UNIVERSIDAD DE DEUSTO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ANGELA FIGUERA (1902-1984): UNA POESIA EN LA ENCRUCIJADA

Tesis doctoral presentada por D. José Ramón Zabala Aguirre

Dirigida por el Doctor D. José Angel Ascunce Arrieta

EL DIRECTOR

EL DOCTORANDO

San Sebastián, Septiembre de 1990

"Mirad: por este suelo que lo encierra
-si el cielo es negro y el dolor es largo-
su verso corre y purifica el lodo".

"siempre seremos jóvenes y altivos".

A.F.A.

AGRADECIMIENTOS

La ayuda de Julio Figuera en la elaboración del presente trabajo ha sido realmente inestimable, proporcionándome en todo momento información, materiales, publicaciones y, sobre todo, su amistad. Desde aquí mi más profundo agradecimiento.

He de agradecer también la desinteresada ayuda que me han prestado Sabina de la Cruz, Pablo Bilbao Aristegui, Diego Figuera, Rafael Bosch, Miguel Angel Sánchez, Antonio Campoamor, Marian Ochoa de Eribe, Mercedes Acillona, Salvador Bernet, Iñaki Beti, Xabier Irurtia, Iñaki Adúriz y mi hermana Pilar.

Asimismo, he de incluir en esta relación a José Angel Ascunce por sus consejos y orientaciones, por su interés y entusiasmo, sin los cuales no hubiera podido llevar a término esta monografía.

INDICE

ANGELA FIGUERA (1902-1984), UNA POESIA EN LA ENCRUCIJADA

Notas previas.....VIII

ASPECTOS INTRODUCTORIOS.....X

I PERSONALIDAD POETICA Y BIOGRAFIA DE ANGELA FIGUERA.....2

I.1 Años de Bilbao.....3

I.2 El amor en presencia.....15

I.3 "La muerte en torrentera".....22

I.4 Tras la tormenta.....28

I.5 La puerta abierta.....34

I.6 Literatura y disidencia.....43

I.7 Cansancio y retorno a la intimidad.....51

II LA TEORIA POETICA DE ANGELA FIGUERA.....73

II.1 La reflexión metapoética en la obra figueriana.....74

II.2 Evolución de sus diferentes concepciones.....80

II.2.1 Poesía imitativa de juventud.....80

II.2.2 Poesía subjetiva, poesía de la intimidad.....88

II.2.3 Poesía preocupada.....102

a) El grito.....102

b) El canto rabioso.....117

c) La letanía.....124

II.2.4 Y al cabo, el silencio.....129

III ESTUDIO DE LA OBRA POETICA DE ANGELA FIGUERA.....143

III.1 ESTRUCTURACION VERSAL Y ESTROFICA.....145

III.1.1 Métrica modernista.....146

III.1.2 Métrica posmodernista de base tradicional.....155

III.1.3 De la versificación paralelística al soneto.....165

III.2 CARACTERISTICAS DEL LEXICO Y CAMPOS SEMANTICOS.....175

III.2.1 Aproximaciones morfológicas.....175

III.2.2 Peculiaridades léxicas y evolución poética.....180

III.2.2.1 Etapa de vocabulario fantástico.....180

III.2.2.2 Etapa de vocabulario familiar e intimista.....184

III.2.2.3 Etapa de diversificación de léxicos.....194

III.3 ASPECTOS DE COMPOSICION SINTACTICA.....209

III.3.1 Elementos apelativos.....210

III.3.2 Sintaxis de la narración poética.....221

III.4 LAS REPETICIONES Y REITERACIONES COMO FUNDAMENTO ESTRUCTURAL.....227

III.5 EL LENGUAJE POETICO.....246

III.5.1 Figuras poéticas de sentido simple.....248

III.5.2 Figuras poéticas de sentido continuado.....265

IV COSMOVISION Y MUNDO POETICO.....344

IV.1 Poesía de la insatisfacción.....346

IV.2 Poesía de la realización personal.....370

IV.2.1 Mujer de barro.....371

IV.2.2 Soria pura.....384

IV.3 Poesía existencial y de preocupación social.....404

IV.3.1 Vencida por el ángel.....406

IV.3.2 Los días duros.....415

IV.3.3 Víspera de la vida.....427

IV.3.4 El grito inútil.....439

IV.3.5 Belleza cruel.....447

IV.3.6 Toco la tierra.....461

IV.4 Poesía de retorno al intimismo.....472

IV.4.1 Cuentos tontos para niños listos.....473

IV.4.2 Canciones para todo el año.....479

V CONCLUSIONES: ANGELA FIGUERA EN LA POESIA CONTEMPORANEA.....509

V.1 La poesía de posguerra: "Puentes".....511

V.2 "Mi corazón quiso nacer allá".....531

V.3 Mujer poeta, poetisa.....538

V.4 Angela Figuera: una poesía en la encrucijada.....544

BIBLIOGRAFIA.....555

APENDICE: Poemas publicados de Angela Figuera no recogidos en sus obras completas.....600

NOTAS PREVIAS

Relación de abreviaturas utilizadas para designar las obras de aparición más frecuente:

CI: Cuaderno inédito, conjunto de poemas de juventud no publicado

MB: Mujer de barro

SP: Soria pura

VA: Vencida por el ángel

VV: Víspera de la vida

DD: Los días duros

GI: El grito inútil

BC: Belleza cruel

TT: Toco la tierra

CT: Cuentos tontos para niños listos

CPA: Canciones para todo el año

OC: Obras completas de Angela Figuera Aymerich. Ediciones Hiperión. Madrid, 1986.

Monográfico de Zurgai: Monográfico "Recordando a Angela Figuera". Zurgai. Bilbao, 1986

Por otra parte, a la hora de reproducir testimonios y escritos de carácter inédito se ha respetado tanto el estilo como la

ortografía original, sin introducir ningún tipo de modificación o corrección en los originales.

Respecto a las citas bibliográficas se debe señalar que en algunos casos los materiales, proporcionados sobre todo por Julio Figuera, carecen de referencia bibliográfica o de alguno de sus datos. En la medida de lo posible se han podido subsanar dichas lagunas si bien, no todas, lo que justifica algunas citas incompletas que irán apareciendo a lo largo del estudio.

ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Durante estos últimos años en los cuales la imagen se ha constituído como la forma superior de comunicación, es frecuente la utilización de un recurso, casi tópico en los medios audiovisuales, para expresar la evolución histórica de una sociedad, en concreto la española. El procedimiento consiste en ilustrar los distintos procesos de transformación social mediante la sucesión de diferentes imágenes de época. Así, escenas en blanco y negro, llenas de movimiento, frecuentemente tensas, definen el tiempo anterior a la guerra civil cuando no el propio enfrentamiento bélico. A continuación, las imágenes se estabilizan; continúa el blanco y negro pero mostrando ahora una sociedad mucho más armónica, llena de progresos técnicos y sociales, aburridamente monótona y sin aristas. Poco a poco las secuencias se impregnan de color, tonos pálidos, apagados, que siguen mostrando una situación de paz social, rota progresivamente con la mayor intensidad de las tonalidades, los primeros conflictos, carreras confusas, la aparición de los desnudos...

Descrita de esta manera la historia social española de los últimos decenios, es el color gris el que se tiende a identificar con los cuarenta y cincuenta, años en los cuales apenas ocurría nada, años de "turbia hipocresía"[1] según Angela Figuera, una "España (...) pretendidamente feliz de apacible apariencia y soterrada tristeza, la España en paz...sepulcral", como la define Carlos Alvarez[2].

La realidad, como siempre, era mucho más compleja, menos homogénea, constituyendo la identificación monocolor con el franquismo una auténtica falacia. Y así lo entendieron no pocos intelectuales que durante los últimos años del régimen realizaron un ingente esfuerzo por tratar de recuperar muchas de aquellas aristas, olvidadas a propósito por una historia y una cultura oficial excesivamente amiga del retoque, de la ocultación, de la sutil manipulación de datos e informaciones.

Tras la muerte de Franco aquel deseo de recuperar lo que había sido "olvidado" de manera concienzuda continuó por algún tiempo, el interés por devolver a la memoria colectiva todos aquellos nombres que desde el exilio interior y exterior pelearon, según Buero Vallejo, "contra la orden de callar, pugnaron por hacerse oir. Las que, conjugadas, formaban la voz entera de nuestro pueblo"[3]. Dicho de otra forma, los testimonios de la falsedad de la visión armónica a la que se aludía más arriba.

Sin duda entre aquellas voces estaba la de Angela Figuera Aymerich, integrante de todo un movimiento cultural preocupado por devolver al ser humano y a la sociedad española su dignidad.

La personalidad de Angela representa, junto con otros hombres y mujeres, la ruptura del mito monocolor, de la pretendida monotonía de un paisaje en paz, de la falsedad que implica una visión en blanco y negro de la España de posguerra. De nuevo lo atestigua Antonio Buero Vallejo:

> La historia última de nuestra literatura es (...) la historia de nuestras letras acosadas, derrotadas pero no vencidas, bajo los largos años de la libertad abolida"[4].

Hoy, cuando aquel interés apresurado por recuperar las obras y los nombres obligadamente olvidados ha perdido buena parte de su ímpetu, son todavía demasiadas las lagunas que quedan por completar. Y es, precisamente, en ese contexto donde querría situarse el presente trabajo, tratando de ser una pequeña aportación en un proceso aún reivindicativo.

Por otra parte, la figura de Angela Figuera posee numerosas facetas que multiplican su interés y su actualidad. Angela, como mujer y bilbaína, como intelectual y preconizadora de una sociedad distinta, entronca con preocupaciones, sentimientos y conflictos del presente momento histórico, lo que proporciona plena validez a su obra. A todo ello hay que añadir los indudables valores poéticos de la lírica figueriana, su evidente interés estético, su importancia literaria.

De esta manera, confluyen en ella numerosas consideraciones que por sí solas justificarían el estudio de su obra y personalidad poética: desde la crítica literaria a la historia de la literatura o de las ideas, incluso como auténtico documento histórico y social. Precisamente la riqueza de posibilidades que se plantean supone un primer obstáculo a la hora de definir el campo de actuación de esta monografía.

A la variedad de perspectivas potenciales hay que añadir una importante matización: no es posible esquematizar la lírica figueriana reduciéndola a la expresión de una problemática social sino que, como es lógico, la misma se desarrolla a través de un proceso evolutivo marcado por el predominio de distintas inquietudes e intereses. Esta consideración podría parecer superflua si no se hubiese apreciado, en no pocas ocasiones, un cierto encasillamiento de la poetisa, ubicándola, de manera un tanto simplista, en la llamada poesía social[5].

La etiqueta "social" ha sido criticada en numerosas ocasiones por los propios escritores que, supuestamente, integraban la nómina de esta corriente estética. En este sentido, Angela Figuera no constituye una excepción cuando afirma:

> Me fastidian los encasillamientos en grupo, las clasificaciones y las etiquetas. Su uso lo dejo por entero a los críticos y comentadores, con los que casi nunca estoy conforme a este respecto. Si acaso, coincidencias de clima, de sentimientos, de puntos de vista...[6]

El distanciamiento con respecto a estos esquemas no era puramente testimonial sino que también se apoyaba en concepciones ideológicas diferenciadas, tal y como se analizará en el capítulo correspondiente.

Respecto al contenido semántico del término "social", existen distintos conceptos definitorios. Leopoldo de Luis acude a características como poesía que "parte de un realismo", posee

"un claro matiz histórico: un aquí y un ahora, y se objetiva narrativamente", aspectos a los que se añade su carácter testimonial y la intención denunciadora[7]. Similares conceptos destaca un escritor tan alejado del primero como Mario Vargas Llosa cuando define esta lírica "como poesía inmersa en la experiencia compartida, contaminada de actualidad y de vida problemática, poesía que es historia sin dejar de ser imaginación, que es a la vez grito solitario y testimonio colectivo"[8].

Entre los más reacios al término se puede situar a Eugenio García de Nora quien lo considera elusivo y denigratorio, y añade: "Se dijo 'poesía social', porque no podía decirse 'poesía política'"[9]. Sin embargo, Gabriel Celaya rechazará esta equiparación[10]. Por su parte, Paulino Ayuso alude a dos actitudes características: "la solidaridad del escritor respecto a la colectividad, su consiguiente responsabilidad y el uso de la poesía como instrumento para la transformación de la realidad"[11]. En concreto, Angela Figuera mostrará en repetidas ocasiones su discrepancia frente al segundo de los aspectos.

Se evidencia así la complejidad de un término, "poesía social", que además no puede definir la obra figueriana en su conjunto. Es preciso subrayar, de este modo, su variedad de contenidos e intenciones a pesar de que los poemas más conocidos sean los próximos a las preocupaciones colectivas. Tanto la estética modernista como el intimismo de inspiración juanramoniana, el existencialismo y la poesía de preocupación religiosa, la lírica infantil, se hallan presentes en el conjunto de su obra, ejemplo modélico de la evolución de la voz poética hispana a partir de

los años treinta. En este sentido, el término "social" implicaría una tremenda simplificación. La poesía de Angela se desarrolla con la sociedad española, sometida a las transformaciones y sucesos que incidirán en la obra de otros muchos escritores contemporáneos unidos en la misma búsqueda de una lírica rehumanizada, superadora del mero esteticismo.

Por otra parte, reconocida la diversidad como un elemento caracterizador de la lírica analizada, surge la cuestión de hasta qué punto puede ser interesante una monografía centrada en la obra de un único autor, máxime si se tiene en cuenta el gran número de poetas de gran calidad que dan a conocer sus trabajos en los años de la posguerra española. A modo de respuesta puede ser interesante recoger la opinión de Miguel J. Flys al estudiar la lírica de Dámaso Alonso:

> La poesía española del siglo XX, más que una sucesión de movimientos o generaciones definidas, es la historia de unos poetas que han dejado su palabra grabada en la conciencia del hombre y, a través de ella, han influido profundamente en la obra poética de los años posteriores[12].

Desde una perspectiva más histórica, Carlos Bousoño llega a conclusiones similares al considerar que el individualismo va creciendo sin pausa desde el siglo XII, de forma que:

> Toda época artística se manifiesta como una determinada organización de sus características, a partir de un

> elemento central que las ha producido, como meras consecuencias psicológicas suyas en el ánimo del autor. (...) Tal elemento central, germen, foco o motor de cada época es siempre, en todo instante histórico, el mismo en cuanto a lo genérico, un cierto impulso individualista (individualismo: conciencia que tengo de mí mismo en cuanto a hombre)[13].

En el contexto de estas consideraciones alcanza toda su dimensión el análisis pormenorizado de cada uno de los escritores de posguerra[14], de sus aportaciones individuales, como paso previo a un definitivo estudio de la poesía española contemporánea[15]. Así lo señala Juan Lechner quien subraya la necesidad de estudiar con todo rigor "cada uno de los poetas que figuran en la nómina de las mejores antologías del período":

> Una vez estudiadas las características de los poetas individualmente, se podría pasar a evaluar a continuación, en estudios de más envergadura, los resultados de tales monografías y procurar trazar, con rigor y exactitud el lenguaje poético de un grupo, de una generación y quizás de toda una época[16].

Examinando la literatura existente en tono a Angela Figuera se echa en falta, de manera notoria, ese estudio que aborde la variedad de aspectos característicos de su creación poética. Por contra, son numerosos los artículos y referencias a la escritora dispersas en trabajos y estudios más generales. Como consecuencia de esta situación abundan los conceptos reiterados, los aspectos

olvidados o las opiniones vertidas de modo superficial, sin profundizar en muchas intuiciones o sin tener en cuenta el conjunto de toda la obra figueriana[17].

En general, se pueden considerar tres grandes bloques en los textos dedicados a Angela Figuera:

- escritos de carácter puramente laudatorio, ensalzando a la poetisa pero sin aportar consideraciones a su estudio. Son trabajos que han pretendido sencillamente reivindicar a la escritora y su obra, en un momento en el que su olvido parecía irreversible. Este carácter tienen por ejemplo los artículos de Alfredo Gracia Vicente, Carmen de la Fuente o Mario Angel Marrodán entre otros[18].

- textos de tipo biográfico, elaborados por personas que conocieron a la escritora y convivieron con ella. Son importantes por los datos que proporcionan sobre su personalidad y sobre la gestación de su poesía. Entre ellos destacan los "Datos biográficos y recuerdos de Angela Figuera", escritos por su esposo, Julio Figuera, y todavía inéditos. Del propio Julio es también muy interesante la introducción a las Obras completas. Otros escritos de gran interés son, por ejemplo, el artículo "La poetisa popular Angela Figuera en el recuerdo" de José M Roselló[19], así como las distintas entrevistas publicadas, en especial la de Robert Saladrigas, "Mo-

nólogo con Angela Figuera"[20], y la realizada por Antonio Núñez para Insula[21].

- textos más especializados que inciden en aspectos concretos de su poesía, estudiando muy determinados elementos. En general, los mismos se han centrado con preferencia en el contenido y la cosmovisión de la poetisa. Por contra, los aspectos ligados a la sintaxis, al léxico y a los elementos versales han sido los menos trabajados desde el referido punto de vista. Dentro de este conjunto de trabajos merecen ser destacados entre los publicados en vida de la escritora, los elaborados por Leopoldo de Luis, Rafael Bosch, temprano estudioso y admirador de su obra, y Jacinto López Gorgé[22]. Entre los críticos que han estudiado la poesía figueriana con posterioridad son de obligada mención el periodista y escritor Félix Maraña y las profesoras Roberta Quance y Mercedes Acillona[23]. Estas últimas han abierto, de alguna manera, nuevas vías de análisis de esta poesía. El contrapunto a todos ellos se sitúa en Manuel Mantero, autor que ha mantenido siempre postulados muy críticos respecto a la lírica de Angela Figuera[24].

En conjunto se aprecia, por tanto, la carencia de un estudio marco centrado en organizar y aglutinar esta dispersión de calas y análisis, vertebrador de aspectos e intuiciones que presentan abundantes puntos de interrelación pero que sólo pueden entenderse de forma plena inmersos en un análisis más global e integrador.

Hay que señalar que estos trabajos se han enfrentado en no pocas ocasiones al problema que suponía la no existencia de una edición de toda la obra de la escritora, cuestión superada a partir de 1986 con la publicación de las Obras completas[25] de Angela Figuera, excelente recopilación que constituye un instrumento básico para el estudio de su poesía. Los trabajos previos a esta edición debían superar la dificultad de acceder a todos sus poemarios. En este sentido, la mayor accesibilidad de Belleza cruel, libro más popular de la escritora, reeditado en 1978[26], ha favorecido, en gran medida, una cierta visión distorsionada de su obra, exagerando la importancia de algunos aspectos, más diluidos si se toma en consideración el conjunto de sus escritos.

Se debe señalar, no obstante, la existencia de diversos poemas no recogidos en las Obras completas, en especial aquellos que nunca quiso publicar la escritora, correspondientes a la etapa juvenil. Al mismo tiempo, la recopilación de su poesía en un único bloque compacto puede hacer olvidar un detalle importante referido a que muchas de estas composiciones aparecieron de forma dispersa en revistas, publicaciones periódicas y antologías[27]. Este segundo aspecto es el que explica la ausencia de determinadas composiciones en el libro publicado por Hiperión.

Asimismo, todos los indicios apuntan a la existencia de lo que parece ser un copioso epistolario de la escritora, insuficientemente conocido hasta ahora, y que contiene datos de un enorme interés para el conocimiento de ésta. Hasta el momento sólo se han dado a conocer algunas cartas intercambiadas con Blas de Otero, Rafael Bosch, Juan Ramón Jiménez y Gregorio San Juan,

si bien distintas fuentes y alusiones recogidas en varios artículos coinciden en indicar que el corpus real debe de ser mucho mayor[28], abarcando correspondencia mantenida con Gabriel Celaya, Gabriel Aresti, María Mombrú, Rafael Figuera, Jacinto López Gorgé...

No es posible finalizar este breve repaso bibliográfico sin mencionar el número especial de la revista Zurgai, "Recordando a Angela Figuera", publicado en diciembre de 1987, que junto a las Obras completas constituye un documento inestimable puesto que recopila buena parte de las opiniones y perspectivas utilizadas en el estudio de la poetisa. Al margen de este monográfico cabe afirmar que Zurgai ha mostrado una constante preocupación por la poetisa bilbaína, tal y como lo demuestran las frecuentes referencias en diferentes números de la revista.

Centrado, por tanto, en la personalidad poética y en la obra de Angela Figuera, se va a tratar de desarrollar en los próximos capítulos un estudio que abarque, a partir de los aspectos biográficos y de las concepciones metapoéticas, el análisis del conjunto de su obra, para concluir en un intento de definir cuál ha sido la importancia e influencia de la poetisa bilbaína en el contexto literario de los últimos años. De esta forma se trata de abordar un primer estudio sistemático de la escritora, intentando subsanar el vacío bibliográfico al que se ha hecho mención.

Tanto la reconstrucción biográfica como la ideología literaria constituirán la base de este análisis crítico, condicionada como está la obra poética por el desarrollo vivencial y la evolu-

ción de pensamiento que le es inherente[29]. De este modo lo expresa Juan Cano Ballesta:

> El poeta, partiendo de sus propias vivencias, se ordena y constituye un cosmos, y nos ofrece una concepción del universo marcada con el signo y el colorido característico de su genio creador. Si poesía es esencialmente interpretación de la vida y el mundo, para penetrar en la personalidad y el genio peculiar de un escritor habremos de poner el estudio de sus concepciones cosmovisionales en el centro de toda investigación literaria, y si pretendemos llegar a comprender la obra de arte en su integridad, nos será absolutamente indispensable detenernos en la consideración de su contenido ideológico[30].

Sin embargo, en el presente ensayo se ha preferido acceder a los distintos elementos conformadores de la obra poética como paso previo al análisis de la cosmovisión figueriana, plasmada en su poesía, modificando el orden de exposición indicado por Juan Cano.

Desde una perspectiva metodológica hay que señalar que no se ha aplicado un planteamiento o perspectiva concreta, sino que, recurriendo a las propuestas de diferentes escuelas, se ha utilizado una metodología ecléctica, tratando de conciliar distintas aportaciones que las mismas plantean en torno al estudio de la obra literaria. Estas diversidad de perspectivas son asumibles si se tiene en cuenta que es precisamente la posibilidad de lecturas

discordantes la que garantiza la perdurabilidad de un texto y, a la vez, ninguna crítica puede considerarse definitiva sino que éstas constituyen vías de acceso para una mejor comprensión del mismo. De esta forma, no es posible plantear barreras infranqueables entre los distintos modelos de análisis, al contrario, de acuerdo con Carlos Reis, "en muchos casos, las permutas metodológicas pueden auxiliar decisivamente el análisis literario"[31].

En el presente estudio se ha pretendido partir del propio texto, de su lectura crítica, contrastándola con la información biográfica y bibliográfica lo que, a priori, se trataría de un planteamiento textual, el texto literario afrontado "como motivo de lecturas críticas que pueden recorrer tanto el sentido de la horizontalidad como el de la verticalidad", de acuerdo con la definición planteada por Carlos Reis[32], englobada en lo que denomina "concepción estática". En este esquema la horizontabilidad remite a "una descodificación lineal, determinante de su grado de legibilidad", mientras que la verticalidad alude a "una perspectiva de entidad multiestratificada", siguiendo las líneas marcadas por Roman Ingarden quien considera que los distintos estratos heterogéneos (estrato de las formaciones fónico-linguísticas, de las unidades de significación, de las objetividades presentadas y los aspectos esquematizados) constituyen una única construcción orgánica[33].

A su vez, en distintos momentos se han abordado determinados elementos intertextuales que implicarían la superación de la concepción estática en favor de la denominada dinámica. Dicha inter-

textualidad se referirá a la búsqueda de alusiones próximas, reflejos de unos textos en otros, influencias, etc[34].

Centrada la cuestión en el modelo de análisis textual, este estudio quedaría a medio camino entre la técnica estilística, preocupada por la elaboración formal, la estructural, centrada en el análisis de las relaciones internas, y la semiótica, esto es, la concepción de la obra literaria como un signo, como código de comunicación: "la obra-cosa sensible no es sino el símbolo exterior de un objeto inmaterial"[35].

A partir de estas coordenadas el estudio de la obra figueriana se ha estructurado siguiendo la organización habitual en este tipo de trabajos: a partir de los elementos más externos tratar de alcanzar de manera progresiva aquellos otros de existencia no tan física, menos evidentes para el lector, es decir, comenzando por el plano de la expresión acceder al plano del contenido. En concreto, se empezará por los elementos rítmico-versales, para proseguir con el léxico y los campos semánticos, la sintaxis, las repeticiones, finalizando en el plano poético. Con pequeñas variantes, se trata en realidad de la metodología marcada por autores como Francisco Marcos Marín, José María Díez Borque o Fernando Lázaro Carreter en sus trabajos sobre el análisis y comentario de textos lingüísticos y literarios[36].

Por supuesto, esta distribución en diferentes planos de estudio constituye una disección artificial de la obra literaria, concebida como un todo unitario[37], un complejo entramado de ele-

mentos cuya delimitación, en no pocas ocasiones, resulta realmente dificultosa.

Será más tarde cuando, a partir del conocimiento de la escritora y su obra, se trate de desentrañar la cosmovisión en ella recogida y los motivos centrales de la misma. Así lo justifica Juan Cano:

> Todos los elementos tan heterogéneos de la obra se fusionan, pues, en los objetos representados, por lo que un conocimiento logrado de ellos es la clave imprescindible para todo intento de penetrar en los medios expresivos de la obra poética[38].

Como resultado de este proceso de análisis se quiere mostrar el interés de una lírica injustamente olvidada, su calidad literaria. Ello permitirá, en el último capítulo, a modo de conclusión, definir cuál ha sido y cuál es el lugar y la importancia de Angela Figuera dentro de la literatura española, intentando a la vez situar los valores fundamentales de una poesía que, a pesar de los años, sigue manteniendo buena parte de su vigencia literaria y de testimonio humano... En esta línea se justificará el título del presente trabajo, considerando la figura de la poetisa bilbaína como una personalidad de encrucijada, una escritora "bisagra" entre muy diversas sensibilidades y perspectivas.

1. Esta paz, VA, OC pág.114.

2. "La recia voz de Angela". Monográfico de Zurgai "Recordando a Angela Figuera". Bilbao, diciembre de 1987. Pág.7.

3. Buero Vallejo, Antonio: "Angela". Monográfico de Zurgai, op. cit. Pág.4.

4. Ibidem, pág.4.

5. "Otros calificativos acompañan a esta poesía: 'realismo crítico', poesía 'práctica', 'militante'o 'comprometida', 'socialrealismo', 'neorrealismo', 'neorromanticismo', 'social', 'antiesteticizante', 'integralismo', 'historicismo', 'realismo', etc.", (Rubio, Fanny: "Poesía del medio siglo: cinco calas". Literatura contemporánea en Castilla y León. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986. Pág.75.

6. Respuestas al cuestionario de María Mombrú, año 1969, recogido en "Dos cartas inéditas y un formulario". Monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.76.

7. Poesía social. Antología. Ediciones Júcar. Madrid, tercera edición, 1982. Pág.15 y ss.

8. "Kafka en Buenos Aires". El País. 12 de abril de 1987.

9. "Hicimos lo que pudimos que no fue poco". El Urogallo. Nº 43. Diciembre de 1989. Pág.14.

10. Celaya se muestra muy disconforme con esta calificación de poesía política:

> No, no es sinónimo de poesía política.(...) La estética, para mí, de la poesía social, más que una poesía de protesta, que en ese aspecto puede parecer una poesía barata, o de concesión a los slogans, o de obediencia a consignas, cosa que para mí no ha sido ¡nunca!, esta es la verdad. Yo siempre cuando hablo de poesía social, lo hago en función de esa conciencia colectiva que decía antes, es decir, creo que poeta es, debe ser, un hombre que no se dice a sí mismo, sino que siente a los otros y que habla por los otros.
>
> (Alvaro Bermejo y Fernando Aramburu Irigoyen: "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva". Entrevista con el escritor. Kantil. Revista de Literatura. Nº13. Donostia, febrero de 1979. Pág.19).

11. Paulino Ayuso, José: La poesía en el siglo XX: desde 1939. Lectura crítica de la literatura española. Editorial Pláyor. Madrid, 1983. Pág.24.

12. Introducción a Hijos de la ira. Clásicos Castalia. Madrid, 1986. Pág.12.

13. El irracionalismo poético (El símbolo). Editorial Gredos. Madrid, 1981. Pp.8 y 87. Notas de pie de página números 1 y 22 respectivamente.

14. El término "escritores de posguerra" puede resultar ambiguo en la medida de que no posee una definición generalmente aceptada sino que ésta varía de acuerdo con los distintos autores. Así lo estudia Manuel Mantero en su Poetas españoles contemporáneos, (Espasa Universidad. Madrid, 1986. Pág.17): "Para Víctor García de la Concha, desde 1948 hay 'nuevos planteamientos' en poesía; así, la posguerra llegaría hasta ese año. Para José Luis Cano, los poetas surgidos en los últimos años de la década de los sesenta, con su irracionalismo y su afán imaginativo, ya no pertenecen a la 'generación de posguerra'. Ramón Tamames, basándose en la economía del país, dirá que la fase de estricta posguerra es la comprendida entre 1939 y 1951". En este estudio se ha preferido, siguiendo el criterio de Manuel Mantero, considerar como posguerra el período que finaliza con la muerte de Franco en 1975.

15. Por supuesto, este individualismo creativo constituye un hecho relativo puesto que, en general, las distintas evoluciones personales confluyen en evoluciones paralelas. Este aspecto constituye uno de los leiv-motiv en el pensamiento de Bernardo Atxaga quien explica la cuestión afirmando que la visión individualista del escritor es radicalmente decimonónica, romántica:

> No se reconoce que el autor escribe un libro a partir de un grupo. Un escritor está relacionado con muchos escritores y en un punto determinado de la historia de la literatura. Uno puede escribir porque antes lo hizo el autor X y anteriormente el autor Y. Nadie es ese escritor genial.
>
> (Cristina Turrau: "Entre la selva y la escritura". Entrevista con Bernardo Atxaga publicada en El País Semanal. Nº687. 10 de junio de 1990. Pág.66).

16. "Preliminares para un estudio de las poéticas de posguerra". Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora. Editorial Gredos. Madrid, 1984. Pág. 207.

17. Esta situación no se limita únicamente al estudio de la lírica figueriana sino que, según Juan Lechner, es una realidad generalizada. Tras indicar una nómina de escritores-as que considera importantes, entre ellos Angela Figuera, escribe parafraseando a la crítica francesa Lucie Personneaux:

> Pues bien, en cuanto al número de estudios fundamentales de este terreno, la situación se parece bastante a la que señala la citada autora francesa (...): un sinnúmero de artículos de revista, generalmente de poca profundidad, dedicados a determinados aspectos de la poesía de tal o cual poeta, y una nutrida lista de li-

bros y estudios antológicos que agrupan a cierto número de poetas en torno a un tema preestablecido y que de costumbre tampoco aspiran a agotar la materia.

(Entre la cruz y la espada..., op.cit. Pág.206).

15. Gracia Vicente, Alfredo: "Angela Figuera en el recuerdo". El Porvenir. México, Monterrey, 16-IV-1984. / Fuente, Carmen de la: "La poetisa española Angela Figuera Aymerich -Una mujer gritando entre los muertos-". Nivel. México, 1984. / Marrodán, Mario Angel: "La poesía conmovedora de Angela Figuera". El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 1984.

19. Canfali. Alicante, 13-IV-1985. Pág.11.

20. Destino. Barcelona, 23 de noviembre de 1974. Pp.48-49. Esta entrevista es también recogida en el número 19 de la revista Zurgai. Bilbao, abril de 1988. Pp.34 y ss.

21. "Encuentro con Angela Figuera". Insula. Nº 327. Madrid, febrero de 1974. Pág.4.

22. Se puede asegurar que Angela Figuera ha constituido una referencia obligada en los trabajos de estos tres críticos. De los textos publicados en vida de la escritora cabría destacar la labor de Rafael Bosch, autor de "La imagen de la condición humana y la poesía de Angela Figuera", (recogido en el monográfico de Zurgai, op.cit., pp.60 y ss.), y "La poesía de Angela Figuera y el tema de la maternidad", (Insula. Nº 186, mayo de 1962).

Tras la muerte de ésta también han realizado diferentes análisis de su obra. Se pueden mencionar, a modo de ejemplo entre otros trabajos, "Temblor poético y humano en la poesía social (En la muerte de la poetisa Angela Figuera)" de Leopoldo de Luis, aparecido en Ya (Madrid, 5 de abril de 1984) y "Vida y poesía de Angela Figuera" de Jacinto López Gorgé, (monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.30 y ss.).

23. De Félix Maraña merece destacarse el reportaje "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro y poeta (1902-1984)", (Muga, Bilbao, julio-agosto de 1984. Pp.44-55). Roberta Quance es autora de la introducción de OC, "En la casa paterna", y del artículo "La mujer, el barro y la Biblia", (monográfico de Zurgai, op.cit. Pp.10-16). Mercedes Acillona ha estudiado especialmente "Angela Figuera: protagonismo femenino en la denuncia social", (Congreso de literatura. II Congreso Mundial Vasco. Ediciones Castalia. Madrid, 1989. Pp.347-354).

24. Véase por ejemplo su obra Poesía española contemporánea. 1939-1965, (Ediciones Plaza & Janés. Madrid, 1966. Pp.83-86) o la llamativa ausencia de la escritora en su voluminoso trabajo Poetas españoles de posguerra, op.cit. Madrid, 1986.

25. Editorial Hiperión. Madrid, 1986.

26. Colección "El Bardo". Nº 127. Editorial Lumen. Barcelona, 1978.

27. Ver bibliografía.

28. La correspondencia con Blas de Otero ha sido estudiada por Sabina de la Cruz en el monográfico de Zurgai, op.cit., ("Una mujer, una poesía, una época", pág.24 y ss.), y en el monográfico "Que trata de Blas de Otero", (Zurgai. Bilbao, noviembre de 1988. Artículo "La irrenunciable belleza". Pp.14-17). El epistolario de Rafael Bosch ha sido recogido también por Zurgai tanto en el varias veces mencionado monográfico (pp.55-59), como en su número 19, (Bilbao, abril de 1988. Pp.42-45).

29. Gilbert Azam subraya la necesidad de profundizar en los aspectos biográficos más profundos cuando afirma que "la crítica literaria no ha de limitarse únicamente a computar las distintas capas de sedimentación, ni tan siquiera para situarla dentro del contexto espacio-tiempo donde se arraigan, sino que su misión consiste en proseguir un itinerario intelectual y alcanzar el motivo central de una poesía (...) tan sólo los datos biográficos podrían clarificar la base de los componentes fundamentales". La obra de Juan Ramón Jiménez. Editora Nacional. Madrid, 1983. Pág.22.

30. La poesía de Miguel Hernández. Editorial Gredos. Madrid, segunda edición, 1978. Pp.58 y 59.

31. Fundamentos y técnicas del análisis literario. Editorial Gredos. Madrid, 1985. Pág.12.

32. Fundamentos y técnicas ... , op.cit. Pág.104.

33. Ingarden, Roman: A obra de arte literária. Fund. Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1973.

34. Reis, Carlos: Fundamentos y técnicas..., op.cit. Pág.106 y siguientes.

35. Yllera, Alicia: Estilística, poética y semiótica literaria. Alianza Universidad. Madrid, 1974. Pág.137.

36. Así, por ejemplo, Marcos Marín establece un esquema que contempla siete planos de estudio: fonológico, morfológico, sintáctico, conectivo sintáctico-semántico, léxico, semántico y de integración, (El comentario lingüístico. Ediciones Cátedra. Madrid, sexta edición, 1983. Pp.45-46). Similares esquemas plantean los estudios ya clásicos de José María Díez Borque en Comentario de textos literarios,(Editorial Pláyor. Madrid, duodécima edición, 1985) y Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa en Cómo se comenta un texto literario, (Editorial Anaya. Salamanca, décima edición, 1972).

37. Lo asegura, por ejemplo, Alicia Yllera en su Estilística, poética y semiótica... (op.cit., pág.174), cuando considera esta "concepción de la obra como unidad" como uno de los aspectos comunes a las distintas tendencias de la crítica estilística. Por su parte, Marcos Marín no duda en afirmar el carácter "arbitrario y convencional" de la distribución en planos diferenciados del estudio de la obra literaria, disección justificada en aras de

una mayor claridad metodológica, (El comentario..., op.cit. Pág. 45).

38. La poesía de Miguel..., op.cit. Pág.59.

I PERSONALIDAD POETICA Y BIOGRAFIA DE ANGELA FIGUERA

I.1 AÑOS DE BILBAO

Bautizada con los nombres de Angela Erminia Marcelina nacía la escritora en Bilbao, el 30 de octubre de 1902. Sería la primera de los hijos del matrimonio formado por Jesús Angel Figuera, natural de Nueva Paz (Cuba), y Amelia Aymerich, nacida en Valencia, tal y como se recoge en el certificado de bautismo de la niña expedido en la iglesia de San Vicente Mártir de Abando. Julio Figuera, esposo de Angela y punto de referencia imprescindible a la hora de realizar este repaso biográfico, resume de esta manera los orígenes genealógicos de la escritora, muy próximos a los suyos propios:

> Los abuelos maternos de Angela eran artesanos en un pueblo de Valencia, creo que Alcira. Allí tenían un taller de lampistería. Tuvieron una hija única, Amelia. Cuando murió el padre, la viuda con su hija, aun muy joven, se trasladaron a Barcelona. Allí conocieron al padre de Angela, Angel Figuera, que entonces estudiaba la carrera de Ingeniero Industrial. Poco después de terminar la carrera, Angel Figuera se casó con Amelia Aymerich.
>
> El padre de Angela y el mío nacieron en Cuba. Eran hijos del gobernador de la provincia de Nueva Paz. Los

> enviaron a España a estudiar el Bachillerato en El Escorial. Luego estudiaron en la Universidad en Madrid y después, el padre de Angela estudió Ingeniería en la escuela de Barcelona y el mío, para militar en Toledo[1].

El joven matrimonio finalmente se establece en la capital vizcaína tras concluir Angel Figuera sus estudios y ganar la cátedra de geometría descriptiva en la recién creada Escuela de Ingenieros Industriales de Bilbao.

Se trataba, por tanto, de una familia de clase media, sin problemas económicos de envergadura[2], que se instala en el Ensanche de Abando, en una villa que muy poco tiene que ver con la actual. De hecho, el núcleo urbano se reducía al llamado Casco Viejo y este ensanche. Sin embargo, ya en aquella época y a pesar de poseer una densidad de población muy inferior a la actual, existían fuertes contrastes entre las clases sociales de cierto poder adquisitivo y la realidad extrema de la mano de obra, poco cualificada, nutrida en su mayor parte por emigrantes que habitaban en los suburbios de la periferia de la ciudad[3]. Por el contrario, el mencionado Ensanche era, al parecer, uno de los enclaves de las familias relativamente acomodadas de la villa bilbaína:

> Lo que propiamente se conoce por clase media estaba formada por gente que vivía holgadamente con cierta dignidad. Disponían de unos ingresos superiores a las 500 pesetas mes y se diferenciaban del resto por su educación, buenos modales y sobre todo por el lugar de residencia (...). Habitaba esta clase media el Casco

Viejo y los pisos altos de los nuevos edificios del Ensanche[4].

Tanto Angela como su familia vivirán al margen de las tremendas desigualdades sociales sobre las que se venía gestando la prosperidad económica de Bilbao a principios de siglo[5]; dicha realidad quedaba muy lejos de la recién construida casa de la calle Espartero[6]. Por el contrario, el matrimonio va a poder ofrecer a su primera hija, al igual que a los restantes ocho hermanos, una vida apacible[7], aunque sin grandes lujos, en un entorno familiar proclive al estudio, la lectura y el arte; el propio Angel Figuera era pintor aficionado, interés que heredaría directamente el tercero de los hijos, Rafael[8]. En este ambiente es fácil comprender la temprana pasión de la futura escritora tanto por la lectura como por la creación literaria.

De otra parte, el entorno de Angela Figuera sería el propio de una familia religiosa, de tradición católica, cuyos hijos se educaban en los centros propios de la burguesía bilbaína. De esta manera, Angela realizará sus primeros estudios en un colegio de monjas francesas, el Sacre Coeur, ubicado junto a la actual Gran Vía. Al margen de su actividad escolar, el contacto con la vida pública y cultural de la villa será mínimo debido a las costumbres de la época que relegaba a las jóvenes a las actividades del hogar.

Dentro de esta visión armoniosa que muestran los primeros años de la futura escritora, destaca un importante factor distorsionador, determinante de muchos aspectos de su posterior perso-

nalidad: la debilidad de carácter de su madre. Este hecho obligará primero a su abuela y posteriormente a la propia Angela, como hermana mayor que era, a ejercer el papel de madre de la cada vez más numerosa familia: a Angela le siguió el nacimiento de Ramón, muerto muy niño, Rafael, Amelia, María Begoña, Felipe, María Paz, Germán y Diego, el menor, nacido en 1920, y para quien ella constituirá una auténtica segunda madre.

Por estos mismos años, el futuro esposo de Angela, y a la vez primo de ésta, tendrá oportunidad de trabar conocimiento con ella ya que el padre de Julio, primo de Angel y, como se ha dicho, militar de profesión, fue trasladado a Santurce, lo que propició un mayor contacto entre ambas familias[9]:

> Cuando fuimos a Bilbao, en 1918, nos instalamos en Santurce. Entonces Angela tenía 15 años y yo 11. Para mi ella era una "mayor" y yo para ella un "peque" y, naturalmente, nos ignorábamos. Ademas, al vivir su familia en Bilbao y la mía en Santurce, los chicos nos veíamos muy pocas veces. Lo único que se me quedó grabado fué que una de las pocos veces que nos vimos nos pintó en una pizarra un gato sentado de espaldas que según como se le mirara, se le veía también de frente como una cara grande de gato. Y escribió debajo: "Si alguno osara dudar de su grandiosa belleza no tiene más que llamarlo 'pa' que vuelva la cabeza"[10].

Esta anécdota muestra la capacidad de Angela a la hora de relacionarse con los niños para quienes escribía ya entonces in-

finidad de cuentos y poemas, destruidos posteriormente por la misma escritora que no les daba ningún valor. Por el tema y el tono de las primeras muestras conservadas de su juventud puede intuirse que muchas de &quellas primeras composiciones tendrían seguramente un tono fantástico, característico de los cuentos de hadas y de las narraciones infantiles.

Terminada la primera enseñanza, Angela se traslada al Instituto, siendo una de las primeras muchachas que realizaron en la Península estudios de Bachillerato[11]. Como dato reseñable debe indicarse que aquellas jóvenes no desmerecieron intelectualmente respecto a sus compañeros varones, al contrario, sobresalieron de manera brillante sobre éstos, tal y como subraya Julio Figuera.

En lo que a preferencias de estudio se refiere, Angela destacó pronto por su interés hacia las asignaturas de Letras, aunque "sacaba muy buenas notas en todas las materias"[12], incluidas las matemáticas. Pero su auténtica devoción la constituía la lectura para lo cual recurría tanto a la biblioteca familiar como a las de distintas amistades. Estas lecturas, desordenadas y sin ningún tipo de censura o cortapisa, abarcaban a muy diversos escritores y tendencias, entremezclándose los autores considerados juveniles, Julio Verne, Salgari, con Víctor Hugo, Emilio Zola o Dostoyevsky.

Al mismo tiempo, se debe recordar que la lectura estaba considerada como elemento básico en la formación femenina de la época, no faltando de seguro en la educación de Angela tanto los

grandes autores franceses como españoles, en especial los escritores románticos y posrománticos (Espronceda, Bécquer, Rosalía de Castro), la novela realista (Galdós, Pardo Bazán), sin olvidar la poesía de mediados y finales del XIX junto con la literatura clásica castellana.

A partir del sexto hijo la debilidad de la madre de Angela aumentó, complicándose con una sordera, fruto de un resfriado mal curado durante el embarazo. Como consecuencia aumentó la responsabilidad de la joven en los trabajos del hogar, colaborando para ello con su abuela. Se trataba de una tarea que en muchas ocasiones constituía una auténtica carga para la precoz "madre adoptiva". Ello se deja traslucir por ejemplo en un poema posterior, fechado en 1926, Humildad, donde escribía[13]:

> ¡Si vieras qué cansada estoy de ser altiva!
> ¡Oh, el hondo desencanto de ser la "mujer fuerte"...!

Ante esta situación, los tres últimos hermanos habrían de ser criados por un ama y será Angela quien se responsabilice de su cuidado, llegando a ser para ellos la "hermana preferida"[14], según confiesa Diego Figuera, el más pequeño de ellos y a quien van dedicados algunos de los primeros poemas de la escritora: "Angela fue una segunda madre para Germán y yo. Ella nos animó continuamente a seguir estudiando"[15].

En opinión de Julio, todo este conjunto de circunstancias familiares exacerbaría en ella el instinto maternal y el amor hacia los niños, aspecto que caracterizará su posterior poesía.

Recogiendo la opinión de cierto crítico, Angela daba la impresión de querer ser incluso madre de su propia madre[16]. Como consecuencia, desarrolló una particular destreza en el trato con los más pequeños:

> Como toda su vida tuvo que enseñar a niños y muchachos desarrolló una especial habilidad para tratar con ellos sin la menor violencia. Si un niño lloraba amargamente y a los mayores se les acababa la paciencia y empezaban a enfadarse, Angela pedía que la dejaran sola con él y enseguida comprendía la razón del niño, lo consolaba y terminaban riéndose juntos[17].

Al margen de estas cuestiones de índole familiar la etapa bilbaína de la escritora carecerá de mayores sobresaltos. Será la suya una infancia y una adolescencia propias de las jóvenes de clase media bilbaína. Quizás el hecho que más merezca ser reseñado sea el de las consecuencias que tendría en su persona la epidemia de gripe que asoló al país en 1918 y que provocó la muerte de millares de personas. A causa de la misma, Angela, al igual que casi todos sus hermanos, cayó enferma y aunque su caso no fue especialmente grave, sin embargo le afectó a la garganta, dejándole como secuela un cambio de voz cuyo tono, más grave de lo normal, la caracterizaría siempre.

En 1921 las vidas de Julio y Angela, unidos todavía únicamente por lazos familiares, se distancian ya que el padre de éste es trasladado primero a Estella y, más tarde, a Melilla.

> No volví a saber de Angela más que cuando se hizo madrina de guerra de mi padre y le escribía con frecuencia enviándole de vez en cuando algún poema que luego nos leía mi padre[18].

Respecto a los recuerdos que ella conservó de este período de su vida, todo parece indicar que fueron muy positivos. Siempre guardó un gran cariño por Bilbao, "mi bochito"[19] como gustaba de decir, haciendo abstracción de los tremendos cambios que fue sufriendo su localidad natal a la que dedicó al menos dos de sus poemas de juventud[20].

Rastreando en su poesía, uno de los recuerdos que más grabado debió quedar en ella fue el del Mar Cantábrico. Al igual que otras muchas familias de la burguesía bilbaína, los Figuera abandonaban la villa durante el verano, dirigiéndose a los pueblos de la costa. Como testimonio de este contacto con el mar quedan algunos poemas inéditos, Costas de Vizcaya[21], y las composiciones recogidas en Mujer de barro donde recordará con nostalgia aquel mar de su infancia.

En alguna ocasión tuvo la oportunidad de acompañar a su padre en pequeñas excursiones y en una de éstas embarcó con él en un pesquero a fin de conocer mejor el trabajo de la mar. Puede deducirse de este dato que las relaciones entre padre e hija eran muy estrechas lo que no impediría posteriormente que ambos mantuviesen fuertes discrepancias a la hora de elegir los estudios que Angela debía de cursar. En su obra se observa también alguna muestra de recuerdos nostálgicos hacia la figura paterna, concre-

tamente en el poema Cuando mi padre pintaba donde subraya la admiración que por él sintió en su niñez:

> Mi padre era ingeniero. Con los ojos profundos
> a fuerza de difícil y exacta matemática.
> Era magro y esbelto. Yo no sabía entonces
> que mi frente morena era igual a la suya.
>
> Mi padre me gustaba. Llevaba un gran bigote
> ya pasado de moda, con auténticas guías
> dulcemente afiladas[22].

Finalizado el Bachillerato en 1924 se producen los primeros conflictos serios en la vida de la escritora, a los cuales se ha aludido más arriba. Angela deseaba estudiar Filosofía y Letras frente a la oposición de su padre quien prefería que se preparase para dentista, a lo que ella se negaba rotundamente. Estas diferencias provocaron que la joven permaneciese dos años sin estudiar hasta que su padre cedió en parte, permitiéndole realizar la carrera que deseaba aunque por libre, en el mismo Bilbao, debiéndose examinar en Valladolid.

Para comprender mejor el sentido de este conflicto puede resultar interesante recoger las consideraciones del padre Pablo Bilbao Arístegui:

> En aquella época a las mujeres se les formaba para
> ser madres de familia, teniendo muy poca relación
> con chicos y recibiendo una educación superficial,

> de adorno. En este sentido, el deseo de Angela por estudiar una carrera se puede entender como rasgo de una fuerte personalidad, casi como una actitud sufragista para la época. Por otro lado, estudiar Filosofía y Letras en aquel entonces y más viviendo en Bilbao era también algo extrañísimo, como estudiar hoy en día astronauta, puesto que sólo se entendía como interesante lo que tenía una finalidad práctica[23].

Aprovechando estas afirmaciones resulta importante tratar de reconstruir el carácter de Angela en aquellos años, recurriendo una vez más a los datos aportados por Julio Figuera: "Era alegre, muy habladora (...) lo discutía todo. Tenía una conversación muy amena y graciosa y no podía dominarse para no interrumpir, arguyendo con energía e ingenio al que hablara". Asimismo, no era nada pesimista, "al contrario, era optimista y su poesía creo que también era así"[24]. Aunque esta descripción se refiere a algún tiempo después, cuando ambos mantenían una relación de noviazgo, resulta válida para imaginar la forma de ser de la poetisa.

En cuanto a la actividad literaria de su adolescencia y juventud se conserva solamente un conjunto de poemas, inéditos en su mayor parte, fechados entre 1920 y 1926, entre los dieciocho y los veinticuatro años. Los mismos se hallan transcritos en un cuaderno junto con algunas ilustraciones propias, siendo uno de los primeros regalos de Angela a Julio. El carácter inédito de dichas composiciones es consecuencia de la propia voluntad de la escritora quien las consideraba como de escasa calidad literaria.

Estas páginas manuscritas tienen, sin embargo, un importante valor documental no sólo por suponer la confirmación de distintos aspectos de su biografía, cambios de estado de ánimo de la escritora, vivencias, sino también, por servir como referencia de los gustos estéticos de la joven y de su evolución literaria.

Llaman la atención en este poemario las alusiones a algunos momentos de decaimiento, posiblemente relacionados con las discusiones familiares o a la fatiga que, en algunas ocasiones, suponía para ella la labor de madre que se veía obligada a llevar a cabo:

Desaliento

No lucho más. No puedo más. Renuncio ya. ¡Dejadme!
Estoy tan fatigada ¡tanto! Me duele todo:
El alma. El corazón. El cerebro...La vida...
De sentir. De querer. De pensar. ¡De sufrir!
¿Para qué seguir ya? ¿Para qué esperar nada?
No. Me dá miedo. Asco. ¡Dejadme! Yo os prometo
que no haré nada... Nada. Estaré quieta; dócil
como un guiñapo, como una cosa ya muerta...

Dejadme que me vaya diluyendo en mi angustia
y volveré a ser barro, mansa, calladamente...[25]

Con todo, no es el tono predominante en esta especie de diario poético. Más bien el sentimiento que viene a destacar es el de

una cierta sensación de aburrimiento y monotonía en una muchacha que sueña con el amor y también con su futura maternidad.

En cuanto a influencias literarias se refiere destaca la huella, muy marcada, del romanticismo y del modernismo grandilocuente y brillante, a la par que se hace evidente la impronta de los cuentos fantásticos los cuales, como se ha dicho antes, constituían una lectura habitual de las jóvenes en aquellos años. Estos datos confirman que la joven poetisa vivía al margen de la vida cultural y del ambiente literario bilbaíno[28].

Este relajado ambiente familiar sufre una profunda trasformación a resultas del fallecimiento del padre, Angel Figuera, en 1926, dejando a su familia en una difícil situación económica y cuando a Angela le faltaba todavía un curso para finalizar sus estudios. Julio Figuera narra cómo la poetisa vivió de cerca este acontecimiento:

> Me ha contado alguna vez cómo le sorprendió la muerte de su padre. El era joven aún, 48 años y padecía una colitis crónica por lo que estaba muy débil y delgado, y cogió una pulmonía. Al principio, el médico que era amigo de la familia, no se dió cuenta de la gravedad pero dos días antes de su fallecimiento llamó aparte a Angela para decirle que para su padre ya no había remedio y que duraría pocas horas. Eso sólo lo supo Angela durante esos dos días. El médico conocía la poca fortaleza de la madre y como conocía también la energía y el valor de Angela la eligió a ella para tan fu-

nesto presagio y que fuera ella la que preparara a la familia[27].

I.2 EL AMOR EN PRESENCIA

A resultas de la difícil situación en que había quedado su familia, Angela tuvo que recurrir a la de Julio para poder finalizar los estudios. De esta manera, el curso siguiente se trasladaba a Madrid con el objeto de realizar el último año de carrera, alojándose para ello en casa de la familia de su futuro esposo:

> Era muy animada, alegre y simpática. Se llevaba muy bien y discutía mucho y bromeaba con todos mis hermanos. Al final del curso se volvió a Bilbao y ella y yo ya éramos novios[28].

Finalizada la carrera, no terminan empero los problemas de Angela. La debilidad de la madre hacía recaer, tras la muerte del padre, buena parte de la responsabilidad familiar sobre ella y su abuela. Todo indica, además, que la situación económica constituía un gravísimo problema por la imposibilidad de sacar adelante a aquella familia numerosa con el escaso seguro que les había quedado tras el fallecimiento del padre.

Con el fin de hacer frente a esta situación Angela entra a trabajar en 1928 en una empresa italiana de importación de aceros especiales, Aceros Poldi, donde sólo permanecería algunos meses. El motivo de su marcha fue que al trabajo inicial para el cual fue contratada, llevar el fichero de la empresa, se le añadieron nuevas tareas. Al negársele un aumento de sueldo, prefirió abandonar aquel empleo. Por estas mismas fechas, su madre y su hermana Amelia que sabían confeccionar sombreros de señora, empezaron a trabajar para una tienda de Madrid así como para algunos particulares.

En 1930 un nuevo suceso luctuoso agrava la de por sí delicada situación familiar: muere la abuela quien en todo momento había resultado ser un importante apoyo familiar y una decisiva ayuda a la hora de sacar adelante el gobierno de la casa. Sobre la abuela se pueden recoger unas notas de la correspondencia de Angela a Blas de Otero, las cuales muestran muy bien no sólo el sentimiento que por ella tenía la poetisa sino también el ambiente religioso que se vivía en el hogar de los Figuera:

> Mi abuelita era una grandísima devota de San Blas que le salvó de la difteria -según dice- a su única hija cuando ya estaba muertecita del todo. Esa hija era mi madre. El santo de mi abuelita -mujer notable por muchos conceptos, en su sencillez- que me adoraba y a la que yo quería mucho, era mañana. Pasado mañana es San Blas. Todo esto ha hecho que me acordara hoy especialmente de ella, del Santo y de tí. Cosas. Uno de mis recuerdos de infancia es la visita que con mi abuela

> hacíamos todos los años al Santo, en su día, yendo a la Iglesia de San Nicolás, tan bilbaína, con alguna que otra vela y unos puñados de caramelos y paciencias que, una vez bendecidos, nos apresurábamos a consumir pasándolos por nuestras gargantas con más deleite que devoción. Pero el Santo se hacía cargo, sin duda, pues nos preservaba a conciencia de los males allí localizados y no recuerdo si se llegaron a usar los caramelos que mi abuela guardaba cada año muy a pesar nuestro, para casos de emergencia[29].

En ese mismo año la familia de Angela toma una determinación: deciden trasladarse a Madrid, donde consideran que van a tener mayores posibilidades de trabajo. En Bilbao queda únicamente Rafael, trabajando en Altos Hornos y en un cine de Baracaldo. Dos años más tarde éste contraerá matrimonio con una bilbaína.

Cuando Angela abandona definitivamente Bilbao tiene veintiocho años y a partir de aquí sólo visitará su villa natal en contadas ocasiones. Sin embargo, su recuerdo permanecerá en la escritora tal y como lo atestiguan algunos poemas y determinados comentarios que se recogen en la correspondencia de la escritora. Así, muchos años más tarde, en 1950, comentará a Blas de Otero:

> ¡Tengo yo unas ganas de volver por mi Bilbao, mi Bochito, que dejé hace la friolera de 20 años... Espero que será algún día[30].

Los primeros años en Madrid no iban a resultar nada fáciles para los recién llegados. Angela empezó a dar clases particulares a la vez que trabajaba en los colegios Decroly y Montessory. Al mismo tiempo, la madre y Amelia continuaban su tarea de confección y Maruja, otra de las hermanas que había estudiado Magisterio, entró a trabajar también en una escuela privada. Mientras tanto, Felipe realizaba trabajos de electricidad y Pacita terminaba Comercio. Los hermanos más pequeños iban a la escuela. En cuanto a los trabajos domésticos, éstos eran realizados entre todos.

De manera progresiva, a través de las distintas visicitudes que tuvieron que soportar, se fue fraguando un sentido de unidad entre los hermanos y familiares más próximos que resultaría fundamental para superar posteriores dificultades, en especial una vez concluida la Guerra Civil. Este sentido solidario queda una vez más recogido a través de la anécdota narrada por Julio Figuera:

> Vivían al día o al minuto. (...) Una noche, estaban esperando a que llegara uno de ellos que tenía que cobrar algo, para salir a comprar la cena, pero por no sé que circustancia no lo cobró. Entonces Angela les animaba con bromas para que se acostaran sin cenar. Pero uno de los pequeños le dijo a Angela, "pero así, sin hacer nada?" y Angela, "pero que quieres que hagamos", Germán, "pues llorar"[31].

La pervivencia de este tipo de anécdotas, como la que se reproduce a continuación, muestra la importancia que para Angela tuvo siempre su familia:

> También la radio era un elemento importante en la vida de la familia. Había hecho Felipe una radio de galena que la tenía en su cuarto y de alli salian cordones con auriculares para los demás. Por la noche podía verse, con los auriculares puestos, a Angela guisando en la cocina, a Amelia cosiendo en el comedor, y así a todos haciendo algo o ya en la cama pero con los auriculares puestos y por toda la casa, cables y la madre de Angela la única que no llevaba casco porque no oía, protestando porque no se podía andar por la casa con tanto cable por el suelo y si tropezabas con alguno de ellos se oía una protesta general porque se alteraba el punto de la galena y se interrumpía la audición[32].

Poco a poco, con el esfuerzo de todos, los Figuera fueron saliendo adelante, "tras de muchas noches sin cenar y cosas de ésas, nos fuimos arreglando", resumía aquella etapa la escritora algunos años más tarde[33].

Es en 1932 cuando Julio finaliza los estudios de ingeniero industrial. En ese mismo año Angela se matriculaba en unos cursillos para licenciados con el fin de cubrir plazas de Catedráticos de Institutos de Segunda Enseñanza, en los cuales obtuvo muy buena calificación, siendo destinada al Instituto de Huelva. Al mismo tiempo Julio, como no era fácil encontrar trabajo en su espe-

cialidad, preparó oposiciones para el Cuerpo Facultativo de Estadística. Superadas las pruebas, pidió también plaza en Huelva:

> Habíamos decidido casarnos en el mes de enero de 1934 pero, el día cuatro, murió mi padre de repente de una angina de pecho. Nos casamos el quince de enero y sin celebrar la boda nos fuimos a Huelva[34].

Era el inicio de un matrimonio que se prolongaría durante medio siglo, hasta el fallecimiento de la poetisa, relación recogida a menudo en su quehacer literario. Angela, de acuerdo con testimonios de las personas que la conocieron, estuvo siempre profundamente enamorada de Julio. Con ello se cumplía una de las aspiraciones fundamentales reflejada en su poesía juvenil, la consecución del amor.

Incorporada al Instituto como profesora de Lengua y Literatura Española, el matrimonio se instala en Huelva. Con ellos lo haría también el hermano más joven de Angela, Diego, quien con sus catorce años todavía estudiaba el Bachillerato. Diego Figuera guarda muy buenos recuerdos de aquel período:

> Los años de Huelva fueron muy felices, y sin embargo Angela no escribió nada. Fue una época tranquila, pacífica. Todos los domingos hacíamos excursiones. Íbamos mucho a Punta Umbría, en canoa, y allí comíamos en casa de María Mandao. En aquellos años yo fui alumno de mi hermana en el Instituto, en segundo y tercero de Bachillerato. Los alumnos la querían mucho y sus

clases resultaban muy humanas; se sabía poner al nivel de los alumnos. Le gustaba la enseñanza[35].

Sin embargo, de nuevo la desgracia se cernía sobre el joven matrimonio. Angela queda embarazada con lo que parece próximo a cumplirse otro de sus grandes anhelos. En 1935 da a luz un niño muy hermoso pero que hubo de ser extraído con fórceps, lo que ocasionó su muerte. Probablemente si el parto se hubiera desarrollado en un centro hospitalario con más medios, el niño se habría podido salvar. Esta pérdida afectó profundamente a Angela, como se comprueba aún muchos años más tarde en Mujer de barro:

> Debísteis dármelo. Yo hubiera debido
> tenerlo un breve tiempo entre mis brazos,
> pues sólo para mí fue cierto, vivo...[36]

Tanto Julio como Diego Figuera coinciden en afirmar que fue un golpe durísimo para ella, "único infortunio importante de nuestro matrimonio", en palabras de Julio, "pero gracias a la entereza y al caracter animoso de Angela nos resignamos pronto"[37].

Por otra parte, en la primavera de 1936, Angela queda de nuevo encinta lo que en cierto modo le ayuda a sobrellevar el dolor del hijo perdido. Postergado uno de sus deseos fundamentales, cuando llegue su realización la dicha tampoco será completa, enturbiada esta vez por la guerra civil.

I.3 "LA MUERTE EN TORRENTERA"

El quince de julio de 1936 el joven matrimonio se ve obligado a trasladarse a Madrid con el fin de que ella pueda realizar un cursillo que le permita ser confirmada en su nombramiento como catedrático de instituto. Cuando llegan a la capital se ha producido ya el levantamiento militar en Marruecos y con ello, la sublevación de gran parte del ejército contra la república y la consiguiente contienda civil. En este estado de cosas, Julio decide alistarse en un batallón de milicianos:

> Pasados los primeros días de desorientación y confusión yo me alisté en unas milicias sorianas con la idea de llegar pronto a Soria porque habiamos tenido noticias de que habían detenido a mi hermano Melchor que era allí catedrático de latín y era socialista[38].

Para entender mejor esta reacción de Julio se ha de tener en cuenta que casi toda su familia se identificaba con las ideas socialistas del partido de Pablo Iglesias, formación en la cual militaban tres hermanos suyos. También Angela simpatizaba con estas ideas.

> Angela, que estaba embarazada de nuevo, no se opuso a que me alistara, quizá influída por el ambiente de lucha e indignación contra la sublevacion y la convicción de que se vencería rápidamente, pero pronto empezaron a

> estabilizarse los frentes y a organizarse unidades disciplinadas en vez de las milicias, entusiastas pero faltas de organización y disciplina de los primeros meses, pensando ya en una guerra larga[39].

Estos primeros meses de conflicto no iban a resultar nada fáciles. Contenido el avance franquista sobre Madrid en la Ciudad Universitaria, Angela y su familia se instalan en la calle Modesto Lafuente, alejándose de este modo de la línea del frente que quedaba próxima a su anterior domicilio. Son días de bombardeos y colas para el racionamiento. Los primeros serán rememorados por la escritora años más tarde en el poema **Bombardeo**, aquellas "noches de sueño incierto, triturado / por la tremenda sinfonía / del frente en erupción y los caballos / del miedo galopando en explosivos". Miedo, hambre, soledad, el amor al borde de la tragedia, cuando el amante volvía "con unos ojos llenos de agua sucia / donde asomaban rostros de cadáveres"[40], "años durísimos y amargos, erizados de trabajos, dificultades y dolores"[41].

El 30 de diciembre de ese mismo año ingresa Angela en la Maternidad donde nace Juan Ramón, el que será su único hijo, "con salvas, como los reyes", diría irónicamente más tarde[42], en referencia a los bombardeos producidos durante el parto. En aquellos días Julio se encontraba fuera de Madrid, en Lorca, realizando un curso para oficiales de artillería y solamente pudo conocer a su hijo unos días después cuando, finalizado aquél, fue destinado a una batería en el frente de El Pardo.

Apenas transcurridos dos meses, en febrero de 1937, Angela y toda su familia son evacuados a Valencia y, posteriormente, ella es destinada al Instituto de Alcoy, alojándose con los suyos en un hotel de dicha localidad. Un pequeño incidente de aquellos días muestra una vez más el carácter de la escritora. Instalados en el hotel, el niño empezó a llorar por las noches, molestando al resto de los huéspedes quienes protestaban. Entonces "Angela, tan decidida, se fué a ver al alcalde y le dijo que si no le proporcionaba un piso se volvía a Valencia"[43]. El mismo día les fue adjudicado uno que había sido abandonado por sus dueños y que se encontraba cerrado.

Estando en Alcoy, fue movilizado Diego, el hermano menor de Angela, con apenas diecisiete años, siendo destinado al frente de Aragón. En la localidad alicantina quedaron entonces junto a ella y el niño, su hermana Amelia y la madre de ambas.

Durante el otoño de 1938 Julio fue trasladado a Molina de Segura con el fin de organizar allí un taller de carga de proyectiles de artillería. Angela pidió entonces ser trasladada al Instituto de Murcia, lo que permitió que el matrimonio se volviera a reunir durante los últimos meses de guerra:

> En Molina de Segura vivimos relativamente bien porque donde se instaló el taller de carga era una fábrica de conservas vegetales y mermeladas, parada durante la guerra, que tenía una vivienda donde nos alojamos nosotros[44].

Especialmente complejos resultarían los últimos días de la contienda, cuando Julio fue arrestado y llevado a la cárcel de Valencia. El motivo fue una discusión que mantuvo con el comisario político. Al parecer, dicho comisario le tomó por comunista durante los enfrentamientos protagonizados por éstos y los anarquistas. Tal vez para probarle, le dijo a Julio que, según había podido saber en el Parque de Artillería de Albacete, del que dependía el taller de proyectiles, iba a ser enviado a Cartagena al mando de una batería para enfrentarse a los comunistas. Al oír ésto Julio contestó que se negaría a hacer tal cosa.

Una vez bajo arresto, fue trasladado a la cárcel de Monteolivete donde permaneció encarcelado junto con varios guerrilleros comunistas a través de los cuales conocería "toda suerte de barbaridades realizadas por éstos tras las líneas franquistas"[45]; entre aquellos hombres entabló una cierta amistad con un tal Quiroga a quien encontraría de nuevo durante la posguerra, ya en la clandestinidad[46]. Mientras tanto, Angela temía por la vida de su esposo, ante la posibilidad de que fuera fusilado.

El mismo día del fin de la contienda civil Julio fue puesto en libertad. La situación que se les ofrecía entonces a los Figuera no tenía nada de halagüeña puesto que tanto ellos como sus respectivas familias se encontraban sin trabajo y en el bando derrotado. Decidieron ante ello trasladarse todos a Madrid en donde, pensaban, sería más fácil pasar desapercibidos y, al mismo tiempo, tendrían mayores posibilidades de encontrar trabajo.

En buena medida, estos primeros meses de posguerra serán una auténtica prolongación de los años de guerra tanto en lo que se refiere a la penuria económica como al temor de ser represaliados.

Una vez en Madrid y tras un viaje de pesadilla[47], ambas familias se instalaron primeramente en la casa de la calle Modesto Lafuente, la cual había sido parcialmente afectada por los bombardeos. Sin embargo, no pudieron permanecer allí puesto que no tenían dinero para pagarla: "Habiamos llegado a Madrid con ¡3 pesetas de plata!. (El poco dinero que traíamos en billetes no valía)"[48]. Ante esta situación se vieron obligados a malvender los muebles y los escasos objetos de valor que todavía conservaban.

Pero no terminaban aquí los problemas. Julio, que había contraído paludismo durante su estancia en Molina del Segura, tuvo una recaída al no haberse tratado convenientemte la enfermedad en su momento. Por otro lado, estaban los problemas políticos derivados de su participación en el conflicto como teniente republicano. En un primer momento, rehuyó la obligatoriedad de presentarse a los juzgados de prisioneros, tal y como había sido ordenado para todos los oficiales del bando republicano, "porque pensaba (se refiere a Angela) que si me metían en cualquier campo de concentración o cárcel, con el paludismo que tenía, seguramente me moriría"[49]. Al no acudir de forma voluntaria fueron a buscarle a casa en dos ocasiones sin localizarle en el domicilio. Posteriormente, una vez recuperado de la enfermedad, se presentó y fue puesto en libertad vigilada con la obligación de acudir cada quince días a la comisaría de policía.

Al mes de estar en Madrid, se trasladaron a casa del suegro de Felipe, hermano de Angela, electricista de profesión, quien encontró algún pequeño trabajo con el que ir saliendo adelante. En aquel momento las mujeres con el niño marcharon a Burgo de Osma, Soria, en donde se encontraba Maruja, otra de las hermanas, quedando en Madrid únicamente Julio y Diego con la intención de buscar trabajo. Al poco tiempo Julio empezó a dar clases de matemáticas y física en la academia Peñalver lo que permitió el regreso a Madrid de Angela con el niño.

Las dificultades de este período iban a dejar una importante huella en la escritora, marcando su impronta en su quehacer poético. Se inicia a partir de este momento una nueva etapa en la cual emergerá muchas veces el fantasma de los acontecimientos vividos durante los años de guerra, auténtico poso amargo que constituirá una referencia casi obsesiva, al igual que para buena parte de la sociedad española. Progresivamente, frente a la aún cercana "muerte en torrentera"[50] de la guerra, tomará cuerpo el ansia de recuperación y la esperanza que implicaba el mismo hecho de haber sobrevivido al conflicto. Buen ejemplo de ello lo constituye el poema Posguerra[51] en el cual Angela se hace eco de esa satisfacción de seguir con vida:

> Alegraos, hermanos, porque vivos seguimos.
> Verticales, calientes sobre tierra segura
> persistentes al estruendo y a la dura piqueta.
> Aún nos queda la carne y un acero de huesos
> nos mantiene flexibles bajo el cielo de siempre
> que absorbió indiferente los agónicos gritos.

I.4 TRAS LA TORMENTA

Con el final de la guerra civil, la sociedad española fue recuperando una suerte de estabilidad que permitió la paulatina recomposición de un país devastado por el conflicto. Aunque la situación distara mucho de la total normalización[52], sí permitió, al menos, generar el ambiente propicio para la recuperación de los iniciales ritmos vitales, a pesar de las dificultades de toda índole que se acumulaban todavía, especialmente a nivel político y económico.

En este ambiente, también la familia de Angela irá estabilizándose paulatinamente, si bien las consecuencias de la guerra pesarían todavía con fuerza sobre ellos, como se podrá ver más adelante. Tal y como es lógico suponer en aquellas circustancias, Angela centrará todo su interés en el medio familiar: Julio, el hijo, la casa se convirtieron en preocupaciones prácticamente exclusivas. Su primera obra publicada, Mujer de barro, recogerá a la perfección el ambiente de ese mundo familiar, íntimo y cerrado, al margen de la realidad exterior: "Yo y los míos descansando tras la tormenta"[53] será como defina la escritora dicha etapa de su evolución personal.

De alguna forma, tanto la poesía de estos años como el recuerdo y las anécdotas de quienes convivieron con ella, dejan entrever un entorno armónico en el cual la poetisa no dudaría en

representar el papel de madre tradicional:

> Guisaba muy bien -recuerda Julio-; los jueves y los domingos nos hacía comida especial y cuando el niño volvía del colegio y preguntaba por la comida, se frotaba el estómago con la mano y decía: 'buena patrona tenemos, ¿eh papi?'[54].

No es exagerado pensar que en estos años Angela vio realizadas algunas de sus ansias juveniles, de sus más profundas ilusiones. Para corroborarlo basta recurrir a una composición publicada al margen de sus obras y que por su estilo y contenido debió haber sido escrita en aquellos años; se trata del poema Ser mujer del cual será suficiente reproducir una de sus estrofas:

> Ser mujer:
> ser la madre que engendra y la hermana que escucha;
> ser la novia que besa, ser el premio en la lucha,
> ser mujer...
> Ser la fuente de vida para el labio del niño,
> para el labio del hombre
> ser placer[55].

Muestran estos versos una actitud muy alejada de sus posteriores postulados reivindicativos, estando mucho más próximos a la imagen que tradicionalmente ha tenido la mujer en el medio familiar, a la idea de la esposa entregada en cuerpo y alma a los suyos.

La felicidad de este período va a tener también su paisaje: Soria. Durante varios años la familia Figuera acudirá primero al Burgo de Osma y, más tarde, a un pueblecito próximo a aquél, Hortezuela, para pasar los meses de verano. Ello posibilitará el reencuentro de Angela con la naturaleza, a través de largas excursiones en bicicleta y paseos por toda la geografía soriana. Los recuerdos e impresiones de aquellas vacaciones estarán en la base de su segunda obra publicada, Soria pura (1949):

> Ir con ella por el campo era una delicia porque te hacía ver constantemente la belleza de todo en lo que tú no te habias fijado. Un pino en una roca en medio de un torrente una florecilla en medio de un bosque un remolino de agua una estalactita de hielo, un contraste de colores de unas hojas secas y verdes, qué se yo, todo en suma era motivo de admiración del que siempre hacía partícipes a sus acompañantes[56].

Y Angela escribe, escribe, según coinciden tanto Julio como Diego, sin intención de publicar, como una forma de dar cauce a sus sentimientos; y también lee mucho a pesar de que algún tiempo más tarde afirmará poseer un escaso conocimiento de los poetas modernos[57]: los clásicos, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Bécquer, los simbolistas franceses... lecturas desordenadas y variadas, como confiesa Julio: "Leía de todo, también en francés, poesía francesa, y más tarde también en inglés. Le gustaban temas un poco filosóficos pero por ejemplo, también le gustaban las novelas inglesas, sobre todo policíacas; decía que era para relajarse[58]".

En 1948, Julio habla con la editorial Saeta de Madrid donde iba a publicar un libro para la enseñanza de la física. Dicha editorial, a pesar de estar especializada en temas científicos, accederá a publicar la primera obra de Angela. Esta, en un primer momento se había mostrado reacia a hacerlo pero finalmente accedió a ello, apareciendo el poemario en una edición muy limitada y acompañada de una ilustración de Diego Figuera.

La aparición de Mujer de barro y, un año más tarde, de Soria pura, esta última con ilustraciones de Rafael Figuera y dentro de la colección "Mensajes" que dirigía Leopoldo de Luis en Ediciones Jura, provoca importantes cambios en la vida y actitudes de la escritora. Por una parte, el esfuerzo de publicar le obliga a seleccionar y depurar el estilo, a tratar de dominar de forma más completa el lenguaje poético. Ello conlleva la profundización en la reflexión metapoética de modo que, en el segundo de los libros, se muestra como una mujer consciente de su labor, superando la inicial imagen de ama de casa que sólo utiliza el verso para expresar su emotividad.

Pero, además, la publicación de sus poesías permite a Angela acceder al conocimiento de los ambientes literarios e intelectuales de la posguerra, introduciéndole en sus círculos y en su problemática. Este será un importante factor para comprender su posterior evolución personal.

Asimismo, 1949 será importante para Angela por otros motivos. Es precisamente en ese año cuando la escritora inicia su relación epistolar con Blas de Otero, amistad que se prolongará du-

rante largo tiempo, como lo demuestra la numerosa correspondencia conservada, la última de 1956. También en 1949 Juan Ramón Jiménez escribe a Angela, respondiendo a una carta remitida por ella solicitándole su opinión en torno a Soria pura. En la misma vierte el poeta de Moguer sus opiniones en defensa del verso libre y termina diciendo:

> Ando por los versos de usted como por un campo de árboles, aguas, arenas, animales, matas, vientos, alguna persona natural. Y me encuentro en ese campo a gusto. Esta es mi crítica[58].

A resultas de todo ello Angela entrará en contacto con la realidad española y también, como no podía ser de otra forma, habrá de enfrentarse con el rígido control cultural e intelectual impuesto por el franquismo. Son los primeros problemas con la censura[60], narrados de esta forma a Blas de Otero:

> No sé si le dije que a mi Mujer de barro me la mutilaban en su primera parte casi íntegra. ¡Qué inefable pudor! Menos mal que, como la rigidez de las leyes sólo iguala a la venalidad de los que las aplican, una buena influencia aplicada a tiempo, dejó salir mi libro íntegro. Integro: si no, no lo publico[61].

En aquella primera ocasión el origen del problema se localizaba en el claro erotismo que impregna la obra, en donde Angela aborda el hecho amoroso en toda su amplitud y sin ambages. Era

lógico que aquella actitud chocase con el puritanismo radical y la mojigatería de los censores.

También en 1949 tanto Blas de Otero como Angela se presentan al Premio Adonais de poesía, no consiguiéndolo ninguno de los dos. Sin embargo, pronto se conocen toda una serie de irregularidades en el fallo del premio para el cual en un primer momento parecía haber sido seleccionada la obra de Blas de Otero, marginada después por motivos "extraliterarios"[82]. El poemario que Angela había presentado a concurso, En la delgada arista, se incluirá más tarde dentro de Los días duros, retitulada como "Clamor".

A partir de este conflicto Angela pasa a mantener una postura crítica hacia los premios literarios, a pesar de reconocer su interés económico y de difusión de la obra del escritor:

> Esto de los premios -escribe a Blas de Otero-, no tiene ninguna importancia esencial (...) Con todos sus más y sus menos, contribuyen a darle a uno a conocer y a en cierta pequeña medida a darle a uno de comer. Lo que no es moco de pavo en estos tiempos[83].

El comentario deja traslucir que junto con el equilibrio familiar, no se había producido paralelamente el defintivo asentamiento económico de los Figuera.

I.5 LA PUERTA ABIERTA

La progresiva confrontación de la realidad y el mundo íntimo de la escritora arrastra a ésta hacia actitudes cada vez más críticas y comprometidas. Este proceso, iniciado hacia finales de los años cuarenta, alcanza su plena expresión en los cincuenta, siendo la mencionada correspondencia mantenida con Blas de Otero un testimonio excepcional para el análisis de esa paulatina toma de posición ideológica.

Sabina de la Cruz, viuda de Blas de Otero y con seguridad la mejor conocedora de su correspondencia, describe dichos contactos epistolares de este modo:

> Estas relaciones debieron comenzar hacia el año cuarenta y ocho. De esa fecha son las primeras cartas que conservo, hasta el cincuenta y seis. Durante ese tiempo se cartearon mucho. Ella le enviaba cartas muy extensas.
>
> En general, hablaban en aquellas cartas de poesía, de estética, de problemas como el sentimiento del poeta en poesía, el tema de los otros, problemas existenciales del hombre... No hay referencias a la Guerra Civil. A diferencia de Angela, Blas de Otero empezó a escribir de forma más comprometida a partir de la repercusión de

> la II Guerra Mundial y del existencialismo europeo. Hay que recordar que por aquellas fechas llegaron a Bilbao un gran número de fugitivos[64].

Son trece las cartas conservadas de Angela a Blas de Otero, las cuales incluyen tres poemas inéditos[65] en aquella época, siendo ocho las respuestas de Blas de Otero conocidas en la actualidad.

El origen de esta importante amistad entre ambos poetas hay que buscarlo en el hermano pintor de Angela, Rafael, amigo de Blas de Otero, quien proporcionó a la poetisa la dirección de aquél. La influencia de Rafael sobre su hermana no acabaría aquí puesto que será él precisamente quien le ponga en contacto con los círculos intelectuales de la capital vizcaína. Rafael Figuera mantenía allí una importante labor cultural, impulsando, además, en su chalet "Munitis", en el Carmelo bilbaíno, una tertulia por la que desfilaron intelectuales y artistas de la talla de Jorge Oteiza, Federico Krutwig, Rafael Zarco, Rafael Morales, Gabriel Celaya, Amparitxu Gastón, Angel Ortiz Alfau, junto con el propio Blas de Otero.

Durante el verano de 1950, Angela vuelve a Bilbao, después de veinte años de ausencia, y contacta con el círculo de Rafael. Así describe Vidal de Nicolás aquella fecunda relación:

> Y venía Angela, Angela venía los veranos. Se escapaba de Madrid y se llegaba a vernos. Angela tenía una sonrisa con hoyuelos en las mejillas. Confortable. Te sentías a gusto sólo con verla sonreír. Sonreía siem-

> pre. A veces venían a verla, cuando se enteraban que ella estaba en Bilbao, jóvenes poetas, admiradores de su poesía. Nunca les hablaba como una profesora, recuerdo, como una poeta "consagrada". Les hablaba como una amiga. Como una madre diría mejor[66].

Estos contactos se prolongaron durante varios veranos, siendo en 1951 cuando Angela conoce personalmente a quien ya era amigo a través de sus cartas, Blas de Otero. A partir de este momento cambiará el tono de su correspondencia, adoptando un tratamiento mucho más afectivo[67].

Hay que destacar igualmente la amistad con Gabriel Celaya, cuyo libro Las cosas como son(1948) constituyó para Angela "una revelación": "Lo que yo quería decir en mis poemas 'podía' decirse en un lenguaje más sencillo, menos engolado y 'poetísimo'"[68]. Asimismo, aunque posterior pero también ligado a Bilbao, merece destacar su aprecio por Gabriel Aresti, auténtico admirador y difusor de la obra de Angela en el País Vasco[69].

A partir de estas relaciones o paralelamente a las mismas, la poesía figueriana se abre al mundo exterior, cede la puerta contra la que había tratado de impedir que su ámbito interior, familiar, apacible, se viese alterado por acontecimientos externos, como tan gráficamente expresara en su poema Egoísmo. Dicha composición abre la primera de las obras dentro de la nueva actitud estética, Vencida por el ángel, breve trabajo publicado en 1950 pero finalizado ya en 1949, año en el que recibió el premio de la revista Verbo de Alicante:

Contra el sucio oleaje de las cosas
yo apretaba la puerta. Mis dos manos,
resueltas, obstinadas, indomables,
la mantenían firme desde dentro[70].

También en 1950 aparece publicado su poema Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas en la revista Espadaña, publicación que constituía un auténtico foro de expresión para los intelectuales progresistas y disidentes de la posguerra. Este poema, dedicado a Carmen Conde, tenía el carácter de auténtica proclama[71], una invitación a todas las escritoras para levantarse y abrirse al mundo, sin ignorar el odio, el dolor, la muerte:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta[72].

Este poema tendrá una importante difusión, siendo reproducido en diversos medios literarios.

Es lógico suponer que esta evolución poética fuese acompañada por un cambio de actitud frente a la realidad y un progresivo posicionamiento ante sus aspectos más dolientes. ¿Por qué se produce este cambio?

Resulta evidente que la causa no pudo ser única. En primer lugar en 1949, Juan Ramón, el único hijo de Angela, tiene ya trece años y ella, mujer radicalmente marcada por la maternidad, no

puede evitar un sentimiento de temor ante el mundo con el que éste habrá de enfrentarse muy pronto. Así se lo confiesa a Blas de Otero en una carta posterior a la fecha del cambio comentado, 1953: "Que no se tuerza, por Dios, y será un hombre estupendo. Y que no me lo maten cualquier día, estúpidamente, en una Corea cualquiera[73]." La misma preocupación se reflejará en su poesía, la necesidad de defender el futuro del hijo:

> Ya no podemos acunar la débil
> carne del hijo en un regazo tibio
> de raso y plumas: Hay que sostenerla
> con fuertes manos, apoyarla adrede
> en el inquieto suelo, preparando
> con firme decisión su andar futuro[74].

Este sentimiento adoptará también, en ocasiones, una significación plural, colectiva:

> Y luego ¿qué? ¿Qué veis por los caminos
> de la tierra en tormenta?
> ¿A dónde irán los pies que golpearon
> la cárcel sin hendir de vuestro vientre?[75]

Es el miedo ante el futuro del hijo al cumplirse un ciclo que ella intuía desde un principio, el lejano convencimiento de que un día aquel niño saldría del círculo familiar, fuera de la protección materna, para ser nuevamente simiente, como se recoge en un poema de Mujer de barro en el cual se dirige a una hipotética nuera: "La flor de mis entrañas / será rica simiente de las en-

trañas tuyas..."[76]. La culminación de ese futuro presentido se acerca y Angela, madre, siente miedo.

Otro factor que posiblemente influyó a la hora de romper el equilibrio que presidía sus primeras obras será la muerte casi continuada de varias personas muy próximas y queridas: A finales de los años cuarenta fallece su hermana Paz dejando una niña de corta edad. Unido al dolor por la muerte de la hermana, Angela sufrirá un nuevo disgusto al no poder hacerse cargo de dicha sobrina, tal y como era la voluntad de la madre, por interponerse una hermana del marido. Poco después, a otro de los hermanos, Germán, radiotelegrafista de la marina mercante, le es diagnosticado un tumor cerebral, perdiendo parte del habla a consecuencia de una operación. El desarrollo de la enfermedad es descrito de este modo por Julio Figuera:

> Era difícil entenderle pero la que mejor le entendía era Angela. Tenía la obsesión de que andando mucho se iba a curar mas pronto y quería salir a toda costa, con buen tiempo, con lluvia o con nieve, pero tenía que ser con Angela. Y ahí tenias a ésta dandose con él, en pleno invierno, paseos por la Castellana o por el Retiro, que duraban toda la mañana. Por fin hablaba casi bien y estaba muy fuerte pero murió a los dos años de la operación[77].

Ya en 1950 moría la madre de Angela:

Ya tengo mi raíz bajo la tierra.
Un poco muerta ya contigo, madre,
hay algo de mi vida que se pudre
contigo, con tus huesos delicados
con tus azules venas, con tu vientre
que cóncavo sufrió dándome forma[78].

Algún tiempo después será Begoña, una de las contertulias del grupo bilbaíno, quien fallezca dejando tres niños[79].

La poesía de Angela testimoniará este conjunto de muertes que provocan en ella numerosas interrogantes y le muestran algunos de los aspectos más duros de la cotidianidad : la enfermedad, el cáncer, la muerte. Dichas preocupaciones proporcionarán además una dimensión más reflexiva y filosófica a sus versos, al tiempo que idealizará los años pasados en la intimidad familiar, años de felicidad que provocarán asimismo un fuerte sentimiento de culpabilidad en la escritora cuando descubra que otros sufrían mientras ella era feliz[80].

A estos posibles factores, a los que habría que sumar el pasado republicano de su familia y sus lecturas, se añadirán acontecimientos posteriores que le inducirán a profundizar en la línea de denuncia social y de descripción realista de la España contemporánea.

En consecuencia con lo dicho hasta aquí, se inicia una etapa de presencia de Angela en todo tipo de actividades culturales, de colaboraciones literarias, tertulias y homenajes. Así, en 1950,

participa en el homenaje a Gerardo Diego organizado por la revista Verbo de Alicante[81]. Un año más tarde, en 1951, su poema Destino gana el premio de la revista Indice de artes y letras y, en 1952, con El grito inútil, el premio "Ifach" de la colección alicantina del mismo nombre, obra publicada en ese año. Colabora, por otra parte, además de en Verbo, en gran número de revistas como Alcándara, Espadaña[82], Platero[83], saluda con un poema la primera obra estrenada por Antonio Buero Vallejo[84] y, en suma, despliega un incesante movimiento que se prolongará principalmente durante toda la década de los cincuenta.

Es en esos años cuando se produce otro hecho destacado que posiblemente hubo de tener influencias indirectas sobre la poetisa. Llega Ciriaco de Párraga a Bilbao y con él se introducen de forma ya evidente las ideas marxistas en el círculo de intelectuales bilbaínos que frecuentaba Angela[85]. Sin embargo, en aquel momento ésta se había distanciado del mencionado colectivo como lo demuestra la menor frecuencia epistolar con Blas de Otero[86]. Respecto al marxismo y la ideología socialista no parece que Angela pasase de mantener una clara simpatía hacia las mismas, sin llegar a militar en ningún grupo y manteniendo su independencia personal, aunque, por supuesto, estas concepciones ideológicas influirían en su quehacer poético[87].

Incidencia más directa tendrá en la vida y el pensamiento de Angela su trabajo, a partir de 1952, en la Biblioteca Nacional y especialmente, desde 1954, su labor en los denominados "bibliobuses", servicio que trataba de llevar la literatura y los hábitos de lectura a los barrios marginales y periféricos de Madrid. La

escritora se sintió siempre muy orgullosa de dicho trabajo, siendo mención obligada en todas sus reseñas biográficas. Así describía su labor a Blas de Otero en carta del 13 de marzo de 1956, misiva que rompe un silencio epistolar de casi tres años:

> Sabrás que a la vejez he resuelto dedicarme a la vida activa y trabajo por la mañana en la Biblioteca Nacional y por la tarde en una biblioteca ambulante o Bibliobús que va prestando libros por los barrios extremos y suburbios madrileños. Este último es un servicio estupendo y yo lo hago encantada, con verdadero apasionamiento, aunque la remuneración es muy pequeña, como todas las que se cobran en España salvo raras y casi siempre poco honrosas excepciones. Se pone uno en contacto con el pueblo y se le orienta y educa en la lectura y no sabes cómo lo agradecen y qué contentos y amables se muestran con nosotras las bibliotecarias, y hasta nos toman afecto...

Estas nuevas actividades coincidían con la marcha de su hijo Juan Ramón, "hecho un hombre"[88], a París, a estudiar matemáticas interno en el Liceo Louis le Grand, lo que descargaba a la escritora de buena parte de sus responsabilidades domésticas.

Poco antes de iniciar estas labores, en 1953, se había publicado Víspera de la vida, con ilustraciones de Núñez Castelló, y Los días duros, auténtica recopilación de su "poesía preocupada" hasta aquella fecha al incluir Vencida por el ángel, Los días duros, Víspera de la vida y El grito inútil. Esta poesía, de tono

fuertemente dramático, se caracterizaba en esencia por sus contenidos existencialistas, religiosos[89] y filosóficos, con una cierta concepción negativista de la realidad[90].

En conjunto, se puede afirmar que se habían establecido las bases objetivas que permitirían un posicionamiento más activo de la escritora frente a la situación social y política española, fruto, en el decir de Julio Figuera, de "la toma de conciencia de las persecuciones, marginaciones y desigualdades de nuestra sociedad"[91]. Esta toma de conciencia se había desarrollado paralelamente a la propia maduración de la sociedad española y del pronunciamiento de otros muchos artistas e intelectuales lo que estaba generando la creación de diferentes focos de contestación al franquismo.

I.6 LITERATURA Y DISIDENCIA

Si bien Angela había mostrado su descontento con la situación española y con el régimen en numerosas ocasiones, sin ir más lejos a resultas de los problemas previos a la publicación de Mujer de barro, no será hasta la segunda mitad de los cincuenta cuando adopte posicionamientos más radicales los cuales desbordarán, inevitablemente, los estrechos cauces impuestos por la censura franquista a la expresión y a la creación poética.

Mientras continuaba con su trabajo en el servicio de Bibliobús, la escritora no dejó de participar en todas aquellas actividades que se organizaban en los medios culturales de la época, muchas veces teñidos de evidentes connotaciones críticas. Un ejemplo de ello es su participación en 1954 en unos encuentros entre poetas y estudiantes universitarios, organizados en la Universidad de Salamanca bajo el rectorado de Laín Entralgo[92]. Sigue colaborando, por lo demás, en distintas revistas y, por supuesto, inmersa en la vida intelectual del momento, en especial a través de las numerosas tertulias, organizadas en muchas ocasiones en su propio domicilio de Madrid. Lo describe Julio Figuera:

> Aquí nos veíamos mucho con Celaya. Nos reuníamos en esta casa, sobre todo los sábados, no todos pero sí a menudo. En ocasiones, también en casa de Celaya. Nos reuníamos con Pepe Hierro, Rafael Morales, Leopoldo de Luis, Garciasol, J aquín León; también algunos jóvenes: Carlos Sahagún, Toledano. En alguna ocasión, Gerardo Diego[93]. En aquellas reuniones se hablaba de todo pero especialmente de política y literatura[94].

En este sentido cabe recordar las palabras de Lauro Olmo cuando afirma que Angela Figuera "tenía su casa abierta" en reuniones amistoso-culturales "animadas por ese espíritu solidario"[95]. Al mismo tiempo participa en otras tertulias como la de Agora, dirigida por Concha Lagos, colaborando posteriormente en el homenaje a Gerardo Diego que organizará la revista, en 1958[96]. Como resultado de esta actividad constante, entrará en contacto con

gran número de personalidades culturales españolas, figuras como Carmen Bravo Villasante, Ernestina de Champourcín, José Luis Cano, Manuel Andújar, Francisco Acaso Gómez, Carlos Alvarez, Joaquín León, Carlos Murciano, Dámaso Alonso y un largo etcétera de intelectuales, artistas y escritores[97].

Y sigue escribiendo. En 1956 comenta sus últimos trabajos a Blas de Otero:

> Tengo casi acabado un libro Belleza cruel que me piden para dos colecciones. Aún no sé lo que haré. Tal como están las cosas lo habría de podar bastante y se me iba a quedar muy esquelético. Si pasa algo de tiempo...[98]

Aflora en esta referencia el problema de la autocensura del poeta ante el temor de la censura oficial y las consecuencias y, muchas veces, pérdidas que la misma acarreaba. Este temor alcanzaba incluso a la propia correspondencia que, en ocasiones, debía de recurrir a ambigüedades como la que remata el párrafo anterior. Finalmente, la obra se publicará dos años más tarde y en México.

Otro aspecto decisivo que sale a la luz en estos años es la afición de Angela a viajar. En 1955 había visitado Marruecos con una excursión organizada por la Biblioteca Nacional, en el trascurso de la cual conoció personalmente a Jacinto López Gorgé, director de la revista hispano-árabe Ketama, con quien ya había mantenido contactos epistolares. Dos años más tarde, en 1957, recibe una beca para estudiar literatura en París. Este viaje ten-

dría una gran importancia para ella puesto que le permitió conocer a Pablo Neruda[99]. A resultas de dicho conocimiento, el poeta chileno, tanto tiempo alejado de España como consecuencia de la guerra civil, entrega a Angela una carta dirigida a los poetas españoles con el objeto de que ella la introduzca en la Península. En dicha carta Pablo Neruda muestra su dolor por la situación política española y aboga por "renovar la fraternidad y la continuidad de nuestra paralela poesía"[100], por una universalización del canto poético, superando errores pasados. Su mensaje habrá de ser difundido de forma clandestina en el interior, no pudiéndose publicar hasta 1973.

El motivo del encuentro entre Neruda y Angela Figuera estuvo justificado precisamente por el mencionado poemario Belleza cruel que la escritora, una vez reordenado, lo había enviado a un amigo residente en México para que lo publicase allí:

> Yo tenía en París una amiga que era también amiga de Neruda. Un día le llevó una copia del manuscrito que yo había enviado a México. Después de leer él ese libro nos conocimos. Neruda no quería saber nada de la situación española después del treinta y nueve. Estaba amargado o resentido con España, no sé exactamente. Pero yo le discutí su posición y le hablé de los poetas: Blas de Otero, Gabriel Celaya, Crámer y otros. Le hice ver que aquí había una lucha[101].

En este contexto se puede entender la afirmación de Neruda cuando escribe: "Cuando salí de España los dejé perdidos (se refiere

a los poetas españoles). Luego los ignoré. Tu me los has traido[102]".

Mientras tanto, el nuevo libro de Angela es presentado en México, sin saberlo ella, al Premio de Poesía "Nueva España", concedido por la Unión de Intelectuales Españoles de dicho país. A resultas de ello Belleza cruel es declarada obra ganadora y se publica en 1958 con un importante prólogo de León Felipe[103].

Bajo el título de "Palabras..." el poeta zamorano se desdice de unos versos escritos en el éxodo posterior al final de la guerra civil, aquellos tantas veces repetidos en los cuales afirmaba que los vencidos, los transterrados, se llevaban la canción, dejando muda la casa paterna[104]:

> Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos...
>
> Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Angela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción[105].

Este sentido texto iba a ser manipulado por determinada prensa española como si de una retractación del poeta se tratase en relación con sus conocidos versos y declaraciones. Así se lo

explicaba Angela a López Gorgé en una carta remitida acompañando un ejemplar del nuevo libro:

> Estoy loca con el dichoso libro. Dí lo que quieras de él en Ketama, bueno o malo, pero no seas demasiado indiscreto porque, aunque no haya censura ahí, todo se sabe. Claro que ya está bien sabido y en realidad no importa nada. Ya te enterarías de lo que ocurrió con el prólogo. Sin citar para nada el libro y desconectándolo de éste -que le da toda su significación- primero en Pueblo y en Arriba[106] y luego en ABC, en tecnicolor y nada menos que el 18 de julio, han reproducido el prólogo ese como si fuera una rectificación de León Felipe en el terreno político. ¿Ves qué canallitas?... Y aquí no se puede rectificar y hay que callarse[107].

Se puede observar también en este largo fragmento cuál era la atmósfera de persecución en la que se encontraban inmersos los disidentes del franquismo. Como ejemplo de este mismo hecho puede ser interesante reproducir un fragmento de una carta remitida por Rafael Bosch a Angela en fecha algo posterior, en 1961, pero que expresa muy bien la situación asfixiante en la que se tenían que mover estas gentes:

> En mi artículo para Hispania, que está escrito en español, hablo más de usted y cito poemas o fragmentos de Belleza cruel. ¿Puede sugerirme alguna manera de que le envíe ese artículo en español sin riesgo para ninguno de los dos, al menos sin grande o innecesario ries-

> go, quizá a alguna dirección que no sea tan notada como supongo que será la suya? El artículo que aquí le incluyo me he atrevido sobre todo a enviárselo porque va en inglés[108].

Por lo demás, no parece que el autor de la carta tuviese muy en consideración los conocimientos idiomáticos de la seguridad española.

En esta situación Belleza cruel se tuvo que distribuir de manera limitada y clandestina por la Península. Los pocos ejemplares que llegaban de México eran muy difíciles de encontrar; únicamente en determinadas librerías que lo vendían subrepticiamente:

> Belleza cruel -escribía Angela al bilbaíno Gregorio San Juan- con eso de publicarse en México y no estar censurado aquí, me está costando más molestias, disgustos y dinero de lo que vale. Todos lo quieren, recibo muy pocos, una o dos librerías de Madrid lo venden con cuentagotas y con precauciones... Una lata[109].

De una y otra manera termina de fraguar en estos años la imagen de Angela Figuera como punto de contacto entre poetas y figuras tan distantes como las que se han venido mencionando hasta aquí, abarcando grupos alejados geográficamente, con sus peculiares problemáticas y, al mismo tiempo, fuertemente vinculados por el quehacer poético, respondiendo de esta forma a la situación sociopolítica que imponía el régimen. Félix Maraña lo des-

cribe de este modo:

> Gure egiazko idazleok (Aresti, Celaya, Otero, Angela Figuera) izpiritual eta intelektualki elkarrekin komunikatu zireneko garaia izan zen, klandestinitatean. Hizkuntza ez zen oztopo izan[110].

Y desde una perspectiva más global, Antonio Buero Vallejo confirma esa misma conciencia de unidad frente a un sistema represor:

> Lo más despierto y sensible de nuestras letras de entonces había llegado a formar un combativo frente cultural, e insistir en que no lo había o en lo mediocre de sus esfuerzos entrañaba tremenda injusticia contra las pugnas literarias emprendidas dentro del país. Tan fuerte ha sido, sin embargo, ese prejuicio, que todavía es frecuente soportar la tosca simplificación sociológica que asevera la inexistencia de nada realmente meritorio entre lo nacido bajo la presión censora del franquismo. Pero cuando más se decía eso laboraban ya aquí, en viviente oposición cultural, los Otero, los Hierro, los Garciasol, los Celaya, los de Luis, tantos y tantos más. Y Angela Figuera. Reconstructores todos del puente necesario, al que ella dotaría de sus dos claves de arco más importantes; aportación que no había sido posible si ella misma no hubiera sido excepcional ejemplo de poesía sin trampa ni cartón[111].

Este largo fragmento es posiblemente uno de los reconocimientos

más explícitos a la labor comunicativa de Angela, fortalecida con el protagonismo alcanzado a través de Belleza cruel.

De entre todas las amistades y contactos de aquellos años, merece especial mención la persona de Sabina de la Cruz, quien luego contraería matrimonio con Blas de Otero. Sabina conoció a Angela en 1960[112] y guarda de ella un gran recuerdo, describiéndola como una mujer que pese a no ser guapa, tenía un atractivo grandísimo, "la madre de todos"[113].

Sin embargo, el dinamismo de esta etapa biográfica de la escritora no se prolongaría durante mucho tiempo. Distintos acontecimientos familiares la irán distanciando de los ambientes literarios, abriendo un nuevo período en su biografía.

I.7 CANSANCIO Y RETORNO A LA INTIMIDAD

Un primer hecho decisivo en el paulatino distanciarse de la vida pública y de las tareas de disidencia poética activa será el abandono por parte de Julio de la labor docente que había desarrollado desde la posguerra, para incorporarse en Avilés como ingeniero a la empresa Ensidesa. Julio deja Madrid en 1959, donde queda en principio Angela a la espera de que su marido encuentre las condiciones adecuadas para que pueda trasladarse ella también.

Durante dos años permaneció en Madrid la escritora manteniendo un intenso ritmo de vida cultural[114] hasta que en 1961 consigue reunirse con su esposo en Asturias. A consecuencia de ello, abandona el trabajo en la Biblioteca Nacional en donde ya había desaparecido el servicio de Bibliobús; su supresión se debió a motivos económicos y, quizás, también de otro tipo. Así lo deja entrever Angela a lo largo de una entrevista mantenida con Antonio Núñez en Insula[115], insinuando connotaciones de carácter político a la suspensión de aquel servicio que tanto interés había despertado en ella.

Una vez en Avilés se inicia su progresivo distanciamiento con respecto a los núcleos intelectuales y artísticos. Al parecer, una cierta fatiga se empezaba a adueñar de ella, cansancio que aflorará en su último poemario, Toco la tierra. Este libro, finalizado en Asturias y publicado en 1962, llevará el subtítulo de "Letanías" lo que muestra hasta qué punto era consciente la autora de estar reiterando una y otra vez las mismas ideas:

> En Avilés -afirma Julio- dejó de escribir poesía porque, decía, que no quería repetirse. Unicamente cuando algo le estremecía o sacudía, por injusto o por cruel, le inspiraba algún poema de protesta[116].

Tras la aparición de Toco la tierra Angela abandonaría el cultivo de la poesía de carácter público, a excepción de algunos poemas sueltos, publicados en distintas revistas, en general de tono marcadamente reivindicativo o bien de homenaje[117].

El cansancio al que se viene aludiendo no supuso, sin embargo, el que abandonase por completo su trabajo intelectual. En este sentido, prosiguió las tareas de traducción que había iniciado a finales de los cincuenta para las editoriales Gredos, Molino y Anaya. Según todos los indicios realizaba estos trabajos por encargo y como una manera de ayudar a la economía familiar. Dichas traducciones las efectuaba sobre todo del inglés y, en algún caso, del francés. A modo de anécdota se puede indicar que Angela aprendió el inglés de manera autodidacta, mediante libros y métodos de idiomas por lo que su pronunciación era muy mala, lo que no impedía que comprendiese sin problemas todo tipo de textos.

Las traducciones realizadas por la escritora pueden agruparse en tres bloques[118]:

- literatura infantil: Shora y las cigüeñas de M. Dejong
  Cargamento secreto de H. Peaje

- crítica literaria: varios tomos de la colección "Tres escritores norteamericanos", concretamente siete. Esta colección recogía una serie de folletos publicados por la Universidad de Minnesota y en la edición española fueron publicados de tres en tres. En ella se estudiaba autores tan diversos como Ezra Pound, Washington Irving, Hermann Melville o los humoristas americanos. En este mismo bloque se incluyen otros dos libros, la Vida y obra de Cadalso, de Nigel Glendinning, y los Estudios sobre el barroco de Helmut Hatzeld.

- otros trabajos de literatura especializada: El hombre y el átomo, recopilación de las ponencias presentadas en los encuentros internacionales que sobre el tema se desarrollaron en Ginebra. La vida y el mundo de Jorge Santayana, estudio sobre dicho filósofo.

A estos títulos que abarcan los años 1959 a 1968, hay que añadir una novela de las denominadas de serie negra, El impostor de John Jakes. Todo el conjunto de traducciones fue publicado con indicación expresa del nombre de la traductora.

Al parecer, la traducción de estas obras no obedeció tanto a un interés personal como a distintos ofrecimientos de las editoriales. En este sentido poco pueden aportar en torno a las posibles preferencias e intereses de Angela Figuera. Quizás pueda sí ser significativo el que algunos de los folletos de la serie "Escritores norteamericanos" incluyesen fragmentos de poemas lo que la obligaría a reflexionar sobre el hecho poético y los problemas de traducción[119], así como el interés por la literatura infantil. Esta potencial influencia, sin embargo, apenas alcanzaría a la globalidad de la lírica figueriana puesto que Angela abandonó prácticamente el quehacer poético en los mismos años durante los que realizó dichos trabajos.

Pero si bien la actividad literaria de la escritora se fue reduciendo, todavía iban a aparecer importantes antologías de su obra, extendiendo su conocimiento y popularidad. Especial relevancia tendría la publicada en Caracas en 1961 bajo el significativo título de Primera antología. La publicación de esta obra

precisamente en Sudamérica no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que Belleza cruel había tenido muchas menos dificultades para su difusión en aquellos países lo que permitió que Angela conectase con mayor facilidad con los lectores americanos: "Allí le querían mucho -comenta Julio Figuera-. Creo que todavía hoy es más conocida en México que en su propia tierra[120]" Y sin duda no se puede negar que las relaciones con el público mejicano fueron especialmente estrechas, si se toma en consideración datos como el de que su obra póstuma fuese publicada en aquel país o que la muerte de la poetisa tuviera mayor repercusión en México que en España.

Estas relaciones con el país mejicano se iniciaron muy tempranamente. Según el escritor Alfredo Gracia Vicente la poesía de Angela había sido ya representada en Monterrey el 28 de abril de 1959, en el Oratorio del Obispado, "en uno de los eventos de Poesía en el Mundo que en la ocasión llevaba el rubro de 'De la nueva poesía española: Angela Figuera'"[121]. De esta forma, la escritora cosechó numerosas amistades en aquel país lo que posibilitó el que lo visitase en 1969, disfrutando entonces de un importante recibimiento, incluidos varios homenajes y la publicación de una antología conmemorativa[122].

Por otra parte, un dato a destacar, representativo del interés que su obra despertaba, es el referente a las distintas traducciones de su poesía, las cuales se fueron realizando durante aquellos mismos años. Sus poemas podían ser leídos en lenguas tan dispares como el inglés, francés, turco, euskara, árabe, rumano, portugués, sueco, italiano, danés, alemán entre otras. Especial

importancia tendría la traducción al ruso de una antología bajo el título de Belleza cruel, aparecida en 1968.

Poco a poco, sin embargo, la escritora va entrando en un proceso de automarginación de los medios literarios a la vez que despliega, generalmente junto con su marido, una gran actividad viajera. Además de la mencionada visita a México en 1969, unos años antes, en 1966, el matrimonio había realizado otro viaje, en cierto modo sintomático, a la Unión Soviética. El mismo se hubo de realizar de manera clandestina puesto que en aquella época estaba prohibido por el régimen franquista visitar aquellas repúblicas. Por ello hubieron de dirigirse primeramente a Ginebra y de allí solicitar visado para la URSS.

Más tarde, su nuevo domicilio en Asturias posibilitó al matrimonio el recorrer buena parte de la geografía de aquella región:

> En Asturias lo pasamos muy bien. Ella, como siempre, leía y escribía mucho, a mí me gustaba el trabajo que tenía y como a los dos nos gustaba el campo, que en Asturias es especialmente bello, casi todos los sábados nos ibamos a sitios distintos y pasábamos todo el domingo en el campo[123].

Curiosamente, al igual de lo que se ha apreciado en otros momentos de su obra, la felicidad de aquellos días no tendrá reflejo poético.

Un acontecimiento familiar favorecerá el retorno de Angela a la vida íntima y doméstica, centrada en los suyos: nace su primera nieta, Ana. A partir de ese momento la escritora se transforma en abuela:

> Aparte del tiempo que dedicaba a leer, hacía vestidos, prendas de punto y muñecos para la nieta. Cada vez que veníamos a Madrid le improvisaba cuentos cuando la dormía, que luego olvidaba, y la nieta protestaba al contárselos de nuevo si no eran idénticos a como se los había contado la primera vez. Por eso la nieta le dijo un día a Angela: "¡Pues pónmelos en un libro!"[124].

Este sería el origen de sus dos últimas obras, publicadas años más tarde a iniciativa de su esposo.

En 1971, jubilado Julio, el matrimonio se traslada de nuevo a Madrid en donde llevarán una vida apacible, al margen de toda actividad pública. En una entrevista mencionada con anterioridad, realizada por Antonio Núñez[125], Angela se expresaba en los siguientes términos:

> Madrid está muy incómodo. Además, nosotros nos vamos los viernes a El Escorial, y apenas si veo a la gente.

Por su parte, Julio describe aquel período evocando preferentemente las excursiones de los días de fiesta y las vacaciones jun-

to al mar o en el Burgo de Osma. Paralelamente, un nuevo nieto creaba otro foco de atención familiar.

En 1973 aparecía la Antología total, acompañada de un disco con una selección de poemas recitados por la propia escritora, mostrándose con dicha publicación la existencia de un claro interés hacia la poetisa todavía en los años setenta. De hecho, fue el segundo volumen de la colección que, lanzada por Videosistemas, unía poesía y testimonio de distintos escritores contemporáneos.

Las entrevistas realizadas a Angela en aquella época evidencian un fuerte pesimismo:

> Acaso estoy cansada de gritar y quiero sentarme un poco, ser abuela y mujer de mi casa y gozar de mi vejez cuando puedo olvidar mis preocupaciones que no cesan, sino que se crecen ante la marcha del mundo y el dolor de los pueblos que constantemente muerde a los más débiles.
>
> (...)
>
> (Los nietos) Son mi 'refugio' en la vida terrible de estos años demenciales, tan llenos de sucesos horrorosos, de contradicciones insoportables, de mentiras que hieren...He llegado a creer que los niños y las bestias son los únicos seres verdaderamente puros e inocentes, lo único auténtico que nos queda en el mundo[126].

De manera paulatina, van escaseando cada vez más las referencias a la escritora fuera de los círculos especializados. Ni la primera edición española en 1978 de Belleza cruel, ni tampoco los Cuentos tontos para niños listos[127] en 1979, consiguen romper el círculo de olvido que se espesa en torno a ella. Asimismo, con la transición política un nuevo elemento de desengaño aparece en su pensamiento, disconforme con la forma en la que se estaba llevando adelante dicho proceso. También su salud empieza a resentirse, enfermando del corazón y el pulmón. Su estado se agrava aún más tras la muerte de su hermana Amelia en 1980[128]. Finalmente y tras una larga convalecencia, la muerte le sobreviene el dos de abril de 1984[129], como consecuencia de un enfisema pulmonar unido a distintas complicaciones. Su último libro, Canciones para todo el año, editado por empeño de Julio y casi contra reloj de una muerte presentida, aparecerá póstumo en México, pocas semanas después de su fallecimiento[130].

La falta de reacciones públicas a su muerte será la muestra más elocuente del olvido en el cual había caído la figura de Angela Figuera: una escueta nota en el Telediario fue prácticamente la única referencia de su desaparición. Poco después se publicarían algunos artículos laudatorios que tampoco alcanzaron una gran relevancia.

A partir de dicho momento se inicia una labor incansable por parte de Julio Figuera para tratar de que la obra de su esposa no caiga en el olvido. Lentamente la publicación de distintos trabajos intentan dar a conocer a Angela. Incluso se organiza un recital de su poesía a cargo de Nuria Espert en Bilbao. Por desgracia

el acto coincide con una fuerte huelga general que hace que éste pase totalmente desapercibido[131].

Dos publicaciones posteriores suponen un nuevo empuje en el reconocimiento de la escritora bilbaína: en 1986 la editorial Hiperión publica sus Obras completas, recopilando la mayor parte de su poesía y una selección bibliográfica. Un año más tarde la revista vizcaína Zurgai publica un número monográfico dedicado al estudio de su vida y obra, proporcionándole una cierta actualidad en el País Vasco. No obstante, todavía hoy, el tercer nombre del que fue denominado "triunvirato vasco" de la poesía de posguerra[132], junto con Gabriel Celaya y Blas de Otero, está muy lejos de tener el reconocimiento que merece el conjunto de su labor literaria e intelectual. Suerte pareja correría el que fuese importante pintor vasco, Rafael Figuera, hermano de Angela, muerto en 1987 sin que ningún medio de comunicación vasco se hiciese eco del suceso.

1. Figuera, Julio: "Datos biográficos y recuerdos de Angela Figuera". Pág.1. Trabajo inédito.

2. Angela definía la situación familiar desde el punto de vista económico como "una familia de clase media sin un céntimo de capital. Buenas costumbres eso sí". (Saladrigas, Robert: "Monólogo con...", op.cit. Pág.48).

3. Entrevista mantenida con Pablo Bilbao Arístegui, en julio de 1988. Al parecer, los suburbios donde se hacinaba el proletariado eran los llamados "Barrios altos": Bilbao La Vieja, San Francisco y Las Cortes.

4. Escalante, Pedro: Hermes, revista del país vasco. Caja de Ahorros Vizcaína. Colección "Temas vizcaínos". Año XV, n 177. Bilbao, 1989. Pág.34.

5. "Entre 1910 y 1916 se crearon en Vizcaya 1.255 empresas y, entre ellas, Altos Hornos de Vizcaya, en 1902; Banco de Vizcaya en 1901; Hidroeléctrica Española, origen de Iberduero, 1901; Euskalduna en 1900; Sociedad Española de Construcción Naval, en 1908. El capital vizcaíno invertido entre 1903 y 1928 se elevó a 6.000 millones de pesetas (...) casi el 30 por cien del total del capital español en ese tiempo", (Fusi, J.P.: El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad. Alianza Universidad. Madrid, 1984. Pág.2).

6. Más tarde, se trasladaron de Espartero letra J, 2º piso, a otro domicilio próximo situado en Berroeta Aldámar número 6.

7. El paisaje de su niñez aparecerá reiteradamente idealizado en su poesía. Así lo describe, por ejemplo, en **Unas palabras a Pablo Neruda**, poema recogido en OC, pp.341-342:

> Mi corazón quiso nacer
> allá en Vizcaya, bajo un cielo
> rubio y azul si el sol quería;
> de un gris difuso y soñoliento
> cuando lloraba el sirimiri
> finos diamantes sobre el suelo.
> Montes de curvas delicadas,
> zarzas en flor, bosques pequeños,
> huertos, praderas y maizales
> fueron la selva sin misterio
> el ancho y plácido jardín
> donde mis pies iban ligeros
> pisando fresca hierba verde
> o recorriendo los senderos
> que me llevaban a la orilla
> de un mar indómito, impertérrito,
> que me arrullaba con su canto
> o me pasmaba con su trueno.

8. La pintura era, al parecer, un arte muy en boga en el Bilbao de comienzos de siglo, siendo calificado por Alvaro Chapa (La vida cultural de la villa de Bilbao, 1917-1936. Bilboko Udala. 1989. Pág.30) como "una de las principales aportaciones artísticas del País Vasco, y en concreto de Bilbao (...) los más cultos se vieron urgidos a improvisar un talante cultural que elevara y diera estilo a la nueva riqueza. A la pintura y a la pintura vasca se encomendó fundamentalmente ese trabajo" (pág.58). Para justificar este hecho acude Alvaro Chapa a unas afirmaciones de Pío Baroja: "la pintura ofrece la ventaja de tener más aceptación en la burguesía que la literatura, porque carece de contenido social y no está sujeta al idioma que la condena a la limitación. Además tiene otra ventaja mayor; la de ser un arte suntuario y un empleo de capital", (Desde la última vuelta del camino. Memorias. Biblioteca Nueva. Madrid, 1949. Pág.889). Termina el historiador indicando que se celebraron importantes exposiciones de gran influencia en la cultura urbana, en especial la celebrada en 1919.

9. En la familia de Julio "con diez hermanos la situación fue precaria y su padre a parte el mísero sueldo de militar conseguía otros ingresos ocupándose de algunas contabilidades particulares mientras su madre con la ayuda de su hija mayor hacía labores de bordado para comercios". (Roselló, José M : "La poetisa popular...", op.cit. Pág.11).

10. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.1.

11. La enseñanza media y superior ha poseído durante mucho tiempo un carácter elitista y en el Bilbao de principios de siglo mantenía esta naturaleza como lo muestra el hecho de que "la enseñanza media sólo era impartida por el Instituto Provincial de Vizcaya y cinco colegios privados". La enseñanza superior contaba apenas con dos centros. (Chapa, Alvaro: La vida cultural..., op.cit. Pág.30).

Este es un dato que viene a fortalecer la idea de que los estudios de Angela no eran habituales en aquellos años. Ella misma comenta a Robert Saladrigas el hecho de que su Bachillerato fue realizado "casi a contrapelo", y añade: "éramos cinco muchachas entre ciento cincuenta varoncitos", ("Monólogo con...", op. cit. Pág.48).

12. Entrevista con Julio Figuera, 23 de julio de 1987.

13. CI pág.98.

14. Entrevista mantenida con Diego Figuera el 19 de octubre de 1988.

15. Ibidem.

16. Figuera, Julio: Introducción OC. Pág.7. Por su parte, Manuel Mantero llega a definirla como "Madre de todos", Poesía española contemporánea..., op.cit. Pág.85.

17. Figuera, J: Introducción a OC. Pág.7.

18. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.2.

19. Entrevista con Julio Figuera, 23 de julio de 1987.

20. Bilbao, CI pág.167, y Horas bilbainas, pág.175.

21. CI pág.169.

22. VV, OC pág.155.

23. Entrevista con Pablo Bilbao Arístegui, julio de 1988.

24. Entrevista con Julio Figuera, 22 de julio de 1987.

25. CI pág.83.

26. Por lo demás no parece que el mismo fuese excesivamente activo en aquella época, teniendo además un carácter elitista, centrado en la actividad de algunas tertulias. Al respecto, Alvaro Chapa (La vida cultural..., op.cit., pág.55) recoge unas palabras de José María Salaverría en las que alude a la penuria literaria que rodeó la adolescencia de Ramón de Basterra: "las personas distinguidas o poderosas, influyentes y educadas de Bilbao, consideraban el cultivo de la literatura como una prueba de mal gusto o como una manía propia de chiflados; en último caso se reconocía que la profesión de escritor estaba bien para los forasteros, para los castellanos, pero nunca para un bilbaíno de buena familia".

27. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.3.

28. Ibidem pág.3.

29. Carta de Angela Figuera a Blas de Otero del 1 de febrero de 1952.

30. Carta de Angela a Blas de Otero, segunda de 1950, tras la muerte de la madre de ésta.

31. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.4.

32. Ibidem, pág.4.

33. Referencia recogida por Rafael Bosch en "La imagen de la condición humana...", op.cit. Pág.60.

34. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.5.

35. Entrevista mantenida con Diego Figuera el 19 de septiembre de 1988.

36. Muerto al nacer, MB, OC pág.57.

37. Figuera, J: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.5.

38. Ibidem, pág.5.

39. Ibidem, pág.5.

40. VA, OC pág.119.

41. Saladrigas, Robert: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

42. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.6.

43. Ibidem, pág.6.

44. Ibidem, pág.6.

45. Entrevista mantenida con Julio Figuera el 22 de julio de 1987.

46. Al parecer, una vez terminada la guerra, Julio volvió a encontrarle en las calles de Madrid donde estaba haciendo trabajo político en la clandestinidad. En cierta ocasión, le pidió a Julio que llevase a casa un sobre con documentos diciéndole que alguien iría a recogerlo. Así lo hizo éste. Pero Angela se dió cuenta y discutieron puesto que, decía ella, Julio tenía que sacar una familia adelante y no podía arriesgarse de aquella forma. Una vez recogida la carta, Julio dejó de colaborar. Algún tiempo después supieron por la prensa que Quiroga había sido detenido y fusilado. (Entrevista con Julio Figuera, 22 de julio de 1987).

47. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.7.

48. Ibidem, pág.7.

49. Ibidem, pág.7.

50. Bombardeo, VA, OC pág.121.

51. GI, OC pág.174.

52. Escribía Tierno Galván:

> Se era rojo o azul. Rojos clasificados como tales había muchos, pero que lo dijesen o no lo negasen, muy pocos.(...) los que no ocultábamos nuestro pensamiento teníamos poquísimas posibilidades de salir adelante. (...) Al terminar la guerra se instauró el reinado del miedo y la mayor parte de la población vencida temía. Se temía mucho en Madrid pero más que se temía, quizá, en provincias.
>
> ("La historia no es el camino de los cangrejos". Capítulo séptimo del libro Cabos sueltos, publicado en la revista Tiempo de Historia. Núms.92-93. Monográfico "Así fue la posguerra". Pp.80-81. Madrid, 1982).

53. Saladrigas, Robert: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

54. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.8.

55. OC pág.299.

56. Extraído de una carta que me fue remitida por Julio Figuera el 7 de enero de 1988.

57. Carta a Blas de Otero del 16 de febrero de 1949.

58. Entrevista con Julio Figuera, 22 de julio de 1987.

59. Jiménez, Juan Ramón: Selección de cartas (1899-1958). Ediciones Picazo. Barcelona 1973. Pág.226. También en Ediciones Bruguera. Cartas literarias. Colección "Libro amigo". Barcelona, 1977. Pág.175. La carta está fechada el 17 de octubre.

60. Como muestra de lo que significó la censura a lo largo de la posguerra española es interesante un testimonio anónimo publicado primeramente en la revista francesa Esprit, septiembre de 1956, y posteriormente recogido en el libro Apologie de la censure de Laurent Goblot. Editions Subervie. París, 1959:

> La censura española no tiene leyes ni reglas. Es un poder personal y coyuntural, ejercido a partir del Ministro de Información, cuyos ejecutantes directos, los censores, llevan al extremo límite para evitar ser sancionados ellos mismos. Saben que, en la duda, cortar no supone para ellos ningún riesgo. La censura española es algo más que una serie de decretos y de organismos. Es una atmósfera, una creación de tipo canceroso que comienza en las escuelas y que el ciudadano sigue encontrando en su casa por la pesadez de la radio oficial, de los periódicos, del cine, de los libros; que pretende deformar al hombre hasta hacerle admitir que la vida es una cosa y la expresión otra, y que no hay ninguna relación entre las dos. La censura española no se propone únicamente evitar que se sepa; trata de evitar que se piense e incluso que se imagine.
>
> (Recogido en monográfico de la revista Tiempo de historia, "Así fue...", op.cit. Pág.53).

61. Carta a Blas de Otero del uno de diciembre de 1949. El subrayado es de la propia escritora.

62. Ibidem.

63. Febrero de 1950.

64. Entrevista con Sabina de la Cruz, 9 de septiembre de 1987.

65. Se trata de Limitación, poema que permanece inédito, Mundo concluso , publicado después en VV (OC pág.148), y Destino, incluido en DD (OC pág.141).

66. Nicolás, Vidal de: "Mi recuerdo de Angela Figuera". Zurgai. Bilbao,1984. Pág.33.

67. Lo comenta Sabina de la Cruz en el artículo "Una mujer, una poesía...", op.cit. Pág.25:

> Es curiosa la diferencia que se advierte en las cartas posteriores a este primer encuentro. Frente al "amigo y compañero" o "querido amigo" de las anteriores y el tratamiento de "Usted", surge el "tú" para escribir al "amigo Blas", al "querido muchacho". Parece que el Blas de Otero recién conocido ha sido un descubrimiento

inesperado y está muy lejos de la personalidad que Angela le había atribuido.

68. Salabrigas, Robert: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

69. A Aresti se debe la traducción al euskara de algunos poemas de Angela como es el caso de Aingeruen zuzenbidea, versión eusquérica de La justicia de los ángeles, aparecida en la revista Egan, 1961, y recogida posteriormente en las obras completas del escritor, (Obra guztiak: poemak. Kriselu-Luis Haranburu editorea. Donostia, 1976 / Itzulpenak I. Gabriel Arestiren literatur lanak. Susa Argitaletxea. Donostia, 1986. Pp.21-29).

70. VA, OC pág.111.

71. "Es en su brevedad el manifiesto más claro y comprometido del sentido mismo al que se debe la poesía femenina. (...) El manifiesto es poético y a la vez profundamente reivindicativo. No sólo se llama al compromiso, sino también a la vida, se despierta a la crudeza real ignorada por la existencia de la mujer. En definitiva, se apela a las transformaciones de los modos de existencia femeninos, con una exigencia personalista y no solo social. (...) Es el poema reivindicativo feminista más avanzado de toda su época", (Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo femenino...", op.cit. Pp.353-354).

72. OC pág.302.

73. Carta a Blas de Otero del 9 de enero de 1953.

74. Los días duros, DD, OC pág.127.

75. Madres, DD, OC pág.133.

76. Nuera, MB, OC pág.52.

77. Figuera; J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.8.

78. En la muerte de mi madre, VV, OC pág.166.

79. A ella irá dedicado uno de los pocos sonetos conocidos de Angela Figuera, Begoña, OC pág.301.

80. No hay que olvidar además cómo otros escritores contemporáneos llevaron a cabo una similar evolución literaria: "Los poetas dejan su mundo ensimismado y sus ruminaciones sobre el amor y Dios; abandonan la intimidad para denunciar o protestar ante el malestar que sienten, un malestar que todavía 'no tiene nombre'" (Mangini, Shirley: Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo. Editorial Anthropos. Barcelona, 1987. Pág. 40).

81. Con este motivo compuso el poema Angeles de Gerardo, publicado en el número 19-20, octubre-diciembre de la revista, recogido en OC pág.304.

82. La colaboración en Espadaña constituye un dato muy elocuente por todo lo que esta revista llegó a representar en la vida cultural de la posguerra española. Así lo enjuiciaba uno de sus fundadores, Eugenio G. de Nora, en una reciente entrevista publicada en la revista El Urogallo ("Hicimos lo que pudimos...", op.cit. Pág.12): "el interés de Espadaña fue ese: el milagro de una revista de oposición, de disidencia, en la España de 1944-50. Nadie se engañaba, creo que incluso desde fuera, y desde el principio: las divergencias estéticas con la oficiosa 'Juventud creadora' del momento, y más allá de ella, con el falangismo y el nacional-catolicismo que presidían la situación, no eran más que la exteriorización posible, la única posible entonces, de una concepción de las cosas, incompatible con la oquedad inmovilista de la cultura al dictado". Sintomáticamente fue en Espadaña donde se publicó por vez primera el poema Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas (OC pág.302) composición fundamental dentro de la poesía figueriana así como en el conjunto de la poesía española de posguerra.

83. En realidad la nómina de publicaciones que recogieron la poesía de Angela es mucho más extensa. A las ya mencionadas cabe añadir, siguiendo los datos aportados por Fanny Rubio en Las revistas poéticas españolas, (Ediciones Turner, Madrid, 1976) las siguientes publicaciones: Insula, Acento cultural, La tertulia, Poesía española, Cuadernos de poesía y polémica, Cuadernos de Agora, La calandria, Aglae, Rocamador, Caracola, Mensajes de poesía, Alcándara, Papeles de Son Armadans... Las primeras colaboraciones poéticas se producen en 1949 continuándose intensamente a lo largo de los años cincuenta. A partir de 1960 se producirá una paulatina disminución en esta actividad, paralela a la de todo el conjunto de su laborar poético.

84. En la ardiente oscuridad, OC pág.318.

85. Según afirma Shirley Mangini (Rojos y rebeldes..., op.cit. Pág.64) Blas de Otero ingresa en el PC en 1952. También se integraron al partido Gabriel Celaya y Amparo Gastón. Los tres desarrollaron una importante labor en la clandestinidad.

86. Según Julio Figuera, en carta que me remitió el 7 de enero de 1988, es poco probable que Angela conociese a Ciriaco de Párraga "porque nunca le he oído hablar de él".

87. "Nosotros Angela y yo también simpatizábamos con los marxistas aunque no hemos pertenecido a ningún partido". Ibidem.

88. Carta a Blas de Otero del 13 de marzo de 1956.

89. Paradójicamente, todo parece indicar que Angela Figuera perdió la fe durante la Guerra Civil: "Nunca fue muy religiosa, pero en la guerra no sé qué nos pasó, pero perdimos la fe. Ella no aguantaba que la iglesia apoyase a Franco, pero su decisión religiosa no le resultó un trauma. Era una persona coherente y sabía por qué hacía las cosas". (Julio Figuera en entrevista publicada en El Correo Español-El Pueblo Vasco, Bilbao, 22 de noviembre de 1985). Este dato es recogido asimismo por Roberta Quance, aludiendo a una conversación con Julio Figuera, en OC pág.22.

90. Se evidencia un cierto desfase entre la evolución ideológica de la escritora y la publicación de estos trabajos, consecuencia del tiempo transcurrido entre su elaboración y su aparición.

91. Introducción de Julio Figuera a OC, pág.9.

92. Rubio, Fanny: "Poesía del medio siglo: cinco...", op.cit. Pág.81.

93. La figura de Gerardo Diego destaca con luz propia en el ambiente cultural de la posguerra tanto por su importante labor literaria como por la diversidad de formas artísticas que supo desarrollar. Por ello mismo, estaban plenamente justificados los distintos homenajes de que fue objeto, en dos de los cuales participó Angela: Homenaje de la revista Verbo en 1950 y de los Cuadernos de Agora en 1959.

94. Entrevista con Julio Figuera el 22 de julio de 1987.

95. Apertura del homenaje a Angela Figuera celebrado el 19 de octubre de 1989 en el Ateneo de Madrid.

96. Para dicho homenaje, Angela escribió el poema **Fábula de G y D**, publicado en Cuadernos de Agora (nº 37-38, 1959) y recogido en OC pág.306.

97. Entrevista mantenida con Julio Figuera el 20 de octubre de 1989.

98. Carta a Blas de Otero del 13 de marzo de 1956.

99. Algunos críticos han señalado la influencia de Neruda en la poesía figueriana. Así lo subraya, por ejemplo, Charles David Ley cuando considera en El grito inútil "un afán de emular a Neruda en su género de poesía combativa". ("Influencia de Pablo Neruda y de otros poetas hispanoamericanos en la moderna poesía de España". Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas. México, 1968. Pág.551).

100. Carta recogida en OC.pág.295.

101. Núñez, Antonio: "Encuentro con ...", op.cit. Pág.4.

102. La referencia es recogida por la propia Angela Figuera en la carta a Pablo Neruda, escrita en septiembre de 1973 y reproducida de forma manuscrita en OC pág.293.

103. En alguna ocasión se ha señalado alguna relación entre la poesía de Angela Figuera y la obra del poeta zamorano. Así, Leopoldo de Luis conecta algunos aspectos de su poesía, especialmente de Toco la tierra, con las primeras obras de León Felipe, (La poesía aprendida -Poetas españoles contemporáneos-. Editorial Bello. Valencia, 1975. Pág.204).

104. León Felipe alude a los versos contenidos en Ganarás la luz, especialmente en los poemas Hay dos Españas y ¡El salmo es mío!. (Colección "León Felipe". Finisterre editores. México, 1974, pp.29 y 30, respectivamente).

105. Prólogo de León Felipe a BC, OC pág.205.

106. Arriba aseguraba haber tomado la "rectificación" de la revista de la Universidad de Méjico, (4 de enero de 1959).

107. López Gorgé, Jacinto: "Vida y poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.32.

108. Carta fechada el 30 de marzo de 1961, recogida en "Cartas inéditas de Rafael Bosch...", op.cit. Pág.55.

109. Carta fechada el 27 de junio de 1960, recogida en "Cartas inéditas de Angela Figuera; a Gregorio San Juan". Monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.78.

110. "Euskal Herriko gaurreguneko erdal idazleak". Eguna. Bilbao 22 de enero de 1987. Pág.2.

111. Buero Vallejo, Antonio: "Angela", op.cit. Pág.5.

112. Recientemente, en el homenaje celebrado en el Ateneo de Madrid, el 19 de octubre de 1989, Sabina de la Cruz aludía a "aquella Angela generosa, entusiasta y tierna que nos recibía en la terraza de su casa de Begoña en Bilbao a unos cuantos jóvenes y nos lo daba todo, todo. Y nosotros no le dábamos nada más que mucha devoción".

113. Entrevista mantenida con Sabina de la Cruz el 9 de septiembre de 1987.

114. Cabe destacar en 1959 la participación de la escritora en distintas lecturas poéticas, concretamente en la Facultad de Ciencias Políticas de Madrid y en el Aula Poética de la misma ciudad.

115. Op.cit. Pág.4.

116. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.8.

117. Así el homenaje al pintor Baltasar Lobo en 1961, (OC pág. 330), al también pintor Francisco Mateos en 1962 (poema no recogido en OC), el homenaje a Carlos Alvarez en 1964 (OC pág.329), o el recital homenaje a Miguel Hernández celebrado en la Casa de Cultura de Moratalaz. Posteriormente se sitúan cronológicamente el conjunto titulado Vietnam, escrito en 1967-1968 (OC pág.334), y Unas palabras a Pablo Neruda, escrito en 1974 (OC pág.340). Como se puede apreciar la actividad literaria va disminuyendo paulatinamente durante aquellos años, escaseando la aparición de nuevas composiciones.

118. Para referencia más detallada véase bibliografía.

119. Así en el volumen X de Tres escritores norteamericanos,(Editorial Gredos. Madrid, 1968. Pág.7) se lee la siguiente observación:

> La traducción de los fragmentos poéticos se ha hecho de un modo un tanto libre, aun procurando la mayor fidelidad al

sentido y al juego metafórico. Respecto a los valores lexicográficos y estilísticos, nunca será posible apreciarlos y estudiarlos adecuadamente en una traducción. El lector que conozca el inglés podrá hacerlo en el texto original que se incluye. Para quien no lo sepa, creemos que será más agradable la lectura de una versión más libre en lenguaje poético, que la de una traducción en prosa al pie de la letra, que siempre ha de resultar torpe de forma y carente de todo valor literario. (N.del T.)

120. Entrevista con Julio Figuera, 22 de junio de 1987.

121. Gracia Vicente, Alfredo: "Angela Figuera en el recuerdo", op.cit. En realidad dicho acto fue organizado por el propio Alfredo Gracia, según cuenta Julio Figuera (entrevista del 20 de octubre de 1989). Alfredo Gracia era un exiliado español, maestro y librero, con quien Angela mantuvo correspondencia, siendo quien posibilitó su posterior viaje a México. Dicha visita se financió con la colaboración de un industrial mexicano, Carlos Guajardo, aficionado a la poesía y admirador de Angela Figuera.

122. Antología de Angela Figuera Aymerich, selección y prólogo de Alfredo Gracia Vicente. Ediciones Sierra Madre. Monterrey, 1969.

123. Figuera, J.: "Datos biográficos...", op.cit. Pág.9.

124. Introducción de Julio Figuera en OC pp.9-10.

125. "Encuentro con...", Insula, op.cit. Pág.4.

126. Saladrigas, Robert: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.49.

127. El libro se publicó con motivo del Año Internacional del Niño, acompañado de numerosas ilustraciones elaboradas por un grupo de niños y niñas, tal y como lo explica Concepción Velasco de Zorrilla en su breve introducción, ("Los niños son..." Cobargur, S.A. Burgo de Osma, 1980. Pág.5). El libro apareció con un año de retraso, en 1980, debido a diferentes avatares editoriales, a caballo entre Soria y México donde se distribuiría finalmente.

128. José M. Roselló afirma que el fallecimiento de Amelia "fue otra sacudida para Angela", ("La poetisa popular... op.cit. Pág. 11).

129. En relación con los deseos que había expresado para después de su muerte (El día que me muera, TT, OC pág.285) comenta Julio que el deseo de la poetisa era haber sido incinerada:

> Con este tema discutí mucho con ella. Quería que la incinerasen y que esparciéramos sus cenizas en el Pinar de Soria, donde pasamos ratos muy felices. Yo le decía que no, que quería visitarla y llevarle flores. Total, que me contaba una historia hindú para convencerme que al principio es fácil acordarse de los muertos, pero que luego nos olvidamos. Yo no me he olvidado y sigo llevándole flores a la tumba, pero el día que me muera quiero que nos incineren a los dos. Los jóvenes, aunque quieran, no tienen tiempo para visitar a los muertos.

Creo que tenía razón.
("Angela Figuera Aymerich escribió para..." op.cit.)

130. El libro apareció en México, acompañado de los trabajos de seis dibujantes especializados en ilustraciones para niños: Laura Fernández, Gloria Calderas, Silvia Luz Alvarado, Elke Zemelka, Bruno López y Chiara Carrer. En la breve nota bibliográfica se recoge ya el fallecimiento de la escritora, (Editorial Trillas. México, 1984).

131. El acto se organizó para el día 18 de diciembre de 1985. Las circunstancias apuntadas, la huelga general tras la muerte de Zabalza, hicieron que asistiese muy escaso público al recital.

132. El calificativo procede de Emilio Miró quien lo utilizó en su artículo "Dos antologías: Juan Alcaide y Angela Figuera". Insula. Nº327. Madrid, febrero de 1974. Pág.5.

Por otra parte, también se ha llegado a denominar a Angela Figuera como la "'Gabriela Mistral de Bilbao' porque en sus poemas late la misma panteística maternidad que en los de la poetisa chilena", (Idoia Estornés Zubizarreta. Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Editorial Auñamendi. Tomo XIII. Pág. 457). Así se recoge también en trabajos anteriores como es el caso de Creadores líricos vascos, tomo II, de Mario Angel Marrodán. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1977. Pág.13.

II TEORIA POETICA DE ANGELA FIGUERA

En el presente capítulo, tras haber analizado los aspectos relacionados con la biografía de la escritora bilbaína, se tratará de acceder a todo el conjunto de reflexiones e ideas que en torno a su propia obra fue madurando ésta: sus concepciones, evolución del pensamiento poético, opiniones respecto a otras actitudes y otros planteamientos literarios, en suma, su pensamiento metapoético[1]. El objetivo será reconstruir la perspectiva de Angela Figuera en relación con distintas cuestiones literarias, objeto de polémica en no pocas ocasiones durante la posguerra española y que interesaron profundamente a la poetisa[2].

II.1 LA REFLEXION METAPOETICA EN LA OBRA FIGUERIANA

Las preocupaciones metapoéticas constituyen un elemento temático constante a lo largo de toda la obra figueriana. Desde los primeros poemas conservados se descubre a una mujer profundamente interesada por cuestiones como la propia función de escritora, su responsabilidad como poetisa, la validez del mensaje poético que desea trasmitir, sus receptores y otros aspectos relacionados con el oficio literario. Angela Figuera volvería una y otra vez sobre estas cuestiones.

En parte, este tipo de preocupaciones vendría propiciado por el ambiente cultural y literario de los años cincuenta y sesenta. Tanto la labor de algunos críticos como la publicación de numerosas antologías poéticas constituyeron un auténtico acicate que impulsó a los escritores a profundizar en torno a los aspectos relacionados con la creación poética. De facto, muchos críticos y antologistas acudieron a los poetas y poetisas más reconocidos-as solicitándoles definiciones, posicionamientos e, incluso, resúmenes de sus respectivas concepciones literarias[3].

Como es de suponer, todo este clima incidirá también sobre Angela Figuera, pero en su caso supondrá, en gran medida, la continuidad y profundización de unas líneas de pensamiento que anteriormente había plasmado en sus versos.

La mera lectura de la poesía figueriana proporciona importantes claves para el conocimiento de su pensamiento metapoético. De una forma más o menos definida, Angela abordó el tema en muy distintos momentos de su laborar, tratando de racionalizar los avatares de su evolución personal. O al menos así se ha de entender al hilo de sus propias afirmaciones:

> No sé cómo puede existir poética alguna si por ello se entiende un modo preconcebido y determinado de escribir o una elección premeditada y objetiva de los temas. Yo, al menos, no la tengo. He escrito siempre cuando tenía necesidad o sentía el impulso de hacerlo[4].

Considera que ella no parte de una poética preconcebida, siendo el proceso inverso: el sentimiento impulsa unas formas poéticas que luego tratará de justificar y explicar.

Por otra parte, el gran "boom" de las antologías coincide con los últimos años activos, literariamente hablando, de la escritora quien sólo publica algunos poemas sueltos tras la aparición de Toco la tierra, obra que evidenciaba a las claras su cansancio. Estas circunstancias darán especial relieve a las opiniones por ella vertidas en aquellas fechas puesto que, de alguna manera, proporcionan una visión globalizadora de todo el conjunto de su obra.

En otro orden de cosas y, a pesar de la unidad sustancial de toda su poesía, Angela mostrará una dimensión plural en su plasmación, consecuencia de las distintas utilizaciones que del instrumento poético realizó a lo largo de su evolución literaria. No hay que olvidar que para ella la poesía constituía fundamentalmente un elemento de comunicación, "el medio natural para expresarme"[5], lo que explica también su desarrollo en ambientes y circunstancias bien dispares. Esta concepción justifica asimismo el hecho de que a lo largo de sus distintos poemarios coexistan dos grandes corrientes o realizaciones poéticas:

- el intimismo subjetivo
- la actitud de conciencia colectiva.

La primera tendrá su continuidad dentro del núcleo familiar de donde, en determinadas ocasiones, trascenderá al ámbito público,

tal es el caso de Mujer de barro, de los poemas para niños y, en menor medida, de Soria pura. No obstante, buena parte de estas composiciones permanecen aún inéditas o bien, fueron destruidas por la propia autora. En general, se trataría de poemas de circustancias, para conmemorar determinadas fiestas, felicitaciones, etc[6]. Eran poemas amorosos, satíricos, escritos sin intención de publicarlos. Especialmente cuando de poesía amatoria se trataba Angela Figuera consideraba "un poco indecente exhibirla en público": "Como todo poeta -quizá pudiera decirse como cada ser humano- he escrito versos de amor. He escrito muchos. He publicado pocos. Es una cosa demasiado íntima[7]".

En lo que a la de actitud colectiva se refiere, se trata de una poesía nacida con vocación de ser pública, de que sea difundida. Es la que se inicia de manera definida con Vencida por el ángel, tratando de ser un canto para el hombre en su conjunto.

Se aprecia, por tanto, que la escritora repartirá a lo largo de su vida el quehacer poético en estos dos niveles diferenciados de la intimidad y del trabajo con intención social, reivindicativo; no existe una ruptura radical entre ambos sino que, al contrario, coexisten en el tiempo. Muestras de esta creación paralela se encuentran en numerosos momentos de su obra. Tan sólo a manera de ejemplo cabe mencionar el caso de Soria pura, publicado el mismo año en el que había presentado el poemario En la delgada arista al Premio Adonais, conjunto que luego incluiría en Los días duros[8]; coinciden en este caso poesía intimista y poesía de concepción "preocupada" en unas mismas fechas. Otro tanto ocurre, por ejemplo, en los años 1967 y 1968 cuando escribe los poemas

agrupados bajo el título **Vietnam**[9], contemporáneos de los primeros Cuentos tontos para niños listos, a los que seguirá en 1974 **Unas palabras a Pablo Neruda**[10].

Este paralelismo no siempre resulta fácil de documentar y, en demasiadas ocasiones, debe recurrirse para demostrar su existencia a testimonios familiares, como consecuencia de su carácter íntimo.

Planteada la cuestión en estos términos, habría que realizar una matización: ¿cómo agrupar en un mismo desarrollo poético trabajos que nunca fueron publicados junto con otros recogidos en sus dos primeras y dos últimas obras? La explicación, una vez más, la proporcionan quienes convivieron con la escritora al aclarar que en ambos casos, al menos en un principio, Angela no había pensado en su publicación o, incluso, se había mostrado reticente a ello. Posteriormente, la presión familiar, en especial la influencia de Julio Figuera, habría conseguido vencer dicha actitud contraría por parte de ella.

A partir de estas consideraciones, no cabe afirmar ni mucho menos que ambas corrientes respondiesen a actitudes zigzagueantes sino más bien, a distintas adecuaciones ambientales de unas mismas concepciones básicas, de un mismo universo poético, de una actitud que variará únicamente en función de dirigirse a un ámbito más o menos abierto.

Como es de suponer, la propia escritora era consciente de esta coexistencia poética como lo demuestra la clasificación de

su poesía, realizada por ella misma y recogida en la varias veces mencionada entrevista con Robert Saladrigas. Allí, analizando su obra publicada, distinguía tres etapas bien definidas:

a) poesía imitativa de juventud
b) poesía subjetiva e intimista
c) poesía preocupada

Posteriormente a estas consideraciones, aparecerían publicados los poemas infantiles que, en muchos aspectos, iban a tener una profunda relación con las composiciones de la "etapa subjetiva".

Por otra parte, se puede delimitar dentro de la "etapa preocupada" tres momentos diferenciables mediante conceptos desarrollados por la escritora en cada uno de ellos:

- **el grito**: poesía filosófico-existencial
- **el canto rabioso**: poesía de protesta socio-política
- **la letanía**: poesía del cansancio

A continuación, se tratará de profundizar en estas ideas, partiendo para ello de la obra de Angela Figuera, completando y contrastando lo allí recogido con testimonios vertidos por ésta a través de entrevistas, epistolarios y encuestas de distinta índole.

II.2 EVOLUCION DE SUS DIFERENTES CONCEPCIONES

II.2.1 POESIA IMITATIVA DE JUVENTUD

En este primer apartado se agrupan las composiciones recogidas en el cuaderno dedicado por Angela a Julio durante su noviazgo, única muestra conservada de su época juvenil, con poemas fechados entre 1920 y 1926. Sin embargo, todos los testimonios vienen a coincidir en que su producción de estos años debió de ser mucho más amplia[11]. De toda ella sólo se conoce hoy este conjunto a cuya publicación se opuso siempre la autora[12].

El origen de dicha actitud negativa hacia sus primeros trabajos, así como la no conservación de muchos de ellos, se deriva de la propia convicción de la escritora que los consideraba versos de escasa calidad literaria. Ella misma los calificaría de "imitativos", definición que encierra un evidente tono peyorativo:

> Desde niña añoraba la poesía e intentaba escribirla por mi cuenta. Malos versos imitativos, inexpertos y sobrecargados que no publiqué y de los que apenas conservo unos cuantos[13].

En la misma entrevista en la que vertía estas afirmaciones, Angela establecía una vez más la certeza de que la capacidad poé-

tica constituye una predisposición innata al individuo, una habilidad personal previa a su cultivo:

> Unos nacen con disposición y devoción a las matemáticas, otros a la música o a la mecánica. Del mismo modo se nace con el afán y la disposición de escribir. No es ningún mérito.

No obstante, esta idea, tajantemente resumida con un "no hay nada mágico ni extraordinario en ello", no refleja con exactitud a la poetisa de sus primeros escarceos literarios; o al menos, no es esta la idea que se puede extraer de la lectura de sus trabajos juveniles. Tampoco puede olvidarse que entre estas afirmaciones y la composición de los primeros versos conservados median casi cincuenta años y con ellos toda una serie de acontecimientos de importancia capital en su obra. Cincuenta años, además, de iniciación, perfeccionamiento y afirmación poética.

Analizando el corpus poético que ofrece el cuaderno inédito y haciendo abstracción de posteriores opiniones que sobre ellos daría a conocer Angela, se descubre en muchas de sus páginas la impronta de una estética muy próxima al modernismo y al romanticismo, con una concepción idealizada del quehacer poético, creación casi mágica, en abierto contraste con lo que afirmaría años más tarde.

En este conjunto no aparecen excesivas referencias metapoéticas, quedando prácticamente reducidas a dos poemas, Ofertorio e Impotencia[14], y a algunas alusiones dispersas. A pesar de ello,

dichas reflexiones indican desde el comienzo una línea de pensamiento que se prolongará, con distintas matizaciones, a lo largo de la mayor parte de su obra publicada.

Respecto a la primera de las composiciones, Ofertorio, se trata de un poema bastante breve, veinte versos, fechado en 1922, que viene precedido por un antetítulo en página distinta, "Envío". Ello evidencia su carácter de dedicatoria, constituyéndose, al mismo tiempo, en una auténtica declaración de intenciones. Este último aspecto queda reforzado al tratarse del poema que abre el cuaderno lo cual le proporciona un evidente valor representativo a la hora de considerar las opiniones allí contenidas.

Llama la atención en este poema el tono y el lenguaje grandilocuente, característico de todo el conjunto, pero que aquí alcanza, tal vez, uno de sus momentos más agudos. Paralelamente, su sentido general será de carácter idealizador, considerando el poema como una muy valiosa expresión del alma. De esta manera, el cantar es equiparado a una ánfora de oro que contiene la miel, es decir, el alma del poeta[15].

Concibe, por tanto, el poema como la más depurada expresión del propio sentimiento, "un extracto de ensueños e ilusión" de forma que en cada frase del canto se encuentra "un latido de mi pecho ardiente". Es el reflejo idealizado del yo, equiparado a su vez con un vaso a punto de desbordarse, como se observa en Impotencia. Dicha imagen del vaso hallará continuidad más tarde, en la llamada "etapa preocupada", con el poema Ensánchame de Los días duros[16]. Considera así su yo como un alma henchida de sen-

timiento de la que brotará el verso que, en última instancia, es el don entregado a sus lectores.

Volviendo a Ofertorio, la actitud de ofrenda poética hacia los demás será subrayada a lo largo de todo la composición. En este contexto, el poema, la poesía en un sentido más general, será concebida como el canto que ayude a superar "las horas tediosas o dolientes". De alguna manera, Angela identifica "poesía" con cariño y, a la vez, con una función de aliviar, en un sentido espiritual, a sus lectores u oyentes. Simbólicamente, identificará el efecto que quiere conseguir con el arrullo o, también, el refrescar de la lluvia. En este punto puede ser interesante reproducir el poema, inédito al igual que buena parte del cuaderno:

Ofertorio

¿Por qué no me escuchais, si en mis cantares
está toda mi alma contenida,
como la miel híblea clausurada
en ánfora de oro?
¿Por qué no me escuchais, si cuando canto
pongo un latido de mi pecho ardiente
en cada frase?
No espero que me ameis; sólo deseo
que os dejeis arrullar por mi cariño,
como se deja refrescar la hierba
por el rocío y por la lluvia grata.
¡Escuchadme! Dejadme que os arrulle,
y mis versos serán como un extracto

de ensueños e ilusión que eternamente
halagará vuestro sentir herido.

Y en las horas tediosas o dolientes
dará mi poesía sus efluvios
para vosotros, como una piadosa
doncella que pusiera en vuestras manos
la flor de sus encantos juveniles[17].

Esta última imagen, la equiparación de la poetisa con una doncella, posee un cierto tono servil en el que la escritora simula ponerse a los pies de un lector imaginario, concebido a la manera de un caballero en una corte de carácter fantástico, tan al gusto de la época.

Otro aspecto que llama la atención en el poema es el receptor plural que parece querer tener la joven escritora. La escena podría plantearse como la de un juglar medieval que con sus cantares entretiene a un público presumiblemente noble. Existe aquí un vosotros que tendrá poco que ver con el que se analizará en posteriores etapas. En este caso habría que entenderlo más bien como una licencia literaria mediante la cual se ubica la composición en un ambiente irreal que irá reapareciendo a lo largo de todo el cuaderno.

En cuanto al mencionado poema **Impotencia**, se trata de una composición de extensión similar, diecisiete versos, fechado en mayo de 1924, que inicia un hilo temático desarrollado también en trabajos posteriores, siendo además materia de reflexión común

a muchos otros autores. Se trata de la incapacidad del escritor para expresar con sus versos todo lo que lleva dentro:

> Si el anhelo me ahoga; si quiero ardientemente;
> si mi alma está henchida de todo sentimiento
> ¿por qué no surge el verso, se derrama y se extiende
> como la pura esencia de un vaso rebosante?

Y más adelante:

> de inquietudes y ardores. Todo el ansia del mundo
> la tengo cobijada en mi pecho y no puedo
> devolversela al mundo en un supremo canto[18]

Se reiteran, en líneas generales, sentimientos y concepciones analizadas en **Ofertorio**, la poesía como canto, expresión de un corazón y un alma ardientes, y la poesía como ofrenda a los demás, en esta ocasión al mundo. Llama la atención aquí ese ansia de canto supremo tan caro al romanticismo y a Bécquer[19]. Varía por otra parte, respecto al primero de los poemas, el receptor del mismo: no se dirige a un público sino a Dios, en un tono que recuerda su posterior poesía filosófica:

> ¡Oh Dios! Si no permites que el vaso se desborde
> ¿porqué lo llenas tanto? Y si así lo colmaste,
> déjalo que descanse...Déjalo que se vierta![20]

Cabe destacar tanto en **Impotencia** como en **Ofertorio**, el hecho de que ambos están concebidos a partir de una perspectiva fe-

menina, esto es, se subraya el haber sido escritos por una mujer: "Mi pobre corazón de mujer". Bien es cierto que no se trata de un dato generalizable a todo el conjunto del cuaderno puesto que en ocasiones Angela disfrazará su personalidad tras un yo masculino ficticio. Sin embargo, cuando da rienda suelta a sus sentimientos más profundos no duda en recurrir al protagonismo femenino.

Partiendo de estos planteamientos se descubre una metapoética que considera la poesía como desahogo, como válvula de escape al sentimiento y ello se hace más evidente en las reiteradas exclamaciones que salpican estas páginas. Es una concepción romántica que parece dejar en un segundo plano los aspectos estilísticos y formales. Lo fundamental es sacar a la luz lo que la poetisa guarda en su interior. Para ello hay que contar con la inspiración como estado mágico en el cual el poeta puede construir su obra. O al menos así se señala en Nocturno[21]:

> ¿O al vate cuyos versos te canten al oido
> las ruinas prodigiosas que su alma a concebido
> en férvidos instantes de mágna inspiración...

De igual manera, se viene a equiparar la bondad de un libro a la capacidad de emocionar a su lector, de hacerle llorar[22]:

> aquel libro emocionante que llegó a hacerle llorar...

Sin embargo, la misma actitud arrebatada llevará al sujeto poético a rechazar la literatura en los momentos de desesperación:

Odio todos los libros: Sus letras mentirosas
dicen placer y amores y hazañas venturosas
en que otros encontraron la gloria de vivir,
y hieren las dolientes fibras de mi sentir[23].

Sería el origen de dichas reacciones el abismo existente entre la vida mostrada a través de la literatura como llena de contrastes, aventuras, satisfacciones y emociones, frente a la rutina cotidiana, gris y uniforme, soledad sin amor:

Mi vida, toda invierno, no tuvo primavera.
No conservo ni el dulce recuerdo de una flor.
En mí todo es ocaso. No luce ni un albor...[24]

Todas estas concepciones, de aliento ciertamente romántico, van a sufrir importantes transformaciones en posteriores trabajos de la poetisa. Así, la "etapa subjetiva" muestra una poesía creada a partir de presupuestos muy distintos aunque sean muchos los nexos que relacionen ambos períodos. Entre una y otra poesía, todo un proceso de maduración personal, trágicamente agudizado por la guerra.

II.2.2 POESIA SUBJETIVA. POESIA DE LA INTIMIDAD

Se incluyen en este apartado las dos primeras obras publicadas por Angela Figuera, Mujer de barro(1948) y Soria pura(1949), definidas por la escritora como "poesía subjetiva"[25].

Cronológicamente, llama la atención el dato de que entre los más tardíos de los poemas de juventud conocidos, fechados en 1926, y Mujer de barro median más de veinte años de vacío documental. Esta constatación, importante, ha de ser matizada con una afirmación de la propia escritora en la que reconocía que muchos de los poemas incluidos en su primer libro habían sido elaborados mucho antes de su fecha de aparición:

> Mi libro (Mujer de barro) no es de ahora. Muchas de sus composiciones datan de más de diez años[26].

Esta aseveración procede de una importante fuente para conocer el pensamiento de Angela Figuera: la correspondencia que mantuvo con Blas de Otero, epistolario al que se ha hecho alusión a lo largo del estudio biográfico y en el cual la escritora habría de verter muchas de sus opiniones y dudas en torno a la creación poética.

Retomando la cuestión de la ausencia de poemas durante tan largo período de tiempo, existen dos posibles justificaciones. De una parte, la vida de la escritora, junto con la de buena parte del país, se vio sometida a importantes presiones y cambios los

cuales por fuerza habían de reflejarse en su pensamiento y quehacer literario, pero que a la vez planteaban un ambiente muy poco propicio para su desarrollo. Así describe Angela aquellos difíciles años:

> Luego vino el amor en presencia, el hijo. Este nació en plena guerra, en Madrid. Sí, pasé la guerra y la posguerra aquí, fueron varios años durísimos y amargos, erizados de trabajos, dificultades y dolores. Nada escribí en su trascurso. Lo principal, lo único era vivir, sobrevivir[27].

Será algún tiempo después cuando la escritora encuentre de nuevo un hueco para la creación literaria, cuyos frutos serán las dos mencionadas obras:

> Después, mucho después, es cuando tuve un poco de reposo para pensar y escribir. Claro que todo lo visto y sufrido en los años aquellos lo llevaba clavado en la carne y en el alma e influyó decisivamente en mi poesía[28].

Todo ello explicaría el vacío literario de aquel período. Pero hay otro aspecto destacado que tampoco debe olvidarse, una faceta de su personalidad recogida a través de distintos testimonios: un fuerte sentido autocrítico. A lo largo de toda su vida Angela destruyó un gran número de poemas que consideraba de escasa calidad. De esta manera, la aparente sencillez formal de su poesía ocultaba una muy estricta labor de selección como confesa-

ra a Blas de Otero: "he ido aborreciendo, casi destruyendo y luego olvidando mis cosas anteriores"[29]. Asimismo, reconocerá haber retocado algunas composiciones de Soria pura.

Partiendo de esta consideración es posible intuir que la ausencia documental no tiene que corresponderse de forma obligada con un radical abandono de la actividad poética.

El fin de la guerra trae consigo una paulatina normalización del entorno familiar, una progresiva tranquilidad en la que la escritora fundamentará y justificará el rumbo poético de sus primeros libros. Su poesía de la intimidad refleja el sentimiento de la paz familiar recobrada tras los años de zozobra: "yo y los míos descansando tras la tormenta"[30].

Dedicada en sus ratos libres a la poesía, Angela va retomando preocupaciones anteriores, mostrando al mismo tiempo, una clara evolución estética que, no obstante, mantendrá fuertes vínculos con su primera etapa. De alguna manera, este proceso de maduración apuntará en algunos aspectos a lo que será su posterior poética sin que ello implique todavía una radical transformación de las perspectivas literarias.

Probablemente, el punto de contacto más evidente entre su poética juvenil y la de las primeras obras sea el hecho de que la escritora no construya su lírica, al menos en un principio, con intención de publicarla. Esta consideración, atestiguada por numerosos allegados, se aprecia en mayor medida en Mujer de barro, poesía más intimista y espontánea, pensada inicialmente para ser

leída en el ámbito familiar, interesando preferentemente a ese mundo reducido. En Soria pura, sin embargo, hubieron de existir de forma obligada consideraciones distintas puesto que se había producido el salto editorial y, por ello mismo, el desarrollo de una conciencia respecto a lectores no conocidos, anónimos.

Dentro de este predominio de lo íntimo y familiar en lo que a contenidos temáticos se refiere, destaca la reflexión metapoética, justificada precisamente por las ideas que al respecto deja entrever la escritora: la poesía es un instrumento de comunicación con sus seres queridos y por ello pertenece a la esfera de la intimidad. Así se explica que junto al amante y el hijo, sea la poesía tema destacado sobre todo en Mujer de barro, y en especial dentro del apartado "El fruto redondo". En Soria pura, sin embargo, la temática metapoética tendrá un desarrollo más limitado, consecuencia de los propios intereses paisajísticos y anímicos que centran el interés de la obra. No obstante, el apartado "Homenaje" planteará de nuevo estas preocupaciones.

Centrando el análisis en las pautas sobre las cuales construye la escritora su poesía, ante todo resulta evidente un alejamiento de las concepciones modernistas y románticas lo que convierte su lírica en una realidad mucho menos etérea y más ceñida al entorno próximo. De esta manera, frente al interlocutor indefinido, plural, de sus primeros versos, se recogen ahora presencias muy determinadas, el esposo y el hijo, receptores definidos. Al mismo tiempo, el poema no se concibe como una ofrenda o un canto de querencias cortesanas sino como reflejo de sentimientos concretos.

Quien se expresa es ante todo una mujer, mujer amante y madre que no canta sino dice, escribe sus versos. Así, la creación poética deja de ser una actividad tremenda, fruto de la inspiración arrebatada, pasando a ser definida como algo muy simple; como un "alumbramiento", sencillo y natural:

Alumbramiento

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

Luego un descanso infinito[31].

Similares términos utilizará cuando autodefina su poesía a Blas de Otero, empleando para ello junto al adjetivo "sencilla" el término "inactual". Esto último se justifica, tal vez, en función de la mencionada antigüedad de sus composiciones pero también por el hecho de no enmarcarse en las corrientes del momento, la poesía del "tremendismo, surrealismo, deshumanización"[32], corrientes que rechazaría al igual que el "garcilasismo" como se verá más adelante.

Traza por tanto su quehacer poético desde la sencillez, la humildad de unos versos pensados y creados en el círculo familiar, definiéndolos como "poquita labor":

> ¡Qué poquita labor, qué poquita labor!...
> Unos versos, un hijo, un hogar, un amor...[33]

Parte Angela, una vez más, de concebir la poesía como realidad que surge en ella de un modo natural, responde a unas cualidades de su ser determinadas desde su nacimiento, "escribo porque lo necesito", dirá a Blas de Otero, y más adelante, "para mí lo fundamental, lo realmente maravilloso, es hacer los versos. Sentirlos nacer en mí, mejor dicho, y alumbrarlos con más goce que dolor. Lo demás es secundario"[34]. Es una realidad que brota desde dentro, se pare como al hijo, "desgarra la entraña". Estas imágenes recuerdan, de algún modo, aquella otra del vaso a punto de desbordarse en sentimiento, el corazón que late en el verso.

Se entiende así la sencillez como requisito que permite la más directa expresión del sentimiento del poeta, sin el peso o la dificultad añadida de un lenguaje o una forma compleja que siempre restaría trasparencia al mensaje poético: "Sólo me ceñiré con mis propios límites. El tope de mi potencia creadora, mi propia deficiencia para ver o mostrar belleza, mi belleza, será lo único que me coarte. Iré por mi camino, hasta donde pueda y como pueda"[35]. Para Angela la poesía es expresión directa de su "elementalismo vital": "Yo sólo sé una cosa: que siempre canto espontánea y sinceramente, lo que me sale en cada momento y como me sale"[36].

En estas coordenadas, es fácil comprender el título de la tercera parte de Mujer de barro, "El fruto redondo", donde sintomáticamente equipara el hijo y la poesía como frutos de su ser.

Directamente relacionada con esta visión del hecho poético, Angela Figuera reivindica de manera radical la libertad de creación como método que no suponga cortapisa alguna al sentimiento, origen de la inspiración:

> No vivimos en un desierto espiritual y todos somos en algún modo hechura de los que nos precedieron y espejo de los que nos rodean. Pero, si de veras tenemos un alma propia, ésta surgirá viva y distinta a pesar de todo. Y yo creo que la tengo[37].

La poesía será, por tanto, expresión del individualismo, del alma entendida no en un sentido religioso sino, más bien, como mundo interior del individuo. Y por ello mismo, resulta lógica la afirmación de "me gusta ser anárquica"[38]:

> Quizá sin quererlo, voces amigas y amadas, o simplemente, voces que me gritan fuertemente, me atraigan a un sitio o a otro, pero yo, en mi interior, voy sola, divinamente sola y si me pierdo...mala suerte! Decididamente no quiero riendas ni guía de carreteras. Aunque Vd. lo llame anarquía...me gusta ser anárquica, ahora que todo quiere estar reglamentado y encasillado...dejemos al arte su libertad.

Un punto de partida también para estas consideraciones es la conciencia radical de una honradez personal que definirá como "el gusto de hacer uno lo que le dé la gana", al margen de preocupaciones sobre "lo que es, lo que debe ser y lo que no debe la poesía"[39]. Aunque se ponga en juego la calidad de la obra de arte, el escritor debe ser consecuente con esa honradez, expresando en cada momento "nuestra verdad, nuestro auténtico sentir"[40]. En estas afirmaciones la poetisa se decanta hacia los contenidos por encima de lo meramente formal, en consonancia con su rechazo de las posiciones esteticistas[41]. Por ello, cuando le pregunten cuáles son las condiciones requeridas para llevar la misión que tiene planteada a través de su poesía, responderá:

> Hablar alto y, sin perder la calidad poética, sin enredarse en laberintos preciosistas de imposible o difícil interpretación. Hablar con verdad y con belleza siempre. (...) Siempre con claridad[42].

El origen innato de la poesía en Angela Figuera se refleja en Mujer de barro cuando afirma que para ella escribir es una obligación: la poetisa se siente compelida a expresar la belleza o el amor que le rodean, al margen de que exista alguien que reciba su mensaje: "Aunque yo no quisiera, he de decirlo". Y añadirá más adelante, en el mismo poema:

> He de decirlo todo, dulcemente,
> aunque nadie me escuche, he de decirlo[43].

No es el ansia de gloria o el darse a conocer lo que le impulsa a escribir, sino una necesidad imperiosa que nace de sí misma.

En contraposición y continuando una reflexión que se subrayaba en sus primeros poemas, descubre la imposibilidad de que las palabras, el verso, puedan reflejar exactamente los sentimientos, la limitación del verso no solo como cauce de las emociones sino también de la belleza que ella querría trasmitir:

Impotencia

¿Dónde estarán las palabras
que digan lo que yo quiero?...

El verso que dejo escrito
nunca es del todo mi verso[44].

La aplicación al paisaje de esta reflexión surge en el poema Otoño[45] donde se preguntará el cómo decir, cómo recoger la diversidad de tonos y matices de aquel presente. Más tarde, en Soria pura, Angela Figuera reitera este pensamiento de una manera más radical cuando pide que se tale al árbol que no se deja cantar:

Cortad el árbol...¡cortadlo!
Es demasiado bello:
No me deja cantarlo[46].

Sin embargo, con todas sus limitaciones, la literatura supone algo muy importante para la escritora: la posibilidad de eter-

nidad o, al menos, de una cierta pervivencia por encima de la muerte. Es entonces cuando equipara nuevamente el hijo y la poesía:

> Hijo, cuando ya no exista,
> tú serás mi carne, viva.
>
> Verso, cuando yo no hable,
> tú, mi palabra inextinta[47].

De esta manera, el verso personificado, alcanza una nueva función más allá del mero recreo espiritual, de la primera ofrenda a los demás, convirtiéndose en forma de trascendencia. O al menos ese sería el deseo de la poetisa, consciente a la vez de su dificultad, como se trasluce en el poema Después[48]:

> Después, habrá quien sea una semilla,
> una gota de luz, un dulce trino.
> Habrá quien sea un copo de neblina,
> un polvo de ceniza, acaso un lirio...
>
> Yo quisiera quedarme en una estrofa,
> sonando armoniosa en lo infinito...

Es, por tanto, una posibilidad más que una certeza. Sería la trascendencia que ella deseaba, por encima de concepciones panteístas de retorno a la naturaleza. Frente a una eternidad anónima en la cual el yo se diluye, Angela aspira a una perdurabilidad ligada a la de la creación literaria.

Por otra parte, esta eternidad abarca también la propia realidad cantada: el verso puede convertir en imperecedera la belleza del paisaje:

> Cuando ya no haya árboles,
> yo brotaré una selva, un bosque nuevo,
> vivo en el solo ardor de mi palabra;
> con la raíz mojándose en mi centro,
> y, al aire, entre sus ramas, hojas, tallos,
> estremecidas alas de mis versos[49].

Concibe así una especie de simbiosis entre tierra y poeta que convierte al paisaje en recitador de los versos de quien lo ha cantado, como ocurre con Antonio Machado, dentro del apartado "Homenaje" de Soria pura:

> Me fui con tu libro allí,
> y luego no hacía falta:
> todos tus versos, Antonio,
> el Duero me los cantaba.
>
> Siempre los canta[50].

Este pensamiento se hará extensible a su propia poesía lo que le llevará a la afirmación de que el paisaje le pertenece por haber sido sublimado en sus versos:

> tus pueblos, tus ermitas, tus pastores,
> no los perdí: son míos en mis versos[51].

De alguna manera, la poetisa descubre el paisaje y mediante la lírica lo eterniza: "Antes que yo te viera, tú, no estabas", escribirá dirigiéndose a un árbol. Subraya así la superioridad del verso sobre el paisaje basándose en la eternidad que de aquél se desprende y comunica. Una determinada percepción de la realidad termina con cada individuo y mucho más con cada poeta. Esta se prolonga, a pesar de ello, mediante la palabra. Es la superioridad del arte sobre el presente. A partir de estas ideas se comprende mejor uno de los poemas más enigmáticos de esta etapa, Arbol[52]:

> Mi vida sola vale: yo te vivo
> con este fino tacto de mis manos
> y de mis ojos lúcidos.
> Tú no serás después que yo no sea.
> El peso inexorable de mi muerte
> te abatirá, rotundo, como rayo.

Resumiendo brevemente los distintos planteamientos recogidos hasta aquí, se descubre una progresiva toma de posición y de autodefinición poéticas en Angela Figuera. En este sentido, el homenaje que cierra Soria pura supondría en sí mismo un posicionamiento estético[53] a la par que ideológico: Antonio Machado constituye en estos años todo un símbolo de disidencia con respecto al régimen.

No obstante, la toma de postura más evidente a analizar en la poesía "subjetiva" lo constituye el deseo, la intención de quererse integrar en lo real a pesar de que todavía este compro-

miso se limite a un ámbito familiar. En cierto modo se enraíza aquí la semilla del futuro cambio.

Existe, por otro lado, un rechazo explícito del esteticismo imperante en la época:

El fruto redondo

> Sí, también yo quisiera ser palabra desnuda.
> Ser un ala sin plumas en un cielo sin aire.
> Ser un oro sin peso, un soñar sin raíces,
> un sonido sin aire...
> Pero mis versos nacen redondos como frutos,
> envueltos en la pulpa caliente de mi carne[64].

Se decanta por una actitud que pretende ubicarse en la realidad, en un rechazo de la poesía por la poesía. Hay un compromiso hacia una lírica que recoja "la carne" frente a lo etéreo, lo que marcará un claro distanciamiento respecto a sus postulados juveniles. En realidad, su posterior poesía se podría considerar como aplicación de estos conceptos más allá del círculo familiar.

En el epistolario mantenido con Blas de Otero se confirman similares consideraciones pero mucho más matizadas, con un abierto rechazo del formalismo:

> Estoy tan harta de leer versos perfectos, inaguantables con su forma impecable e implacable, insoportables de 'pureza', de 'trascendencia', y 'preciosismo'...que

> si hay que elegir entre un extremo u otro...creo que me quedo con lo del botijo[55]

Ello la llevará al rechazo del estrofismo clásico, justificándose para ello en la frialdad que trasmite a la escritura; de esta manera, definirá el soneto como "geometría helada"[56].

Finalmente es interesante señalar algunas consideraciones de Angela Figuera sobre las influencias por ella recogidas. En este sentido, hay que admitir una trayectoria personalísima hasta ese momento, al margen de las modas, pese a reconocerse deudora, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez. Merece destacar en este orden de cosas su afirmación de no poseer todavía en esos años grandes conocimientos en torno a la lírica contemporánea:

> ¡Si supieran todos además cuán aislada he producido y qué poco de poesía moderna conocía hasta hace brevísimo tiempo![57]

Y aludiendo a Mujer de barro:

> Poco o nada conocía yo entonces de las poetisas americanas, de Alberti, de Lorca. A Miguel Hernández aún no lo conozco, aunque me han dicho que es muy bueno[58].

Tanto la maduración ideológica que desarrollaba la escritora como el influjo de estos poetas acelerarán, sin lugar dudas, la transformación hacia la estética "preocupada"

II.2.3 POESIA PREOCUPADA

Como se ha indicado al comentar los distintos períodos en la evolución de las ideas literarias figuerianas, dentro de la "etapa preocupada" pueden establecerse tres momentos caracterizados por planteamientos y preocupaciones que, si no opuestas, al menos sí representan fases bien diferenciadas en la progresiva toma de conciencia y posicionamientos de la escritora. De esta forma, se distinguirán en el presente apartado la poesía del grito, el canto y la letanía[58].

a) EL GRITO

Mil novecientos cincuenta será el año en que todo el proceso de reflexión poética desarrollado por Angela hasta entonces halle expresión pública con la aparición del poema **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas** que tendría una amplia difusión[60], y el breve poemario Vencida por el ángel. Todo este conjunto de escritos se plantea desde unos presupuestos estéticos e ideológicos comprometidos radicalmente con el mundo que rodea a la poetisa y con la propia existencia; implica, por tanto, la superación de la temática familiar e intimista. Ello no quiere decir que Angela abandone el cultivo de dicho tipo de poesía. Este queda simplemente relegado al ámbito de los suyos, al círculo doméstico. No obstante, algunas composiciones de la "etapa preocupada", en

especial las primeras obras, conservarán abundantes elementos característicos de la poesía intimista.

La propia Angela había de describir años más tarde este momento poético, concebible tal y como se ha visto, como profundización en intuiciones anteriores, considerándolo el comienzo de una etapa bien distinta:

> Hecho esto (se refiere al "descanso tras la tormenta" de la guerra civil) me detuve, abrí los ojos y miré a mi alrededor. España, mi España en posguerra y el mundo en guerra. España era mi tierra maltratada y herida. Pero el mundo también era "mi" mundo, porque toda la Tierra es patria de todo hombre. Miré hacia atrás, me enfrenté con el presente y supe que no se podía "descansar", que no había tiempo ni lugar para ello. No teníamos derecho a un descanso personal y exclusivo, aunque hubiera sido ganado a tan terrible precio. Así, otras ideas, otros sentimientos llenaron mi poesía y salió Vencida por el ángel. Ahí empieza mi poesía preocupada[81].

Hasta aquí este importante párrafo que muestra cómo el cambio hacia la nueva etapa iba a ser una prolongación de las líneas maestras esbozadas a lo largo de sus primeros trabajos, resultado de la ineludible obligación de escribir y del compromiso con la carne frente a lo etéreo, únicamente que ampliadas ambas hacia un entorno mucho más abierto, superador de lo puramente familiar. Varía el objeto de su poesía, no tanto los planteamientos poéti-

cos que, aunque con las necesarias variaciones y adaptaciones, no se pueden describir como una auténtica ruptura radical dentro de su obra[62].

Ante todo expresará la poetisa un auténtico compromiso con la realidad, siendo en este sentido Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas una declaración de principios y un llamamiento a enfrentar la vida incluso en aquello que "aturde y asusta"; es una invitación a gozar de la existencia pero, a la vez, no ignorar el dolor, el odio, la muerte:

> Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
> como en una visita de cumplido. Sentadas
> cautamente en el borde de la silla. Modosas.
> Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
> suspirillos rimados, como pájaros bobos.
>
> Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
> aromados, de suaves rosicleres o lirios,
> y de tantos poemas como platos de nata[63].

La respuesta es una entrega a la existencia que viene a describir la propia evolución de Angela, volcada primero en el amor, la sensualidad, la naturaleza, pero sin ignorar a continuación lo que de negativo y funesto tiene la existencia. Hay en este poema una línea integradora de las distintas etapas poéticas, asumidas en plenitud, al igual que se observará más adelante, en sus últimas obras. No será todavía una actitud marcada por el pesado lastre de haber sido feliz mientras los demás sufrían, de haber

creído en la belleza, en el propio goce personal cuando más allá de su círculo de luz, el dolor y el sufrimiento golpeaban con saña. Precisamente estos sentimientos destacarán a partir de Vencida por el ángel y en buena parte de la etapa preocupada, un cierto sentimiento de culpa impregnado a veces de nostalgia por aquel tiempo de paz y sosiego[64]. Sorprende por ello esta Exhortación... en la que no se aprecia esa sensibilidad tan extremadamente crítica hacia el pasado, lo que la lleva a reivindicar también la poesía de la intimidad, como hará en sus últimos años.

Egoísmo, el poema que abre Vencida por el ángel, contrasta precisamente por dicho sentido autocrítico. En él se dibujan de forma plástica los dos mundos enfrentados: el ámbito interior, tranquilo y reposado, frente al "sucio oleaje de las cosas"[65]. El símbolo de la ruptura será la puerta ante la que ella se mantiene firme, tratando de frenar "el alud del llanto y de la angustia". Pero el ángel, representación de esa realidad que golpea en la puerta, vence y todo se transforma porque ya nada puede permanecer igual; como consecuencia de ello cambiará también el objeto de su poesía:

> He luchado con él. He luchado: He reído
> sobre todas las flores de los mayos ingenuos;
> cabalgando las nubes; fabricándome estrellas;
> derramando canciones.

Y más adelante, en Vencida por el ángel, (página 113):

He gritado el triunfo de mi carne aumentada
en la carne del hijo.

Me he proclamado limpia contra el asco y la ruina.
Me he declarado libre contra el tedio y la duda.
Me he creído excluída, separada, intocable.

Hay en todos estos versos un rechazo explícito del esteticismo, como se veía en la Exhortación, pero tiene aquí un fuerte tono autocrítico, referido a la propia obra, a sus primeros libros. Destaca, asimismo, el término "grito" que no se ha cargado aún de todo su contenido angustiado, existencial.

Dicha idea se plasmará también en posteriores escritos, tanto en Los días duros como en El grito inútil. En el primero de ellos se expresa la imposibilidad de permanecer en el ensueño subjetivo y la necesidad de reaccionar. Así se aprecia en algunos fragmentos del poema que da título a la primera de las obras:

No. Ya no puedo estar, como solía,
oculta en matorrales de madreselvas,
de musgo delicado, de jazmines
que perfumaban la ilusión precisa
de mi vivir aparte, preservada.
(...)
Bien lo sabéis cómo era yo de tierna.
Cómo canté mi arcilla y mis claveles.
(...)
Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme

sobre mi dócil barro femenino.
Gritar hacia las cosas que me gritan
con labios erizados, con garganta
hostil y azuzadora[66].

Ya en El grito inútil, se observa mejor la nostalgia hacia el tiempo pasado a la vez que se afirma la imposibilidad de retornar puesto que cualquier vía de retorno ha sido cortada. Es en el poema que da título al libro:

Volvedme a aquel descuido, a aquel sosiego
en que era dable andar por los caminos
pastoreando ensueños como ovejas.
(...)
Volvedme a la andadura mesurada,
al tópico dulcísimo y sedante
de un verso con timón y cortesía
donde cantar cómo los bucles de oro
son cómplices del pájaro y la rosa,
porque eso, al fin, a nada compromete
y siempre suena bien y hace bonito[67].

Estas afirmaciones hallan su refrendo en la correspondencia con Blas de Otero en donde se incluyen opiniones de carácter crítico hacia el esteticismo. Así escribía, por ejemplo, en 1950:

Yo sacrificaría un poco la belleza formal. Los poetas monísimos me van fastidiando cada vez más, con sus pre-

> ciosidades. Prefiero una ruda palabrota empleada con brío y a tiempo a todos esos floreos[68].

Dicha idea encierra también una elección en lo que a vocabulario se refiere, opción cuyo origen hay que buscarlo, de alguna manera, en Las cosas como son(1948) de Gabriel Celaya, influencia que ha sido mencionada con anterioridad. Definía Angela el lenguaje de aquel libro como "el lenguaje de todos, pero iluminado desde dentro, por un ascua invisible de poesía, de una poesía que no está necesaria y únicamente en las bellas palabras ni en las alambicadas metáforas sino en algo interior, indescriptible e inexplicable[69]". A la vez, estas afirmaciones encierran otra idea importante: la del predominio del contenido humano sobre la calidad literaria. Sobre este último tema polemizaron Blas de Otero y Angela Figuera al defender el primero que no todas las palabras pueden ser poéticas. Finalmente, Angela reconoce que ella también persigue la belleza si bien, supeditada a expresar lo que "dentro de mí hostiga por salir", aun y cuando ello pueda implicar un cierto prosaísmo que la asusta[70].

En relación con la posible influencia de Celaya sobre la poesía de Angela Figuera se hace imprescindible una matización proporcionada por ella misma cuando años más tarde afirma que "Gabriel Celaya y yo no nos parecemos en nada, pero cuando leí Las cosas como son me di cuenta de que las maneras literarias no iban con los sentimientos que yo quería expresar. (...) en esta toma de conciencia me ayudó mucho Celaya"[71]. Al mismo tiempo, reconoce que el cambio no apuntaría con fuerza hasta bastante más tarde, "la nueva voz se nota muy bien en Belleza cruel"[72]. No

obstante, se pueden encontrar versos y poemas marcados por el influjo de Celaya[73].

Recapitulando brevemente lo estudiado hasta aquí, destaca la personalidad de una escritora que, titubeante a veces, claramente en otras ocasiones, es consciente de que su trabajo se abre a una nueva dimensión, la cual exige, por ende, un lenguaje distinto, preocupado en recoger aquello que el creador desea expresar más que la belleza formal, puramente esteticista. En este contexto situará a su vez la figura del poeta y sus funciones.

Parte Angela Figuera de la idea de que el poeta es un ser consciente de la vida y la muerte, de su "grito convulso" y, por ello mismo, sufre el desasosiego de quien sabe: es el ojo sin párpado, solitario, alerta, desvelado, sonámbulo. Esta definición se establece a partir de una oposición entre quienes viven mudos y simples, "esquivando la pesquisa y el vértigo", y el escritor o escritores conscientes; de ahí su sufrimiento, originado en ese conocer lo que otros parecen ignorar:

> Más de un día me duele ser poeta. Me duele
> tener labios, garganta que se ordenan al canto[74].

Estas ideas se recogen en "Clamor", segunda parte de Los días duros, antes titulada de forma elocuente "En la delgada arista", conceptos que eran justificados por Angela a Blas de Otero en una de sus cartas:

> Verdad que nuestros días son tremendos. Pero tienen un interés formidable. Esta crisis total y profundísima de todo nos sacude hasta la médula. Algo de eso he intentado expresar en mis últimas cosas. Mi "arista" es la "delgada arista del presente" donde hemos de vivir inquietos cabalgando a pulso[75].

Sobre esta arista del presente se coloca el poeta que "mantiene su equilibrio difícil", "ni dentro ni fuera, en la fina tangente / que tan sólo en un punto a lo cierto se ajusta"[76].

Situado en ese complejo equilibrio de la consciencia el poeta tendrá como función descubrir a los demás la belleza, el goce de estar vivos y, a la vez, animarles a continuar avanzando. Es una perspectiva profética que puede recordar a León Felipe: "Yo, poeta, os lo digo"[77], actitud de quien ve lo que otros no pueden. El mensaje a trasmitir es casi siempre una llamada a la acción:

> Continuemos. Hagamos cosas, hijos, sonetos,
> sinfonías, retablos[78].

En cuanto a la búsqueda de la belleza, implícita en los anteriores versos, se reitera frecuentemente en la poesía figueriana, de alguna forma, como contraste y alternativa a la miseria del presente y su cansancio. Así, en Mujeres de mercado, una vez descrita su amarga situación, la poetisa concluirá:

> Oh, no. Yo no pretendo pedir explicaciones.
> Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza[79].

Para Angela su búsqueda se convierte en objetivo colectivo:

> Vayamos. Empecemos ahora mismo.
> Buscad conmigo, hermanos.
> Porque de todo ha de quedar un poco.
> Pues siempre queda un poco de belleza[80].

Belleza que se puede encontrar en el amanecer, en la sombra del arado, en la sonrisa de los niños...

La mencionada pupila insomne del poeta es también consciente de hasta qué punto resulta utópica su propuesta, descubriendo la otra cara de la moneda, reconociendo que nadie escucha su grito. Esta situación se presenta de manera muy gráfica en el poema Posguerra, donde en toda su primera parte la poetisa ha exaltado la vida y su belleza; como contraste, en la segunda reconoce, sin embargo, esa realidad de sombras que caminan sin escuchar, embadurnados los ojos por la sangre de la guerra: "venganza callada de millones de muertos"[81].

Y se hace evidente entonces la inutilidad del grito, la imposibilidad del cambio por medio de la poesía. El poeta es un ser superfluo porque al final, tras el verso y el poema, no habrá conseguido hacer nada:

> ¿qué habrás hecho poeta? Ni una lágrima sola,
> ni una tibia, redonda lagrimita de niño
> habrá sido enjuagada. Ni unos labios sedientos
> (...)

Y aunque clames el bosque, las praderas, los mares,
no harás nunca que un viento sin dolor purifique
las cerradas alcobas donde huele a parida
y a pecado y a cuna y a cansancio de hombre[82].

El poeta no puede actuar sobre la realidad; nadie le escucha. Ese sujeto colectivo definido como "hermanos", "compañeros", no atiende a su voz y es entonces cuando ésta se torna más angustiosa y existencial: "¿qué puede una mujer, para qué sirve / una mujer gritando entre los muertos?". Y la pregunta, retórica de alguna manera, se reitera en diferentes versos: "¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve / una mujer viviendo en puro grito?"[83].

De manera sintomática, el subtítulo que preside El grito inútil, "A los que no quieren escuchar"[84], se convierte en un refrendo continuado de su inutilidad. Aquellos a los que quisiera llegar con su mensaje y hacerles partícipes de su utopía, madres, obreros asalariados, niños, hombres y mujeres sufrientes, no responden a sus llamadas. Ante ello, la respuesta de la poetisa será radical, extrema: "Licenciar la metáfora":

Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.
Adentrarse en las ruinas salpicadas de llanto
y empezar a poner con humilde paciencia
un ladrillo sobre otro[85].

Similar mensaje expone en el poema que cierra El grito inútil, dedicado a Blas de Otero:

Y yo llegué a decirte: Mejor fuera el silencio.
Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.
Y ver si a duras penas o a duras alegrías
abrimos un camino al cabo de la calle[86].

Pero a la vez, funciona aquí una cierta ambigüedad, pues su propuesta es una posibilidad ante una situación que pudiera ser el final de la calle, "donde ya nadie pueda salvarnos".

Por tanto, sólo el trabajo puede servir para construir algo, para abrir un camino, el laborar solidario, plural, colectivo, una vez demostrada la impotencia de la poesía para conseguirlo. Porque en un mundo tan lleno, "terriblemente lleno", dirá ella, con tantos hombres y mujeres que viven felices, cómodos, impávidos ante el sufrimiento ajeno, con tantos hombres trabajando para la destrucción, esos "sabios atroces / que trasnochan jugando con palabras difíciles", no hay sitio para los poetas:

Está tan lleno el mundo, que yo, palabra, amigos,
no sé dónde ponerme.
No sé si tengo sitio.
Los poetas sobramos[87].

Analizando estas afirmaciones tan rotundas, pesimistas en lo que a la poesía se refiere, surge la duda de saber hasta qué punto responden a la auténtica ideología poética de Angela más que a un sentimiento pasajero, a un momento de crisis. De una parte, no hay duda de que, una vez más, muestra la escritora su fuerte sentimiento autocrítico sin caer en concepciones utópicas de otros

compañeros de creación literaria que llegarían a considerar la poesía como instrumento de cambio. Pero a la vez resulta contradictorio el hecho de que mientras afirma la inutilidad del poeta y su trabajo en la dinámica de transformar la sociedad, siga preparando nuevos poemas. Por otra parte, se debe señalar que a poco de publicarse El grito inútil, la escritora iniciaba su trabajo en el servicio de Bibliobús lo que podía suponer un llevar a la práctica las anteriores afirmaciones, el priorizar el trabajo social sobre la lírica. Sin embargo, el uno no supuso la desaparición del otro.

Una vez más puede servir como aclaración el acudir a la correspondencia con Blas de Otero. Allí destacan dos afirmaciones que pueden ayudar a comprender esta aparente contradicción. Así la actitud realista de la escritora, su capacidad de entender que la poesía no es un producto para las masas. La reflexión vendrá unida a la dedicatoria "A la inmensa mayoría" que preside la última obra recibida de Blas de Otero:

> Esa dedicatoria de su libro "A la inmensa mayoría" me parece de perlas, pero mucho me temo que no pase de una intención por su parte. La inmensa mayoría no se entera de nada de lo que a poesía se refiere (Ni de otras muchas cosas tampoco)[88].

Es consciente, por tanto, de que la lírica tiene unos límites muy marcados y que además, las "mayorías" no reflexionan. Ello coincidirá con la actitud individualista defendida siempre por ella en lo que a creación poética se refiere. De la misma forma, tam-

poco será casual que Angela dirija su trabajo hacia individuos o, al menos, eso puede deducirse de algunas afirmaciones suyas, cuando, por ejemplo, comenta a Blas de Otero la acogida que está teniendo El grito inútil:

> En general parece que gusta. Ya veremos. Por otra parte casi da igual. Lo que me interesaría de verdad era saber la impresión de ese lector anónimo, fuera del "oficio", que se enfrenta con nuestra obra limpio de prejuicios y preconcebidas ideas de críticas, de escuelas, de amistad o de animadversión. Que ni nos conoce ni le importa. Que lee para sí y porque le apetece. De ese lector quisiera yo saber si mi libro le ha llegado, le ha conmovido, le ha tocado en la sensibilidad y en el pensamiento. Eso sí que me gustaría[88].

Define así un objetivo mucho más realista que el de las grandes masas y será el tratar de alcanzar al lector, individual y con minúsculas, con la intención no ya de cambiar la realidad sino de trasmitir sus preocupaciones. Esta actitud permanecerá siempre en ella como lo confirmará, por ejemplo, a Robert Saladrigas años más tarde:

> He perseguido algo que para mí es esencial: salir de mi misma, de mis aconteceres y solidarizarme con todos los hijos de madre, hermanos y compañeros en esta tremenda, apasionante y difícil aventura que es vivir. Así he pretendido y pretendo que mi voz se oiga, llegue a alguien y le sirva de algo que puede ser puro goce es-

> tético, ayuda, emoción, algo positivo, en suma. Escribo así para todos. Sé que pocos me escuchan, pero he repetido mil veces que si un solo ser humano se siente comprendido, acompañado, estimulado, o incluso inquieto y molesto por la parte crítica y denunciadora de mis versos, me doy por satisfecha. Puedo decir que he tenido pruebas de que eso ha ocurrido en los lugares más impensados, donde se sufría o luchaba por algo hermoso: por la libertad, por el pan suficiente y la cultura para todos. Por eso, más que los elogios, cuando a veces llegan, de la crítica "profesional" y erudita, me llenan de gozo algunas cartas de gente anónima, tan entusiastas como mal escritas. Eso creo que es mi obra[90].

Finalmente, otra actitud de Angela tal vez basada en su individualismo, será el rechazo con respecto al llamado arte comprometido o "engage". Pese a su actitud comprometida en la defensa de una transformación social, Angela defendió siempre la libertad del artista:

> Me repugna esencialmente el arte "engage" en cualquier sentido. no entiendo como puede escribirse deliberadamente una poesía para minorías o una poesía para todos, una poesía para la eternidad, trascendente a priori... ¿Qué es eso? Yo no puedo ni quiero hacer más que lo que auténticamente me exprese y refleje mi sentir de cada momento de un modo sincero y hondo.
>
> (...)
>
> Yo no quiero autocensurarme al escribir. Bastante

> "censurado" está uno por todas partes y en todo momento y en todos los órdenes. En eso, no. No quiero estarlo. Ni en mí misma. Sólo me ceñiré con mis propios límites. El tope de mi potencia creadora, mi propia deficiencia para ver o mostrar belleza, mi belleza, será lo único que me coarte[91].

Ligado a esta idea se encuentra el que Angela rechace cualquier tipo de encasillamiento, de clasificación en algún grupo, simplificaciones cuyo uso comprendía, sin embargo, en manos de los críticos, con los que casi nunca estaba conforme al respecto. No obstante, sí admitía la existencia de coincidencias en cuanto a climas, sentimientos, punto de vista... con otros escritores.

Todas estas consideraciones e ideas reaparecerán con más intensidad si cabe en Belleza cruel, obra con la que la escritora, consecuente con sus ideas, se vería obligada a romper los estrechos cauces legales establecidos por el franquismo para la expresión. Ello no implicará, de todas formas, grandes variaciones con respecto a los postulados analizados hasta aquí.

b) EL CANTO RABIOSO

La aparición de Belleza cruel marca probablemente el punto más extremo del conjunto de reflexiones recogidas en la obra posterior a Vencida por el ángel[92]. Concebidos estos versos como expresión profunda de un fuerte sentimiento de protesta y denuncia ante la situación española y del ser humano en general, serán

precisamente la claridad y sinceridad de sus afirmaciones características fundamentales de la obra:

> Es un libro rabioso que hervía y fermentaba en mi interior desde hacía tiempo. (...) En el mejor modo que supe, a golpes, no sé si bien o mal, de un modo sincero, salido a borbotones de mi sentir, expreso indignación, rencor rabioso, censura, y... hasta una esperanza, que me atrevo a llamar desesperada, en un mañana que está en manos de la juventud. Un mañana que tarda en llegar. Pero que ha de llegar al fin aunque yo no lo vea[93].

De ahí la autodefinición de "canto rabioso", justificada en la auténtica explosión personal que supone. En este sentido, constituye una verdadera liberación expresiva que rompe con el cerco que la censura y la consiguiente autocensura imponían sobre los intelectuales españoles. Por ello mismo, no resulta extraño que las referencias a dicha práctica inquisitorial sean frecuentes en el libro, las alusiones a un régimen que coarta la libertad de expresión:

> A tiros nos dijeron: cruz y raya.
> En cruz estamos. Raya. Tachadura.
> Borrón y cárcel nueva. Punto en boca[94].

Se alude a la censura dentro del contexto general de represión política:

Pero no pienses "libertad", no digas,
no escribas "libertad", nunca consientas
que se te asome al blanco de los ojos,[95]

En la misma dirección, la escritora no dudará en reconocer en su actuación poética un esfuerzo continuado por superar, de manera sutil, los cauces impuestos:

(Mis versos eran hondos, largos.)
Por el otoño lo sembraba
sin desmayar, año tras año.
Iba un puñado de belleza
por cada puñado de grano.
Y un puñadito de verdad.
(Esto sin que lo viera el amo)[96].

Reconocimiento al que acompaña un sentimiento inevitable de rencor:

Han sido largos años de morderse
los puños y la lengua, mucho tiempo
de comulgar con ruedas de molino,
de comulgar con ruedas de poesía
a diario y a sabiendas. (...)[97]

Y también un cierto tono de cansancio, agudizado en su poesía posterior:

(...) Bastante me he arriesgado
publicando mis años sin quitar una fecha
y mis largos poemas con sangre en los bordes[98].

Por lo demás, al margen de la mayor rotundidad expresiva, Belleza cruel profundizará o simplemente, reiterará conceptos caracterizados antes en la poética del grito, lo que es lógico teniendo en cuenta la definición más global de poesía preocupada. Muestra de ello es por ejemplo el poema Puentes, composición que puede considerarse como un fiel reflejo de la actitud personal que presidía su obra anterior:

Lo estoy diciendo a gritos: Faltan puentes.
Lo principal de todo son los puentes.
(Colgantes, subterráneos, levadizos).
Hagamos puentes, puentes, puentes.
Y no me escucha nadie.
Y así estamos[99].

Surge una vez más la conciencia de la inutilidad que representa la poesía a la hora de promover la acción social. Incluso despunta el posterior concepto de letanía, la convicción de que toda su denuncia poética acaba siendo una misma reiteración monótona y aburrida:

(No sé por qué empecé a contarlo.
Es una historia fastidiosa
y todos saben cómo acaba)[100].

En idéntica dirección, el propio título del poema, Etcétera, resulta más que elocuente.

Por otra parte, los receptores a los cuales Angela quisiera llegar, aparecen claramente explicitados en Belleza cruel sin que ello suponga importantes novedades con respecto a lo que había ido expresando en trabajos anteriores. En esta ocasión son cuatro los objetivos de la escritora: las madres, los jóvenes, el hombre en general, y España a quien dedica un poema expresamente definido como "canto rabioso", reflejo, por su tensión y fuerte carga emocional, del tono general del libro:

> Con los ojos cerrados,
> con los puños cerrados, con la boca
> cerrada, España, canto tu belleza.
> Y con la pluma ardiendo y con la pluma
> loca de amor rabioso canto y firmo[101].

Para llegar a estos sujetos poéticos reivindicará, utilizando para ello los versos de Blas de Otero, la paz y la palabra. Y con ambas dirigirse "a mis hermanos / los hijos de mujer por todo el mundo / que escuchen esta voz y se apresuren"[102]. Una vez más dicho deseo parece crear, en apariencia, una nueva contradicción con respecto al fatalismo de otras afirmaciones contenidas en las misma obra. La justificación de ésta podría establecerse en la distancia entre lo que serían deseos utópicos de la escritora, su anhelo de hacer llegar un mensaje solidario a quienes considera compañeros en ese objetivo de labrar España, y el propio sentido

de la realidad, consciente de la imposibilidad de conseguirlo a través del instrumento poético.

En torno a esta oposición entre deseo y situación real se establece una dicotomía que será la base temática de Belleza cruel: perfección estética frente al infierno de la realidad cotidiana. De la contraposición de estos conceptos surgirá la justificación del título que implicará, una vez más, la profundización en intuiciones recogidas en poemas anteriores.

El poeta como portador de belleza, simbolizado en ese niño con rosas en lugar de ojos, consciente del lujo que supone hallar "tanta belleza en tierra, mar y cielo", avergonzado y asustado a un tiempo, concibe el remordimiento de este privilegio frente a tanto hombre sufriente con el hambre, el miedo y la rabia a cuestas:

> Porque es lo cierto que me asusta verme
> las manos limpias persiguiendo a tontas
> mis mariposas de papel o versos.
> Porque es lo cierto que empecé cantando
> para poner a salvo mis juguetes,
> pero ahora estoy aquí mordiendo el polvo,
> y me confieso y pido a los que pasan
> que me perdonen pronto tantas cosas[103].

Como reacción, la oposición al esteticismo será una idea reiterada en distintos poemas, el rechazo a los poetas estrictamente líricos, bebedores de "vino y plenilunios" que hacen sone-

tos a la primavera, a quienes advierte, "no os coja el inventario de sorpresa"[104]. A la vez, la poetisa toma partido de modo radical, eligiendo al hombre frente a la perfección estética: "sólo ante el hombre me comprendo y mido"[105], el hombre sucio, pecador, impuro, herido... El rechazo se transformará en temor ante la perfección, la pureza de los ángeles:

> Me dan miedo tus ángeles. Si yo encontrara alguno.
> Si un día, al despertarme,
> lo viera intacto y fúlgido a los pies de mi cama,
> yo carne castigada, llorosa podredumbre,
> pecado repetido hacia la muerte,
> tendría que clavarme las uñas en los ojos[106].

Al mismo tiempo, frente a la crueldad implícita en el hecho de captar la belleza en una sociedad gobernada por el dolor, el poeta se define también como un ser incomprendido que escandaliza a los bienpensantes. Es el caso de la familia honrada que, desconcertada y atónita, combinará el miedo y la vergüenza ante el niño artista o sensible a la belleza[107]:

> "Esta rara criatura no valdrá para nada.
> No lo entiendo, dos rosas para andar por el mundo..."

En líneas generales, por tanto, la poética del canto rabioso supone un reflejo más extremo de los planteamientos anteriores, sin importantes variaciones ideológicas o de contenido, constituyéndose en un paso más dentro de la evolución iniciada con Vencida por el ángel: reconocimiento de una situación al que sigue,

con Belleza cruel, la protesta contra la misma. En este punto queda preparado, de alguna forma, el contexto que justifica un tercer momento: el cansacio posterior a la protesta ineficaz en apariencia.

c) LA LETANIA

La explosión de rabia recogida en Belleza cruel va a ir dejando paso paulatinamente a un evidente desaliento en la escritora. Una carta dirigida a Gregorio San Juan calificaba, por ejemplo, "de una lata" las complicaciones que le estaba suponiendo aquella obra. Y añadía: "nunca acabo de creer que mis cosas, no siendo versos (y aún eso...) interesen a nadie"[108].

Toco la tierra será el reconocimiento expreso de ese estado de ánimo. No obstante, desde su propio punto de vista y pese a reconocer el cambio de tono producido, Angela insistirá en este libro en sus pronunciamientos pero de un modo más sosegado, propio de la espera de un mañana que tardará en llegar, oscilando "entre el dolor y la fe en algo mejor"[109].

Las composiciones de este último poemario incluido en la "etapa preocupada", tendrán un subtítulo profundamente elocuente, "letanías", término que definirá la poética del cansancio y la repetición. Justificaba Angela el subtítulo, en una entrevista posterior[110], en "la insistencia o repetición de determinados versos". Esta definición formalista contrasta con los propios contenidos de la obra, mucho más tajante en sus afirmaciones:

HIJOS, ya veis: no tengo otras palabras;
insisto, insisto, insisto; verso a verso,
repito y enumero lo evidente,
lo que en los ojos se me clava a diario[111].

Siguiendo la argumentación de estos versos, la repetición, la insistencia procedía de la realidad que no cambia; el poeta recoge una y otra vez lo que asalta su alma y si se repite es precisamente porque el dolor también lo hace.

Repito, vuelvo, sigo, en letanía[112]

Y a continuación, los mismos temas que recorren, laceran su poesía de compromiso con el ser humano: España, el pueblo, el hambre, la guerra... Como es lógico, no surgen grandes variaciones respecto a ideas desarrolladas con anterioridad, limitándose las diferencias a la perspectiva con la cual se tratan los mismos y al mayor hincapié en los aspectos autodefinitorios e ideológicos.

Reaparece en esta obra con fuerza la imagen del barro, esta vez definido como tierra, representando la actitud que Angela quiere adoptar ante lo que le rodea. Así se justifica ese "toco la tierra" que da título al libro, buscando "el origen / el núcleo: la raíz de la cadena"[113]. En esta visión de la tierra se enfrenta, de nuevo, a la eternidad esteticista, "ya no tenemos la poesía a pájaros"[114], pero muy especialmente en este libro como oposición a una huida puramente espiritual:

Señor, si no te canto, no te enojes.
Ya ves, no tengo tiempo para nada[115].

Parece querer cerrar de este modo una reflexión de orden religioso que se había iniciado en Vencida por el ángel, subrayando de forma absoluta su toma de posición definitiva, a fin de cuentas Dios no necesita de su canto:

No te hago falta, tienes a tus Santos;
los coros de tus Vírgenes y Arcángeles
te alaban y bendicen en tu gloria.
Pero, al que sólo es hombre, ¿quién le canta?[116]

Hay en estos versos una elección que no deja lugar para la duda, optando radicalmente la escritora por el hombre. Ella, "mujer de carne y verso"[117], toma partido por los que lloran respondiendo a una actitud solidaria, recogida con anterioridad, que cifra la posibilidad de esperanza en el trabajo común.

Unida directamente a la definición de letanía y repetición temática, reaparece la duda de si alguien querrá escuchar su denuncia. No es siquiera aquel escepticismo de que nada se puede transformar por medio de la poesía, sino que incluso se expresa la posibilidad de que nadie quiera atender a su llamada:

No sé, no sé si ya querréis oírme,
decir amén, seguirme, acompañarme,
cuando, tocando tierra, rezo y firmo
mi larga letanía (...)[118]

También la vejez, la cercanía de la muerte, favorecen la impronta pesimista de muchos de estos poemas, en lo que a su propia individualidad se refiere. En contraste con la "etapa subjetiva", la poetisa concibe la caducidad de su obra:

> Mi reino es de este mundo. Mi poesía
> toca la tierra y tierra será un día.
> No importa. Cada loco con su tema[118].

Mientras tanto, seguirá siendo la voz que canta por quien no puede, luz en la ventana de los hombres que lloran, afirmaciones que convierten en retóricas sus iniciales dudas respecto a posibles lectores.

Las dos últimas cuestiones aparecen expresadas con nitidez en la poética que acompaña a la antología realizada por Leopoldo de Luis en torno a la llamada poesía social, recogiendo también poemas de Angela:

> Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende también estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos. No me importa si mi poesía es, por los circustancial, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil[120].

En el mismo trabajo, Angela afirma la convicción de que la poesía es una herramienta que puede ayudar a los demás, sin pretender hacer de ella un arma para el cambio sino simplemente "acompañar" al hombre. Partiendo de la idea de Bertrand Russell[121] de que "Todo hombre, cualquier hombre puede servir para perfeccionar el mundo", la poetisa pretende trabajar en ese sentido con el instrumento que más próximo le resulta. Y ello con un objetivo muy claro: desenterrar las bellezas esenciales del mundo y el hombre, "el trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano, la esperanza indestructible en la perfectibilidad. La fuerza de todo lo que es positivo y camina hacia adelante".

De esta manera parece cumplirse, completarse un círculo, respondiendo a aquellas cuestiones iniciales planteadas ya en Vencida por el ángel. El grito suyo, ese grito de mujer consciente, ha adquirido un sentido, humilde, limitado y sin grandes pretensiones de trascendencia, pero sentido al fin y al cabo. Aunque siempre permanezca la duda, el temor de no haberlo conseguido:

> ¿Qué he hecho para que todo eso que ansío se cumpla? No sé. Puede que nada. Acaso un poquito, muy poquito, poquísimo con mi conducta y con mis versos. Pero no estoy muy segura y esa inseguridad me deprime. Quisiera que mi compromiso ético hubiese dados resultados más palpables y, sobre todo, más útiles. Pero no estoy segura de haberlo conseguido. En realidad no lo sé. Eso es lo terrible: que no lo sé[122].

A la vez, destaca la afirmación en la que Angela subraya el paralelismo entre la obra personal y su conducta, agrupándolas en lo que denomina su "compromiso ético". Dicha idea proporciona una nueva dimensión a su poesía, siendo la constatación más palpable de algo considerado en distintos momentos del presente estudio, en el sentido de que ella no escribía con una prioridad estética, aunque no la rechazase, sino como una consecución de su propia actitud vital: una actitud y una protesta. Dicho de otra forma, la poesía venía a constituir su aportación en aras de una sociedad más justa y más libre.

II.2.4 Y AL CABO, EL SILENCIO

Muchas de las afirmaciones e ideas contenidas en Toco la tierra, por su mismo carácter de testamento poético, anuncian, de alguna manera, el cierre de todo un ciclo poético en la obra de Angela Figuera, precisamente el que se corresponde con la "etapa preocupada", la línea que muestra una actitud de conciencia colectiva. De hecho, la posterior producción de Angela se limita, al margen de la poesía para niños, a un reducido conjunto de poemas circunstanciales, es decir, justificados por la actualidad: escenas de la guerra de Vietnam, la muerte de Pablo Neruda, un cumpleaños de Rafael Alberti, las huelgas de 1962[123], distintos homenajes, serán temas de una serie de composiciones que verán la luz en diferentes revistas y medios de comunicación.

En general, los contenidos de estos poemas se hallan muy lejos de las preocupaciones metapoéticas, aproximándose a un tono directamente reivindicativo. Contrastando con este hecho, durante los años sesenta Angela tendrá la oportunidad de hacer públicas sus opiniones estéticas a través de distintas encuestas y entrevistas que, si bien no aportan grandes novedades con respecto a lo hasta ahora analizado, sí suponen un importante esfuerzo globalizador y autorreflexivo.

Uno de los aspectos que más destaca en este punto del análisis es la justificación que Angela proporciona para explicar su ausencia editorial:

> Luego he callado. No sé bien por qué. Me lo preguntan y me lo pregunto. No sé contestar. Algo he escrito y he roto mucho. Acaso estoy cansada de gritar y quiero sentarme un poco, ser abuela y mujer de mi casa y gozar de mi vejez cuando puedo olvidar mis preocupaciones que no cesan, sino que se crecen ante la marcha del mundo y el dolor de los pueblos que constantemente muerde a los más débiles[124].

Ya en otras ocasiones se le había planteado esta misma cuestión. En sus respuestas, la escritora daba a entender en todo momento que, de seguir escribiendo, debería de hacer hincapié de nuevo en todo aquello que la condujo a definir su último libro como "letanías":

> Si yo escribiera tendría que seguir haciendo cosas como las que he hecho, mal que le pese a los intimistas, y no parece que tenga sentido repetir lo dicho. Yo tengo que escribir lo que veo y lo que siento[125].

También deja traslucir el sentimiento de encontrarse al margen de la actualidad literaria:

> A mí no me interesa determinada poesía intimista, difusa, que se hace ahora[126].

Aunque reconoce la existencia de jóvenes poetas valiosos, no en vano "la poesía, como la vida, ha de ser renovación continua o fosilización y muerte"[127]. Pero su ideología poética no le permite asumir las formas que se van imponiendo: "ahora hay que escribir surrealismo y yo escribo lo que me sale"[128].

Paralelamente, Angela Figuera asume en los últimos años de su vida todo el conjunto de su poesía, dejando de lado, en cierto modo, aquel exceso de autocriticismo ético observado a lo largo de la "etapa preocupada". "No estoy disconforme con mi ser y mi vida"[129] respondería en un cuestionario a la pregunta "Si pudieras empezar, ¿volverías a ser lo que eres?". Incluso llegaría a reconocer que los versos de sus poemarios intimistas resultaban los más queridos, utilizando para definirlos términos como "verdadero", "vivo", "los más sinceros". Por ello mismo, no es casual que en todas las antologías de su obra así como entrevistas, se recuerde indistintamente la poesía de ambas etapas, quedando únicamente relegada su poesía juvenil.

En lo que sí seguirá manteniendo una postura muy autocrítica será en lo que a los aspectos técnicos de su poesía se refiere. De este modo, cuando le preguntan "¿Estás conforme con tu poesía?"[130], responderá: "Técnicamente no estoy nunca del todo conforme y todo lo pasado e impreso me parece mejorable..." No ocurre lo mismo en lo que a contenido se refiere, "la tendencia, las ideas, los sentimientos, sí. No me arrepiento de nada y sigo en la misma postura".

Asimismo, considera Angela que su poesía recoge todo su pensamiento y, por ello mismo, es la mejor fuente de conocimiento de sus ideas: "Mis ideas y todas mis cosas están en los poemas. Cuando escribas esta entrevista, dice a Robert Saladrigas, vuelve a leerlos y ya está". Y también, "todo lo que yo puedo decir de mi poética está en mi poesía"[131].

Esta asunción absoluta de su obra parte de un concepto globalizador de la misma, de la idea del amor como principio básico de toda su lírica: todos sus poemas son poemas de amor, amor a un hombre, al hijo, al Hombre en sentido colectivo...[132] No concibe dos poéticas distintas de acuerdo con la temática que posee cada poema:

> No sé cómo puede haber una poética para los poemas de amor y otra distinta para los que no lo son, caso de que éstos últimos existan[133].

El posterior silencio literario que mantuvo la escritora tras la publicación de Toco la tierra no afectó al ámbito fami-

liar, como lo muestran las dos obras infantiles que aparecerían por impulso de Julio Figuera. Ello muestra hasta qué punto eran sinceras sus opiniones y de qué forma era consecuente con sus ideas. Tal vez por ello mismo su silencio pueda entenderse como una denuncia tan fuerte como sus poemas más críticos, concebidos cuando esperanza y pesimismo parecían querer aunarse a un mismo tiempo.

1. "Cada vez se hace más frecuente, en los escritos de crítica y teoría literaria, la utilización del término metaliteratura y de sus especificaciones genéricas (metapoesía, metanovela, metateatro...), para hacer referencia a una original forma de literatura que articula, en sí misma, una reflexión sobre sí misma". (Sánchez Torre, Leopoldo: "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima". Zurgai. Monográfico "Poetas de los 70". Bilbao, diciembre de 1989. Pág.24). En este caso se trata de estudiar la metapoesía figueriana para, junto con otras reflexiones, reconstruir su pensamiento poético.

2. Cabe destacar el hecho de que Angela Figuera nunca fue muy amiga del término "poetisa", prefiriendo mucho más la utilización de "poeta" también para el género femenino. Esta matización se ha podido recoger tanto de Julio Figuera como de Sabina de la Cruz y Leopoldo de Luis.

3. Angela plasmó sus ideas en dos antologías: En Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968) de Leopoldo de Luis, op.cit. Pp.57-58) y en Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964) Poesía amorosa de Jacinto López Gorgé (Editorial Alfaguara. Madrid, Barcelona, 1966. Pp.27-28). Ambos textos son de un enorme interés para conocer la metapoética figueriana. Asimismo se distribuyeron diferentes cuestionarios de los cuales se conservan el que respondió Angela Figuera a María Mombrú, recogido en "Dos cartas inéditas...", (op.cit., pp.75-77) y los dos que completó para Olmos García, probablemente inéditos y de fecha no precisada pero sin duda posteriores a 1961.

4. López Gorgé, Jacinto: Poesía española contemporánea..., op. cit. Pág.27.

5. Respuestas al cuestionario remitido por María Mombrú, en febrero de 1969. Op.cit. Pág.76.

6. La escritora diferenciaba esta poesía de la que ella misma daba en llamar 'poesía mayor', creada para ser publicada, (López Gorgé, Jacinto: "Vida y poesía de Angela...", op.cit. Pág.33).

7. López Gorgé, J. : Poesía española contemporánea... , op.cit. Pág.27.

8. "Clamor", DD, OC pág.134 y ss.

9. OC pág.334 y ss.

10. OC pág.340.

11. "Por entonces -se refiere el autor a los años de Bachillerato- se lanzó a escribir poesía que no conservó pues cuando mayor destruía todo lo por ella creado, al no ser ya de su agrado". (Roselló, J. M.: "La poetisa popular...", op.cit. Pág.11).

12. A pesar de ello sí ha sido publicado alguno de los poemas que figuran en el cuaderno. Así La fuente abandonada apareció en Ya. Madrid, 26 de octubre de 1985.

13. Saladrigas, R.: "Monólogo con ..." op.cit. Pag.48.

14. CI pp.1 y 102 respectivamente.

15. No resulta casual el que muchas de estas consideraciones puedan estudiarse también en la obra de Bécquer quien, por ejemplo, afirmaba que "la poesía en el hombre es una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma" y que "el genio verdadero tiene (...) atributos extraordinarios (...). Yo, sin embargo, la comprendo; la comprendo por medio de una revelación interna, confusa e inesplicable", ("Cartas literarias a una mujer" de G.A. Bécquer, carta I, recogida en Poética para un poeta. 'Las cartas literarias a una mujer' de Bécquer, de Francisco López Estrada. Editorial Gredos. Madrid, 1972. Pp.221 y 222).

16. OC pág.138.

17. CI pág.1.

18. CI pág.102.

19. La primera rima becqueriana plantea esa misma grandeza hiperbólica del poema:

> Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora
> y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire dilata en las sombras.
> (Rimas. Editorial Bruguera. Barcelona, quinta edición, 1973. Pág.49).

También en el caso de Bécquer resulta "vano luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarle".

20. Similar imagen aparece en Mi niño dormido, CI pág.126:

> Toda la poesía del Bien y la Belleza
> se encierran en el vaso de una vida que empieza.

21. CI pág.119. En las Rimas de Bécquer surge una concepción similar:

> sin embargo, esas ansias me dicen
> que yo llevo algo
> divino aquí dentro.
> (Rima VIII, op.cit. Pág.61).

22. Muerta, CI pág.97.

23. Desesperación, CI pág.92.

24. Ibidem.

25. En el mismo grupo habría que incluir alguna composición publicada de forma autónoma como es el caso de Ser mujer, OC pág. 299.

26. Carta a Blas de Otero de 16 de febrero de 1949.

27. Saladrigas, R.: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

28. Ibidem.

29. Carta a Blas de Otero de junio de 1949.

30. Saladrigas, R.: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

31. MB, OC pág.61.

32. Carta a Blas de Otero de 22 de enero de 1949.

33. Poquita labor, MB, OC pág.63.

34. Carta a Blas de Otero de febrero de 1949.

35. Carta a Blas de Otero del 1 de diciembre de 1949.

36. Carta a Blas de Otero de junio de 1949.

37. Carta a Blas de Otero de febrero de 1949.

38. Primera carta a Blas de Otero, sin fecha, de 1950.

39. Ibidem.

40. Ibidem.

41. Al parecer, ello había llevado al aislamiento de los poetas con respecto del público lo cual a su vez permitió que la censura no actuase con el mismo rigor que en otros campos de la creación artística. Así lo confirma el testimonio anónimo que en 1956 aseguraba en la revista parisina Esprit:

> La poesía española se reduce a un movimiento interprofesional, poetas leyendo a poetas, poetas que escriben para poetas aislados de la realidad nacional y de su sensibilidad. A veces y paradójicamente, esta situación favorece a la poesía, que se beneficia de la tolerancia desdeñosa de la censura; eso ha permitido una resurrección espléndida. España puede ahora contar con poetas libres de gran envergadura y de intención generosa.
> (Monográfico "Así fue la posguerra", op.cit. Pág.51).

42. Respuestas al primer cuestionario de Olmos García, op.cit.

43. Decirlo, MB, OC pág.55.

44. MB, OC pág.63.

45. MB, OC pág.62.

46. **Cortad el árbol**, SP, OC pág.90.

47. **Durar**, MB, OC pág.63.

48. MB, pág.62.

49. **Cortad el árbol**, SP, OC pág.90.

50. **Antonio Machado**, SP, OC pág.105.

51. **Soria mía**, SP, OC pág.106.

52. SP, OC pág.87.

53. No obstante, dicho posicionamiento estético ha sido negado en la práctica poética de Soria pura por Manuel Mantero quien considera mucho más evidente la huella de Juan Ramón Jiménez, calificándola de "influencia opresiva". (Poesía española..., op. cit. Pág.84).

54. MB, OC pág.54.

55. Carta a Blas de Otero de 23 de julio de 1949.

56. La afirmación pertenece al poema **Limitación** incluido en la carta a Blas de Otero de febrero de 1949:

A un amigo que me pregunta por qué no hago sonetos.

Este clamor espeso de mi sangre,
y la delgada brisa de mis sueños;
el hondo pozo del oscuro llanto,
y el jugo azucarado de los besos;
la lumbre sin fronteras de mi goce,
y el potro indócil de mi pensamiento;
todo lo que yo vivo y que me vive,
y ese grito tremendo
al desgajarse un hijo de la carne;
y la tierra y el cielo...
¿Ha de encerrarlos, línea sin volumen,
la geometría helada de un soneto?

A continuación, en la misma carta, añade la escritora la opinión que esta composición mereció a un amigo cuyo nombre no se menciona: "Mi amigo protestó. Me dijo que el poema era ´bastante´ malo y los dos últimos versos un lugar común".

57. Ibidem.

58. Ibidem.

59. Al igual que en la "etapa subjetiva" hay un conjunto de composiciones, publicadas de modo independiente, las cuales se incluirían en este período. Entre éstas la más conocida es, posiblemente, **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas** (OC pág.303). A ella se podrían añadir otras como **Begoña**, **Angeles de Gerardo** o **Xauen** (OC pág. 301, 304 y 308 respectivamente).

60. OC pág.302. Este mismo poema sería recogido en Cuadernos americanos. México, 1952. Volumen II. Pág.236.

61. Saladrigas, R.: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

62. Esta idea la recoge Carlos Alvarez cuando afirma que "el lirismo tradicional de Soria pura ya anunciaba el estallido de pasión impura que culminará en Belleza cruel, ("La recia voz de...", op.cit. Pág.7).

63. Exhortación..., OC pág.302.

64. Este sentimiento parece haber sido bastante general entre la intelectualidad española postfranquista de acuerdo con lo afirmado por Shirley Mangini (Rojos y ..., op.cit.). Se refiere a "una mala conciencia porque no habían actuado frente a un mundo que reconocían como injusto y anquilosado" (pág.58). Y recoge unas palabras de Luis Berlanga: "Los españoles tenemos todos mucho complejo de culpa. España es un país de culpables"(Salvador Pániker: Conversaciones en Madrid. Ed. Kairós. Barcelona, 1969. Pag.81). De esta manera, refiriéndose a los poetas añade S. Mangini, "su intimismo huidizo se convirtió en una conciencia política antagónica al sistema"(pág.40).

Fernando Aramburu Irigoyen confirma esta idea cuando dice: "La disolución de esa propiedad privada que para estos poetas supone el yo, se expresa comúnmente mediante el rechazo de la belleza (...). Por tal razón se da a menudo la reconsideración más o menos culpable de la propia palabra poética (...). Se trata a fin de cuentas de dar cuenta públicamente de cuanto al poeta se le aparece como demasiado personal o, en todo caso, difícilmente compatible por la masa social oprimida", ("Angela Figuera Aymerich: Introducción a la ternura civil". Muga. N 45. Julio-agosto de 1985).

65. OC pág.111.

66. Los días duros, DD, OC pág.125.

67. GI, OC pág.171.

68. Segunda carta de 1950 a Blas de Otero.

69. Saladrigas, R.: "Monólogo con...", op.cit. Pág.48.

70. Primera carta a Blas de Otero de 1950.

71. Celaya y Angela Figuera desarrollaron una gran amistad, manteniendo una importante relación epistolar. Así Angela llega a escribir a Blas de Otero, "no es tan perezoso como usted. Avergüéncese", haciendo alusión a la brevedad y escasez de que hacía gala el poeta bilbaíno. Dicha correspondencia mantenida con Celaya no ha sido dada a conocer hasta el momento. En la mencionada carta a Otero (fechada en diciembre de 1949), Angela aludía a Las cosas como son definiéndolo como "un grito tremendo, hiriente, en el academicismo reinante".

72. Núñez, Antonio: "Encuentro con...", op.cit., pág.4.

73. Versos como:

> Pasad sobre las ruinas. Olvidadnos
> si, muertos, enterramos nuestros muertos.
> Veinte años, BC, OC pág.248.

No cabe duda de que ahí se esconde una alusión a la España en marcha de Celaya (Cantos iberos, Poesías completas. Tomo III. Editorial Laya. Barcelona, 1978. Pág.265). Sin embargo, la gran dificultad estriba en considerar hasta qué punto se puede hablar de influencia y no de guiños intertextuales.

74. Poeta, DD, OC pág.134.

75. Diciembre de 1949.

76. Poeta, DD, OC pág.135.

77. Posguerra, GI, OC pág 174.

78. Ibidem.

79. GI, OC pág.178.

80. Un poco, GI, OC pág.188.

81. GI, OC pág.174.

82. Silencio, GI, OC pág.185.

83. GI, OC pág.171.

84. OC pág.169.

85. Silencio, GI, OC pág.186.

86. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.202.

87. Sobramos, GI, OC pág.192.

88. Segunda carta a Blas de Otero de 1950.

89. Carta a Blas de Otero del 9 de enero de 1953.

90. Saladrigas, R.: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

91. Carta a Blas de Otero del 1 de diciembre de 1949.

92. Manuel Mantero califica Belleza cruel como posiblemente el más rabioso en la concepción de España como muerte, en la angustia por el presente y el porvenir social y político del país. Esta afirmación da la medida del tono del poemario. (Poetas españoles de posguerra, op.cit. Pág.129).

93. Saladrigas, R.: "Monólogo con ..." op.cit. Pág.48.

94. Libertad, BC, OC pág.219.

95. Ibidem.

96. San Poeta labrador, BC, OC pág.238.

97. Veinte años, BC, OC pág.247.

98. La rosa incómoda, BC, OC pág.215.

99. BC, OC pág.243.

100. Etcétera, BC, OC pág.225.

101. Canto rabioso de amor a España en su belleza, BC, OC pág.235.

102. Hombre naciente, BC, OC pág.249.

103. Belleza cruel, BC, OC pág.207.

104. Balance, BC, OC pág.224.

105. Sólo ante el hombre, BC, OC pág.217.

106. Miedo, BC, OC pág.212.

107. Niño con rosas, BC, OC pág.209.

108. Carta a Gregorio San Juan del 27 de junio de 1960. Recogida en el monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.78.

109. Saladrigas, R.: "Monólogo con...", op.cit. Pág.48.

110. Antonio Núñez, "Encuentro con ...", op.cit. Pág.4.

111. HIJOS, ya veis: no tengo otras palabras, TT, OC pág.253.

112. Ibidem.

113. Toco la tierra, TT, OC pág.254.

114. Estamos viendo todo lo que pasa, TT, OC pág.263.

115. Me explico ante Dios, TT, OC pág.266.

116. Ibidem.

117. Aunque la mies más alta dure un día, TT, OC pág.284.

118. Hijos...· TT, OC pág.253.

119. En tierra escribo, TT, OC pág.254.

120. Luis, Leopoldo de: Poesía social española contemporánea..., op.cit. Pág.58.

121. La referencia procede de la propia escritora y, sin duda, no se trata de una elección casual si se tiene en cuenta que el filósofo Bertrand Russell (1872-1970) supo conjugar el pensamiento, las matemáticas y la literatura con una importante labor política

como militante pacifista y de reformador social:

> En los últimos años de su vida, Russell dedicó una parte esencial de sus esfuerzos a la causa de la paz, especialmente en la línea del desarme nuclear y en la del papel de los científicos en las amenazas que se ciernen sobre el futuro de la humanidad.
>
> (Acero, Juan José: Historia del pensamiento. Tomo IV. Pp.142-143. Editorial Orbis. Barcelona, 1983).

Como se comprueba en la obra de Angela son éstas cuestiones que le preocuparon profundamente. A modo de ejemplo se puede mencionar el poema Sobramos, GI, OC pág.191.

122. Saladrigas,R: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.49.

123. Dichas huelgas, definidas por Nicolás Sartorius como "primavera asturiana" (El resurgir del movimiento obrero. Editorial Laia. Colección "Primero de mayo". Barcelona, 1975. Pp.39-40) se iniciaron el día 7 de abril con el paro de los dos mil mineros del pozo "Nicolasa" de Mieres, extendiéndose paulatinamente a buena parte de Asturias: "a finales de mes, en Asturias el número de huelguistas sobrepasará los sesenta mil y en mayo se llegará, con los paros de Gijón, prácticamente a la huelga general". El movimiento alcanzó después a numerosos puntos del país: "30.000 metalúrgicos de Vizcaya, más de diez mil en Guipúzcoa, 5.500 mineros de León, miles de parados en Jaén, Córdoba, Puertollano", etc. El régimen reprimió duramente a los huelguistas. Sin embargo, "las huelgas de abril y mayo tuvieron una importancia trascendental y abrieron un nuevo período en la historia del país". Son todos estos acontecimientos los que recoge Angela en su poema.

124. Saladrigas,R: "Monólogo con ...", op.cit. Pág.48.

125. Núñez, Antonio: "Encuentro con ...", op.cit. Pág.4.

126. Ibidem.

127. Respuesta al cuestionario de María Mombrú, op.cit. Pág.76.

128. Núñez, A.: "Encuentro con..." , op.cit. Pág.4.

129. Respuesta al cuestionario de María Mombrú, op.cit. Pág.77.

130. Ibidem.

131. Algo parecido responderá a Antonio Núñez: "Mis ideas y todas mis cosas están en los poemas. Cuando escribas esta entrevista, vuelve a leerlos, y ya está", ("Encuentro con...", op.cit. Pág. 4).

132. López Gorgé, J.; Poesía española contemporánea..., op.cit. Pág.27.

133. Ibidem.

III ESTUDIO DE LA OBRA POETICA DE ANGELA FIGUERA

Tras haber analizado los fundamentos biográficos y metapoéticos que influyen y caracterizan el pensamiento figueriano, es preciso abordar el estudio de su obra poética, en buena medida sustentada y explicada por aquellos.

Dicho estudio constará de cinco planos de trabajo, partiendo de los elementos más superficiales y externos, para profundizar después en el complejo entramado de cuyo engarce surge la realidad literaria. Así se diferenciará:

1. estructura versal y estrófica
2. léxico y campos semánticos
3. composición sintáctica
4. repeticiones y reiteraciones
5. lenguaje poético

Como resultado de este proceso se confirmarán muchas de las afirmaciones y planteamientos contenidos en las dos primeras partes del presente estudio, constatación lógica si se tiene en cuenta que toda poesía se corresponde con una determinada visión de la realidad y del instrumento poético.

III.1 ESTRUCTURACION VERSAL Y ESTROFICA

En el conjunto de la obra de Angela Figuera se aprecian dos polos de referencia fundamentales en lo que a su versificación se refiere:

a) las formas clásicas y tradicionales[1] de la literatura castellana, especialmente las series de metros blancos, la silva con sus variantes modernistas, el romance y, en menor medida, el soneto. Frente a alguno de estos modelos Angela mantuvo una actitud muy crítica, en concreto frente al soneto, como ya se ha mencionado en anteriores capítulos.

b) el verso libre. Aunque sólo en algunas obras llegó a utilizar un versolibrismo radical, cabe decir que fue la forma expresiva que mejor se correspondió a su pensamiento. Sin embargo, la poetisa bilbaína no llegó a romper de manera total con los condicionantes de la métrica tradicional[2]; no obstante, se desarrollan en su obra desde usos semilibres a formas más extremas, de carácter versicular.

Ambos planteamientos versales, formas tradicionales y versolibristas, aparecen representados en los distintos momentos de su

evolución poética, con diferente predominio pero presentes siempre. Por dicho motivo, en este capítulo se habrá de partir necesariamente, una vez más, de una perspectiva cronológica, analizando las peculiaridades de cada una de las tres etapas enunciadas antes[3].

En consonancia con lo visto hasta ahora, se observa una poesía de métrica modernista correspondiente a la "etapa imitativa", otra correspondiente a una estética posmodernista de fuerte base tradicional en la "etapa subjetiva", y, finalmente, una métrica de predominio paralelístico en la "etapa preocupada".

Junto con el estudio de los distintos usos métricos, es preciso analizar también los elementos rítmicos, tono poético, recursos y, en suma, los aspectos ligados a la disposición fónico-formal de los mismos, tratando de evitar la posible dispersión que podría provocar un estudio parcelado de los mencionados fenómenos.

III.1.1 Métrica modernista

La importancia e influencia que ha tenido el movimiento modernista en toda la poesía contemporánea[4] tiene, como es lógico, su reflejo en la obra de Angela Figuera. Dicho influjo resulta sobre todo llamativo en la primera etapa de su poesía, período en

el cual se aprecia un manifiesto seguimiento de las formas y gustos modernistas.

Como se indicaba con anterioridad, las muestras literarias de esta etapa se reducen a las composiciones recogidas en un cuaderno inédito de juventud. El mismo está constituido por cuarenta y seis poemas agrupados en ocho partes las cuales no responden a una vertebración organizativa global. Viene acompañado el cuaderno de pequeñas ilustraciones, especialmente letras iniciales las cuales muestran la influencia de la estética modernista. Otro tanto se observa en muchos de los títulos de las distintas partes y poemas: "Lira heroica", "Amor, vida y esperanza", "Heroinas". Como refrendo a estas consideraciones se puede acudir a la definición misma de "imitativas" que utilizó la escritora al hablar de ellas.

Partiendo de estas premisas y centrando la cuestión en la ordenación métrica, se constata en primer lugar la gran extensión de la mayor parte de estos poemas. A manera de ejemplo pueden mencionarse composiciones como Rosa de las nieves con noventa y dos versos, Gerinelda con ciento veintidós, o Blanca Luz de la Luna[6] con ciento sesenta. Muchos de estos primeros trabajos constituyen auténticos cuentos de carácter fantástico, versificados, con un hilo argumental perfectamente desarrollado. Se trata, por tanto, de poemas narrativos en toda la acepción de la palabra.

En cierto modo contrastando con éstos, destacan algunas composiciones de tono más lírico y de menor extensión pero que en muy contadas ocasiones tendrán menos de veinte versos: el poema

que abre el cuaderno, **Ofertorio**, presenta concretamente este número de versos; ejemplos más breves en número los muestran **Las compañeras**, diecisiete versos, **Las tres arroyos**, dieciocho[6]. Con todo son casos excepcionales que no rompen la tendencia predominante al poema extenso.

A la extrema longitud se corresponde la preferencia generalizada por la utilización de metros de arte mayor, destacando por su frecuencia tanto el alejandrino como el endecasílabo. Junto a ellos, en menor número, destacan asimismo los dodecasílabos, tetrasílabos, hexadecasílabos y decasílabos.

En lo que al arte menor se refiere y partiendo siempre de su presencia más restringida, destacan el octosílabo junto con el heptasílabo y pentasílabo, estos últimos normalmente en combinación con versos de arte mayor. También en alguna ocasión se encuentran versos de menor medida pero que pueden ser considerados como anecdóticos en lo que a su incidencia en el conjunto se refiere.

Predomina, por tanto, en esta época una poesía con marcadas características polimétricas que anuncia, de alguna forma, el posterior versolibrismo figueriano.

En lo que a rima se refiere, resalta la abundante presencia de versos blancos como de poemas de rima muy regular, en ocasiones demasiado uniforme, y con predominio del consonantismo[7]. De ambos factores, regularidad y consonantismo, se deriva en ocasiones una rima muy simple.

A partir de estas peculiaridades resulta fácil intuir cuáles son las organizaciones versales que utilizará Angela Figuera a lo largo de este período. Las mismas van a tener como característica común el no utilizar modelos de tipo estrófico, si bien serán muchas las composiciones que mostrarán una ordenación interna regular, con frecuencia de cuatro en cuatro versos, distribución habitual en castellano.

Concretando las estructuras organizativas presentes en este cuaderno, destacan por su abundancia las series isométricas de gran extensión, propicias para una poesía narrativa. En estas series el metro más habitual será el alejandrino, en general de rima muy ordenada. A modo de ejemplos pueden mencionarse Gerinelda, Horas bilbaínas, Blanca Luz de la Luna. Respecto a la ordenación de la rima, tanto en estas series como en las correspondientes a otros metros, la más frecuente será la que utilice el esquema en forma de pareados y, en menor medida, de manera alterna. Llama la atención también, en ocasiones, la presencia de poemas en forma de alejandrinos blancos, Amor..., Las compañeras[8], destacables por tratarse de una ordenación presente asimismo en la "etapa preocupada".

Además de éstas, sobresalen otras series rimadas de dodecasílabos, Los tres arroyos, hexadecasílabos, Allá van... y endecasílabos, Canción de invierno y esperanza[9]. La mayor parte de estos poemas muestran también una rima muy ordenada.

Hay que matizar que estas series no suelen ser, en algunos casos, radicalmente isométricas ya que presentan excepciones en

sus medidas. De este modo, Voluntad, constituido por hexadecasílabos, contiene un verso octosilábico; asimismo, en Odio se intercalan periódicamente heptasílabos dentro de la larga serie de alejandrinos. Dichas variaciones métricas no llegan, sin embargo, a romper la unidad del conjunto. Existen además algunas excepciones dentro de la organización de la rima, con leves rupturas como en Gerinelda, cuyos primeros versos riman de forma alterna para continuar luego en pareados[10].

También relacionados con los esquemas más tradicionales es posible mencionar la presencia de tres romances, dos de ellos octosilábicos, Clorinda y En la sala de los retratos, y un romance endecha, heptasilábico, Noche[11].

Mayor incidencia, aunque sin llegar a la importancia de las series isométricas, poseen las estructuras ligadas a la silva y a las variantes surgidas con las modificaciones introducidas por los escritores modernistas. De hecho, Angela supo incorporar plenamente dichas innovaciones en su poesía. Tan sólo como ejemplos de las distintas variedades utilizadas por la escritora bilbaína, puede hablarse de la silva modernista par en el caso de Destierro[12], combinación de alejandrinos, dodecasílabos, tetrasílabos y hexasílabos, de rima variables. En Excelsior[13] destaca un esquema de silva modernista impar, constituida por endecasílabos y heptasílabos, de rima dispersa. Este segundo modelo será más abundante que el anterior. Asimismo, en algún caso, se presenta el modelo mixto que combina medidas pares e impares, por ejemplo en el poema Bilbao[14], conjunto de alejandrinos y heptasílabos de rima variable.

Finalmente, para completar este repaso por las organizaciones versales predominantes en la "etapa imitativa", hay que aludir al uso esporádico de silvas libres, como es el caso del poema Ofertorio[15] que abre el cuaderno, mezcla de heptasílabos, pentasílabos y endecasílabos, sin rima. Todo este conjunto de variedades de silva, en especial la denominada como libre, concebibles ya como versolibristas, abren el camino al verso libre figueriano de los períodos "subjetivo" y "preocupado".

El análisis de estas estructuras permite, por otra parte, resumir algunas consideraciones a modo de conclusión en lo que a la presente etapa se refiere. Ante todo se puede afirmar que las mismas muestran un marcado seguimiento de los gustos modernistas y, a través de ellos, de formas características de la versificación tradicional.

Asimismo, la heterogeneidad observable en este cuaderno de juventud confirma la idea apuntada al comienzo de que no respondió su composición a un planteamiento previo sino que, más bien, la escritora trató de recopilar sus trabajos poéticos, ordenándolos en virtud de algunas coincidencias temáticas.

Por lo demás, el uso de estos esquemas incidirá de forma decisiva en el ritmo de las composiciones. Así, destaca un esquema rítmico muy marcado, con escasas arrimias, siendo el poema Soledad , página 138, uno de los pocos que presentan rupturas a dicho nivel. Además, se respetan los ritmos tradicionales de los distintos metros, caracterizados aquí por un desarrollo lento, pesado. A la vez, predomina el consonantismo junto con los excesos

provocados por una expresión grandilocuente, de claro tono enfático, mostrada en la reiteración de elementos exclamativos e interrogativos, tono enfático que plantea otra de las raíces claves de esta poesía: el posromanticismo:

> -¡Ay sus manos de nácar, sus mejillas de rosa!
> con el monstruo feroz y a su lado vivió...
> ¡Desdichada princesa Blanca Luz de la Luna!
> Cien poetas lloraron por su mala fortuna.
> - ¡Ay sus ojos de luz y su boca de flor!
> ¡Oh que triste es vivir para siempre encantada![16]

También puede considerarse como excesiva la presencia de puntos suspensivos, tanto para dejar abiertas muchas descripciones como para provocar un tono de ensoñación reiterado:

> Blanca Luz suspiraba y los días pasaban...[17]
> la pura y luminosa mirada de un infante...[18]

Directamente ligado al ritmo marcado debe analizarse el rigor del cómputo silábico que obliga a utilizar hemistiquios muy subrayados, fundamentales a veces para el mismo:

> como una luz litúrgica / mi amor vela su sueño[19]

Este verso pertenece a un poema compuesto en su totalidad por alejandrinos y se adecúa al esquema regular si se considera la esdrújula del primer hemistiquio. Ejemplos similares se hallan desperdigados por numerosos poemas:

que ungiera con mis lágrimas / y mis besos livianos![20]

De nuevo, un alejandrino. Se trata ésta de una regla muy extendida entre los escritores modernistas, en especial en la poesía de Rubén Darío.

El caso límite de hemistiquios lo constituye aquel, también reiterado, en el que la unidad versal se reparte en versos diferenciados:

se ha hecho rígido y frio como un muerto tendido
en su lecho postrero...
Déjame que te implore
abatida a tus plantas. Sé misericordioso[21].

De nuevo, este fragmento se inscribe en una sucesión de alejandrinos.

Al mismo tiempo, el escaso número de encabalgamientos, que permite hacer coincidir la oración con el verso, colabora a esa sensación de pesadez y lentitud que provocan muchos de estos poemas:

Y los tres arroyos corren noche y dia:
El primero gime con melancolia;
el segundo canta con satisfacción;
y el tercero ríe loco de alegría...[22]

Otro ejemplo del mismo fenómeno:

> El Rey no podía creer lo que oía...
> Más era su padre y vio que sufría.
> Llegose a su lado; la habló dulcemente;
> no dijo: Princesa, que dijo: "¡Hija mía!"[23]

Como resultado de ello, la musicalidad versal, aunque expresiva, dificilmente puede destacar por encima del exceso de contenidos narrativos y épicos, lo que provoca un cierto prosaismo.

Dicha musicalidad viene reforzada, sin embargo, por la utilización de variados recursos que abarcan desde la estudiada rima, muy subrayada al tratarse de rima consonante, a procedimientos como la aliteración, el simbolismo fónico, la rima interna o, simplemente, el propio vocabulario, caracterizado por la brillantez de sus sonidos. Versos como los reproducidos a continuación hacen uso de todos ellos:

> Hay un loco tropel de rutilantes
> mariposas y pájaros gozosos[24]

> En las horas tediosas de la tarde otoñal
> agobiante de grises neblinas turbadoras[25]

> Allá van... Son los gallardos paladines de alma fuerte[26]

Estos valores quedan, sin embargo, diluidos en los excesos verbales y de contenido, en los argumentos que requieren usos exageradamente extensos, contenidos épico-fantásticos que restan énfasis a los elementos propiamente sonoros y musicales. Como se ha anotado en un comienzo, son cuentos en verso que no se hallan demasiado lejos de la prosa poética.

Muchas de las características estudiadas hasta aquí, convenientemente reconducidas por un mayor dominio técnico, reaparecerán en toda su obra posterior, evidenciándose con ello que su utilización no fue tan sólo casual o imitativa, sino que respondía a las necesidades expresivas de la autora.

III.1.2 Métrica posmodernista de base tradicional

Superadas las influencias netamente modernistas y románticas de sus primeros trabajos, Angela Figuera profundiza en muchas de las intuiciones iniciadas o difundidas especialmente por el primero de los movimientos, fenómeno destacable también en diferentes poetas de la llamada Generación del 27 y, con algunos matices, en Juan Ramón Jiménez[27].

Como ocurría en la etapa inicial van a convivir en ésta tanto las concepciones métricas tradicionales con las de estructura versolibrista que, continuando las tímidas experiencias an-

teriores, irrumpen con fuerza en Mujer de barro. Hay que subrayar, con todo, que el verso libre tanto de la "etapa subjetiva" como el de la poesía infantil de los últimos años, surgirá de la combinación de una versificación fluctuante con los esquemas métricos populares castellanos. Por supuesto, este planteamiento no es original de la escritora puesto que, de alguna manera, supone la continuación de determinadas búsquedas modernistas y juanramonianas, llevadas también a la práctica por poetas como Lorca, Alberti o Salinas[28].

A consecuencia de ello, existirán indudables puntos de contacto formal entre las etapas "imitativa" y "subjetiva" como pueden ser ciertas isometrías, el gusto por el pareado, el octosílabo, la rima arromanzada, aunque variando su proporcionalidad. De aquí se puede afirmar la no existencia de una ruptura radical entre ambos períodos sino, más bien, de una evolución personal hacia nuevas concepciones métricas.

El primer punto de contraste subrayable es, posiblemente, la variación en la frecuencia de uso del verso de arte menor con respecto al mayor. De este modo, el metro más utilizado pasa a ser el octosílabo, elemento omnipresente en toda esta etapa. Asimismo, dentro del arte menor pero con un protagonismo más limitado, aparece el heptasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo...

Respecto al arte mayor, el predominio se centrará en el endecasílabo, metro más abundante después del octosílabo, y en menor medida, el alejandrino. Ambas formas métricas abundan de forma clara en la tercera parte de Mujer de barro, "El fruto redon-

do", y en Soria pura, coincidiendo siempre con las composiciones de contenido más profundo, más filosófico, aquellas que tocan temas como el hijo muerto al nacer, la propia muerte o las ideas metapoéticas[29].

En el resto de las composiciones, mayoritarias, incluidas dentro del radical predominio del arte menor, destaca generalmente una poesía más relajada, alegre, optimista, propia de un medio familiar, centrada en el amante, el mundo infantil y el ámbito personal.

Por lo que respecta a la extensión, estos poemas sufren una drástica reducción en el número de versos, superando sólo contadas ocasiones la veintena; estos últimos se localizan una vez más en "El fruto redondo" (Canción, Lo maravilloso[30]) y en Soria pura (En tierra, Tarde, Baño, Cañaveral, Mar de mi infancia, Remanso[31]). Por contra, en contraste con su poesía juvenil, tienen una presencia muy abundante los poemas breves, incluso de dos y tres versos[32]. Se justificará este hecho en el carácter más lírico y musical de la "etapa subjetiva" puesto que en la poesía infantil retomará el poema extenso y narrativo.

Por otra parte, sigue existiendo una abundante utilización de rima, pero ahora preferentemente asonante y con una ordenación de modelo arromanzado, si bien con abundantes variaciones:

Morena

Ni soy nácar ni azucena: 8a
morena, sólo morena. 8a
Soy tierra oscura y caliente; 8-
la tierra 3a
donde crecen los olivos, 8-
el pan y el vino. Morena. 8a [33]

También, en otros casos, la distribución presenta un carácter disperso o bien responde a otros esquemas:

Noche

Quietos en la noche clara. 8a
Mi cara junto a tu cara; 8a
la misma luna nos baña. 8a

Piel contra piel, en mi cuerpo 8-
siento el ritmo de un latido 8b
¿es tu corazón o el mío?... 8b

No sé cuándo me he dormido. 8b [34]

Estas características muestran una poesía de estructuras semilibres, cuando no auténticos romances tradicionales, normalmente con distribución estrófica, al igual que casi todas las composiciones de los poemarios intimistas. Se pueden considerar romances poemas como **Carne de mi amante**, **Tormenta**, **Río entre juncos**,

Romance del desdichado, Nacimiento[35]. Hay también algún ejemplo de romance endecha, Preguntando[36], romance hexasílabo, Nana del niño goloso[37], así como otra composición en alejandrinos arromanzados, Indolencia[38].

Sin embargo, el esquema más habitual es el de carácter versolibrista el cual, aproximándose al romance, introduce importantes variaciones en su estructura, utilizando la ametría y el desorden o ausencia de rima. A la vez desaparecen en estas obras las largas series isométricas.

En la misma línea y partiendo de otro modelo clásico, aparece de nuevo la silva con las variaciones introducidas por el modernismo. Las silvas libres de tipo modernista presentan con frecuencia rima de estructura arromanzada, asonante y, a veces, consonante. Haciendo un breve repaso por las distintas variedades de silva utilizadas por Angela en este período, se observa la silva par, es el caso del poema Darse (8a / 6- / 6a / 6- // 12B / 12B)[39]; también la de tipo impar, Soñando el mar (7a / 5- / 7a / 5b / 11- / 11B / 11- / 7b // 11- / 11B)[40] Y, asimismo, la de tipo mixto como De la mano (11A / 8a / 11- / 8- / 11- / 7a)[41].

Junto a estas estructuras, asimilables al verso libre de base tradicional[42], destaca la silva libre impar a la manera juanramoniana, esto es, sin rima o con alguna asonancia dispersa. Dicha fórmula aparece con fuerza en Soria pura, ligada a una lírica más reflexiva. A este tipo pertenece el poema que abre la obra, En tierra[43], y composiciones como Tarde, La otra orilla, Arbol o Alamo[44].

Este último dato junto con la utilización más libre del octosílabo, provoca que Soria pura muestre un mayor desorden formal respecto a Mujer de barro, pero sin que en ningún caso ello lleve aparejada la total ruptura con los metros clásicos.

Otro esquema métrico muy presente en la poesía intimista de este período es el de la canción, entendida al modo de Juan Ramón Jiménez como "cualquier composición corta que tenga musicalidad y estribillo o repercusión de versos"[45]. Los ejemplos son realmente abundantes: Hermosa, Invitación, El hijo, Rubio[46] y un largo etcétera que alcanzará a su poesía infantil. Resulta ilustrativo en este sentido un poema, Anhelo del río, el cual figura primero en Soria pura y, treinta y cinco años más tarde, en Canciones para todo el año[47], con muy ligeras variaciones formales, mostrando los puntos de contacto entre una y otra etapa:

Anhelo del río

El río tenía peces
-oro y plata en sus meandros-,
el río tenía peces,
pero él amaba los pájaros.

Ojos de sus aguas verdes,
siempre mirando a lo alto.

¡Qué envidia siente del aire
cosido de vuelos raudos,

acribillado de picos,
estremecido de cantos!

El río tenía peces...
pero él deseaba pájaros[48].

Dejando para un estudio posterior el análisis de las imágenes aquí contenidas, destaca, en la línea de la canción popular, un estribillo reiterado, una estructura circular con inicio y final próximos, junto con el uso de la entonación exclamativa y los puntos suspensivos, fenómenos todos ellos de evidentes repercusiones musicales.

En otras ocasiones, se añaden a éstos la interrogación retórica y, a veces, elementos íntegramente tomados de conocidas composiciones populares. Es el caso de las canciones de cuna en Nana del niño goloso, o de la canción infantil en Corre que te pillo[48]:

¡Corre que te corre!...

¡A correr, mi niño,
sobre la hierba verde
y el tomillo...

¡A correr, que el viento
peinará tus rizos
y las mariposas
bailarán contigo...

¡Corre que te corre!...
¡Corre, que te pillo¡...

Se cansó mamita:
corre tú solito.

En estas composiciones el esquema inicial popular constituye una excusa a partir de la cual se introducen elementos nuevos; la canción inicial se transforma más bien en una referencia básica y en un ritmo soporte sobre el que se construye el nuevo poema. Sería una aplicación del principio que rige el versolibrismo de base tradicional.

Otro recurso, muy unido tanto a la canción como a la poesía popular en general y de importante presencia en esta etapa, consiste en la introducción de diálogos que proporcionan vivacidad y espontaneidad a las composiciones[50]:

De vez en cuando te acercas:
"-Adiós, mamita... -Adiós, hijo.
-Me marcho de cacería..."[51]

Frente a la mayor regularidad versal que presenta buena parte de Mujer de barro y las obras infantiles se observa, por tanto, una progresiva irregularidad en los versos de Soria pura, irregularidad derivada también de la presencia de la mencionada silva libre impar. En consecuencia, la poetisa precisa acudir a otros elementos regularizadores lo que provoca una abundancia de

procedimientos retóricos ordenadores como los paralelismos y las acumulaciones:

Música

Se oye una música...¿Dónde
suena esa música? ¿Dónde?...
No hay pajarillos en la noche.
No suenan flautas en la noche...
¿Dónde esa música? ¿Dónde?

Mi corazón canta en la noche[52].

Se trata de un paralelismo que no solo se limita al plano oracional sino también al de las ideas, perfectamente ordenadas: el poema se inicia con la pregunta que es respondida en el último verso, subrayada además por la propia disposición tipográfica[53], manteniendo, a la vez, el paralelismo sintáctico mediante la repetición de "en la noche". De nuevo, elementos pertinentes de la canción popular.

En menor medida pero con importantes repercusiones musicales, destaca en los dos poemarios de esta etapa la presencia de rima en eco:

Llovía a más y mejor:
El pinar empapadito.
Y ¡qué olor, qué olor, qué olor!...[54]

Se vendría a sumar este recurso a otros procedimientos fónicos comentados en la etapa anterior como pueden ser la aliteración y la simbolización fonética. Los ejemplos son realmente abundantes por lo que bastará reproducir uno de ellos en el cual la aliteración de "a" y la rima en eco trasmiten la redondez y claridad de la luna:

> Quietos en la noche clara.
> Mi cara junto a tu cara;
> la misma luna nos baña[65].

Respecto al ritmo éste es más vivaz en Mujer de barro y en la poesía infantil, resultado de la mayor brevedad de sus metros y también del número de versos en el caso de la primera. Soria pura mostrará, sin embargo, un ritmo más sosegado, contemplativo e introspectivo, ligado, por supuesto, al arte mayor, más abundante.

Hay, por tanto, un apaciguamiento general en lo que a tensión poética se refiere, a la vez que se introduce un nivel de conciencia más íntimo y profundo mediante la utilización de paréntesis, nueva ruptura de entonación que, a diferencia del diálogo, remite a lo más interior de la escritora. Este procedimiento será característico también de Soria pura:

> (¡Alamos dulces del lejano Duero!
> ¡Agujas afiladas de los pinos
> tejiéndome los ocios del verano!
> ¡Cielo perfecto y limpio!...)[66]

Como conclusión a este apartado puede señalarse que se trata de unos usos métricos de claro influjo modernista y juanramoniano, cuyas estructuras versolibristas muestran una innegable proximidad respecto de las formas métricas tradicionales. Dichos usos caracterizan la poesía íntima de la escritora, entendiendo por tal no sólo la incluida bajo el epígrafe de "etapa subjetiva", sino también la que fue escribiendo durante toda su vida, siendo buena prueba de ello los dos libros de poesía infantil aparecidos en sus últimos años.

III.1.3 De la versificación paralelística al soneto

El análisis de las formas métricas utilizadas por Angela Figuera entre 1949 y 1974, a lo largo de lo que ella definió como "etapa preocupada", supone enfrentarse con la dificultad que implica el tratarse del corpus más numeroso de poemas dentro de su obra poética. Con todo, y a pesar de esta dificultad añadida, su poesía muestra nuevamente la prolongación de las dos líneas maestras trazadas hasta ahora, esto es, formas versales clásicas y tradicionales junto con la profundización en esquemas versolibristas. No existen, por tanto, grandes rupturas formales, especialmente si se considera su poesía juvenil.

Recupera Angela en esta etapa la tendencia al poema extenso, hasta el punto de que retomando la cifra de veinte versos utili-

zada antes, sólo dos composiciones no alcanzan dicho número: **Pobre**, con dieciocho, y **Símbolo**, con diez[57]. El resto de los poemas, excepción hecha de los de carácter estrófico y de los publicados de forma independiente, supera, en general con creces, esta cifra. Ejemplos extremos de dicha tendencia lo muestran poemas como **Bombardeo**, cientoquince versos, **Y ahora el llanto**, sesenta y ocho, o **La justicia de los ángeles** el cual, dividido en cuatro partes, supera los cientocincuenta versos[58].

En lo que al cómputo silábico se refiere, retorna a las preferencias por el arte mayor, pero ciñéndose casi siempre a los metros clásicos, fundamentalmente el endecasílabo y, en menor medida, el alejandrino. Este dato no aporta ninguna novedad sino que prolonga en el tiempo algunos usos anteriores. En combinación con estos metros es frecuente de nuevo el heptasílabo, el eneasílabo, el dodecasílabo y otros de menor incidencia, todos ellos estudiados en las dos etapas anteriores.

Frente a este respeto generalizado hacia los metros tradicionales, destaca la presencia de algunas composiciones de tendencia versicular, en especial dentro de <u>El grito inútil</u> y <u>Toco la tierra</u>. De esta manera, en el mencionado poema **Pobre**, combinación de alejandrinos, endecasílabos y octosílabos, un largo verso o línea de veintiún sílabas contrasta abiertamente con el resto. Mayores rupturas muestra **Y ahora el llanto** donde el predominio de alejandrinos y heptasílabos es roto en su parte intermedia mediante líneas de dieciocho y veinte sílabas. Con todo, estos casos resultan excepcionales, correspondiéndose, nor-

malmente, un claro control silábico al excepcional desarrollo versal de los poemas.

En lo que a la rima externa se refiere, puede decirse que desaparece casi por completo, si se exceptúan los sonetos y algún caso aislado como San Poeta Labrador y Canción del pan robado, ambos pertenecientes a Belleza cruel[59].

A partir de estas premisas y pasando a analizar las estructuras utilizadas por la autora a lo largo de la "etapa preocupada", se observa una evidente tendencia hacia la utilización del verso libre en sus distintas variedades.

Destaca de una parte el uso de una versificación fluctuante de distribución estrófica, es decir, que organiza sus versos en bloques imitando el estrofismo tradicional. Por ejemplo, el poema Guerra[60] muestra cincuenta y cinco versos fluctuantes en torno al endecasílabo, estructurados en seudoestrofas de doce, siete, siete, cuatro, seis, cinco, tres, tres, ocho, cuatro y cuatro versos.

Esta misma distribución estrófica presentan también algunas silvas libres de tipo impar, localizadas sobre todo en los poemarios anteriores a El grito inútil (Esta paz, Los días duros, etc.[61]).

Ordenación diferente muestran las composiciones de tendencia versicular y de verso paralelístico menor[62], presentes especialmente a partir de El grito inútil. Dichas composiciones poseen

también divisiones que tienen su razón de ser en la distribución de los contenidos. Es el caso de Estación[63], poema dividido en dos partes de veintidós y treinta versos, sin que ello implique intencionalidad estrófica alguna.

Los poemas versiculares en Angela no rompen, en general, con los metros clásicos, como ya se ha indicado anteriormente, y tampoco presentan una gran variedad de medidas, aunque sí evidentes contraposiciones. Así, Epílogo a Blas de Otero[64] muestra líneas y versos entre tres y veintiún sílabas pero con predominio de alejandrinos.

Existe, de este modo, un paulatino avance hacia formas más libres, menos vinculadas a los modelos tradicionales[65]. Este aspecto obliga a la poetisa a profundizar en la búsqueda de nuevos elementos reorganizadores del poema, fundamentalmente las recurrencias de todo tipo, tanto sintácticas como léxicas y semánticas. Dicho fenómeno tiene también su correlato fónico, provocando una mayor profusión de recursos tipo aliteración, rima interna, rima en eco, similicadencia entre otros. Así se puede comprobar en un ejemplo de la obra que más radicalmente muestra esta tendencia, Toco la tierra:

> Golpe tras golpe, digo lo que duele,
> mi larga letanía: tierra, tierra;
> dolor, dolor, dolor; España, España;
> el hombre, el hombre, el hombre, el hombre, el hombre,
> repito y clamo con el llanto al cuello.

Repito, vuelvo, sigo, en letanía:
la tierra, el mundo, España, el hombre, el hombre[66]

La expresión "en letanía" recoge a la perfección el modelo seguido en esta reorganización de elementos poéticos, imitando, en gran medida, dichas plegarias. De esta manera, asimismo, la irregularidad métrica no provoca la pérdida de musicalidad ni la tan temida prosificación del verso, pese a la afirmación contenida en El grito inútil, cuando asegura haber gritado "hasta llenar de prosa despreciable mis versos"[67].

Precisamente, en consonancia con el carácter de "grito" y de exhortación que muestra la poesía preocupada de Angela Figuera, ha llamado la atención en buena parte de los estudiosos y lectores de su obra el ritmo de estos poemas. Gabriel Celaya ha llegado a comentar que "su ritmo, un poco elemental, arrastra al lector(...) su tono enérgico"[68]. Se ha definido también como una voz de protesta que se alza, Leopoldo de Luis[69], "voz grave y angustiosa, vibrante y dolorida", Mario Angel Marrodán[70], "tono vibrante, rotundo", Carlos Alvarez[71]... En realidad, se trata de una poesía marcada por un ritmo martilleante, basado en la abundancia de recurrencias, en la reiteración de estructuras que alcanzan su momento culminante en las mencionadas letanías. Concibe así una lírica contundente, categórica:

Hagamos puentes, puentes, puentes.
Y no me escucha nadie.
Y así estamos[72]

El polisíndeton y, con más frecuencia, el asíndeton, la progresiva mayor brevedad de los períodos, el escaso número de encabalgamientos, potencian, en suma, ese mismo efecto rítmico:

No quiero
amar en secreto,
llorar en secreto,
cantar en secreto[73]

Junto a la contundencia de la brevedad, se marca en muchos casos un primer acento que convierte el verso en una afirmación radical, sin posibilidad de dudas o interrogantes:

Tenemos que ir a verle.
El es un niño-dios[74].

Toco la tierra. Toco[75]

También el vocativo inicial colabora a fortalecer dicho tono:

Señor, si no te canto, no te enojes[76].

La confluencia de todos estos factores en torno al ritmo poético caracterizan una poesía resolutiva, apocalíptica en ocasiones, poesía de gran fuerza y "ancha palpitación"[77].

Respecto a la otra gran línea formal, la que recurre a las formas tradicionales, en esta etapa ve restringida su utilización frente al predominio versolibrista pero sin desaparecer, ni mu-

chisimo menos. De manera sintomática, el poema que constituye una auténtica bisagra entre la etapa "subjetiva" y la "preocupada", Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas[78], se organiza en forma de serie isométrica de alejandrinos blancos. Otro tanto ocurre con buena parte de los agrupados en "Clamor"[78], escritos hacia 1949, donde los poemas en endecasílabos blancos se combinan con el modelo anterior. En menor medida, ejemplos similares pueden localizarse en posteriores trabajos.

Otro modelo, éste decididamente clásico y que supone una cierta sorpresa con respecto a opiniones vertidas por la autora en contra de su uso, es el soneto. Frente a afirmaciones como "no me gustan demasiado los sonetos. Los tengo antipatía. No los he hecho nunca", a pesar de reconocer la calidad de algunos de ellos, destaca a partir de los años cincuenta la constatación de que Angela Figuera sí utilizó esta estructura clásica, aunque de manera experimental y limitada, quizás como demostración de que ella también podía cultivar dichas formas líricas, más rígidas y encorsetadas[80].

El corpus de sonetos conocidos abarca doce composiciones, seis de ellas incluidas en Toco la tierra y el resto aparecidas de manera independiente en revistas y antologías poéticas: Begoña, el más antiguo, Xauen, Poeta puro, Angela nueva, Difícil y Miguel Hernández[81].

Respecto a los recogidos en Toco la tierra, tres figuran agrupados bajo el título de Tres sonetos a la tierra, y todos ellos se hayan situados en lugares destacados dentro de la obra:

cinco se localizan prácticamente al comienzo y el sexto será el penúltimo poema del libro, cerrando casi el conjunto [82]. Asimismo, subrayando también su importancia, en buena medida estos poemas vienen a justificar el título de la obra y su sentido más genérico.

Los sonetos de Angela Figuera han sido estudiados por Leopoldo de Luis quien los describe del siguiente modo:

> En general, se trata de sonetos correctamente escritos, con endecasílabos casi siempre propios (de acento en sexta sílaba) y sin complicaciones retóricas ni alardes de novedad. No se registran encabalgamiemtos abruptos, a la manera de Blas de Otero, ni reflexiones, incisos o desdoblamientos interrogantes, como en Unamuno, o simbología sensual, como en Miguel Hernández, o agudezas líricas como en Vicente Gaos. Su modelo no es la metafísica de Quevedo, ni la elegancia de Lope, ni el recamado de Góngora. El soneto de Angela Figuera no es nunca un objeto artístico exento, es, simplemente, un instrumento funcional. Necesita decir algo y lo dice en catorce versos de fluyente sencillez, conteniendo cada uno la correspondiente oración gramatical. La emoción poética no emerge de la ecuación lírica, sino del discurso[83].

En esta larga cita se encuentran recogidos los rasgos fundamentales no solo de los mencionados sonetos sino de los planteamientos ideológicos básicos estudiados en la segunda parte del

presente trabajo, cuando se aludía a la metapoética de la escritora.

En líneas generales, Leopoldo de Luis no considera los sonetos como lo más logrado dentro de la obra figueriana[84]. Incluso no duda en criticar algunos de ellos, los no incluidos en ningún libro, calificándolos de poemas de circunstancias. Y así son de hecho composiciones como **Begoña**, escrito a la muerte de una amiga bilbaína; **Xauen**, referido a un viaje que realizó con la Biblioteca Nacional a Marruecos; o **Angela nueva**, dedicado a su sobrina recién nacida. Los califica de "piezas ocasionales y, por ende, reflejan poco los valores profundos de la poesía de Angela".

Pese a su carácter circustancial, estos sonetos plantean una especie de reto que se autoimpone la escritora, reto de saber utilizar la que se considera forma estrófica de moda e identificada con tendencias poéticas formalistas[85]. Pero como bien indica Leopoldo de Luis, la forma no consigue que el poeta niegue sus propios principios estéticos, los cuales se traslucen de manera cierta también en estos poemas. Buen ejemplo de ello podría ser la presencia de recursos propios de su lírica versolibrista en las mencionadas composiciones. Concretamente, se observan técnicas paralelísticas como la anáfora en poemas como **Difícil** y en **Ahora me dirijo a un muchacho**.

Es patente en todos estos casos que si bien el soneto no resultaba ser la fórmula versal que mejor se adecuaba a la expresividad poética de Angela Figuera, ésta se hallaba perfectamente

capacitada para su utilización, muestra una vez más del gran dominio versificador de la escritora.

Completando el recorrido por la poesía que sigue moldes clásicos y tradicionales dentro de la "etapa preocupada", ha de hacerse mención a algunas composiciones no recogidas en sus poemarios. Concretamente un romance, **Romance de Puebloespaña**, de carácter heroico, si bien situado en tiempos actuales, y un romancillo, **Milagro**. Asimismo , se conoce una composición escrita sobre la estrofa denominada sexta rima, **Fábula de G y D**, y distintas referencias que hablan de una letrilla satírica no conservada[86]. Este último hecho justificaría la posibilidad de otras composiciones que, siguiendo modelos clásicos, no hayan sido dadas a conocer públicamente o, simplemente, se encuentren extraviadas en la actualidad.

En conclusión, la poesía figueriana muestra a lo largo de toda su evolución un curioso equilibrio entre tradición e innovación, expresado en una utilización de formas que sabe combinar ambos planteamientos y que, a la vez, constituye la base que sustenta lo que para Angela Figuera es fundamental: la trasmisión de su pensamiento y de sus emociones.

III.2 CARACTERISTICAS GENERALES DEL LEXICO Y CAMPOS SEMANTICOS

III.2.1 APROXIMACIONES MORFOLOGICAS

De manera previa al análisis de los distintos campos y niveles léxicos que caracterizan la poesía figueriana, se hace imprescindible describir genéricamente cuáles son las líneas morfológicas en las que éstos se fundamentan.

Partiendo de una definición globalizadora del conjunto de su obra, se ha de considerar inicialmente el predominio de lo narrativo y conceptual, característica de la mayor parte de sus poemarios, tal y como se ha comentado en anteriores capítulos, sin que ello implique la ausencia de elementos descriptivos muy importantes. La concreción morfológica de estos predominios consistirá en una mayor presencia de verbos y sustantivos respectivamente, aunque sin que se trate de una caracterización estricta de sus distintas obras en las cuales alternarán composiciones de uno y otro tipo.

Respecto a los elementos adjetivales, descriptivos, tendrán su mayor presencia tanto en la etapa juvenil, "imitativa", como

en Soria pura[87], lo que condiciona un equilibrio morfológico ligeramente diferenciado. La posterior limitación en el uso de adjetivos responderá a una evolución hacia concepciones poéticas narrativo-conceptuales, pero también a una mayor contención verbal que prescinde de elementos poco significativos. La poesía infantil de sus últimos años participará de esta misma tendencia, no siendo casual que uno de los últimos libros mencione en su título el término "cuentos", esto es, narraciones.

Como confirmación de lo expuesto se pueden tomar dos muestras correspondientes a momentos muy diferenciados de su evolución poética. Así, en un breve fragmento perteneciente a la poesía de juventud se puede leer:

> La bella rosa marchita
> por un travieso airecillo
> fué arrancada del rosal,
> y la dulce Princesita
> aún suspira en su castillo
> señorial...[88]

Destaca en este caso una fuerte tendencia a lo adjetival, a matizar de manera exagerada lo que se está narrando, inclinación heredada con toda probabilidad de las influencias literarias del momento. Paulatinamente, la poetisa avanzará hacia una lírica preocupada por trasmitir los contenidos de un modo más nítido lo cual provoca una progresiva desnudez adjetival. A modo de ejemplo se puede recurrir a uno de sus últimos trabajos:

Amanecer

El sol besa la hierba,
llora el rocío...
Cada brizna, una perla
de aljófar fino.
Se despereza el agua
dentro del río...
¡Al aire, al aire, al aire,
los pajarillos!...[89]

Destaca un único adjetivo en una composición que con facilidad hubiera podido desarrollar elementos descriptivos de tipo sensorial. El contraste entre ambos poemas es realmente elocuente.

Con todo ello no quiere decirse que Angela renunciase al uso del adjetivo, e incluso, a su acumulación en determinados poemas, pero sí que en general se intuye una tendencia a limitarlos, siempre que no fuesen necesarios para la comunicación poética, al margen de corrientes esteticistas. La escritora se muestra remisa, por tanto, a su utilización, siendo muchas veces los adjetivos presentes imprescindibles para matizar las ideas trasmitidas, adjetivos especificativos, no epitetos[90]. De esta forma, en la primera estrofa de **Mujeres del mercado** se aprecia que los adjetivos existentes resultan necesarios para caracterizar a los personajes de los que se habla:

Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre.
Armadura oxidada con relleno de escombros.
Tienen duros los ojos como fría cellisca.
Los cabellos marchitos como hierba pisada.
Y un vinagre maligno les recorre las venas[91].

En este ejemplo la definición pormenorizada de las protagonistas de la composición se produce, precisamente, a través de los elementos adjetivales, los cuales se hallan muy lejos de lo meramente ornamental.

Se trata, en conclusión, de una poesía que prima lo sustantivo y verbal, el concepto y la narración, sobre consideraciones descriptivo-estéticas. Ambas líneas confluyen en la abundancia de infinitivos que, como es sabido, constituyen las formas verbales más próximas a los sustantivos en cuanto a sus funciones oracionales se refiere.

En relación directa con ambas tendencias se aprecia también una abundante utilización de pronombres y adverbios. Los primeros mostrarán un radical interés por parte de la autora a la hora de definir interlocutores y personas dentro de su poesía, constituyendo una continuación de la línea conceptual centrada en definir esencias y caracterizar personalidades para lo que resulta imprescindible concretarlas:

Yo sé que estás. Y tu presencia enorme
de ser único, impar, irrepetible,
me llena de terror, señoreándome[92].

En cuanto a los adverbios, su importancia se corresponde con un interés muy definido por precisar el tiempo y, en menor medida, el espacio, sobre todo en la "etapa preocupada". Será muy importante para la escritora definir el "antes", antes del amor en presencia, antes de la guerra, antes de la conciencia de la injusticia, y el "después". No ocurrirá lo mismo con la ubicación espacial, excepto casos muy determinados (el paisaje soriano, Vizcaya), bien porque a lo largo de la "etapa subjetiva" se mueve en un ámbito muy limitado y al margen del mundo, el espacio de la propia intimidad, bien porque el mensaje trasmitido rebasa cualquier frontera, es universal[93].

También ligado al adverbio, los elementos de tipo modal tienen una presencia destacada, fundamentalmente referidos a la negación. Buen ejemplo de ello es el poema No quiero[94] en el cual se utiliza en trece ocasiones el adverbio "no". Esta negatividad adverbial se complementa con otros elementos como puede ser la preposición "sin", de uso asimismo muy generalizado. La justificación de dicha tendencia podria establecerse, al menos en parte, por influjo de la situación politica ya que seria más fácil negar lo que se consideraba incorrecto que afirmar alternativas válidas y, por ello, comprometidas.

III.2.2 PECULIARIDADES LEXICAS Y EVOLUCION POETICA

A partir de las consideraciones morfológicas establecidas hasta aquí, se trata a continuación de profundizar en el léxico de cada una de las tres etapas diferenciadas, tomando como base el vocabulario predominante en cada una de ellas. De esta manera, se puede estudiar la progresiva complejidad lexical que fue introduciendo en su poesía la escritora, paralelamente a su mayor compromiso con la realidad.

Habrá de distinguirse, por tanto, tres bloques de análisis lexical:

- etapa de vocabulario fantástico
- etapa de vocabulario familiar e intimista
- etapa de diversificación de léxicos

III.2.2.1 Etapa de vocabulario fantástico

El léxico del poemario inédito desarrolla en su conjunto la caracterización propia de la literatura fantástica de corte modernista. En este sentido, Angela muestra en su primera etapa poética una cierta inmadurez literaria, justificada por la carencia de un lenguaje propio.

Analizando sus elementos predominantes, destaca la utilización de gran número de sustantivos que tratan de impresionar al lector por su exotismo, brillantez, lujo, lo que conlleva su propia irrealidad. Son frecuentes términos como "dragón", "doncel", "laúd", "esquife", "príncipe", "cítara", "trovador". Se trata de un léxico de carácter cortés, relacionado con un tipo de literatura considerado como femenina en aquellos años, dirigida a las jóvenes, obras que recreaban todo un mundo palaciego, galante, atemporal, dentro de un tono medievalista por completo ajeno al entorno real.

En dicha ambientación de raíz romántica y modernista a un tiempo, situará la escritora sus propios sentimientos y preocupaciones, identificándose con la actitud expectante y melancólica de sus heroínas, con sus estados de ánimo. Llama la atención, en este sentido, una serie de términos que expresan insatisfacción personal, una cierta frustración ante una realidad familiar que no le permite desarrollar su vocación y sus apetencias. Es importante recordar que muchos de estos poemas coinciden en su cronología con el conflicto planteado en torno a sus estudios universitarios. Abundan, así, términos como "hastío", "tedio", "vacío", "anhelo", "sueño", "sacrificio". Todos ellos vienen ligados a una cierta pasividad, un dejarse hacer en la espera de que algo cambie su vida, fundamentalmente el amor.

En esta misma dirección hay que situar otros muchos términos abstractos que inciden en los mismos estados anímicos: "fe", "odio", "alegría", "esperanza", "gloria". Se plasman así senti-

mientos muy contradictorios entre unos y otros poemas, variables, yendo del abatimiento a la alegría más desbordante.

Muy unido también al vocabulario irreal se encuentra, asimismo, el relativo a una percepción de la naturaleza, de carácter tópico, que habla de "jardines", "rosas", "cisnes", "arroyos". Corresponden con unos escenarios por completo fantásticos, de indudable apariencia bucólica. En contraste, los últimos poemas del cuaderno presentan una percepción más directa del paisaje, el mar, Bilbao, aunque mediatizada también por la búsqueda generalizada de la brillantez y de la idealización de los escenarios.

Seguramente buscando un efecto similar y tratando de demostrar dominio del lenguaje mediante la utilización de un vocabulario poco común, sorprende todo un conjunto de términos cuyo origen habría que situarlo, posiblemente, en los propios estudios académicos de la escritora. Términos como "cetáceo", "batracio", "aracniforme", "aorta" se combinan con evidentes cultismos procedentes de sus lecturas: "linfa", "alabastrina", "fanal".

La conjunción de estos distintos vocabularios provoca un estilo rimbombante que se subraya a través de la adjetivación, en general exagerada e hiperbólica.

Tal y como se veía antes, es en esta etapa cuando mayor desarrollo adjetival alcanza la poesía figueriana, existiendo una abundante utilización del epíteto, adjetivos puramente explicativos, que acentuarán los rasgos lujosos de los diferentes escenarios, o bien, las caracterizaciones extremas de sus personajes.

Ejemplos de la primera afirmación podrían ser formas como "de ensueño", "remoto", "sacrosanto", "litúrgico", "encantado". De la segunda, "nauseabundo", "monstruoso", "tétrico", "cruel", "turbio" en la perspectiva negativa, "fragante", "gallardo", "dulce", "juvenil", "ardiente", en la positiva. Se descubre en todo ello una cierta concepción maniquea de las cosas que entiende la realidad en términos muy extremos: bellezas místicas, doncelas de ensueño, princesas de oro y cristal, frente a hediondas repugnancias, infectas carroñas y brevajes nauseabundos.

El exceso adjetival introduce en la poesía de esta etapa, de intención preferentemente narrativa, una descompensación de elementos que privan de ligereza argumental a los poemas. Existe una excesiva morosidad adjetival en detrimento de los valores verbales.

En cuanto a los verbos, éstos presentan unas formas mucho más sencillas que las analizadas a nivel de sustantivos y adjetivos, viniendo a confirmar las consideraciones recogidas hasta aquí.

De una parte y muy ligados a las concepciones poéticas de la escritora, abundan los verbos que implican entrega: "dar", "cantar", "arrullar", "acariciar", "ungir", "contar". Junto a ellos, toda una serie de formas que expresarían una actitud pasiva, resumible en ese "dejarse", equivalente casi a una rendición frente a los demás: "escuchar", "oír", "comprender", "exhalar", "sollozar", "envolver", "esperar", "contener". Finalmente, como si de una solución se tratase, la huida reflejada en verbos como "so-

ñar", "volar" o "morir", entendido este último verbo no como un auténtico deseo de renuncia sino más bien como el medio para esquivar una realidad o unos problemas que no se quieren afrontar.

Globalizando estas características, se intuye a lo largo del cuaderno de poesía juvenil una personalidad que acude al verso como forma de desahogo, siendo buenas muestras de ello composiciones como Odio, Tedio o Impotencia[95]. Esta expresión interior rara vez se afirma en poemas directamente alusivos a su propia situación sino que, más bien, se refleja en una temática irreal que gira en torno a dos ejes: el aburrimiento y la falta de expectativas de una parte, y la espera del amor junto con las primeras intuiciones de una maternidad que se desea próxima por otra. Esta última línea hallará su lógica continuación en la "etapa subjetiva".

III.1.2.2 Etapa de vocabulario familiar e intimista

Con Mujer de barro se produce una radical reducción versal que tendrá importantes repercusiones a nivel morfológico y léxico. En abierto contraste con la etapa anterior y, a la vez, con la posterior poesía preocupada, la "etapa subjetiva" mostrará una gran contención lexical como tendencia generalizada. De la misma orientación participarán, en clara consonancia con lo dicho en otros apartados, buena parte de su poesía infantil última.

Para justificar esta sencillez en todos los niveles de análisis ha de recordarse el ámbito y la intencionalidad de una poe-

sía nacida de y por la familia. Al mismo tiempo, se aprecia una mayor madurez literaria en el sentido de que la poetisa ya no tiene necesidad de demostrar un amplio dominio lingüístico mediante determinados usos léxicos lo que le permite volcar con libertad su sensibilidad en el verso, personalizando su estilo.

Acude la escritora de este modo a los niveles del vocabulario cotidiano, cargados de afectividad, que recogen la inmediata realidad interna del hogar, del núcleo familiar entendido de un modo cerrado, sólo permeable a un mundo exterior edénico: sólo abierto a la naturaleza en sus aspectos más gratificantes.

Concretando los campos léxicos en torno a los cuales se distribuyen fundamentalmente los sustantivos de esta etapa, esquematizables con relativa facilidad, se distinguen:

- el cuerpo humano: "corazón", "piel", "manos", "carne", "regazo", "cabello"... Es un vocabulario de claras referencias eróticas en la mayor parte de los casos.

- el mundo de lo cotidiano, con importante incidencia de los elementos propios de la infancia: "nana", "chacha", "juego", "ventana".

- la naturaleza, como elemento descrito, único externo al hogar, pero también como auténtico referente simbolizador.

Estos tres campos léxicos vienen a construirse en forma de círculos concéntricos en cuyo núcleo se situaría el yo poético, unido al nosotros familiar. Existe, por tanto, una progresión desde lo más personal y concreto hacia una realidad ahistórica y atemporal, simbolizadora, que se constituye también en vehículo de expresión de la intimidad.

La relación amorosa, expresión de lo más íntimo, aparece mencionada en muchas ocasiones de una forma muy directa. Así se alude a ella en **Carne de mi amante**:

> 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...[86]

En estos versos la naturaleza se muestra como referencia. Connotaciones bien distintas se plantean cuando pasa a transformarse en símbolo:

> La rama de almendro, de almendro florido,
> córtala, amante,
> y vente conmigo...[87]

El paisaje se convierte, de este modo, en un entorno idealizado, propicio para el amor y la felicidad, y, también, de re-

torno tras la muerte. Entendida asi la naturaleza, el léxico de esta etapa se restringe al mundo cerrado y subjetivo, íntimo de la pareja. La ciudad queda radicalmente fuera de esta poesía. Si tan sólo se conociera a la escritora a través de estas páginas, dificilmente podría suponerse su residencia habitual en Madrid. La intimidad familiar encuentra asi su prolongación en el medio natural, frente a la ausencia de lo urbano, intuido como agresivo aunque con una negatividad apenas precisada como no sea por su misma ausencia. Una de las pocas referencias urbanas aparece en Soria pura donde enfrenta, al final del poemario, el cielo estrellado a "la hora, golpeada y rota / por los estruendos y los gritos" que entran por la ventana, en la ciudad "encallada en áspero cemento"[88]

Dentro de esta poesía hogareña adquiere gran importancia la utilización de un vocabulario sencillo que permite recoger esa pequeña realidad cotidiana, sin grandes conflictos ni estridencias, excepto los puramente existenciales, en especial la muerte. Estas realidades nítidas, sin aristas, exigen de un léxico más bien de carácter coloquial. Así, podrían añadirse a los ya mencionados ejemplos, términos como "trajín", "parloteo", "regañina", "barullo", junto con expresiones como "cuando se dice que no es que no", "rico rico", "...¿y qué?".

En la misma dirección, es de subrayar la presencia de diminutivos, en especial en aquellos poemas en los cuales el niño es protagonista: "pececito", "zapatitos", "hociquito", "lunita", "arbolillo", "menguadito". Similares elementos serán frecuentes en toda la poesía infantil de Angela Figuera.

Para completar este repaso de los sustantivos de la "etapa subjetiva", hay que mencionar un conjunto de términos que, aunque susceptibles de ser integrados en los mencionados campos léxicos, tienen como elemento común su origen bíblico y, al mismo tiempo, simbólico, los cuales serán utilizados también en posteriores poemarios: "olivos", "pan", "carne", "barro", "raíz".

Muy ligado al sustantivo, la utilización del pronombre resultará plenamente justificada al hilo de anteriores reflexiones: esta poesía de lo cotidiano se refiere a personas muy concretas, individualidades nitidamente identificadas. A pesar de ello, la escritora rehuirá mencionarlos por sus propios nombres, recurriendo a la denominación a través de su consideración familiar, esto es, madre, padre y amante, hijo. Tan solo en tres ocasiones acude a los nombres propios: en la dedicatoria general de Mujer de barro, "a Julio", la dedicatoria inicial de "Poemas de mi hijo y yo" ("A Juan Ramón, mi hijo"), y, finalmente, a través de un juego de palabras[99] utilizado en el poema **Cañaveral**:

> ¿Quién me desató la sangre
> que así se me derramaba?
>
> ... Aquella tarde de Julio,
> sola y perdida en las cañas[100].

Al margen de estas consideraciones, la escritora buscará definir en todo momento los componentes de cada intervención o escena, haciendo uso para ello de gran número de pronombres. Se entreteje de este modo, dentro del ámbito perfectamente delimitado

que se estudiaba más arriba, la red de relaciones entre los tres miembros que lo integran y, a su vez, de éstos con la naturaleza. Todo ello conlleva al mismo tiempo la importancia de los adjetivos posesivos, subrayados continuamente. Para mostrar estos aspectos bastará un breve poema, **Míos los dos:**

> Desnudos junto al agua. Bien tallados
> en oscura madera. Firmes, rectos.
> Míos los dos: Mi fruto y mi semilla.
> Yo, en medio[101].

Queda así definido, sin lugar a dudas, el nosotros, limitado, centrando el protagonismo de su poesía, especialmente en Mujer de barro. En Soria pura dicho protagonismo será compartido por el paisaje soriano, dentro del cual se incluirá la propia figura de Antonio Machado, unido para siempre a él.

Asimismo, han de hacerse algunas pequeñas matizaciones respecto a Soria pura con relación a lo dicho hasta ahora. De una parte, la imprescindible mayor especialización y detalle del campo léxico relativo a la naturaleza. Por ejemplo, "árbol" en Soria pura puede tratarse de "chopo", "álamo", "pino". El mismo fenómeno se apreciará en todos los aspectos relativos al paisaje, especialización imprescindible, dada la temática de la obra.

Se aprecia, además, un mayor distanciamiento con respecto al lenguaje infantil y coloquial, condicionado por el protagonismo del yo y del yo respecto al paisaje que se muestra en muchos momentos de Soria pura. Paralelamente, hay un conjunto de términos

de indudable origen técnico, sin que sea preciso utilizar el concepto de tecnicismo, que resultan extraños en una poesía de base lírica y paisajística:

> Un sueño de perezas alcanzadas
> que deshará en estáticos anillos
> mis antiguos resortes[102].

> El grito de un ave avanza,
> hélice de agudo acero:[103]

> Los juncos de celuloide[104]

> ¡Qué caminar inútil, de tornillo[105]

Volviendo a una perspectiva más general y tomando la etapa subjetiva en su conjunto, destaca una fuerte limitación de la exhuberancia adjetival en relación con lo analizado en la primera etapa. Como es de suponer, esta restricción afecta al uso del epíteto aunque éste se seguirá utilizando, especialmente en Soria pura.

En general, los adjetivos en esta etapa dejan de tener el carácter habitual y tópico estudiado en la poesía juvenil, pero tampoco destacan por su sentido innovador, al contrario, parecen recoger claras influencias clásicas y, sobre todo, populares

> Dulce y sabrosa a mis labios
> como una fruta mordida...[106]

palabra desnuda[107]

carne morena[108]

Muchas de estas formas aparecen repetidas en distintas ocasiones, definiendo a los personajes. De este modo, el adjetivo "morena" caracteriza casi siempre a la protagonista poética, al igual que "azul" y "rubio" indicarán la presencia del niño:

tres años de oro y de rosa[109]

Estos elementos reiterados tienden a expresar una realidad muy idealizada: "nacarado", "cobre", "oro", "mármol":

- El sol te ha pintado bien
de oscuros cobres el cuerpo:
pero... ¡esos ojos azules
y esos dorados cabellos!...-[110]

Junto con las metáforas, los adjetivos conforman una suerte de filtro idealizador de lo cotidiano, llenándolo de brillos. Al fondo, la pureza de paisajes intactos: el almendro florecido, la playa sin estrenar. Se trata de una técnica descriptiva de cierto carácter impresionista, frecuente en Angela, que se estudiará en su momento.

En lo referente a los verbos, vuelve a surgir la tendencia a la sencillez reseñada en el vocabulario general, lo que no impli-

ca pobreza lexical. La simplicidad surge de la utilización de verbos cotidianos en formas poco complejas: indicativos, habitualmente en presente, pretéritos perfectos... En la misma dirección se ha de situar la abundante presencia de los verbos SER y ESTAR[111].

La utilización del verbo SER plantea una poesía de autodefinición: Angela Figuera, en medio de la paz recobrada, trata de plasmar su nuevo yo, feliz, realizado en buena medida, y, a la vez, el nosotros con el cual se identifica:

"no soy el agua"
"soy hermosa"
"soy tierra oscura"
"soy tuya"
"quisiera ser palabra desnuda"
"tú serás mi carne"

Se puede entender, por tanto, el sentido del término "autodefinición" de una manera amplia, abarcando desde el yo a todo el núcleo familiar.

En Soria pura esta actitud se combinará con la representada por el verbo ESTAR, más descriptiva y contemplativa. Implica un nuevo estadio de una progresión en la que la poetisa pasa de la autodefinición a la complacencia y la contemplación. Angela muestra una situación de abandono físico en el remanso de felicidad descubierto:

Estaba como muerta, a mediodía,
caída sin vigor entre la hierba[112].

Es un dejarse caer y confundirse con el paisaje, expresado también mediante otros verbos:

Nadie me mueva: Ya no soy. Aguardo,
blando terrón perdido, que la reja
viril de los arados me socave[113]

La imagen "blando terrón" expresa a la perfección dicha actitud pasiva. La misma tendencia se refuerza mediante el uso de reflexivos y formas de participio, muy abundantes ambas:

Caída sobre ti, vertida, floja,
en tu rugosa palma, verdecida[114]

Entro en el agua, dura de tan fría,
que me coge del talle:
que me ciñe y envuelve
con apremios de amante...[115]

También ligados a la contemplación se observa todo un conjunto de verbos próximos en su significación, incluido el mismo "contemplar": "ver", "untar los ojos", "buscar horizonte", "mirar"...

La escritora recurrirá asimismo en otros muchos casos a la utilización de sinónimos como forma de no caer en una excesiva simplicidad: "coger", "tomar", "ceñir"...

Respecto a la generalidad de los verbos utilizados, muy abundantes, destaca como característica más común la pertenencia al campo del movimiento vital cotidiano: "correr", "coser", "nadar", "vivir", "mover", "pisar", "jugar", "sentir", "desear", "recoger", "llamar", "besar" son algunos de los más frecuentes. Expresan una realidad activa, vitalista, que en el mayor de los casos no surge de tremendos conflictos o de impulsos exagerados. Incluso cuando se aborda la propia idea de trascendencia, se hace a través de términos alejados de toda grandilocuencia:

> Yo pasaré y apenas habré sido,
> - frágil destino de mi pobre arcilla-[116].

Resumiendo lo dicho hasta aquí, la "etapa subjetiva" muestra una poesía que busca la sencillez formal y significativa, con predominio de lo sustantivo y verbal sobre lo adjetivo, bastante restringido en su utilización. Se trataría, en consecuencia, de una lírica narrativo-conceptual, con cierta tendencia contemplativa cuando se trata de captar la apreciación del paisaje como elemento temático, pasando de la poesía del SER a una poesía del ESTAR.

III.1.2.3 Etapa de diversificación de léxicos

El inicio de la "etapa preocupada" lleva consigo la paulatina presencia de importantes innovaciones léxicas[117] que, muchas veces, hunden sus raíces en anteriores etapas, relativizando, de esta forma, las aparentes rupturas que en ella se producen. Dicha

transformación se plasmará tanto en la utilización de vocabularios muy diversos, de niveles lexicales diferenciados[118], como en determinadas peculiaridades morfológicas.

Se aprecia, en general, una tendencia a la utilización de un estilo más culto, acorde con temáticas de corte filosófico, religioso o, simplemente, de denuncia. Esta constatación no implica, sin embargo, grandes dificultades añadidas a la comprensión de estos poemas y tampoco supone una contradicción con respecto a los distintos tipos de vocabularios que se integran en la generalidad de dicho estilo.

Dentro de estas pautas destaca en las primeras obras de temática preocupada y a nivel morfológico, un retorno a la abundancia adjetival no ornamental que proporciona una radical transformación valorativa de los sustantivos utilizados. Dichos sustantivos serán, en algunos casos, los mismos estudiados en las dos etapas anteriores pero con muy distinta valoración léxica. Así, la madre se convierte en "madres agrietadas y exhaustas"[119], el río deja de ser un paisaje propicio para el amor y el erotismo, transformándose en "río / indócil, desbridado, de aguas negras / que huyen acongojadas"[120]. Se evidencia con ello cómo un léxico común puede lograr despertar evocaciones, connotaciones e imágenes tan dispares como las que suponen diferenciar un entorno y una forma de vida paradisíacos, de otro angustioso y lacerante. La poetisa será consciente en todo momento de dicho contraste:

> No. Ya no puedo estar, como solía,
> oculta en matorrales de madreselvas,

de musgo delicado, de jazmines
que perfumaban la ilusión precisa
de mi vivir aparte, preservada.

No puedo deslizarme por el fácil
canal de los ensueños sin escollo
con los alegres ojos enfocados
a un horizonte matizado en rosa[121].

Frente a la vegetación idílica situará "la hiedra de la sangre derramada". La oposición será subrayada continuamente por los usos adjetivales que potenciarán los tonos violentos, naturalistas, incluso morbosos, matizando casi siempre los conceptos desde un punto de vista negativo:

Cuántas manos inútiles, camisas remendadas,
zapatos descosidos lamiendo los asfaltos.
Cuántos ojos y bocas acechando voraces[122].

Del último bisel de la tragedia,
del borde mismo de la hirviente sima
venías hasta mí. Me contemplabas
con unos ojos llenos de agua sucia
donde asomaban rostros de cadáveres[123].

Este tremendismo adjetival tendrá importancia decisiva, delimitando de manera concreta los valores de los distintos campos semánticos. Es posiblemente el cambio más radical en lo que al plano léxico se refiere.

En obras posteriores, a partir de Belleza cruel sobre todo, la escritora retorna a una utilización más comedida del adjetivo. Ello no implica que su poesía pierda fuerza expresiva; lo que se produce es un cambio tendente a expresar la dureza de la existencia en su propia esencia, sin necesidad de buscar los aspectos negativos de la misma: por ejemplo, la guerra, el hambre o la cárcel son en sí mismas realidades tremendas, lacerantes, sin acudir a la descripción escabrosa. De esta forma, dichos términos, clasificados de acuerdo con sus connotaciones, alcanzan valor simbolizador. Así en Toco la tierra:

- léxico negativo: látigo, espada, prisión, cizaña, cuchillo, cataclismo
- léxico positivo: pan, lumbre, simiente, ladrillos, luna, trigo

Estas utilizaciones devuelven valor emblemático al sustantivo, como ocurría de alguna forma también en la "etapa subjetiva".

Siguiendo dentro del campo nominal debe hacerse referencia a la práctica desaparición de la naturaleza en estos poemas, limitándose a una presencia onírica o alegórica, no real. De igual forma se descubre un deseo de no ubicar de manera precisa los escenarios poéticos, muchas veces entrevistos como paisajes de pesadilla. Esta constatación puede explicarse por el tono filosófico-existencial y religioso de muchos poemas pero también por los problemas de censura a los que se hacía mención en capítulos precedentes.

Respecto a los verbos, como es propio de una poesía en la que los contenidos narrativos constituyen su fundamento, éstos tienen una fuerte presencia, limitada únicamente en los primeros poemarios por el desarrollo del sintagma nominal a través de la adjetivación especificativa.

La generalidad de las formas verbales utilizadas a lo largo de esta etapa tendrán como característica más común su significación tensa y violenta. Formas como "apretar", "gritar", "caer", "morder", "escapar", "vencer", "romper", "construir", reflejan además una actitud inconformista, de denuncia y de búsqueda, un revolverse en la existencia.

Sobre estas bases se articula la gran variedad de vocabularios que se viene definiendo como característica lexical básica de la "etapa preocupada". Contrapuesta a la clara delimitación de campos léxicos analizada en los trabajos anteriores, a partir de aquí la poetisa admitirá como elementos poéticos todo tipo de realidades y términos, mostrando un mundo mucho más complejo y convulso, desordenado, caótico.

Tratando de delimitar esta diversidad, en el presente estudio se van a diferenciar los siguientes tipos de vocabulario:

- religioso-existencial
- coloquial-vulgar
- otros vocabularios de ruptura estilística

De acuerdo con esta clasificación se distinguirán dos momentos

cuyo eje se situaría en El grito inútil, evolucionando desde la rebeldía ontológica y metafísica hasta la protesta política y social, aunque muchas veces se entremezclarán peculiaridades de uno y otro.

A) Vocabulario religioso-existencial

Si bien las preocupaciones de corte filosófico no habían permanecido ausentes a lo largo de las anteriores etapas, será con Vencida por el ángel cuando la escritora profundice en dichos contenidos los cuales, necesariamente, llevan implícitos sus correspondientes desarrollos lexicales. Esta tendencia alcanza su apogeo en Los días duros y Víspera de la vida, obras en donde se aunan preocupaciones existenciales y metafísicas. Dichas líneas se continúan, pero de manera más limitada, en los posteriores trabajos publicados.

Como consecuencia más directa del mencionado proceso destaca la utilización de un vocabulario de carácter abstracto, sin provocar con ello una especial dificultad de comprensión. Términos frecuentemente reiterados serán, por ejemplo, "caos", "pavor", "odio", "mentira", "dolor", "misterio", los cuales mostrarán un enfoque poético distinto, fundamentalmente existencial, y a la vez enraizado en la poesía juvenil donde se localizaba una terminología similar pero respondiendo a circustancias y situaciones concretas, no como expresión de una actitud vital determinada.

Dentro de la escasa dificultad que entraña el vocabulario abstracto característico de esta poesía, debe distinguirse un término que parece atraer a la escritora y que no resulta tan habitual. Se trata de FIAT, escrito en un caso con mayúsculas, con el cual se refiere, en varias ocasiones, al momento de la Creación:

> Nadie lo vió. Fue sólo la palabra
> primera, el FIAT breve restallando
> sobre el caos informe.
> En el principio, sólo la Palabra[124].

Directamente referido a planteamientos existencialistas puede recogerse asimismo el léxico negativo al que se hacía alusión antes, realzando de esta manera aquellos conceptos de límite, ruptura y destrucción: "sima", "abismo", "ruina", "naufragio", "fracaso", "arista". A la vez, otros términos de claras connotaciones violentas: "puño", "guerra", "llanto", "polvo", "sangre". Tanto los límites como la violencia se reflejan a veces en Angela, al igual que en Dámaso Alonso[125] y otros escritores-as, mediante un simbolismo de animales supuestamente repugnantes, síntesis de toda esta negatividad: "peces muertos", "cuervos", "rojos tigres", "ojo cruel de la serpiente", "pálida larva", "alacrán ciego". Una vez más la adjetivación introduce un elemento peyorativo fundamental.

Al mismo tiempo, la poetisa recurrirá en muchas ocasiones a su léxico intimista como muestra del contraste entre uno y otro mundo:

No. Ya no puedo estar, como solía,
oculta en matorrales de madreselvas,
de musgo delicado, de jazmines
que perfumaban la ilusión precisa
de mi vivir aparte, preservada[126].

Esta oposición se estudiará mejor al tratar los aspectos referidos a la estructura de los poemas.

Otro léxico muy importante en esta etapa, al igual que en todo el conjunto de su obra pero aquí doblemente reseñable por las preocupaciones religiosas que la caracterizan, es el de origen biblico, con un carácter generalmente simbólico, al que pertenecería también el mencionado "FIAT". Habría que incluir en este apartado formas como "ángel", "Génesis", "Cain y Abel", "cáliz", "calvario", "Palabra", etc., añadidos a los términos bíblicos generales a toda su poesia.

Esta terminologia religiosa sufre importantes variaciones conceptuales, vinculadas a una temática preocupada, sobre todo, por el ser humano y su problemática social:

Madres del Hombre, úteros fecundos,
Hornos de Dios donde se cristaliza
el humus vivo en ordenados moldes[127].

No se habla de "Hijo del Hombre" sino que se traslada la imagen al papel de la mujer y su maternidad.

Este recurso, con un sentido mucho más irónico[128], permitirá que el léxico religioso se prolongue más allá de Víspera de la vida, en la poesía plenamente realista y de contenido social:

> hambre en la tierra y Dios en las alturas.[129]

> Tú no, pueblo de España escarnecido,
> clamor amordazado, espalda rota,
> sudor barato, despreciada sangre,
> tú no eches cuentas, tienes muchas cifras
> de saldo a tu favor. Allá en tu día,
> perdónanos a todos nuestras deudas,
> a todos en tu nombre
> y hágase al fin tu voluntad
> así en España como en el cielo[130].

Puede resultar clarificador en este orden de cosas el contraste entre el "clamor" de justicia social que aparece en Belleza cruel y el "clamor" que daba título a una parte de Los días duros, clamor individual de arrebato espiritual, de llamada a un Dios que no responde.

Se observa, por tanto, que estos tipos de léxico no son privativos de los comienzos de la "etapa preocupada" pero sí que en ellos alcanzan una significación fundamentalmente filosófica y, también, tradicional.

B) Vocabulario coloquial-vulgar

Si en la "etapa subjetiva" se destacaba cómo el ámbito familiar condicionaba las características de su léxico, vocabulario cotidiano que se transformaba en materia poética, aquí, la puerta abierta a la realidad implica también recoger su lenguaje, su coloquialismo. Se podría entender en ello una cierta continuidad que obliga a establecer los límites de uno y otro.

Fundamentalmente, en Mujer de barro la escritora recogía el círculo de su felicidad, centrado en el hogar familiar, de forma que el léxico surgido del mismo contenía importantes valores connotativos en el terreno amoroso y sentimental:

¡Demonio con el chiquillo![131]

-Despierta, vida, despierta,[132]

Hay en ambos ejemplos una fuerte carga emotiva: el lenguaje familiar resulta ser un elemento más dentro del remanso de paz que constituye el hogar para Angela Figuera.

En la "etapa preocupada" lo cotidiano tendrá diferente sentido, constituyendo un testigo de la realidad que se quiere aprehender. Las connotaciones son muy distintas, relacionadas con ambientes de pobreza y hambre, familias derrotadas en escenarios muchas veces tremendistas:

Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos,
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa[133]

Las diferencias entre uno y otro léxico resultan más que evidentes, accediendo en el segundo de los casos a los aspectos más desagradables de la realidad, incluso rozando lo escabroso. Hay que diferenciar por ello este coloquialismo de una realidad degradada de aquel vocabulario familiar, caracterizado por un coloquialismo bien distinto, intimista, cariñoso, lírico.

El léxico realista y naturalista hace su entrada en la lírica figueriana sobre todo a partir de El grito inútil, mediante objetos y giros que normalmente no hubiesen sido considerados como propios de la poesía, mostrando así la impronta que la poetisa afirmaba haber recibido de Gabriel Celaya. De una parte, aparecen objetos y realidades comunes, cotidianas, como "aspirina", "mandarina", "cocacola", "leche condensada", "salmuera"[134]. En otras ocasiones los conceptos recogidos tienen una carga negativa intrínseca, acudiendo a realidades vulgares: "mugre", "tazones de asas rotas", "cacharros":

Y hasta te recriminan las personas decentes
por pretender un día que las niñas bajaran
ese blanco percal de sus cortas braguitas
(Braguitas ¿es posible?)[135]

La pregunta contenida en el poema parece dar a entender una actitud conscientemente provocadora en Angela cuando hace uso de este tipo de términos.

Al mismo corpus se deben de añadir giros coloquiales y vulgares como "contra viento y marea", "echaba pestes del gobierno", "va con el culito al aire", "vapuleada en bastos", "dale que dale", "llenar el buche", "ni Cristo lo remedia" entre otros muchos ejemplos[136].

También en este tipo de vocabulario opera a veces la poetisa la distorsión de significaciones que se veía en el léxico religioso, modificando frases hechas y lugares comunes, haciendo uso una vez más, de evidente ironía:

> A tiros nos dijeron: cruz y raya.
> En cruz estamos. Raya. Tachadura.
> Borrón y cárcel nueva. Punto en boca[137].

En líneas generales, la presencia de este tipo de vocabulario supone la integración de objetos y elementos de la vida diaria, ayudando a conformar una poesía más próxima a lo real, implicada en la **cotidianidad** más alienante, en un contexto de reivindicación de justicia social.

C) Otros vocabularios de ruptura estética

Con una extensión más limitada pero potenciando las significaciones de la poesía "preocupada", en especial a partir de El grito inútil, surgen otros conjuntos léxicos que provocan contrastes y rupturas con respecto al conjunto. Los mismos pueden

agruparse fundamentalmente en cuatro tipos de vocabularios de ruptura, a saber:

- vocabulario técnico-científico
- vocabulario publicitario
- vocabulario administrativo
- palabras compuestas mediante guiones.

- Vocabulario técnico-científico

Se trata de un léxico que ya había sido utilizado, aunque de manera más moderada, en la "etapa subjetiva". Entonces podía justificarse su presencia como una manera de introducir términos habituales en el entorno de la escritora. En la "etapa preocupada" aparecerán, sin embargo, muchas veces, como elementos distorsionadores, expresivos de un mundo que se despersonaliza y de su progresiva complejidad:

> No olvidemos los sabios. Esos sabios atroces
> que trasnochan jugando con palabras difíciles:
> Ciclotrón, supersónico, cibernética y otras[138].

Otros ejemplos serían términos como "psicosis y complejos", "humus", "estructura total del universo", "aire acondicionado", "analgésicos". En ocasiones utiliza el recurso como forma de aproximarse al mundo laboral: "motor", "llave maestra", "engranaje".

- Vocabulario publicitario

De presencia bastante limitada, costreñido a determinados poemas, muestra una clara distorsión del léxico poético común, superando incluso el efecto del vocabulario coloquial-vulgar con el que guarda una fuerte relación.

En realidad no se trata de auténticos términos publicitarios puesto que suele tratarse de elementos inventados en imitación de aquellos, parodiando la realidad:

(Coñac Barbier, Calzados Eureka y así muchos.)[139]

Hay mujeres que ríen. (Rouge aux lèvres. Pitillos.)[140]

El elemento distorsionador viene reforzado por la utilización del idioma francés, potenciador del exotismo, especialmente en los años cincuenta, exotismo y, también, elitismo clasista debido a que muchos de estos productos eran privativos de las clases más pudientes.

- Vocabulario administrativo

Incorpora la despersonalización del mundo de la burocracia y el funcionariado. El ejemplo más elocuente puede ser la Carta abierta de Segundo López a Cristo en la que imita el estilo formal de la correspondencia administrativa:

Jesús de Nazaret.

(Dios Hijo)

Cielo[141].

Junto a este poema existen términos y giros dispersos en numerosas composiciones: "cupo extraordinario", "saldo a tu favor", "finanzas", "cupo diario de horas extraordinarias", etc.

- Palabras compuestas mediante guiones

Siguiendo el ejemplo de otros poetas, Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Blas de Otero, la escritora bilbaína crea una serie de formas ambivalentes, constituidas mediante la simple unión de dos términos muy diferenciados. El procedimiento se localiza en Toco la tierra[142] y en algún poema no recogido en libro (Río-Vicente, Romance de Puebloespaña[143], sin guión este último término):

Tenemos que ir a verle.
Él es un niño-dios.[144]

es porque soy de tierra: en tierra escribo
y al hombre-tierra canto, que, cautivo
de su vivir-morir, se pudre y quema[145].

La presencia de estos términos parece querer expresar la complejidad de lo real, la coexistencia contrastada de aspectos aparentemente antagónicos. Dicha explicación, sin embargo, no sirve para todos los casos. Es el caso de **Estamos viendo lo que pasa**,

donde el recurso muestra un sentido irónico:

Poemas-trenes-de-juguete
hacia lo eterno se lanzaban[146].

Concluyendo este breve repaso por los vocabularios de ruptura se puede afirmar que los últimos libros de Angela Figuera muestran una mayor complejidad lexical, coincidente, a su vez, con la propia complejidad de la realidad que se quiere recoger en los mismos. Ello obliga a utilizar como materia poética términos que antes hubieran sido rechazados como prosaicos. En resumen, la actualidad se refleja mediante léxicos que se hallan muy lejos de la lírica y difícilmente sería posible aprehender la una sin los otros. De la misma forma, todos los cambios evolutivos del léxico figueriano han de entenderse como adecuaciones de su poesía a las diferentes necesidades expresivas de cada momento y circunstancia

III.3 ASPECTOS DE COMPOSICION SINTACTICA

La organización sintáctica de las palabras que constituyen un poema, representa la primera estructura vertebradora del mismo, mucho más cuando los elementos organizativos de carácter externo tienden a debilitarse e, incluso, a desaparecer como ocurre en el verso libre[147].

Son dos los aspectos que se pueden subrayar a la hora de definir lo más destacado que en esta dirección muestra la poesía de Angela Figuera. De una parte, la abundancia de elementos apelativos a lo largo de toda su obra, ligados en general a una lírica de carácter polifónico en la que se entremezclan distintas voces. De otra parte, las implicaciones sintácticas que supone el interés narrativo de su poesía, especialmente en las etapas "imitativa" y "preocupada". A continuación se intentará definir y ejemplificar este conjunto de características.

III.3.1 Elementos apelativos

Entre las distintas formas de expresión apelativa se van a estudiar a continuación cuatro de ellas, de importante presencia en la poesía figueriana: las oraciones exclamativas, las de tipo interrogativo, las exhortativas y los puntos suspensivos. Angela Figuera hace un amplio uso de todas ellas, sin limitarse a una u otra etapa lo que justifica el afirmar que es la suya una poesía de constante e intenso valor apelativo, en consonancia con las propias concepciones poéticas de la autora en su deseo de ser una llamada hacia los demás.

Sin embargo, las características y la intención de dicha llamada variará de acuerdo con su evolución ideológica, desde un sentido puramente retórico y evanescente, característico de la "etapa imitativa", recreando, como se ha dicho, la atmósfera y el estilo de la llamada literatura femenina, pasando por la expresión del gozo, el placer, la ambigüedad erótica de la "etapa sub-

jetiva", hasta la búsqueda de un interlocutor al cual llamar a la acción, golpear la conciencia o, simplemente, plantear las grandes cuestiones que obsesionan a la poetisa bilbaína. Esta diferenciación evolutiva, resumida en el capítulo dedicado a la metapoética mediante los conceptos de ofrenda, canto, grito, canto rabioso y letanía, se apreciará mucho mejor mediante algunos ejemplos:

> Aquella es la propia hora
> en que la dulce canción
> brotaba cual flor nocturna
> del laúd al tierno son...
>
> La princesa se extremece.
> Más ¿qué es aquello? ¡Gran Dios!..
> No. No hay duda: el laúd suena.
> Aquella voz ¡es su voz![148]

Se trata de un fragmento característico de su poesía juvenil en donde aparecen concentrados muchos de los elementos comentados hasta aquí. De una parte, los puntos suspensivos como final de una descripción, uso casi tópico a lo largo de todo el cuaderno, evocando un paisaje irreal. A continuación, una pregunta y una sucesión de exclamaciones in crescendo, rematadas en la última que subraya el retorno del trovero[149] muerto, punto máximo de tensión poética. Todo ello muestra un manifiesto interés dramatizador, propio de un momento culminante de la narración. En buena medida, constituyen procedimientos característicos de una poesía de intención épica. Con todo, su excesiva utilización arras-

trará en ocasiones a la escritora hacia una poesía declamativa en exceso, casi histriónica.

Ya en la "etapa subjetiva" se advierte, dentro de su abundancia, un uso más comedido de este tipo de elementos. Esta variación tiene su origen tanto en un mayor dominio del lenguaje literario como en una importante modificación de la propia intencionalidad poética. Un ejemplo:

> El Duero pasa y se lleva
> trozos del cielo de agosto
> como jirones de seda...
>
> ¿En dónde está la verdad?
> ¿En el río
> huidizo,
> siempre movible y distinto?
> ¿En la orilla
> que lo mira,
> siempre quieta y la misma?...[150]

Si bien pueden establecerse paralelismos con respecto al ejemplo anterior, aquí no existe ese mismo tono teatralizador. Se trata de un poema intimista, centrado en describir o recoger los propios sentimientos de la escritora. Los puntos suspensivos pasan a recrear una atmósfera determinada, un paisaje que, aunque real, se idealiza en el verso. Respecto a los interrogantes, poseen un valor retórico puesto que no constituyen auténticas cuestiones

que se planteen al lector, sino reflejos de unos determinados sentimientos y sensaciones respecto al paisaje soriano.

Muy distintas intenciones presentan los elementos apelativos en los poemarios de la "etapa preocupada", sometidos a numerosas variaciones según evoluciona la escritora[151]. Así, en los primeros trabajos de dicha etapa la utilización apelativa tiene un marcado carácter existencialista que pretende expresar la angustia y, a la vez, las preocupaciones metafísicas que la asaltan:

> ¡Oh Dios, mi pequeñez y tu grandeza!
> ¿Cómo creer que esta menguada forma
> imagen tuya sea y semejanza?
> ¿He de soñar tu rostro por el mío
> y levantarme gigantesco y vasto
> sobre la base ruin de mi figura?[152]

La interrogación supera a la exclamación y los puntos suspensivos quedan relegados a un segundo plano. De lo que se trata en estos poemas es de dar salida a la ansiedad espiritual y a la incertidumbre vital que asalta al individuo en medio de una realidad que se desmorona a su alrededor[153].

Paulatinamente, las exclamaciones y las preguntas se reservan a la desazón ante la realidad de los que sufren, de los perseguidos, de los desposeídos; el receptor es ya, de forma patente, el lector de quien se pretende una respuesta, una reacción:

¿Por qué lograr espigas que maduren
para una siega de ametralladoras?
¿Por qué llenar prisiones y cuarteles?
¿Por qué suministrar carne con nervios
al agrio espino de las alambradas,
bocas al hambre y ojos al espanto?[154]

Si antes eran los puntos suspensivos los que veían restringida su presencia, en este momento lo serán las oraciones exclamativas e interrogativas directas que en los últimos poemarios tienen una presencia mucho más sutil, no tan evidente, y, sobre todo, porque la exhortación[155] se convierte en elemento clave de la llamada lanzada por Angela Figuera en favor del ser humano:

Con los ojos cerrados,
con los puños cerrados, con la boca
cerrada, España, canto tu belleza.
Y con la pluma de amor rabioso canto y firmo[156].

Existe en estos versos una fuerte entonación exclamativa que no necesita de los signos indicativos o de una estructura afín para definirse como tal[157]. Respecto al elemento exhortativo éste se convierte en consustancial con la poesía de los poemarios "preocupados" de interés más social:

Si hincáramos los pies en nuestra tierra,
y abriéramos los ojos, serenando, la frente,
y empujáramos recio con el puño y la espalda

y empujáramos recio, solamente hacia arriba,
qué hermosa arquitectura se alzaría del lodo[158].

No es extraño que en muchas ocasiones la exhortación se transforme en mandato imperativo lo que nuevamente retorna el verso al terreno de lo exclamativo:

Clava un arado aquí y allá una lanza;
lluévele amor; derrama tus semillas.
A ver si la cosecha nos alcanza[159].

Donde veas
que un labrador prepara el pan o el vino,
acércate y añade tu simiente
y vuelca en el lagar sangre y sonrisa[160].

Se evidencia, por tanto, que el elemento apelativo tiene una importante presencia en la poesía figueriana, proporcionándole, en buena medida, la intensidad y el vigor que la caracteriza. En relación muy directa con esta característica y reforzando su importancia se destacará, además, el esquema polifónico que subyace en buena parte de esta poesía.

Mediante el término polifonía quiere caracterizarse una poesía en la que no existe una única voz, sino que ésta, la del poeta o yo poético, se conjuga y confunde con otras voces distintas, conocidas o anónimas, voces que, variando de acuerdo con las distintas etapas, hablan desde la obra de Angela Figuera. Esta tendencia habría que inscribirla en lo que Carlos Bousoño titula

"enmascaramiento del individualismo e irracionalismo anteriores (...) Descubrimiento del prójimo", proceso acelerado a lo largo de la posguerra y que desemboca en la objetivización del personaje[161].

Al tratar de las ideas metapoéticas se ha observado también que, en gran medida, su poesía va dirigida a alguien, escribe para alguien, concibiendo la literatura como comunicación. Serán precisamente esos receptores quienes se transformarán, muchas veces, en interlocutores, permitiendo la estructuración de numerosos poemas en base al diálogo, la llamada o la invocación, según los estados anímicos y los contenidos a transmitir.

El esquema polifónico surge desde los primeros poemas, en la "etapa imitativa", donde no pocas composiciones se dirigen hacia un tú[162] o un vosotros ideal, adulto o infantil. "¿Por qué no me escucháis, si en mis cantares / está toda mi alma contenida"[163], interrogan los primeros versos que abren el cuaderno inédito. Dicho inicio es un síntoma de lo que se encontrará a lo largo del mismo. El interlocutor general, anónimo y colectivo de este primer poema se concreta después en otras personas, reales o imaginarias. Por ejemplo el amante ideal, desconocido todavía:

> Decías que serías para mí
> el Príncipe Encantado. Lo creí:[164]

Dentro de los poemas narrativos, son los personajes quienes entablan diálogos integrados en el curso de la historia:

"¿Callaste, mi hija? ¿Qué temes decirme?
Yo soy muy anciano, presto he de partirme.
Todos tus hermanos se llevó la muerte[165].

En otros casos son seres no humanos a los que de modo literario se personaliza, convirtiéndolos en interlocutores, como ocurre con la rosa de La eterna ansiedad[166] quien habla desde las distintas fases de su desarrollo, juzgando el paso del tiempo y la belleza. Para entender esta nueva voz basta recurrir al título del apartado al que corresponde dicho poema, "Parábolas".

Distinta entidad tiene un nuevo interlocutor con respecto al conjunto del poemario. Se trata de la propia villa de Bilbao en una de las composiciones que cierran el cuaderno:

Bilbao: Patria indomable de nieblas y de ruidos
que infundes en el alma de tus hijos queridos
la fiera reciedumbre[167]

La combinación y presencia de voces e interlocutores constituirá un elemento estructural básico de toda su poesía posterior, hasta las últimas composiciones: la escritora habla para alguien y ese alguien se expresa a través de su poesía. Precisamente al estudiar la "etapa subjetiva" se ha hecho una primera mención del fenómeno, referida a la intervención del hijo en los "Poemas de mi hijo y yo" dentro de Mujer de barro. Asimismo, el amante y la naturaleza o elementos de ésta se convertían en interlocutores:

Mar, yo estrené mis ojos al mirarte[168].

En algún caso, también, un interlocutor plural y anónimo:

> Ahora, ¿sabéis?, lo siento:
> Debisteis dármelo. Yo hubiera debido
> tenerlo un breve tiempo entre mis brazos[169]

La pregunta contenida en este último ejemplo, interrogación retórica, muestra otro recurso para abordar nuevos interlocutores, presentes especialmente en la "etapa preocupada":

> ¿No ves? Vamos saltando, tal vez a pies juntillas[170]

Este verso, integrado en un extenso poema dirigido a Blas de Otero, proporciona un ejemplo de interlocutor personalizado. En la misma linea, hay que mencionar al gran ausente en estos diálogos que propicia Angela Figuera en su poesia: Dios es la presencia a la que trata de provocar con sus versos, sin hallar una respuesta:

> Habla, Señor, sacude este marasmo
> de ciénaga podrida que me envuelve[171].

A El dirigirá muchas de sus dudas, sus preguntas sin respuesta:

> ¿Qué soy en Ti, mi Dios? ¿Vigilia breve,
> reflejo ineficaz, rescoldo frío
> del rayo que te enciende la cintura?

¿Secuencia de la hembra desterrada
por la candente espada de aquel ángel?[172]

Sin embargo, la tendencia más general va dirigida a interlocutores anónimos, normalmente plurales, colectivos, por ejemplo, en primera persona:

No podemos cruzarnos de brazos[173].

O también la segunda persona del plural como en **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas:**

Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.
Dad al viento el cabello. Requemaos la carne
con el fuego y la escarcha de los dias violentos[174]

O cuando se dirige a los jóvenes de **Veinte años**[175]:

Muchachos, hijos mios, a vuestros veinte años,
yo vieja, yo cansada, yo madre, me dirijo.

En cuanto a los interlocutores individualizados, menos frecuentes, suelen poseer carácter simbólico. Es el caso de la **Canción del pan robado**[176]:

Hermano de la hoz y de la trilla,
hermano del molino atareado,
hermano con el pecho enrojecido

por el calor del horno, dime, hermano,
¿dónde está el pan que hiciste con fatiga?

O en la retahíla de acusaciones que conforman el poema **Balance**:

Tú, invicto general de espuela y puro,
echa tus cuentas bien, echa tus cuentas.
Toma tus muertos uno a uno, ciento a ciento,
mil a mil, cárgalos todos
sobre tus hombros y desfila al paso
delante de sus madres[177].

Por supuesto que entre estos personajes aparecerá la figura de la madre, representada en Alejandra[178] o Petra[179]. Esta objetivación de la mujer ha sido señalada por Mercedes Acillona como una de las técnicas poéticas más singulares dentro de la lírica de esta etapa, objetivación que se realiza "desde el único prisma de los comportamientos sociológicos"[180].

Tampoco hay que olvidar, finalmente, cuando la poetisa se dirige al lector individual, no ya al colectivo, sino a la persona concreta que lee el poema, al que se ha aludido con anterioridad:

Si no has de permitir que tu corazón tierno
trabaje un cupo diario de horas extraordinarias
para sentirse fusilado en Grecia[181];

Este breve repaso por los distintos interlocutores y voces que se suceden en la poesía de Angela Figuera, proporciona cabal medida de la importancia que presenta el procedimiento en todo el conjunto de su obra, construyendo un entramado de relaciones sobre el cual se organizan los poemas.

El recurso polifónico, al margen de la espontaneidad y agilidad que proporciona, así como de la intensidad que comunica a su lírica, reforzando plenamente su sentido apelativo, constituye la más evidente confirmación, en el terreno práctico, de muchos de los postulados que se han estudiado a nivel ideológico, convirtiendo su poesía en expresión del individuo sufriente: una poesía que habla al ser humano y trata de expresar sus anhelos y necesidades.

III.3.2 Sintaxis de la narración poética

En lo que a organización sintáctica de las oraciones se refiere, se aprecian dos grandes tendencias en consonancia con las características de los contenidos que quiere trasmitir la escritora:

- mayor complejidad oracional en las etapas "imitativa" y "preocupada", en relación directa con una poesía de tendencia narrativa.
- simplificación sintáctica en la etapa "subjetiva", consecuencia de una poesía fundamentalmente lírico-descriptiva.

Dentro de la primera tendencia se observa un importante desarrollo del período oracional, con abundancia de proposiciones coordinadas y subordinadas, destacando en el cuaderno inédito la utilización frecuente tanto de la estructura coordinada mediante el nexo "y", junto con la estructura comparativa mediante la forma "como". En el caso de la coordinación copulativa, es habitual el fenómeno del polisíndeton que permite la acumulación de elementos y detalles de todo tipo lo que propicia una intensificación de conceptos[182] pero también una cierta pesadez formal comentada con anterioridad:

> (...) Blanca Luz de Luna fué raptada
> de su claro palacio y a la tierra bajó;
> y en la negra caverna se encerró ¡tan hermosa![183]

> Todas llegan,y cruzan, y se alejan... Sin ruido...
> Y me miran fugaces al pasar por mi lado:
> Y son turbias miradas que enervan y extremecen...[184]

Con el inicio de la poesía de corte intimista se asiste, sin embargo, a una clara simplificación en la organización morfosintáctica, con una presencia más acentuada de la oración simple, la cual proporciona a estas obras una apariencia de mayor sencillez y espontaneidad. La aparente simplificación organizativa tiene su origen también en la menor extensión de los poemas:

Mediodía

Es para mí. Se hizo para mí.
El sol y yo.
El sol y yo, como en el primer día.
Eva y el sol[185].

Importan los sentimientos, las sensaciones de un momento y éstas no necesitan de grandes períodos oracionales ni de estructuras complejas. Será fundamental, sin embargo, de manera especial en Soria pura, la yuxtaposición que permite acumular detalles descriptivos:

Sobre la arena mi cuerpo
junto a tu cuerpo tendido.
Como navajas cerradas
guardan mis ojos su filo.
En mis mojados cabellos
un aire fresco prendido[186].

La yuxtaposición ayuda a crear un ritmo pausado, lento, en el desarrollo del poema. Asimismo, permite potenciar el sentido impresionista, agudizado muchas veces por la elipsis de elementos verbales, tal y como se observa en **Mediodía**, reproducido más arriba. Como consecuencia de la yuxtaposición sintáctica será frecuente la presencia del asíndeton como recurso del plano sintáctico que proporciona "una fuerte y variada carga expresiva"[187]

Contrastando con la yuxtaposición y el asíndeton, aparecen abundantes casos de polisíndeton, en especial mediante nexos copulativos. Dicho fenómeno halla su explicación en la misma necesidad de acumular acciones y elementos, ahora mediante una expresión más intensa del sentimiento:

> Tacto caliente, labios pegadizos,
> espesos de perfumes y sabores
> porque durmió, de día, en los tomillos,
> y despeinó las cañas,
> y se arrolló en el talle de los lirios[188];

Ya en muy determinados poemas de Mujer de barro existe también una intención evidente de imitar el lenguaje infantil, concretamente en los "Poemas de mi hijo y yo":

> Que los vea el abuelo,
> y la mamá,
> y el amiguito Pedro,
> y la chacha y el perro...[189]

El inicio de la "etapa preocupada" devuelve a la poesía figueriana el gusto por la estructura compleja, propia como se ha indicado, de una poesía narrativa pero también, a veces, especulativa, especialmente en los poemarios anteriores a El grito inútil.

Como consecuencia de la complejidad de contenidos e ideas que se desean trasmitir, las oraciones van a mostrar una gran di-

versificación estructural, recogiendo aspectos de los dos períodos anteriores, aunque sobre todo los ligados a la "etapa imitativa". De esta forma, oraciones simples y complejas, asíndeton[190] y polisíndeton, ayudan a trasmitir un entramado de significados que no se limita a la impresión lírica, significados que describen, narran y razonan. De nuevo, en muchos casos, aparecen hilos argumentales bien definidos y desarrollados:

> El chico se dormía sobre el codo.
> La madre lo acostaba a pescozones
> y luego abría el grifo y renegaba,
> qué vida, Dios, fregando los cacharros,
> y luego echaba pestes del marido
> y luego le lavaba la camisa
> y luego se acostaba como es justo[191].

El desarrollo oracional de la poesía "preocupada" mostrará, no obstante, destacadas diferencias con respecto a la primera etapa, desigualdades estructurales provocadas no sólo por el cambio temático sino, más bien, por el distinto ritmo que se imprime al poema. De esta suerte, llama la atención un evidente laconismo oracional que utiliza de la yuxtaposición y el asíndeton, con el objeto de subrayar y ralentizar con fuerza aquellos contenidos que considera la escritora como más importantes o fundamentales:

> Está tan lleno el mundo, que yo, palabra, amigos,
> no sé dónde ponerme.
> No sé si tengo sitio.
> Los poetas sobramos[192].

Se introducen así numerosas pausas de carácter muy marcado que proporcionan al poema un tono, a veces, solemne pero, sobre todo, contundente. Se trata del ritmo martilleante del que se ha hecho mención al hablar de la versificación:

> (...) Tú, sin olvido;
> Tú, centro de Ti mismo y tu horizonte,
> Tú los tendrás los muertos olvidados.
> Quizá los quieres más por más pequeños[183].

Como se puede apreciar, el fenómeno viene favorecido por una serie de recursos estructurales que se estudiarán a continuación.

Respecto al desarrollo de proposiciones subordinadas[184], ligadas especialmente a la narración, destacan, de una parte, las de carácter completivo o sustantivas, las cuales, en ocasiones se muestran radicalmente hegemónicas como en el poema **No quiero** o en **El día que me muera**[185], organizados en su integridad a partir de la acumulación de este tipo de proposiciones. Responden, con toda probabilidad, a la necesidad de trasmitir ideas. En esta misma dirección, sobresale de otra parte, la presencia de proposiciones adverbiales, sobre todo condicionales y causales, propias de un pensamiento poético racionalizador y reflexivo:

> Porque nací y parí con sangre y llanto:
> porque de sangre y llanto soy y somos,
> porque entre sangre y llanto canto y canta,
> creo en el hombre[186].

Como conclusión, es posible constatar una vez más la manifiesta adecuación existente entre la forma y los contenidos que se trasmiten, de acuerdo con su carácter, incidiendo todo ello en el ritmo poético. Asimismo, se confirma una vez más la no existencia de rupturas radicales entre una y otra etapa sino, más bien, de una evolución paulatina de unas formas, en cierto modo en embrión desde las primeras composiciones.

III.4 LAS REPETICIONES Y REITERACIONES COMO FUNDAMENTO ESTRUCTURAL

A lo largo de la obra poética de Angela Figuera, las repeticiones de todo tipo, sintácticas, morfológicas, conceptuales, constituyen un elemento primordial a la hora de conformar su basamento formal y expresivo. A continuación se tratará de estudiar el conjunto de recursos, figuras poéticas de construcción[197], que contribuyen de manera decisiva a la estructuración poética: fundamentalmente la anáfora, la reiteración y las correlaciones, entre otras[198].

La importancia de estos recursos, fenómeno lógico en los poemas de tendencia versolibrista, expande su influencia más allá de los mismos, alcanzando también a las composiciones de métrica clásica y tradicional, incluidos los que utilizan formas de carácter estrófico. Un ejemplo de esta práctica se mencionaba en el

soneto de Toco la tierra, Ahora me dirijo a un muchacho[189], construido a partir del paralelismo establecido al comienzo de las tres primeras estrofas, precisamente las palabras que dan título a la obra:

> Toca la tierra, hijo; con cuidado,
> que tocas una ruina de alma o nido,
> un útero de amor desposeído,
> un torso de titán ametrallado.
>
> Toca esta tierra que, de lado a lado,
> es un muñón tascando su alarido,
> una prisión de muertos sin olvido,
> un corazón de pan descortezado.
>
> Toca esta tierra, hijo, y, de rodillas,
> sigue un viacrucis lento de esperanza
> hasta secar su llanto sin orillas.
>
> Clava un arado aquí y allá una lanza:
> lluévele amor; derrama tus semillas.
> A ver si la cosecha nos alcanza.

La repetición inicial de cada estrofa se refuerza con los paralelismos introducidos en el tercero, cuarto, séptimo y octavo versos. A la vez, actúa la acumulación enumerativa de elementos y los sintagmas no progresivos que convierten el poema en plenamente representativo del quehacer poético de Angela, al margen de su rareza estrófica.

Si se ha de buscar un origen en cuanto a la utilización de estos recursos, hay que remontarse a los primeros poemas, a la etapa juvenil de su poesía. En aquella época la escritora apenas utilizaba aún la estructura de carácter versolibrista. Como consecuencia las repeticiones poseían carácter mucho más desordenado y todavía no constituían un elemento estructurador del poema. Por ello resulta frecuente en este periodo que, por ejemplo, las disposiciones paralelísticas no abarquen nunca a un conjunto versal. Así, analizando la composición que abre el cuaderno inédito[200], las dos primeras estrofas muestran un primer verso paralelístico, esquema que no es seguido en las restantes tres estrofas:

¿Por qué no me escuchais, si en mis cantares
está toda mi alma contenida,
como la miel híblea clausurada
en ánfora de oro?...

¿Por qué no me escuchais, si cuando canto
pongo un latido de mi pecho ardiente
en cada frase?...

Tiene el recurso una finalidad intensificadora, musical, pero no organizativa: la poetisa hubiera podido prescindir de su utilización sin que la composición se resintiese en su esquema fundamental.

Estos mismos valores intensificadores serán los que destaquen en otros muchos ejemplos de este período poético:

Tengo un amante... Tengo un amante
apasionado, fiel y constante.
Bello y rabioso como un dios griego:
Cuerpo flexible de gladiador,
frente de mármol, ojos de fuego,
risa de niño, voz de cantor...

Es apacible, noble y risueño;
es arrogante bravo y leal,
como un divino doncél de ensueño,
como un altivo señor feudal...[201]

En este fragmento se combina con el paralelismo una enumeración descriptiva que recoge las características de un hombre ideal, utilizando para ello sintagmas no progresivos: "fiel y constante", "cuerpo flexible de gladiador". A la vez, como se evidencia en el primer ejemplo, recurre a los movimientos binarios, "bravo y leal", "noble y risueño"[202].

Utiliza Angela estos recursos a lo largo de todo el cuaderno, lo que en opinión de Juan Cano, "suscita la impresión de sosiego y gravedad", "dominio y contención"[203] pero también reforzando, a veces, el ritmo lento y pesado que se ha comentado al hablar de la versificación.

En líneas generales, la poesía de su primera etapa se caracteriza, sin embargo, por un cierto comedimiento en el uso de figuras de repetición, sobre todo si se tiene en cuenta su exagerada presencia en etapas posteriores. Ello va en consonancia con la

propia organización de los poemas, con la linealidad de trasmisión en los contenidos, muchas veces previsibles antes de la conclusión. Estas composiciones, fundamentalmente épicas, narrativas, se desarrollan de un modo cronológico, siguiendo el esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Como muestra de estos aspectos es interesante analizar uno de los poemas más breves contenidos en el cuaderno inédito:

La princesa y la rosa

Era en un viejo castillo — PLANTEAMIENTO
una Princesa de Ensueño
que esperaba con ardor
que se bajara el rastrillo
para dejar paso al dueño
de su amor...
Y era bajo su ventana
una perfumada rosa
de pétalos de coral
que se cimbreaba ufana
como princesa gloriosa
del rosal...
Al ver tan sola y fragante — NUDO
aquella flor peregrina
la Princesita pensó:
Tambien espera anhelante
ver de Amor la luz divina
como yo...

La bella rosa marchita DESENLACE
por un travieso airecillo
fué arrancada del rosal,
y la dulce Princesita
aún suspira en su castillo
señorial...[204]

Se trata de una estructura narrativa basada en el paralelismo conceptual establecido entre la Princesa y la flor, y reflejada de un modo lineal, si bien, el desenlace posee un carácter abierto que casa a la perfección con el tono melancólico y suspensivo de toda el poema. A la vez, la propia continuidad narrativa impide otros desarrollos reiterativos y repetitivos.

Por supuesto, no todos los poemas se corresponden con este tipo de estructura: fenómenos de acumulación y la descripción impresionista son ya perceptibles en dicho período, junto con los procedimientos intensificadores analizados. Pero en general, sí es el modelo estructural más reiterado, en especial en las composiciones extensas, lo que da lugar a un interés secundario de las figuras de repetición.

Entrando en la "etapa subjetiva", existe una utilización más estructuradora de las repeticiones sin que todavía alcancen la importancia que poseerán en la poesía posterior. Tanto en Mujer de barro como en Soria pura estos recursos mostrarán, junto con indudables valores musicales, ya se ha mencionado en otro momento la importancia de los estribillos y canciones, también intenciones vertebradoras y de equilibrio.

Partiendo de la idea de que se trata de una poesía de fuerte substrato tradicional, lo que implica rupturas métricas no muy extremas, las repeticiones versales permiten en muchas ocasiones la plasmación de estructuras redondas, estables, sosegadas:

Invitación

Aquí no me digas nada
aquí no me pidas nada;
ven orillita del agua...

Verde hierbecita fresca,
blanda arenita dorada...
ven orillita del agua.

Aquí no me pidas nada:
Ven orillita del agua...[208]

Se trata de un estribillo de retorno que completa el círculo estructural iniciado en los primeros versos.

Otro procedimiento en la misma línea pero que resultará llamativo por su novedad, es la organización a partir del paralelismo marcado por la utilización de puntos suspensivos que crean una atmósfera de irrealidad y ensoñación:

Ausencia

No estás. Pero hay un tacto delicado
sobre mi corazón. Algo caliente
y vivo aún... Como un beso por dentro.
Tus ojos sobre mí... Quizá tus labios...
Acaso un leve roce de tus dedos...

Puede que sólo sea una palabra
que me dijiste en sueños...[208]

En general, se profundiza en la tendencia a la estructuración versal a partir estos procedimientos que van adquiriendo un mayor protagonismo formal con respecto a lo analizado en el cuaderno inédito. Se dan, de esta manera, poemas organizados según un estricto paralelismo de connotaciones populares y cancioniles:

Antojos

- Mamá, yo quiero la luna...
- Hijo mío, está muy alta...

- Mamá, yo quiero un caballo...
- Hijo, si no tienes cuadra...

- Mamá, quiero un pececito...
- ¿Y quién lo saca del agua?...

- Mamá, yo quiero una piedra...
- Eso sí...Ten dos, y calla[207].

Esquema similar presentan otros poemas como Río y orilla o Cañaveral[208].

También la enumeración alcanza valor organizativo, sobre todo en Soria pura, libro que presenta una mayor distorsión formal con respecto a las métricas clásica y tradicional, y en donde algunos poemas se construyen como una relación de elementos y sensaciones, enumeración como en La otra orilla[209]:

A la orilla del rio, en una orilla,
miro la otra: juncos, hierba suave,
troncos erguidos, ramas en el viento,
cielo profundo, vuelos desiguales...

¿Y esta orilla?... Mirarla, verla, verme,
estando aquí y allí; completa, ubicua...

Cuando te miro, amado -amor en medio-,
también quisiera estar en la otra orilla.

Se observan mayores acumulaciones de elementos, justificados por la intención impresionista que preside muchos de estos poemas, y un aumento de los componentes de los sintagmas, combinándose los binarios con los ternarios: "mirarla, verla, verme". Se van perfilando así los fundamentos estructurales de toda la "etapa preocupada" lo que muestra la madurez poética de la escritora quien

va encontrando el cauce idóneo para la expresión de su mundo poético.

Con la "etapa subjetiva" las trágicas historias épicas se trasforman en anécdotas mínimas y en una actitud estática frente a lo cotidiano, plasmando plenamente el impresionismo al que antes se hacía alusión. La selección dispersa de elementos en la cual se apoya contribuye a crear un clima muy determinado:

Calor

Arden los pinos con jadeos acres.
El cielo baja, por beber, al río.
No hay pájaros. Tenaces, las chicharras
arrullan el sopor con su chirrido.

Una ceñida argolla incandescente
me asfixia los sentidos[210].

El tiempo parece detenerse, la escena se presenta como un cuadro inmóvil, sin apenas movimiento, tan sólo un mínimo girar de los ojos desde los pinos al cielo y un descender hacia el río.

Cuando esta poesía se apoya en lo anecdótico cotidiano no aparece, por otra parte, la estructura narrativa estudiada en la poesía juvenil, siendo su importancia argumental mínima:

Caramelo

Te di un caramelo...

Yo salí ganando:
tú me diste un beso[211].

Si bien puede resultar un ejemplo un tanto exagerado por su brevedad, muestra a la perfección la idea que se quiere apuntar, la transformación de la anécdota en situación, en cuadro casi estático.

Y se alcanza la "etapa preocupada". La misma se inicia con poemas de marcada estructura paralelística, **Egoísmo** y **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas**[212]. Junto a este recurso, la enumeración caótica[213], la acumulación lexical, las correlaciones, se confirman como elementos vertebradores[214]. Es el caso de este fragmento de **Egoísmo**[215]:

Yo dentro,. Yo: Insensible, acorazada
en risa, en sangre, en goce, en poderio.
Maciza, erguida: manteniendo firme,
contra el alud del llanto y de la angustia,
mi puerta bien cerrada.

Estos versos muestran una estructura basada en una afirmación intensiva, paralelística del yo y su definición mediante la acumulación adjetivo-modal, también en paralelo. A partir del tercer verso la autodefinición contrasta con la imagen de la puerta,

símbolo del límite entre dos mundos, el íntimo, feliz, personal que se quiere preservar, y el exterior, agresivo, sufriente, colectivo. Los recursos paralelísticos son potenciados por el contraste entre ambas realidades:

mundo íntimo	mundo exterior
risa	llanto
sangre	angustia
goce	
poderio	

Frente a la "etapa subjetiva", aquí todos estos elementos reflejan un mundo caótico, sin sentido en demasiadas ocasiones. expresado a través del desorden de sus componentes constitutivos. Ello impedirá la presencia de estructuras estrictamente paralelísticas hasta los últimos poemarios de la autora, en especial Toco la tierra, si bien ya en El grito inútil se aprecia un giro en dicha dirección. La diferencia se puede mostrar con facilidad si se comparan, por ejemplo, un fragmento de Los días duros y otro de las mencionadas obras.

a) De Los días duros

Nadie lo vió. Absoluta
soledad de la aurora
antes del primer hombre.
Galope de los astros presurosos
por encontrar su ruta.
Pugna gigante de los altos montes

por encorvar su lomo y mantenerse
en relieve soberbio.
Mugido de las aguas embistiéndose
con liquidos testuces espumosos
hasta llenar los cauces ordenados[216].

El poema refleja una visión apocaliptica del génesis, desordenada, tremendista. En las últimas obras surge, sin embargo, una actitud mucho más reflexiva, ordenada.

b) De Toco la tierra

Con lo difícil que es mirar el trigo,
mandemos que lo tengan
todos los niños en la cuna,
todas las madres en su cesto,
todos los chicos en sus manos,
todos los viejos en su sombra[217].

Pese a la brevedad del ejemplo, se aprecia de inmediato la radical diferencia entre un esquema y otro, la estructuración más simétrica y estricta de muchos de los poemas de Toco la tierra, en composiciones como Donde veas, Cuando nace un hombre y No quiero[218]. Angela, consciente de este fenómeno, definió dichos poemas como "letanías". No obstante, ya en El grito inútil se podía entrever la tendencia que culminaría en dicha estructura:

No tengo ni un jilguero ni una estatua.
No tengo ni una piedra para tirarla al mar.
No tengo ni una nube que me llueva por dentro.
Ni un cuchillo de plomo para cortar la rabia[219].

La sensación de más orden está muy relacionada además con una mayor suavidad en los encabalgamientos, aunque tampoco es posible afirmar que sean muy exagerados en los primeros poemarios. No obstante, en algún momento destacarán también algunos de carácter más abrupto:

Vivieron (¿se enteraron?). Eran dulces
y mansos. Y también eran amargos
y fieros. Porque sí. Porque lo eran[220].

La apreciación del fenómeno queda muy limitada, en general, por el gusto de la poetisa tanto por la línea extensa como por el verso de arte mayor que suponen la frecuente coincidencia entre las unidades métricas y la organización sintáctica de la oración y sus sintagmas. Esta característica se puede generalizar a todo el conjunto de su obra poética.

Con todo, en algunas ocasiones, utilizará el procedimiento como sistema para enfatizar y subrayar un determinado elemento dentro del poema. Se trata ésta de una técnica muy desarrollada por el versolibrismo, indicativa además de una preocupación por la distribución tipográfica[221] de los elementos versales:

Bien puede ser que estemos ya de vuelta
del cabo de la calle.
O que no tenga cabo
la calle[222].

Por lo general, se trata de una peculiaridad propia de la poesía de tendencia más versicular, en especial a partir de El grito inútil:

(Verdad es que tampoco
tengo pañuelo.
Se nota cuando lloro y mis lágrimas corren como ríos de
lágrimas)[223].

Las disposiciones de este tipo no son demasiado abundantes en la poesía figueriana, si bien las estructuras paralelísticas implican por sí mismas una ordenación muy simétrica que llama poderosamente la atención del lector.

Muy ligadas tanto a las repeticiones como a las estructuras paralelísticas se encuentran, por otra parte, las correlaciones[224], usuales también en esta poesía. Las mismas presentan una muy definida organización de los contenidos en base a sus correspondencias plurales. Destacan, por ejemplo, en la "etapa subjetiva" las cancioncillas, construidas a partir de correlaciones reiterativas:

Purificación

El sol, aguzado fuego,
hace en mi pecho diana.

El viento, libre en huida,
salta doblando las matas.

Sobre lo verde, lo azul;
junto a lo verde, las aguas;
entre las aguas mi cuerpo
lavando viejas nostalgias.

Sol y viento, hierba y rio
me van a nacer un alma[225].

Se trata de una estructura en la que primero aparecen diseminados los distintos elementos reunidos después en los dos últimos versos.

Junto a la de tipo reiterativo, también utilizará en no pocas ocasiones la de carácter progresivo. Uno de los ejemplos más llamativos de esta fórmula organizativa se encuentra en Si no has muerto un instante[226], poema incluido en Belleza cruel[227]:

Si no has de permitir que tu corazón tierno
trabaje un cupo diario de horas extraordinarias
para sentirse fusilado en Grecia:
si tu pulida frente no llega a golpearse

contra el hierro y la roca
de una cárcel distante mil o dos mil kilómetros;
si no has caído nunca con la nuca partida
por las balas que silban en un rincón de Asia:

El poema continúa enumerando, de este modo, situaciones violentas de todo el mundo, relacionándolas con las actitudes que considera la autora correctas en su interlocutor:

- corazón trabajando
- frente golpeada
- nuca partida
- fusilamiento en Grecia
- cárcel distante
- balas en Asia

Y prosigue:

- huesos helados
- estómago aullando
- fugitivos durmiendo
- Ganges sin arroz

De esta manera, se podría avanzar hasta el final del poema, a través de una acumulación de imágenes que se suceden de un modo obsesivo, construyendo un cuadro complejo e imbricado[228].

En otros casos, la escritora recurre a plasmar un carácter más dinámico en la sucesión de contenidos. Acude para ello a un ritmo muy tenso, paulatinamente acelerado, basado también en la sucesión continuada de imágenes y siguiendo un esquema de progresión climática que retorna posteriormente a un anticlímax. Para mostrar mejor la diferencia puede utilizarse, por ejemplo, un fragmento del poema **Exodo**, perteneciente a El grito inútil[228]:

Una mujer corría.
Jadeaba y corría.
Tropezaba y corría.
Con un miedo macizo debajo de las cejas
y un niño entre los brazos.

Corría por la tierra que olía a recién muerto.
Corría por el aire con sabor a trilita.
Corría por los hombres erizados de encono.

El poema continúa en la misma línea, manteniendo la tensión con la que se ha iniciado, hasta desembocar en una situación de clímax tras la cual se pretendería encontrar, desde el punto de vista del lector, una respuesta. Dicha condición de clímax queda subrayada además por la brevedad de la línea poética que agudiza la tensión:

Y corría y corría.
Dio la vuelta a la tierra.
Buscando.
Huyendo.
Buscando.
Y no encontraba sitio.
Y seguía corriendo.

Se alcanza así la conclusión del poema, y con ella el anticlímax, de manera abrupta, radical, cortante como en muchos otros poemas

de esta etapa, (como se ha observado en **Si no has muerto un instante**[230]):

> Y el niño sollozaba débilmente.
> Crecía débilmente
> colgando de su carne fatigada.

El ritmo, la rapidez de la escena, se rompe en estos tres versos, con la longitud del adverbio reiterado, y ese término "fatigada" que contrastaría con todo el conjunto. No hay una respuesta, un objetivo o una conclusión. Tan sólo un tremendo cansancio[231].

Progresiones climáticas-anticlimáticas similares se descubren en muchos poemas "preocupados", caracterizados por comienzos más lentos, más suaves, y a continuación, un gradual avance, descenso en un torbellino de imágenes que se suceden sin solución de continuidad, para terminar con una brusca relajación tensiva. Por mencionar algunos ejemplos poemas como **Etcétera**, **Puentes**, **Seguir**, **La frontera...**[232], muestran dicho procedimiento.

Se aprecia, por tanto, la importancia de la estructura repetitiva en todo el conjunto de la obra de Angela Figuera, en especial a partir de la paulatina desorganización métrica, constituyéndose en auténtica vertebradora del verso libre, pero no la única. Sobre estos esquemas o apoyándose en los mismos, surgen otros elementos organizadores de los contenidos que, por ende, afectan también a la estructura en su conjunto. En las páginas siguientes se tratará de demostrar esta última afirmación.

III.5 EL LENGUAJE POETICO

Finalmente y para completar el presente análisis de la obra literaria de Angela Figuera queda por abordar el estudio de sus figuras poéticas[233], de su presencia y evolución a lo largo de las distintas etapas que la caracterizan. De esta forma, se completa un proceso que, iniciado en el análisis de las formas externas, trata de alcanzar los aspectos más internos de su quehacer literario.

Una vez más destacará un fenómeno observado en el conjunto del presente estudio: que las necesidades expresivas condicionan de modo profundo en Angela Figuera los usos y procedimientos poéticos. Así, un léxico complejo se ajusta en cada circustancia a los contenidos que se desean transmitir. De igual manera, esta misma adecuación exige a su vez unas formas literarias progresivamente más libres en lo que a sus aspectos métricos se refiere, siendo sustituidos éstos por elementos vertebradores de carácter interno y estructural. En pocas palabras, el conjunto de elementos conformadores de la poesía figueriana se pliega y somete en todo momento a la necesidad de comunicar contenidos que impulsa a la poetisa a escribir y, sobre todo, a publicar.

Esta consideración afecta también, por supuesto, a la poética de manera que el predominio de unos recursos y figuras sobre otros no será casual sino que responderá a este mismo principio.

A la hora de estudiar el lenguaje poético de Angela Figuera han de distinguirse seis figuras cuya presencia y predominio o ausencia condicionan de forma inequivoca la organización expresiva de toda su poesia. En concreto se trata de la imagen metafórica, la imagen simbólica[234], la metáfora[235], el simbolo, el mito y la alegoria.

De acuerdo con la estructura de los distintos recursos se distribuyen éstos en dos grupos:

a) figuras poéticas de sentido simple, caracterizadas por la equiparación expresa del plano real con el plano evocado correspondiente. Se distinguen dentro de este nivel cuatro categorias: imagen metafórica e imagen simbólica, basadas ambas en la comparación explicita de dos términos y esquematizables mediante A=B (término real= término evocado), paralelamente con la metáfora y el símbolo en los cuales, acudiendo al esquema anterior, sólo se halla presente el término B o término evocado. La diferenciación entre la imagen metafórica y la metáfora con respecto a la imagen simbólica y el simbolo se sitúa, por tanto, no a nivel estructural sino en la naturaleza de sus términos reales. Mientras en los dos primeros el término B (metaforizador) hace alusión a una realidad

concreta y sensible, en los segundos el término B (simbolizador) alude a una realidad inmaterial, abstracta.

En función del predominio de unos u otros recursos se diferenciará:

- una poética de la sensación, apoyada en la utilización de metáforas e imágenes metafóricas;
- una poética de la emoción, que utilizará preferentemente imágenes simbólicas y símbolos[236], siendo la que caracterice la poesía figueriana.

b) figuras poéticas de sentido continuado. Surgidas de la interrelación de las anteriores, su imbricación plantea mundos de significación más complejos, generalizables e intrincados. Se trata de las llamadas estructuras alegóricas, míticas y parabólicas. Dichas estructuras, en el caso de Angela Figuera sobre todo las alegóricas, dan sentido profundo a toda su poesía[237].

III.5.1 FIGURAS POETICAS DE SENTIDO SIMPLE

En este apartado se hace necesario analizar los recursos que determinan a una y otra poética para, posteriormente, definir cuál es la que predomina en la obra figueriana.

La caracterización de la poética centrada en el uso de la imagen metafórica y la metáfora, poética de la sensación, procede directamente de la misma base concreta y sensible del término comparado o identificado, frente al carácter espiritual que posee el símbolo en su construcción. De alguna forma, la metáfora constituye una visión de la realidad, tangible o imaginada, a través de la sensibilidad del poeta, a través de sus sentidos.

Frente a la metáfora y la imagen metafórica se sitúan el símbolo y la imagen simbólica, recursos similares en su estructura a los primeros pero que hacen referencia a una realidad de carácter abstracto y de sentido espiritual y anímico. Sobre este esquema se construye la denominada poética de la emoción[236].

Partiendo de estas premisas y tomando en consideración lo visto hasta ahora a lo largo del presente estudio, la poesía figueriana no posee un excesivo componente metafórico[238], en consonancia con la ideología poética de la escritora, más interesada en trasmitir sentimientos que sensaciones. No ocurre lo mismo con el símbolo, elemento omnipresente en toda la obra de Angela Figuera, lo que lleva a caracterizar la misma como una lírica apoyada en la poética de la emoción.

Ello no supone una ausencia radical de elementos propios de una poética sensorial que, aunque escasos, se atestiguan en los distintos poemarios pero especialmente en las dos primeras etapas. Destaca de este modo a lo largo del cuaderno inédito la presencia de elementos comparativos los cuales funcionan como sopor-

tes de los contenidos transmitidos. Así, el recurso se prodigará de manera especial cuando se trate de descripciones de personajes:

> Jamás hubo en los cuentos princesita como ella.
> Por nacer en la luna Blanca Luz se llamó:
> Blanca Luz de la Luna, aún más blanca y más leve
> que aquella a quien los gnomos llamaron Blanca Nieve
> y cuya dulce historia sabrás mejor que yo[240].

Pero también cuando se refiera a aspectos paisajísticos:

> Estas peñas redondeadas, tan mondas y relucientes
> como calvas monstruosas no me gustan, pero allí
> veo un claro verdeante, un oasis de esmeralda
> que se extiende como el paño suntuoso de un tapiz[241].

Da la impresión de que la escritora tuviese necesidad en todo momento de recurrir a la realidad más cercana como forma de trasmitir lo que ella misma descubre, inventa o, simplemente, observa.

Junto a las imágenes metafóricas organizadas a partir del nexo "como", destacan también otras estructuras características de este tipo de comparaciones: así la que utiliza el verbo copulativo:

> Las rosas del invierno se deshojan
> en infinitos pétalos suaves...

Y son blancas las rosas del invierno:
Pronto estará toda la tierra blanca[242].

O la determinación preposicional:

Bilbao: Patria indomable de nieblas y de ruidos[243]

Proposiciones subordinadas adjetivas:

guardan la maravilla azul del cielo
y en los labios el nectar que embriaga...[244]

Aposiciones:

Es un tembloroso cristal que se extiende:
un suave reflejo,
un debil hervor de burbujas que tiende
sobre el haz de la arena, a las plantas del niño
la guirnalda inevitable de su espuma de armiño[245].

¿Cuál es la razón que justifica la presencia de imágenes metafóricas en la primera poesía figueriana? La respuesta está posiblemente en el carácter narrativo de estos poemas puesto que para contar una historia es preciso describir escenarios, personajes, vestuario. En este sentido, dichas imágenes refuerzan la importancia adjetival, estudiada antes, introduciendo toda una serie de matices y referencias con respecto a la realidad.

La tendencia generalizada, sin embargo, se dirigirá a limitar la utilización de recursos metafóricos tanto en la "etapa imitativa" como en toda su poesía posterior. Así en Mujer de barro y, especialmente, en Soria pura, existe un número de metáforas e imágenes metafóricas algo mayor, justificadas en el tono lírico e intimista de sus poemas pero sin alcanzar tampoco una presencia que pueda calificarse siquiera de media. En el mismo sentido, al comienzo de la primera de las obras destaca el rechazo radical de todo un conjunto de metáforas clásicas que han sido utilizadas en la poesía tradicional para definir a la mujer, y su sustitución por símbolos:

> Cuán vanamente, cuán ligeramente
> me llamaron poetas, flor, perfume!...

Y termina el poema:

> Cauce propicio, cálido camino
> para el fluir eterno de la especie[246].

De esta forma, la identificación entre términos imaginados y reales se transforma, sustituyendo estos últimos por términos abstractos, es decir, símbolos.

Se define, por tanto, una poesía en la que los aspectos sensoriales no poseen excesiva importancia si se compara con el predominio de lo simbólico, de los valores emotivos e ideológicos[247]. Tan sólo en determinados momentos la imagen metafórica como respuesta a una necesidad de matizar, concretar, dibujar de

la forma más precisa una realidad muy determinada, marcará su impronta en la obra poética figueriana. Lo más habitual, sin embargo, será el que la metáfora quede relegada a un segundo plano cuando no desaparece totalmente.

No obstante, hay que introducir una importante matización a estas afirmaciones puesto que, pese a la mayor abundancia del simbolo, el elemento figurativo y sensorial muestra una gran trascendencia en el proceso creativo de la escritora, erigiéndose con frecuencia en el soporte sobre el cual se construye el entramado emotivo. Concretamente, se aprecia este aspecto en la importancia que poseen la percepción visual y los valores pictóricos en la gestación de muchas de sus composiciones.

Como se mostraba en el estudio biográfico de la escritora, la pintura fue siempre una actividad muy próxima a su persona, influencia familiar y social que impulsaria el interés de Angela Figuera por dicho arte como puede comprobarse a través de los cuadros conservados en el domicilio familiar, de la preocupación por las ilustraciones en la mayor parte de sus obras, y de poemas como A Baltasar Lobo, después de haber visto su 'Maternidad'[248] o A Francisco Mateos después de ver su primera exposición en Madrid[248].

Al mismo tiempo, de un modo más sutil, se ha comprobado en distintos momentos de este análisis la presencia de ciertos elementos visuales que caracterizan su poesía. Se ha mencionado así la adjetivación y el léxico relacionado con "ver", y la técnica impresionista utilizada en numerosas descripciones, entendiendo

por tal la que se basa en la reproducción de la realidad objetiva bajo la radical subjetividad personal, expresada en una selección dispersa y selectiva de elementos.

Estas caracteristicas, que podrian parecer accesorias, permiten considerar en el caso de Angela Figuera, un planteamiento creativo basado en lo visual: la poetisa pinta y fotografia con el verso[250]. De hecho muchos poemas son auténticos cuadros mediante los cuales se presentan al lector imágenes en las que el color y las formas poseen una importancia fundamental. Interesa que el lector vea lo que contempla el poeta, planteamiento básico en la lirica figueriana. Dicho proceso se puede apreciar mejor a través de algunos ejemplos:

> Un sueño de miel untaba
> mis ojos casi cerrados
> con un trocito de cielo
> brillándome entre los párpados...[251]

Estos breves versos constituyen una demostración gráfica del origen visual de esta poesia: en realidad muestra algo que todo el mundo ha hecho en alguna ocasión, mirar hacia el sol con los ojos entrecerrados, color de miel difuminado entre los párpados. La segunda parte del poema continúa en la misma linea visual, utilizando otro recurso óptico:

> Llegó la nube: Ligera,
> hecha de contornos cándidos
> y redondeces rosadas.

Con ademán impensado,
tendí mi brazo a la nube
y la toqué con la mano.

Dejando de lado el grafismo con que es mostrada la nube, de nuevo un juego tan común y visual como alargar la mano hacia un objeto lejano y la sensación de poderlo tocar.

Pero la visualización no es privativa de Soria pura, en donde se justificaria su utilización por el propio carácter paisajistico del libro, sino que se trata de una técnica omnipresente en todo el conjunto de su poesia. Como muestra valga un ejemplo de El grito inútil:

Bien puede ser que ya estuviéramos
al cabo de la calle,
al cabo de la vida o del infierno,
al cabo de la pura poesía,
cuando, un poco más alto que todas las campañas,
que los puentes, los bancos, los tejados negruzcos
y el hollín y el acero
de nuestro gran Bilbao tan pequeñito,
hablábamos del mundo casi seriamente[262]

En esta ocasión, se reproduce una escena real o, al menos, su recuerdo: la propia escritora hablando con Blas de Otero en la tertulia que se organizaba en la villa de Rafael Figuera, en Santutxu, con la imagen de Bilbao desde la altura del monte, "gran Bilbao tan pequeñito"[263].

Otro ejemplo interesante para ilustrar la misma idea es el que se puede observar dentro el conjunto titulado **Vietnam**, cuyo subtítulo resulta también elocuente, "Primeros planos". Dichos poemas están concebidos a partir de fotos de guerra de Vietnam publicadas en la prensa española[254]. Una vez más, Angela cuenta lo que ve:

> Vemos al yanqui con su presa:
> un viejecito andrajoso
> con los ojos vendados y las manos atadas
> a la espalda (...)
>
> El yanqui se retrata con su presa[255].

Un ejemplo similar se descubre en el poema **Si no has muerto un instante**, estudiado al hablar de las correlaciones, en el cual se suceden las imágenes dramáticas a la manera de un telediario o noticiario cinematográfico, una suma de escenas recogidas en escasas palabras, auténtico fresco de la realidad humana que se remata también con una imagen muy gráfica cuando concluye al "si no has muerto un instante..." con un "entonces no prosigas. Al hoyo y acabado"[256].

Perc el procedimiento no se aplica únicamente cuando se trata de recoger imágenes y situaciones reales sino que está también presente cuando se enfrenta la escritora a ámbitos fantásticos, alegóricos o visionarios, incluso en la poesía infantil:

Del cielo gris, en silencio,
los copos de nieve bajan:
son pétalos de azucena,
plumas de palomas blancas[257].

El procedimiento creativo parte en la lirica de Angela Figuera de lo que ella misma capta a través de sus ojos o de lo que ve en su propia imaginación: escenas reales, paisajes, imágenes de todo tipo que pueden bien protagonizar todo un poema o bien, acumularse con otras muchas en un continuum poético. Se trata, por tanto, de una poesia de gran plasticidad, que intenta traducir en palabras la imagen, tratar de reproducir en la mente del lector lo que la autora tiene ante sus ojos, a la vez que, con frecuencia, insufla en ellos evidentes contenidos simbolizadores[258].

Frente a la escasa presencia de metáforas y entrando en el análisis de los elementos simbólicos, éstos constituyen un recurso generalizado y fundamental en toda su poesía. Dichos símbolos pueden tener, y así sucede en muchos casos, diferentes grados de acuerdo con la extensión de éstos dentro del conjunto de su obra. En este sentido es importante matizar de antemano las distintas posibilidades que pueden presentar los mencionados elementos.

Siguiendo el esquema elaborado por Philip Wheelwright[259] pueden ditinguirse:

- símbolo que preside un poema

- símbolo personal, desarrollado de forma individual por un poeta
- símbolo de vitalidad ancestral, tomado por un poeta de fuentes anteriores, enriqueciéndolo. Pertenece a la tradición literaria
- símbolo de alcance cultural, que tiene vida significativa para los miembros de un grupo o comunidad
- símbolo arquetípico, con tendencia a tener similar significación para toda la humanidad o buena parte de ella.

Recogida esta clasificación previa, llega el momento de considerar la naturaleza de los símbolos en la obra figueriana. En primer lugar, ante la distinción entre símbolos que presiden un solo poema y símbolos de carácter más general, hay que señalar que los primeros no son en absoluto abundantes, teniendo una mayor presencia en el cuaderno inédito, lo que se justificará tanto por la variedad temática de las composiciones como por la distancia temporal con respecto al resto de su obra, esto es, a la madurez poética de la escritora.

Ejemplo de símbolo característico de un solo poema es el de la fuente abandonada en la composición del mismo título[260], símbolo de quien a pesar de los años y el olvido sigue dando lo mejor de sí mismo. O los tres arroyos representando tres formas de vida distintas:

Son tres arroyuelos de aguas cristalinas:
El uno atraviesa jardines floridos;

otro cruza un huerto de árboles erguidos;
y otro se desliza por riscos y espinas...[261]

O el dragón que simboliza al aburrimiento en Tedio:

¡Si viniera el dragón! - ¡Ah! Calla. Calla.
El dragón está en tí. Sin tú saberlo
lo tienes cobijado en las entrañas![262]

Todos estos elementos limitan su presencia a un único poema, teniendo, en general, muy claras resonancias clásicas y tradicionales.

En los poemarios posteriores se reduce la utilización de este tipo de símbolos, lo que no implica su desaparición, siendo algunos de ellos muy importantes dentro de la obra figueriana. Es el caso de la puerta que preside el poema Egoísmo[263], representación del límite entre el mundo personal y el la realidad exterior:

contra el alud del llanto y de la angustia,
mi puerta bien cerrada.

O la estación, imagen de la vida, en <u>El grito inútil</u>[264].

Los más frecuentes, sin embargo, serán los símbolos de utilización generalizada a la mayor parte de su poesía, iniciándose su presencia, a veces, desde el propio cuaderno inédito. Pre-

samente su reiterada aparición a lo largo las distintas etapas demostrará el carácter básico que poseían para la autora.

En relación con estas imágenes cabe decir que la estructura fundamental del conjunto de la obra poética de Angela Figuera descansa sobre un entramado construido sobre símbolos generalizados de distinto grado de alcance o latitud de convocatoria, sobre todo de carácter arquetípico, presentando una muy fuerte imbricación mutua. Por contra, los de carácter personal son los grandes ausentes de una poética enraizada en la literatura clásica y religiosa.

Se entiende por símbolo arquetípico aquél que posee un significado universal para toda la humanidad, lo que implica que, de alguna forma, se encuentra unido a la percepción de la realidad en cualquier ser humano. En el caso de Angela Figuera, y siguiendo el esquema planteado por José Angel Ascunce para la poesía de León Felipe[285], pueden identificarse tanto los símbolos personales, como los de vitalidad ancestral y de alcance cultural, con los propiamente arquetípicos al coincidir las tres categorías, confundiéndose sus límites.

Analizando los símbolos arquetípicos, sorprende desde el cuaderno inédito uno de los que serán elementos clave para toda su obra poética. Se trata del barro, representación del carácter mortal de la persona y de su misma esencia perecedera, la tierra, origen y fin[286]:

Dejadme que me vaya diluyendo en mi angustia
y volveré a ser barro, mansa, calladamente...[267]

Esta imagen alcanzará todo su protagonismo en Mujer de barro:

Mujer de barro soy, mujer de barro:
pero el amor me floreció el regazo[268].

Y se continuará a lo largo de su poesia posterior como fundamento de la definición que del ser humano plantea la escritora:

Toco la tierra. Miro: cuerpos, rostros,
frentes de piedra, corazones
como carbones encendidos.
Manos abiertas como rayos;
puños cerrados como balas;
curvas espaldas de labriegos;
torsos batidos como yunques;
brazos de roble incorruptible:
piernas de acero verticales
apisonando los guijarros[269].

En el simbolo del barro puede analizarse una imagen de utilización muy extendida que, en la tradición europea, hunde sus raices en la Biblia. Se trata, a la vez, de un simbolo complejo, de significación plural y de connotaciones normalmente positivas, ligado al elemento constructor y, también, al propio pais:

Una casa para mí
sobre la dura tierra de mi patria
taraceada de huesos anteriores
al calor de mi sangre[270].

Opuesto al barro, en franca antitesis, se levanta el símbolo del ángel, con toda su pureza y perfección:

Me dan miedo tus ángeles. Los pienso luminosos.
Terribles de pureza. Crueles de hermosura.
Impávidos, ungidos por suavísima sangre.
Sus alas sobre todo, sus alas, ¿te das cuenta,
Señor que me soldaste los pies a esta montaña,
de cómo me dan miedo sus alas poderosas?
Y Tú, que me humillaste la frente con ceniza,
¿no ves cómo me espantan sus frentes inmortales?[271]

Se enfrenta la imagen del ángel con la montaña que sostiene y ata al hombre, con la ceniza que marca su frente, el "polvo eres" bíblico. El símbolo del ángel entronca además directamente con las hadas y, en especial, los Reyes Magos de sus primeros poemas, portadores de la justicia[272].

La sangre será otra de las imágenes simbólicas fundamentales que atraviesan la poesía figueriana, sangre como representación de la vida, de su pérdida cuando se derrama:

¿Quién me desató la sangre
que así se me derramaba?[273]

En este caso es el amor que desata su sangre, identificada con la propia existencia:

> Yo me siento la sangre. ¿No la sentís vosotros?
> Sangre de la mujer, cáliz abierto.
>
> Yo me siento la sangre. Ella me nutre.
> Me llena, me dibuja, me sostiene[274].

Y la muerte. Caín mata a Abel:

> Hubo un silencio súbito de fuentes y de pájaros
> y los cielos supieron el color de la sangre[275].

Sangre de la guerra que cierra cualquier posibilidad de futuro:

> He mirado a mi lado. Como sombras caminan.
> Adherido a sus piernas, pesa un lodo de siglos.
> Hay un resto de sangre que embadurna sus ojos[276].

Otro de los grandes símbolos figuerianos es el de la rosa representando la belleza y la capacidad de captarla; también a veces, la juventud:

> Nació el niño a su hora.
> Correctísimamente.
> Con el llanto obligado.
> (Quizá un poco más suave de lo que es la costumbre).

Pero todos lo vieron.
(Se notaba en seguida)
En vez de ojos, tenía dos magníficas rosas[277].

Junto a estas imágenes de presencia generalizada se observan otras de aparición más concreta, abarcando, sin embargo en ocasiones, poemarios e incluso, etapas completas de su poesía. Pueden destacarse así elementos como el pan, el vaso, las raíces, el trigo, el mar, los árboles, el arado, distintos animales, cargados de sentido positivo unos (paloma, jilguero, bueyes...) o negativo otros (lobos, reptiles, larvas...)[278].

En la mayor parte de los casos constituyen símbolos de profunda raigambre en todas las literaturas[279], perfectamente definibles como de vitalidad ancestral, tomados de fuentes anteriores (la Biblia, la tradición literaria española), de alcance cultural para una comunidad (cristiana, española) y arquetípicos, comunes a toda la humanidad. La conclusión de todo ello es que la mayor parte de la simbología utilizada por Angela Figuera responde a las siguientes características:

- ausencia de símbolos personales
- limitada utilización de aquellos que presiden un único poema
- por el contrario, habitualmente, utilización generalizada de los mismos símbolos dentro del conjunto de su poesía
- carácter arquetípico de éstos, enraizados de manera muy profunda en la tradición literaria.

Todos estos elementos no tienen un desarrollo aislado sino que alcanzan su plena riqueza significativa en el marco de las estructuras alegóricas que se estudian más adelante, las cuales definen, en gran medida, la obra de la poetisa bilbaina.

III.5.2 FIGURAS POETICAS DE SENTIDO CONTINUADO

Dentro de las figuras poéticas de sentido continuado es la alegoría la que, de algún modo, caracteriza en mayor medida el conjunto de esta poesía, conformándose como un elemento imprescindible para su comprensión e interpretación.

Dicho recurso alegórico se definiría, según Lázaro Carreter[280], como el procedimiento retórico que expresa un pensamiento, traducido en imágenes poéticas, "de tal suerte que entre los elementos de la rama 'real' y de la 'imaginativa', exista correspondencia"[281].

Hay que matizar ante todo que su importancia en esta poesía no se sitúa tanto en el plano de poemas concretos como en el de toda la obra tomada en su globalidad, concebida bajo esquemas fundamentalmente alegóricos. No obstante, a continuación se partirá del análisis de los primeros para afrontar después el estudio de dichas estructuras generales.

- POEMAS ALEGORICOS

Analizando los poemas de desarrollo alegórico propio se reconoce su presencia desde el mismo cuaderno inédito. Será precisamente en la "etapa imitativa" y en la "preocupada" cuando más relevancia tenga el procedimiento. Como muestra de este tipo de composiciones puede resultar interesante analizar un ejemplo de El grito inútil donde figura un extenso poema, Estación[282], de marcado gusto existencialista, no muy alejado de la poesia de Dámaso Alonso, cuyo plano real constituye la descripción de una estación de tren en la que una persona aguarda:

> Héme aquí en los andenes de una estación sin nombre.
> Armaduras metálicas delimitan el cielo
> en cuadrícula justa de empañados cristales.
> (...)
> Héme aquí en los andenes con maletas y fardos
> y un enorme baúl que no sé qué contiene.

Existe desde el comienzo una atmósfera de irrealidad indicativa, de algún modo, de otros niveles de comprensión. Por ejemplo la referencia al jefe de estación:

> Pero no hay empleados. Hay un jefe invisible
> en un negro despacho sin ventanas ni puerta
> que se hace sordomudo a todas las consultas.

La propia viajera no sabe qué hace allí:

Quisiera preguntar si es que voy o es que vengo,
de dónde me ha traído el tren de madrugada
y cuál es el preciso lugar de mi destino
para el que no recuerdo si he sacado billete.

El mismo tono se mantiene a lo largo de la segunda parte, sucediéndose elementos de claro valor simbólico: "alas rotas", "caretas", el baúl... Hacia el final del poema, se quiebra por completo el aparente realismo mantenido hasta entonces:

Ya no tengo maletas (Lo compruebo de pronto.)
Sólo un tiesto con flores amarillas y mustias
y una incómoda jaula con un pájaro triste

Y por si cabia alguna duda, se rompe también con toda racionalidad:

Siempre llega más gente y otros siguen marchando.
Hasta algunos se tiran de cabeza a la vía.

Se impone, por tanto, otro nivel de lectura en el cual cada símbolo adquiere una significación distinta, creando una red de correspondencias, dos mundos paralelos:

ESTACION	VIDA
Viajera	Poetisa
Jefe invisible	Dios
Andén	Lugar de espera

Equipaje	Capacidades
Tren que parte	Muerte
Alas rotas	Sueños perdidos
Caretas	Actitudes hipócritas

Y así en un largo etcétera que modifica la significación de cada uno de los elementos del poema el cual pasa, de ser la descripción de una estación, a mostrar la visión de la vida y el sentido que posee ésta para la protagonista. La mayor parte de dichos símbolos pertenece al presente poema, no hallándose en otras composiciones.

Se trata, por tanto, de una composición claramente alegórica. Pero a la vez presenta otro aspecto llamativo: cuenta una historia, la de una mujer que ignora su origen y su destino, y recoge de esta forma un sentido narrativo, la aventura vivencial de la escritora, de su función en medio de una realidad desconcertante:

> Pasa tiempo. Me aburro. Por hacer algo, escribo
> versos largos y adustos que no importan a nadie.

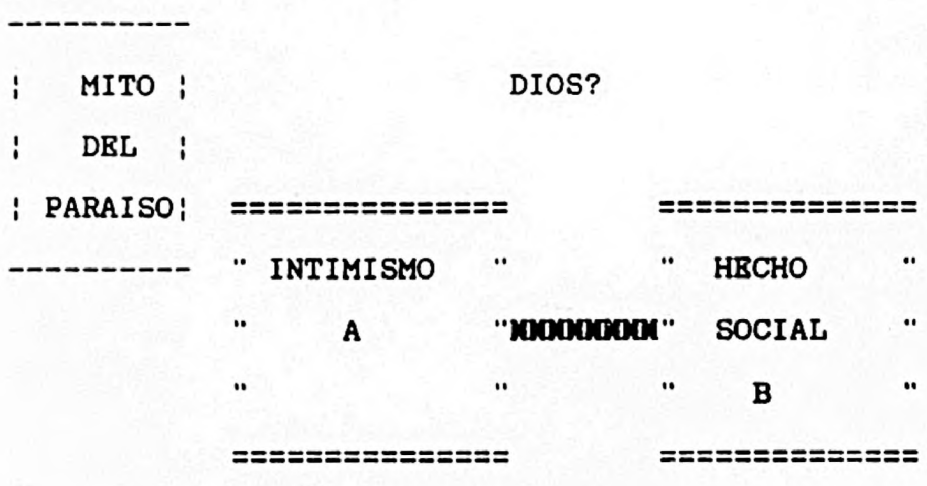
Supera así, en cierto modo, la mera alegoría y trasciende a la parábola que pretende comunicar una pensamiento fundamental, lo absurdo de la existencia[283].

Esquema similar se establece en otras composiciones de la primera y tercera etapa fundamentalmente: El Príncipe y el Hombre, La fuente abandonada, La eterna ansiedad, El mejor amante

son algunos ejemplos de la "etapa imitativa"[284]; **Vencida por el ángel, La casa, Exodo, La cárcel, Regreso, La rosa incómoda, Puentes** entre otras ya en la "etapa preocupada"[285]. Muchas de ellas, a la vez que poemas alegóricos, participan de alguna manera de características próximas a la parábola, siendo definidas en algunos casos como tales por la propia escritora[286].

- ESTRUCTURAS ALEGORICAS

Respecto a las estructuras alegóricas subyacentes en la poesía de Angela Figuera éstas van a desarrollarse en una progresión que avanza a partir del nivel individual, desde la ensoñación y la autodefinición, hasta la toma de conciencia colectiva y solidaria. Esta evolución es posible reflejarla mediante un sencillo esquema:



Si bien el proceso culmina en la "etapa preocupada", su esbozo se puede adivinar incluso en la poesía juvenil. Se trata aquella de una poesía inicialmente expresiva de la imaginación de la escritora y de sus primeras reafirmaciones de personalidad, intimidad que posteriormente, en la "etapa subjetiva", se simboliza en el hogar, y que posee como paisaje ideal ensoñado tanto Soria como el Mar Cantábrico[287].

Más adelante, la conciencia de colectividad, lo social identificado con el medio urbano, requerirá a su vez de un paisaje para la utopía, una naturaleza idealizada o una sociedad en la que el ser humano sea libre. Existirá de esta forma y en todo momento un modelo ideal, un paraíso ensoñado, contrastando muchas veces con la realidad cotidiana. En todo el proceso la interrogante de Dios.

A partir de este esquema general se distinguen dos niveles de análisis:

- a) nivel individual
- c) nivel social

Entre ambos, de alguna forma actuando como bisagra, cabe situar un tercer nivel intermedio en el proceso de colectivización de las preocupaciones individuales que muestra la escritora. Es el que podría denominarse nivel de referentes míticos (b).La poetisa en los últimos versos de Soria Pura y los primeros poemarios de la "etapa preocupada" acude a una serie de personajes y

personas mitificadas buscando pautas de conducta, modelos de actuación.

Por supuesto, estos referentes alcanzan, en ocasiones, hasta sus últimas composiciones, pero a la vez, permiten mostrar los primeros pasos del yo poético a la búsqueda del nosotros plural en el cual cifra todas sus esperanzas de transformación social. De hecho, se verá enseguida cómo el carácter mitificador en uno y otro momento tendrá características particulares, planteándose en el primero, en no pocas ocasiones, como la definitiva superación del modelo, del mito, cuando éste implique una carga en el proceso liberador de la persona.

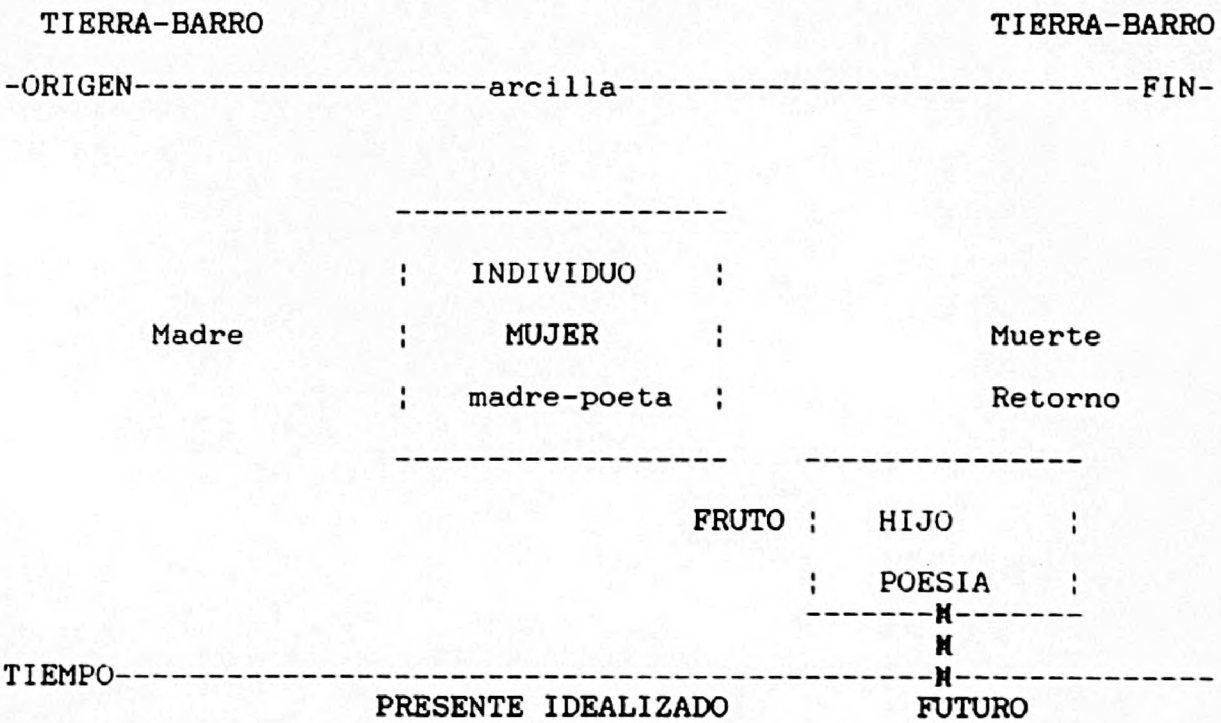
Hay que matizar, sin embargo, que los elementos míticos no poseen en Angela Figuera la importancia que muestran en la poesía de otros escritores contemporáneos, es el caso de León Felipe, pudiéndose calificar su presencia como de secundaria en el análisis de su obra.

a) NIVEL INDIVIDUAL

Dentro de este nivel parece pertinente distinguir dos apartados en su estudio: el de la intimidad y el de la transcendencia religiosa. Ambos subniveles de alegoría se integrarán en el esquema planteado más arriba.

- La intimidad:

La poesía figueriana puede considerarse construida sobre un símbolo alegórico fundamental, ya analizado, que sirve de autodefinición individual y, a la vez, refleja la esencia humana. Se trata de la tierra, el barro, como expresión de la existencia. Partiendo de las ideas antes analizadas, es viable elaborar un esquema alegórico que subyace en el conjunto de su poesía, mostrando a través de éste su visión de la realidad y de la propia esencia personal:



Se trata, sin lugar a dudas, de una imagen arquetípica, de amplias resonancias bíblicas. El barro es el origen de la vida, baste recordar el Génesis, y así se define en muchas ocasiones dentro de la poesía figueriana:

> Cuando caí de Ti a la dura tierra,
> cuando me hallé, caliente de tus manos,
> desnuda y con gemido entre los hombres[288]

De la misma forma, la muerte significa el regreso a la tierra:

> Ya tengo mi raíz bajo la tierra.
> Un poco muerta ya contigo, madre[289]

Sintomáticamente, estos últimos versos aparecen incluidos en un apartado que lleva por título "Principio y fin"; en el mismo un único poema: el dedicado al fallecimiento de su madre.

Dentro de este primer esquema, es posible avanzar todavía en lo que a la autodefinición del protagonista poético se refiere, profundizando en la relación mujer-barro:

mujer	=	tierra
..		..
morena		oscura

Dicha equiparación es llevada al extremo de considerar a la tierra como "hermana":

"Tú y yo, cauce profundo de la vida.
Tierra las dos... ¡Hermana, hermana, hermana!..."[290]

Hermanamiento que se liga a otra correspondencia:

fruto olivos, pan, vino...

El fruto, símbolo de la continuidad por encima de la muerte, se identifica en esta lírica con el hijo y la poesía[291]:

Durar

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

Hijo, cuando yo no exista,
tú serás mi carne, viva.
Verso, cuando yo no hable,
tú, mi palabra inextinta[292].

Y se alcanza así la idea de la maternidad la cual recoge lo que para Angela es esencial a la hora de entender el papel y la función de la mujer:

Mujer de barro soy, mujer de barro:
pero el amor me floreció el regazo[293].

La maternidad es una etapa de la propia realización personal, pero también realidad inherente a la personalidad femenina como tal, simbolizada en imágenes como un "Horno de Dios"[294] o el vaso:

> Vaso me hiciste, recipiente vivo
> para la forma un día diseñada
> por el secreto ritmo de tus manos[295].

Junto a la madre, el amante es identificado mediante la imagen de la simiente, completándose así la relación y la simetría entre el barro y la mujer:

> Yo no iba sola entonces. Iba llena
> de ti y de mí. Colmada, verdecida,
> me erguía como grávida montaña
> de tierra fértil donde la simiente
> se esponja y apresura para el brote[296].

De esta forma, resulta factible completar el paralelismo mujer-barro, incorporando todos los elementos que conforman en esencia el mundo interior, íntimo, de la protagonista, y, por extensión, de cualquier mujer:

mujer	=	tierra	
"		"	
morena	=	oscura, fértil	
amante	=	simiente	
hijo, poesía	=	fruto (olivos,pan,vino...)	

- La trascendencia religiosa:

Y si el barro define al ser humano, la luz, la perfección definirán al posible Dios, planteándose una evidente antítesis entre ambos planos:

IMPERFECCION //	PERFECCION
SER HUMANO //	DIOS
Barro	Angel
Oscuridad	Luz
Sufrimiento	Pureza
Ceniza	Inmortalidad
Pies	Alas

Se perfilan dos mundos antitéticos, sin que se entrecrucen, pese a las llamadas de la protagonista poética, de forma que ésta ter-

mina por dejar de lado la perfección representada en el ángel, ser que no deja de atemorizarla en su intachable pureza[287].

Frente a este temor y rechazo incluso de la perfección divina, se retoma el mito del paraíso, idealizando la naturaleza y concibiendo la muerte, aspecto ya comentado, como un retorno a la tierra. En torno a estas ideas se plasman gran número de símbolos alegóricos que encuentran su mejor expresión en Soria pura[288] aunque su incidencia abarcará toda la obra figueriana. El retorno al paraíso se realiza en vida por medio de la nostalgia, en contraste antitético con una realidad que se desearía distinta:

paisaje de Soria = ideal cercano NATURALEZA		/	CIUDAD
Mar Cantábrico = JUVENTUD		/	VEJEZ
Mar Mediterráneo = ideal lejano			
PLANO NOSTALGICO			COTIDIANIDAD

De esta forma, tanto las referencias a Soria como al Mar en general, simbolizarán ese edén perdido al que quisiera volver la protagonista. El contraste entre dicho ámbito y la realidad cotidiana[289] se muestra a la perfección en el poema Añoranza de Soria pura:

Como encallada en áspero cemento,
alta, se asoma mi terraza al río

de la ciudad. Naufragan en neblinas
oros y rosas del atardecido.
Paz de la hora, golpeada y rota
por los estruendos y los gritos,
mientras se van prendiendo en las ventanas
estrellas diminutas y sin brillo...

(¡Alamos dulces del lejano Duero!
¡Agujas afiladas de los pinos
tejiéndome los ocios del verano!
¡Cielo perfecto y limpio!)[300]

Se oponen las "estrellas diminutas y sin brillo" de la ciudad al "cielo perfecto y limpio" de Soria. Similar esquema funciona en toda la poesía de Angela, de forma que naturaleza y felicidad son casi siempre términos cercanos, dentro de la que funciona, además, todo un entramado simbólico-alegórico que coincide con las imágenes arquetípicas:

NATURALEZA	=	PARAISO
Tierra	=	Fertilidad, renacer
Río	=	Tiempo, erotismo
Noche	=	Muerte
Viento	=	Aliento vital
Arbol	=	Espiritualidad

Aunque la utilización de esta red de identificaciones no es absoluta o bien presenta variaciones, sí tiende a ser así en la mayor parte de los casos.

En líneas generales, se plantean toda una serie de dudas y cuestiones ante la idea de Dios y su existencia, al tiempo que la mujer de estos poemarios se decanta hacia un evidente panteísmo que en ningún momento es puesto en duda, recogido sobre todo en la imagen del regreso a la tierra[301]. El elemento telúrico representa, de esta forma, el origen y el fin pero también el retorno, a través de la tierra.

b) NIVEL DE REFERENTES MITICOS

A la hora de plantear este nivel de análisis resulta fundamental precisar previamente qué se entiende por el término "mito" para a continuación, tratar de establecer las características del mismo.

Partiendo de la perspectiva platónica, se considera el mito como un relato "que concierne a los dioses y a los héroes". Al hilo de esta definición y recogiendo las concepciones de Mircea Eliade[302], Angelo Marchese afirma, "se denomina mito a la narración de un suceso acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente; en cuanto a su contenido se caracteriza por su significación religiosa o filosófica"[303]. Y acto seguido subraya

las conexiones que mantiene tanto con el símbolo como con el arquetipo.

En esta definición se plantean tres características básicas del mito: su carácter narrativo, la atemporalidad de la historia narrada y la concreción de modelos, personajes legendarios. De esta forma, cuando en el apartado anterior se hacía referencia al mito del paraíso, considerando tal la imagen utópica de un mundo en equilibrio, se hacía mención en realidad a una narración normalmente sagrada, existente en casi todas las culturas. Dicho relato hace alusión a un pasado lejano de felicidad absoluta en el que el ser humano mantenía una armonía radical con su entorno, situación de la que disfrutó en épocas no históricas, legendarias. Dentro de la tradición cristiana dicho espacio fue ocupado por Adan y Eva. Partiendo de ello puede establecerse un indudable paralelismo de los amantes de Soria pura con respecto a la narración bíblica.

El mito presenta como función principal explicar de forma alegórica acontecimientos físicos, divinos o humanos que de otra forma no podrían ser expresados. De acuerdo con Mircea Eliade "Es inútil buscar en las lenguas arcaicas los términos tan laboriosamente creados por las grandes tradiciones filosóficas (...) Pero si la palabra no aparece, la 'cosa' está ahí: sólo que se 'dice' -es decir, se revela de una manera coherente- a través de los símbolos y los mitos"[304]. Se acude, de este modo, a medios expresivos poéticos a la hora de mostrar la realidad, coincidiendo en este punto con la alegoría: la realidad concreta queda escondida por el lenguaje poético. En el caso de los mitos éstos tendrán

como función "revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas"[305].

Tomando como fundamento estas premisas se trata ahora de acceder a un conjunto de mitos que escalonan la progresión colectivizadora del sujeto poético figueriano. A modo de ejemplo, se diría que dicho sujeto accede a la conciencia colectiva de mujer a través de la identificación y superación previa del mito de Eva[306]. Desde estos presupuestos se trata de situar a continuación cuáles son esos seres míticos y dónde ubicarlos en el proceso ideológico y poético de la escritora.

Resulta pertinente diferenciar dos grupos de figuras míticas atendiendo a su origen o perfiles biográficos. De una parte estarían aquellas que poseen una procedencia bíblica, religiosa: la mencionada Eva, Abel, Cristo. Con características muy distintas se situarían las figuras mitificadas de dos grandes poetas: Antonio Machado y Miguel Hernández[307].

Comenzando con el subgrupo de origen religioso, una vez más se concreta la influencia que la educación católica tuvo en la obra de Angela Figuera, aportándole todo un conjunto de términos léxicos, símbolos y, como no podía ser menos, elementos míticos, fenómeno común también a otras poetisas[308]. Además de las cuestiones educacionales, otro factor que favorece este influjo es la revitalización que durante la posguerra sufrió la poesía religiosa en general[309].

- EVA

La más temprana en aparecer de las tres figuras mencionadas es Eva. Se señalaba en este sentido, al hablar del mito del paraíso, del paralelismo que se establece entre la pareja de amantes presentes en la "etapa subjetiva" y Adán y Eva. Dicha relación se ve reforzada por las alusiones, no excesivas, a la primera mujer genésica:

> El sol y yo, como en el primer día.
> Eva y el sol[310].

Estos versos, pese a su brevedad, establecen una absoluta identificación entre la poetisa y la primera mujer, surgidas también ambas del barro.

Considerando el mito de Eva, Roberta Quance no duda en afirmar que Angela, al igual que otras poetisas, se remonta a los orígenes "en lo que será un gesto revisionista":

> Podría interpretarse por un lado como una búsqueda de autorización de su propia escritura (a falta, quizás, como en el caso de Mistral, de una tradición poética propia); pero por otro lleva a buen seguro a una confrontación más o menos implícita con las mismas autoridades, las imágenes de mujer propugnadas, o incluso las restricciones que padece -entre ellas la proscripción de la palabra, explícita luego en San Pablo. En este último sentido, en particular, la Biblia encierra

para las mujeres una promesa de universalización que a la vez rodea de cautelas[311].

La escritora trata, de algún modo, de equipararse al hombre desde el mismo origen, marcando toda una línea femenina en la historia de la humanidad, línea no explicitada a través de grandes figuras sino del papel que la propia mujer ha representado en ella. Este cuestionamiento se puede ver por ejemplo cuando justifica a Eva en el mito de la manzana prohibida:

> Porque Eva no sabia. La Serpiente sabia.
> Dios sabia y callaba consintiendo. La fuerza
> del Varón no detuvo ni cortó aquella mano.
> Y la culpa fue nuestra. Nuestra culpa. Eso dicen[312].

Hay, sin embargo, un tratamiento crítico hacia lo que Eva representa, poniendo en duda su calidad de mito, especialmente en la "etapa preocupada":

> ¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva
> escudriñada en toda mi triste anatomía,
> sin un gesto que niegue los rituales muestrarios?[313]

El sujeto poético pone en cuestión, se interroga por la razón de que la vida humana sea un "crecer en formas idénticas, cansadas" y su sangre una "púrpura exacta de las sangres antiguas"[314]. Esta crítica más bien generalizable, se concreta mucho más en Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas[315] cuando dice:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje

Se invita a las mujeres poetisas a hacer algo que Eva deseó y se trata, además, de una invitación imperativa, casi un mandato, representando la manzana la vida definida como "todo eso que os aturde y asusta". Junto a esta invitación perentoria se mantiene a la vez el valor simbólico de Eva en cuanto a origen del linaje humano. Así, no extraña leer en otro poema versos como:

Madres del Hombre, úteros fecundos,
Hornos de Dios donde se cristaliza
el humus vivo en ordenados moldes[316].

La Madre es el origen del Hombre, a medio camino entre la voluntad divina y el barro vivo, creado. Se trata, sin duda, de una reescritura de la historia bíblica asignando a la mujer un papel no sometido al hombre. No es ya su costilla sino el "Horno de Dios" lo que implica una radical transformación de planteamiento, en claro contraste con el papel que le es asignado no sólo en la Biblia sino también a lo largo de toda la Historia.

En Guerra de Belleza cruel[317], la figura de Eva llega a protagonizar el poema, hablando en primera persona para expresar desde su perspectiva de mujer la historia que en la Biblia se recoge siempre desde un punto de vista masculino. Es la primera mujer quien narra su relación con Adán, sus dos primeros hijos, el dolor del enfrentamiento fratricida. A pesar de todos estos detalles en ningún momento se hará mención expresa de Eva, ni mu-

cho menos de Adán, subrayándose así el valor simbólico del poema:

> El Otro, aquel que hallé en el Paraiso,
> aquel a quien fui dada el primer día,
> dormía en paz ceñido a mi costado.

De manera sintomática, mientras la mujer reflexiona y se lamenta por el dolor que sembrarán los hijos que va a gestar, el hombre duerme indiferente o ignora el "terror oscuro" de sus ojos, incrementado por el "vientre henchido". Así, el mito de Eva lleva hasta otra de las figuras bíblicas que se ha mencionado al comienzo: Abel y su opuesto, Caín.

- ABEL

Otro de los mitos de origen bíblico que posee una cierta presencia, en concreto a lo largo de la "etapa preocupada", es la figura de Abel, simbolizadora de la inocencia y bondad humanas:

> El no sabía nada. Era sencillo, dulce.
> Vivía simplemente como vive la carne.
>
> Viril de savia nueva, erguía bajo el cielo
> su vertical gozosa de rubio adolescente[318].

Tras la pérdida del paraíso, viene a representar una cierta recuperación del equilibrio en un medio natural idílico y un sometimiento radical a la divinidad:

Oraba a un dios terrible y aplacaba su colera
con tiernos recentales y rizadas ovejas[319].

Esta actitud sumisa le permitía despreocuparse por "saber", ese conocimiento que duele y persigue a quien es consciente[320].

Frente al mito de Abel se construye el antihéroe[321] de Cain, tradicionalmente símbolo de la envidia y del fratricidio[322]. No obstante, una vez más, Angela opera cambios significativos en la figura bíblica cainita, siguiendo en ello a otros escritores y escritoras contemporáneas[323], y convirtiendo a Cain también en un ser inocente pero atormentado por el trabajo:

El no sabía nada. Era macizo, adusto.
Vivía en una ausencia de dulzuras y cantos.

Inclinado a la tierra, un ave negra, hirsuta,
le rondaba la frente, anegando sus ojos
mientras iban sus dedos en el suelo enemigo
desbravando terrones y raices rebeldes[324].

Tras este descargo, el homicidio ya no es algo premeditado sino una reacción que ni él mismo sabe entender; responde a una fuerza incomprensible:

Hubo un silencio súbito de fuentes y de pájaros
y los cielos supieron el color de la sangre.

El nada comprendía. Contemplaba sus manos[325].

Recogidos ambos personajes de una forma paralelística extrema, tanto por las descripciones como por la ubicación siempre común de los mismos, hay que enfrentarse con el significado que se puede dar a su presencia dentro de la poesía figueriana. En primer lugar es preciso reconocer que su interpretación simbólica debe de ser también conjunta. Asimismo, como se ha dicho antes, se trata de una reinterpretación del mito bíblico, o mejor dicho, de una reconstrucción del mismo.

Atendiendo al momento histórico en el cual se gestan estos poemas, plena posguerra, la cuestión del enfrentamiento civil constituye todavia un tema tabú del cual muchos aspectos no pueden ser mencionados o criticados. En este ambiente es lógico pensar que el mito de Cain y Abel permita a Angela expresar una actitud de rechazo hacia el conflicto fratricida. Sin embargo, la significación del mito tiene un alcance mucho más amplio, no limitándose al caso español y trascendiendo a un rechazo frontal de la guerra como realidad humana. Su valor simbólico universalizador se ve en los versos que se recogian más arriba pero muy especialmente en la composición Guerra en la que la poetisa presta su voz a la primera mujer:

Dos veces fui llenada de misterio.
Caín crujía en mí. Me trituraba.
Con su sabor agriaba mi saliva.
Abel me fue muy dulce. Como el zumo

de los maduros higos en verano,
se diluía en mí, sabía suave[326].

El poema recoge un tema que resulta constante en Angela: la obsesión de madre frente a la guerra, desde una maternidad que confiere una perspectiva muy especial al problema. Las madres, "tristes paridoras"[327], se preguntan por qué parir hijos para la guerra:

No más parir abeles y caínes.
Ninguna querrá dar pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales[328].

Caín y Abel representan, por tanto, la guerra en un sentido universal, no limitado a la realidad histórica española. De acuerdo con Mercedes Acillona, "el cainismo se desdibuja como fratricidio social español para ser hallazgo ontológico"[329]. Al mismo tiempo, el espíritu maternal impulsa al sujeto poético a reivindicar la figura de Caín[330], el hombre marginado por Dios a un lugar secundario, por detrás de su hermano:

¿Por qué, Señor, los quieres desiguales;
distintos en tu herencia y en tu gracia?[331]

Eva-yo poético reivindica a ambos:

Caín y Abel, los dos un solo fruto,
colgándome del pecho, una caricia

idéntica al tocarles el cabello.
Los dos una cuchilla en mi garganta
clavándose y doliendo día y noche[332].

Y reparte también entre ambos la responsabilidad de un destino que les lleva a la muerte:

Los vi nacer. Menudos, desarmados.
Pero en su carne yo leia: muerte.
Los vi crecer unidos. Madurarse.
Pero en sus ojos yo leia: crimen[333].

Las palabras "muerte" y "crimen" estaban en los ojos de los dos, no únicamente en los de Caín como debiera ser de acuerdo con el mito bíblico. El final del poema Guerra es, en este sentido, de una claridad demoledora:

Mas nada pude hacer. Surgió la muerte.
Clamé hacia Dios. Clame. Pero fue en vano.
Caín y Abel parí. Parí la GUERRA[334].

La superación de este esquema, del mito de los hermanos fratricidas, encontrará su definitiva expresión en la reivindicación de los jóvenes como grupo social que puede cambiar la sociedad.

- JESUS DE NAZARETH

Estudiar la imagen mítica de Cristo en la obra de Angela supone enfrentar desde el principio una presencia compleja y, a la vez, confusa en la cual, no pocas veces, se equipara y mezcla la figura de Jesús con la de Dios, considerados ambos como "Señor". En general, dicha denominación se corresponderá con Dios:

> Habla, Señor, en vivo he de escucharte.
> He de saberte en mí para saberme
> fruto de Ti y hechura de tus manos[335].

Como en este caso, en no pocas ocasiones, será el contexto lo que permita deducir si se habla del Padre o el Hijo, identificados literalmente a veces:

> A Dios el Padre, a Dios el Hijo
> y a Dios el Espíritu Santo[336]

En realidad, se debe diferenciar tres niveles de tratamiento de la figura de Jesús. De una parte la imagen de Cristo crucificado, utilizada como referente objeto, es decir, cosificado o como imagen hecha, elemento icónico de la cotidianidad :

> Vayamos a los pies de los Cristos informes
> de las viejas ermitas con el suelo de tierra[337].

Representa en estos versos no tanto la búsqueda de una religiosi-

dad popular como la de las gentes sencillas que frecuentan dichos lugares.

Distinta interpretación puede darse a la figura del Niño de Belén, la imagen más positiva que presenta Jesús en la poesía figueriana, profundamente ligada a los recuerdos de infancia y, por supuesto, a la vida familiar. Por ello mismo, no resulta casual que los poemas en los cuales se recoge esta faceta de la vida de Cristo sean composiciones ideadas en principio para la intimidad doméstica, habiendo encontrado un hueco para su publicación en las últimas obras de la escritora. El interés temático por la Navidad debe de ser enmarcado dentro de la importancia que estas fechas poseían para Angela con todas las connotaciones que despertaban en ella.

Las referencias al Niño Jesús tienen en algunos casos un valor puramente circunstancial, por ejemplo en los poemas dedicados a sus nietos:

> Hay carta del Cielo
> con la Buena Nueva:
> Jesús ha nacido
> y, en Belén, espera
> para que le canten
> con la pandereta
> lindos villancicos
> hasta que se duerma[338].

En dichas ocasiones representa el calor hogareño e ingenuo de la niñez, el símbolo fundamental de lo navideño. Distintos matices se recogen cuando es utilizado a manera de contraste frente a otros niños como ocurre en Niño-dios, subtitulado "Villancico para cantar cualquier día del año"[339], donde se describe a un recién nacido al cual no visitan los Reyes ni los pastores, pese a coincidir con Jesús en su pobreza y en sus sufrimientos:

> Nació en la casa apuntalada,
> es feo, triste y malpocado.
> Pero tenemos que ir a verle;
> besar sus pies desnudos
> (acaso nos perdone nuestras culpas),
> porque es un niño-dios.

Es una invitación a amar y buscar al ser humano, por encima de las imágenes y los elementos religiosos, personificando su sufrimiento mediante la imaginería cristiana[340], recurso habitual en la poesía figueriana.

Finalmente destaca el Jesús que se mencionaba al comienzo, concebido como un sinónimo de Dios, ajeno a la realidad humana, aunque se reivindiquen aspectos de su vida. Es la idea que se aprecia, por ejemplo, en Carta abierta[341], donde un trabajador, un carpintero, se dirige a Jesús, pese a ser consciente de la actitud distante del ser mitificado:

> Perdona que te escriba. De seguro
> no harás cuenta de mí. Soy poca cosa.

Y a continuación destaca aspectos del Nuevo Testamento contextualizándolos en la sociedad contemporánea:

> y echa a los mercaderes de la iglesia,
> y a ver qué pasa. Y resucita a un muerto
> de los prohibidos, y habla del reparto
> y di que den lo suyo a quien lo gana.
> Si no te crucifican como entonces
> es porque ahora, apenas se abre el pico
> te hacen callar. Bonita está la cosa.

Se trata, en realidad, del mismo recurso analizado en el villancico anterior: sobre el esquema del Nuevo Testamento dibujar el sufrimiento humano, constituyendo Cristo paradigma del mismo. La Carta abierta termina con un llamamiento a Jesús para que solucione los problemas de la humanidad, equiparándolo así a Dios que en otra composición similar, San Poeta Labrador[342], junto con el Hijo y el Espíritu Santo, se mantiene al margen de la realidad terrena, no actúa.

También en el caso de la figura de Jesús hay una cierta readaptación de la historia, aunque a un nivel más bien de sacralización del ser humano que de modificación del mito original. Desde este punto de vista se podría cuestionar el carácter de mito de la figura de Cristo y si no sería simplemente una prolongación, una variante de la imagen de Dios y, por ello mismo, al incidir en el nivel divino, no marcaría pautas para el hombre.

- ANTONIO MACHADO Y MIGUEL HERNANDEZ

Las figuras míticas de los dos poetas pueden ser estudiadas de manera conjunta por la similitud de consideraciones y significaciones que presentan en la poesía de Angela Figuera, pese a las diferentes circunstancias estéticas, ideológicas y biográficas de cada uno de ellos. En realidad, no resulta difícil deducir que ambos representaban una actitud de respeto y defensa del régimen republicano y de las libertades cívicas, por lo que su reivindicación suponía, al mismo tiempo, rozar la frontera de lo permisible, un gesto de afirmación democrática y antifranquista. De hecho, así lo entendió la censura que puso siempre todo tipo de trabas a la publicación de las obras de estos dos poetas, y el propio régimen en general que persiguió los homenajes a sus figuras. En aquel contexto, por ejemplo, la tumba de Antonio Machado en Collioure se convirtió en auténtico lugar de peregrinación para los hombres y mujeres que se oponían a la Dictadura.

La figura de Antonio Machado es recogida en la obra de Angela Figuera dentro de Soria pura donde se incluye un homenaje al poeta sevillano[343]. En el mismo el poeta no es ya un ser de carne y hueso sino un elemento latente en el paisaje soriano:

> Me fui con tu libro allí,
> y luego no hacía falta:
> todos tus versos, Antonio,
> el Duero me los cantaba.

Siempre los canta[344].

Es la Sombra que se mueve en las orillas del Duero. Se presenta su imagen, por tanto, envuelta en un halo de irrealidad y por encima del tiempo y la historia, dicho de otro modo, mitificada.

Aunque la presencia de Machado dentro de la obra no sea muy importante en lo que a extensión se refiere, no puede minimizarse su valor simbolizador, máxime si se toma en consideración que se trata de un libro publicado en 1949, es decir, cuando la oposición española lanzaba sus primeros tímidos intentos por ocupar un espacio en la vida pública española. En este sentido, se debe de entender el homenaje a Machado como si de una auténtica reivindicación política se tratara.

Si la censura zancadilleó reiteradamente la recuperación de la obra y figura machadianas, en el caso de Miguel Hernández su actitud fue de auténtica persecución. La publicación de los poemas hernandianos constituyó un continuo salvar obstáculos y burlar los límites inquisitoriales del sistema. La explicación para ello hay que buscarla en la actitud más radical de defensa de los valores republicanos y de la importante labor propagandística que desarrolló en muchas de sus composiciones. Asimismo, no se pueden olvidar las circustancias de su muerte, preso de los franquistas y una vez finalizada la guerra.

Angela demostró estar interesada por el poeta de Orihuela desde muy temprano. Así se lo confesaba a Blas de Otero en su carta de febrero de 1949: "A Miguel Hernández aún no lo conozco

aunque me han dicho que es muy bueno". Posteriormente se puede rastrear su influencia en distintas composiciones, por ejemplo en la imagen de los muertos que abonan y estercolan la tierra:

> tu secreta intimidad, se pudre
> contigo -mi raíz- o acaso vive
> como un tallo profundo, recatado,
> en tierra que tú abonas aguardándome[345].

Las referencias directas a Miguel Hernández no son tampoco abundantes. Puede citarse un soneto, **Miguel Hernández**[346], y una composición leída en un recital homenaje al poeta realizado en la Casa de Cultura de Moratalaz, **A Miguel Hernández, muchos años después**[347].

En los dos casos se subraya el hecho de la muerte del poeta, del compañero sembrado defendiendo la libertad:

> Ya ves Miguel, estamos todavía
> en esta misma cárcel donde fuiste
> ganándote la muerte día a día.
> Por ella alzaste el vuelo y te evadiste
> de la ruindad del plomo y de las rejas.
> En ella te sembraste y te creciste[348]

Miguel es la propia representación de la libertad. "Pájaro libre"[349], y como en el caso de Machado, su espíritu se entremezcla con el paisaje, la naturaleza, el barro, perviviendo a su través:

Mirad: por este suelo que lo encierra
-si el cielo es negro y el dolor es largo-
su verso corre y purifica el lodo[350].

En el caso hernandiano, además de este pervivir por encima de la muerte, surge la idealización de su propia persona física:

Aquí fue un hombre, vertical, erguido,
con pájaros y espigas en la frente[351]

Vivió a lo macho, a lo español, en tierra[352]

Por último, aunque sin alcanzar la importancia de Antonio Machado y Miguel Hernández, ha de hacerse mención a la figura de Pablo Neruda, mitificado también en cierto modo a su muerte[353]. Una vez más se reitera en la poesia figueriana la convicción de que el poeta sobrevive en su poesía:

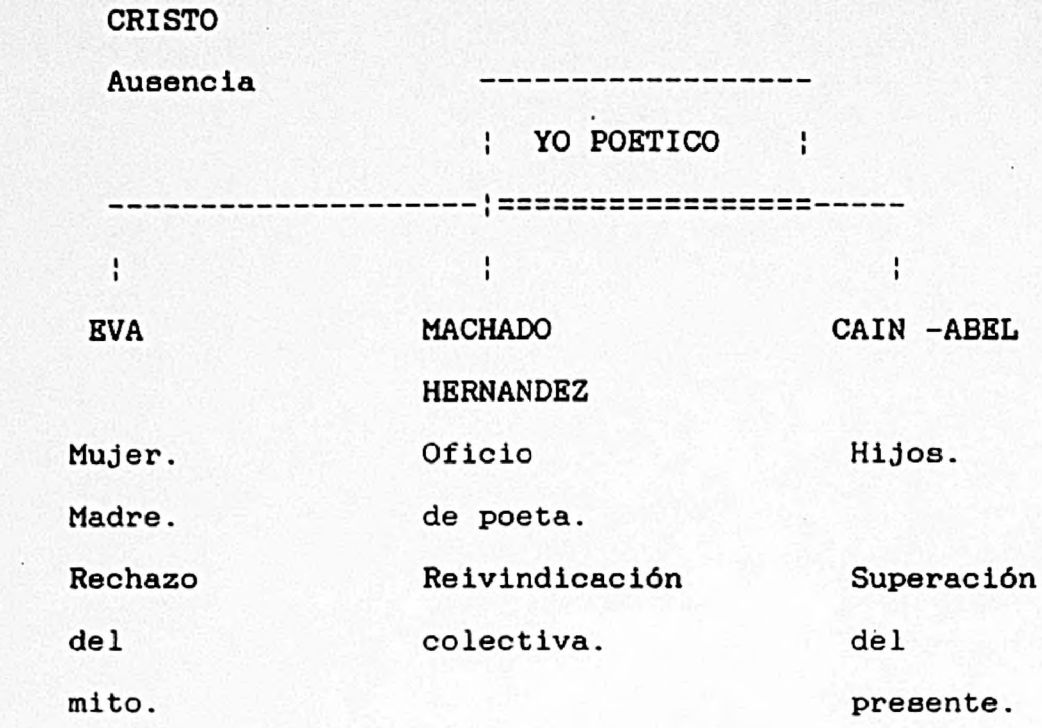
Y, de la selva inagotable
de tus poemas, vivo, eterno,
surge de nuevo y viene a mí
tu coleóptero chileno[354].

No cabe duda que el conocimiento del poeta chileno hubo de causar honda sensación en Angela Figuera lo que explicaria ese hálito mitificador que se aprecia en el poema. Pero al mismo tiempo, fue un contacto tardío si se tiene en cuenta la cronologia de su

obra poética lo que sin duda impidió la maduración del mito nerudiano.

Resumiendo lo analizado hasta aquí, se observa que no existe una excesiva incidencia de los personajes míticos dentro de la poesía figueriana y que en los de origen bíblico se muestra una clara tendencia a modificar las significaciones y connotaciones de los mismos, adaptándolos a su propia ideología personal. Sin embargo, sobre todo en el período que abarca el final de la "etapa imitativa" y buena parte de la "preocupada", marcan el avance hacia la conciencia colectivizadora de la escritora.

A la hora de plasmar en un esquema todos estos aspectos se esboza un panorama muy próximo al reproducido en el nivel individual:



Este conjunto de mitos viene a constituirse, de algún modo, en un punto intermedio entre la poesía más intimista y otra de sujeto plural y preocupaciones abiertamente sociales. Ello no supone que ésta no hubiese tenido lugar sin los mencionados mitos o que los mismos no tengan cabida dentro de los restantes períodos poéticos. No obstante, sí implican un progresivo escalonamiento dentro de su toma de conciencia a través de la identificación previa con dichas figuras. De forma muy esquemática, el yo poético se compara primero con Eva y Machado para luego identificarse con todas las madres, con los poetas.

c) NIVEL SOCIAL

Si en el plano individual la autodefinición personal procedía de un profundizar en las propias características y, por ello mismo, en la propia esencia femenina, lo social tenderá a ser simbolizado en el hombre, el hombre como representación del género humano:

sólo ante el hombre me comprendo y mido[355]

No obstante y a pesar de equipararse el hombre al género humano, la presencia de la mujer será decisiva a lo largo de toda su obra, representando, en no pocas ocasiones, los aspectos más lacerantes de la realidad aunque también un camino a la esperanza:

Serán las madres las que digan: Basta[356]

Frente a este segundo aspecto innovador se entiende también la simbolización de lo humano en el hombre como un arquetipo de profunda raigambre en la cultura occidental, recogido de los propios textos bíblicos y reforzado por un esquema sociológico que concibe a la mujer como elemento secundario y relegado al servicio del varón.

En líneas generales, el nivel social retoma el mismo esquema alegórico del plano individual, los mismos arquetipos: tierra, pan, semilla, mar, si bien varía su ámbito y sentido de aplica-

ción. Como expresión de este contraste sirva de muestra el comienzo de la composición que lleva por título Etcétera:

> El padre trabajaba en la mina.
> La madre trabajaba por las casa.
> El chico andaba por la calle
> aprendiendo buena conducta[357].

No es difícil establecer un paralelismo entre esta familia y la que se representa, por ejemplo, en Mujer de barro. El símbolo de unidad familiar no se plasma, sin embargo, en un paisaje idealizado y en el juego común, sino en un interior doméstico cuya expresión son "el jarro", "la sopa" y la tensión.

Hay, por tanto, una recurrencia simbolizadora pero aplicada en general a un medio degradado:

> Yo he seguido viviendo:
> Sobre tu arcilla triste,
> bajo tu cielo duro,
> he seguido viviendo[358].

La arcilla se convierte en triste y el cielo es duro. Pero los símbolos continúan siendo los mismos.

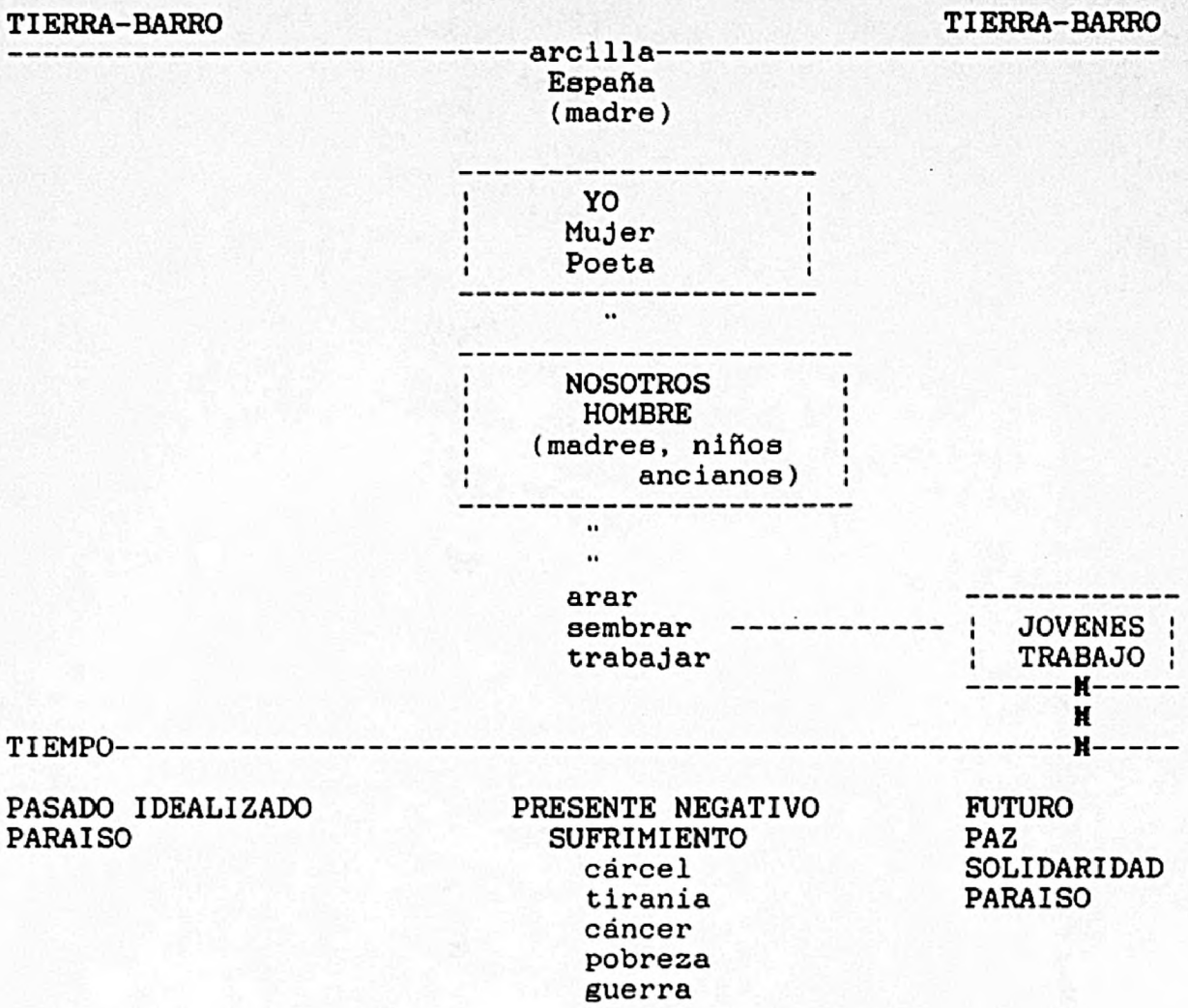
Este medio degradado se expresará a través del ámbito urbano:

Está tan lleno el mundo. Terriblemente lleno.
De montañas, de árboles, de cuarteles, de fábricas.
De casas con vecinos y blancos sanatorios.
(De vez en cuando hay flores. No las cortéis, amigos.
De vez en cuando hay ríos como venas sin brújula)[359].

En contraste con la individualidad en el paisaje natural, la colectividad busca su expresión en la ciudad. O en el paisaje de pesadilla:

Mientras rueda en el cielo la estelar armonía
hay profundos seísmos que derriban las torres
del esfuerzo consciente. Monstruosas quijadas
que se cierran y crujen triturando los sueños.
Polvaredas malignas que las sendas enturbian[360].

A partir de estas concepciones y prácticamente superpuesto al esquema que caracterizaba al nivel individual y al de los referentes míticos, se puede construir el siguiente esquema:



Se sitúa dentro un presente hostil en el cual la protagonista descubre el sufrimiento, la miseria, la falta de libertad, el trabajo asalariado, la enfermedad, la guerra, la dictadura. Desde el yo poético avanza hasta encuadrarse en un nosotros que aspira a cambiar el presente, transformarlo mediante el trabajo: arar, sembrar, construir:

No podemos cruzarnos de brazos.

No podemos.

No podemos siquiera esperar a mañana.
Hay que buscar, hermanos, que buscar en seguida[361].

Pero su actitud renovadora no tiene el eco que ella desearía y entonces surge una sensación de frustración, de fracaso:

No me escuchan. ¿Qué largas resonancias tremendas
ensordecen sus almas? No me miran. ¿Son alguien?
¿Son los mismos? ¿Son todo lo que hoy día subsiste?
¿Esto queda del hombre tras la furia del hombre?[362]

En esos casos, cuando la propia sociedad parece por completo sometida a las consecuencias de la guerra, el personaje poético sitúa sus esperanzas en la mujer, en las madres que dirán basta y se negarán a parir hijos para la guerra[363]:

A la embestida seca de los machos
que olvidan la pulida reverencia,
la rosa, el madrigal y aquellos besos
en el extremo de la mano esquiva,
hay que oponer lo recio femenino.
El sexo puro, leal, íntegro, casto
a fuerza de arrancar viejas guirnaldas
de trapo con olor de hipocresía[364].

Existe una aparente contradicción en este punto con el hecho que se ha subrayado antes de la imagen del hombre como representación de lo humano. Sin embargo, no lo es tal. En la poesía de Angela se plantean actitudes reivindicativas de la mujer, pero ello di-

fícilmente puede significarse en la transformación de un lenguaje aprendido que explica la necesidad de utilizar el masculino cuando se trata de un singular colectivo que englobe hombres y mujeres. Por ello, cuando la protagonista poética reivindica un nosotros que agrupe a todos-as los que sufren, debe de acudir al uso del masculino.

Repasando la concepción y evolución de esta conciencia destaca desde el cuaderno inédito de juventud una actitud idealizadora de la maternidad, concebida como una forma diferenciada de enfrentarse a la realidad, de entregarse a los demás por encima de escrúpulos formales. Para mostrar mejor esta idea puede analizarse el poema Piedad del mencionado cuaderno[386] en donde la protagonista se dirige a un niño de la calle, a un perro abandonado, a un cardo. En los tres casos su espíritu maternal supera el asco, el rechazo que provocan los tres personajes a los que llama de un mismo modo: "¡Hijo mío!".

Esta actitud de entrega a través del instinto de madre se expresará a lo largo de toda su obra, constituyendo un elemento básico de la misma. En la conformación de dicho concepto avanzará desde una concepción individual y personal de la figura materna, en las dos primeras etapas, hasta su colectivización, superando el mito de Eva, hasta la madre como representación de todas las madres:

> Madres del Hombre, dulces, descuidadas
> del ojo circular de la serpiente
> que irónico se abrió sobre la curva

suave y rosada de Eva sin vestido
con el sapiente fruto entre las manos[366].

La madre representa tanto una actitud comprensiva, no violenta de lo social, como uno de los sectores más golpeados por una realidad lacerante, condenada a parir hijos para la guerra. En la negación de dicho papel, el decir "Basta" a seguir cumpliendo el papel de paridoras para la muerte, descubre Angela, al igual que Quevedo muchos años antes, la posibilidad de transformar la realidad[367]. Por lo demás, el presente de la madre es radicalmente negativo, sometida a los mismos factores que el hombre y, a la vez, al propio hombre, a un esquema social que la convierte en servidora de aquél:

El chico se dormía sobre el codo.
La madre lo acostaba a pescozones
y luego abría el grifo y renegaba,
qué vida, Dios, fregando los cacharros,
y luego echaba pestes del marido
y luego le lavaba la camisa
y luego se acostaba como es justo[368].

El marido se transforma en un elemento más de la realidad degradada que soportan muchas mujeres:

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.

Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio[369].

Y se alcanza la imagen acosada de la mujer, la madre con su niño en brazos, perseguida, buscando un lugar donde amamantar al hijo en paz:

Una mujer corría.
Jadeaba y corría.
Tropezaba y corría.
Con un miedo macizo debajo de las cejas
y un niño entre los brazos[370].

Es la madre asediada por la guerra pero también por una sociedad que no respeta la maternidad ni tampoco a la propia mujer:

Buscaba cerca y lejos.
Buscaba por las calles,
por los jardines y bajo los tejados,
y en los atrios de las iglesias,
por los caminos desnudos y las carreteras arboladas.
Buscaba un rincón sin espantos,
un lugar aseado para colocar una cuna[371].

Cuna para la que el niño en gestación pedirá, en otro poema, una "bandera blanca sobre su cabecera" y así después poder nacer todos juntos[372]:

> Después, que vengan a nacer conmigo.
> Haremos entre todos cuenta nueva.
> Quiero vivir. Lo exijo por derecho.
> Pido la paz y entrego la esperanza.

La figura de la madre en su conjunto integra al mito heroico Eva dentro de un proceso de colectivización que pasa por la misma escritora:

instinto maternal > Eva > maternidad individual > las madres

También dentro de esta línea surgen, con menor pujanza, otras individualidades: la propia madre de Angela, Begoña, la madre de José Alfonso de Gabriel[373]; a ellas deben añadirse otras mujeres imaginarias, elegidas como modelo: Alejandra, Petra, la Madre de Familia[374]... En este sentido es sintomático el que esta última aparezca distinguida mediante mayúsculas.

Frente al presente negativo descrito, el yo contrapone su propio pasado idealizado, aquel paraíso de la intimidad y el paisaje de la niñez y la juventud:

> Hacia los treinta y tantos años de mi edad
> éramos los poetas tan felices.
> Teníamos el cielo en la ventana,

estrellas que meter en los bolsillos,
cumbres al sol para tender la ropa,
noches y mar para mecer los sueños,
los bosques al extremo de la calle
con mirtos y laureles
para tejer coronas y ceñirlas[375].

Y, a la vez, opone el futuro que concibe construido sobre la solidaridad, la paz y el trabajo común. De nuevo el paraíso:

Toco la tierra. Espero con voluntad paciente,
el brote incontenible de lo que está escondido.
El lento levantarse
de la segura, auténtica cosecha[376].

Después, que vengan a nacer conmigo.
Haremos entre todos cuenta nueva.
Quiero vivir. Lo exijo por derecho.
Pido la paz y entrego la esperanza[377].

Aún no hemos terminado; España no termina
cuando un año se acaba; sigamos en el surco;
sembremos y esperemos que llegue la cosecha
porque, pueblo mediante, se llenará el granero[378]

La utopía tiene su instrumento de realización: el trabajo, la lucha común. Hay que precisar entonces el sujeto de acción hacia el futuro y éstos, en esencia, serán los jóvenes:

Las manos de los jóvenes del mundo
están alzando a pulso las montañas.
Uníos. Trabajad hombro con hombro.
Mirad hacia adelante. Haced camino.
Las sendas enlodadas ya no sirven[379].

La juventud[380] es considerada, por tanto, como una esperanza cara al futuro, la posibilidad de una transformación social. En estos términos continúa hablando la protagonista a los jóvenes de veinte años:

Vosotros, no. Vosotros, adelante.
Tenéis la mano a punto y la esperanza.
Inaugurad el tiempo de la viña,
del pan y de la miel y la paloma.
Pronto: sumad esfuerzos al esfuerzo,
vida a la vida. Fecundad la tierra,
andad el mar, volad sobre la nube.
Pasad sobre las ruinas. Olvidadnos
sí, muertos, enterramos nuestros muertos[381].

La esperanza surge precisamente, como lo indican los dos últimos versos, porque estos muchachos no han conocido la guerra, la guerra que agota y embrutece a los hombres, aquellos que "no me escuchan. ¿Qué largas resonancias tremendas / ensordecen sus almas?", los supervivientes cuyos ojos se hallan embadurnados de sangre[382].

Pero también eran jóvenes, e hijos, Caín y Abel. Una vez más se expone un proceso generalizador que avanza desde la añoranza del hijo a los jóvenes en plural:

añoranza del hijo > hijo individual > Caín y Abel > los jóvenes

En el mismo, Angela Figuera debe superar la contradicción de los hijos como gestores de la propia guerra. A pesar de ello, los reivindica y defiende a todos a través de la voz de Eva:

> Y, desde el fondo de mi sexo en ascuas,
> clamaba a Dios, clamaba sin remedio:
> ¿No son hermanos, di, no son hermanos,
> hechos de mí los dos hasta las uñas?[383]

La superación de la guerra, del enfrentamiento fratricida, devuelve la esperanza al yo poético. De ahí la importancia de cada nuevo nacimiento:

> Cuando nace un hombre
> hay una estrella detenida
> al mismo borde del tejado
> y en un lejano monte o risco
> brota un hilillo de agua nueva.
> (...)
> Cuando nace un hombre
> todos tenemos un hermano[384].

Y junto a la juventud, los trabajadores. Dentro de este grupo surge, finalmente, una mayor complejidad en lo que a sus integrantes se refiere puesto que aquí se unirán los campesinos, los obreros y los propios poetas, conformando un nosotros plural e idealizado, mitificado al considerar que en él estaría la superación de casi todos los males:

> Si todos nos sintiéramos hermanos[385].

Sin duda, en dicha pluralidad se integrarían también las madres y los jóvenes:

> Unos junto a otros.
> Por encima del fuego y de la nieve,
> aún más allá del oro y de la espada.
> Si hiciéramos un bloque sin fisura
> con los dos mil millones
> de rojos corazones que nos laten.
> Si hincáramos los pies en nuestra tierra,
> y abriéramos los ojos, serenando, la frente,
> y empujáramos recio con el puño y la espalda
> y empujáramos recio, solamente hacia arriba,
> qué hermosa arquitectura se alzaría del lodo[386].

Los trabajadores serán los "hermanos" a quienes la protagonista invoca llamando a la acción, tratando de hacerles ver sus contradicciones y cadenas. De esta forma se dirige, por ejemplo, al obrero:

Jornada tras jornada pones firmes
sobre la tierra madre tus dos manos.
(...)
Y no son tuyas, hombre. Están vendidas[387].

O al campesino, ligado al obrero por la cadena de producción:

Hermano de la hoz y de la trilla,
hermano del molino atareado,
hermano con el pecho enrojecido
por el calor del horno, dime, hermano,
¿dónde está el pan que hiciste con fatiga?[388]

Unidos por la propia tarea, ella los quiere también unidos en la lucha:

Pongámonos mucho más cerca,
hagamos nudo con las manos:
hombro con hombro, pecho a pecho,
los corazones apretados.
Un solo cuerpo a la tarea,
un solo afán, un solo brazo.
Todas las frentes un sudor
y una canción para alegrarlo[389].

La canción, no cabe duda, corresponde al poeta, el escritor consciente que sabe que no es escuchado[390], poeta a quien la protagonista desea ver en la calle tras "licenciar la metáfora":

Y ver si a duras penas o a duras alegrías
abrimos un camino al cabo de la calle[391].

Una vez más existe una evolución que integra a los héroes míticos, a Antonio Machado y Miguel Hernández, en un nuevo proceso colectivizador:

poetisa > Miguel Hernández > poetas > pueblo-NOSOTROS
Antonio Machado

De esta manera, puede concluirse generalizando, como planteamiento poético básico en la obra de Angela Figuera, que se produce en ella una evolución desde lo individual a lo colectivo, superando el "héroe mito" y alcanzando la concepción "pueblo mito":

Tú no, pueblo de España escarnecido,
clamor amordazado, espalda rota,
sudor barato, despreciada sangre,
tú no eches cuentas, tienes muchas cifras
de saldo a tu favor. Allá en tu día,
perdónanos a todos nuestras deudas,
a todos en tu nombre
y hágase al fin tu voluntad
así en España como en el cielo[392].

Y aquí el concepto de España, identificado con la imagen de la madre y el barro, completando el entramado alegórico figueriano en toda su complejidad:

De siglo en siglo en olas y torrentes
de barro ibero, en sucesivas olas
de tierras y metales agregados,
de frutos madurados poco a poco
bajo tu fiero sol, me vienes, madre[393].

Ante los distintos sujetos mitificados surgen, por otra parte, los antimitos, los sujetos negativos, opuestos a la transformación social, simplificados mediante esterotipos descriptivos. Se muestra de este modo al general, representación de lo militar, al burgués, al terrateniente, al comerciante, al poeta esteticista...[394] Junto a ellos, los que pueden denominarse como explotadores del hombre y su trabajo, se alinea la "gente honrada", personas sumergidas en su propia comodidad vivencial, indiferentes al sufrimiento ajeno:

Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gentes honradas. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y así vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

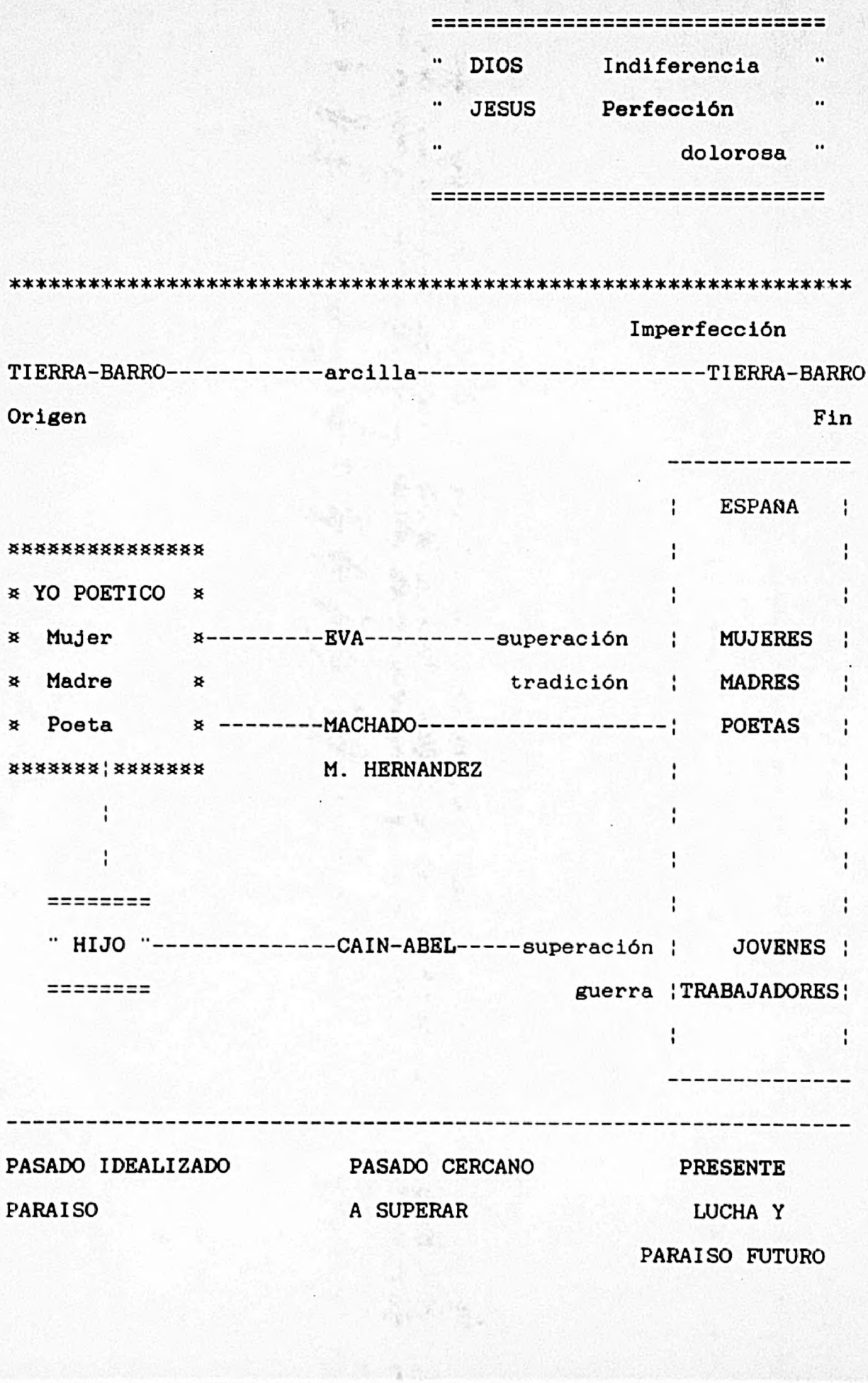
Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía[395].

Se esquematiza, de esta forma, la realidad social en la cual se enfrentan opresores y oprimidos y entre éstos, los conscientes y los indiferentes que con su actitud refuerzan a los opresores. La llamada del sujeto poético se dirigirá precisamente a quienes ca-

llan para que constituyan un bloque con los sufrientes, para que conformen ese nosotros que podría cambiarlo todo.

En conclusión, de nuevo en este nivel de análisis surge un esquema alegórico muy similar al que presentaba su poesía de autodefinición, sólo que ampliado a toda la colectividad. Construido sobre una simbología semejante, representa la apertura del yo, la ruptura de los límites, de la puerta que aislaba a la protagonista con respecto a la sociedad[396].

Considerados estos aspectos, llega el momento de tratar de integrar los elementos analizados en los distintos niveles en un único esquema que muestre todo el entramado alegórico global de la poesía figueriana, a partir de una visión dinámica; en suma, una visión de conjunto de lo analizado a lo largo del plano poético.


DIOS Indiferencia
JESUS Perfección
dolorosa
Imperfección
TIERRA-BARRO
arcilla
TIERRA-BARRO
Origen
Fin
ESPAÑA
YO POETICO
Mujer
Madre
Poeta
EVA
superación
MUJERES
tradición
MADRES
MACHADO
POETAS
M. HERNANDEZ
HIJO
CAIN-ABEL
superación
JOVENES
guerra
TRABAJADORES
PASADO IDEALIZADO
PARAISO
PASADO CERCANO
A SUPERAR
PRESENTE
LUCHA Y
PARAISO FUTURO

A partir de este esquema se posibilita considerar el conjunto de la poesía de Angela Figuera como un proceso de toma de conciencia gradual que, desde el yo poético y en una especie de progresión concéntrica, va trasladando sus propias concepciones personales a campos de aplicación ampliados paulatinamente hasta concebir lo que, desde su punto de vista, podría ser la única salida a un mundo absurdo: la solidaridad humana.

1. Max Aub, sin embargo, sitúa a Angela Figuera fuera de la influencia de la poesía de tipo tradicional, refiriéndose con dicha denominación concretamente a canciones y romances. Posiblemente la afirmación procede de la no consideración de la poesía intimista en la que ambas formas por él mencionadas poseen una destacada utilización, (Poesía española contemporánea. Ediciones Era. México, 1969. Pág.193).

2. J.G. Manrique de Lara resume así las características de la versificación figueriana: "La poetisa suele atenerse a métricas usuales.(...) No es partidaria de la poesía rítmica aunque haya incurrido alguna que otra vez en el soneto a modo de experiencia. Respeta las acentuaciones, los hemistiquios". (Poetas sociales españoles. Ediciones EPESA. Madrid, 1974. Pág.54).

3. Para la elaboración de este análisis se han consultado fundamentalmente las siguientes obras: Comentario de textos literarios, de J.M. Díez Borque, op.cit. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, (Editorial Ariel, Barcelona, 1986); Métrica española del siglo XX, de F. López Estrada, (Editorial Gredos, Madrid, 1974); Métrica española, de T. Navarro Tomás, (Editorial Labor, Barcelona, 1983); El verso libre hispánico, de Isabel Paraíso, (Editorial Gredos, Madrid, 1985) y Manual de versificación española, de Rudolf Baehr, (Editorial Gredos, Madrid, 1973).

4. De la importancia del modernismo dan idea las palabras de Isabel Paraíso cuando define a Rubén Darío como "genio de la poesía" quien "sin proponérselo, renueva profundamente la métrica castellana" (El verso libre..., op.cit. Pág.102). Del mismo escritor dirá Pedro Henríquez Ureña: "De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él", (Las corrientes en la América Hispánica, recogido por Isabel Paraíso).

5. CI, pp.39, 46 y 62 respectivamente.

6. CI, pp.1, 16 y 25 respectivamente.

7. El dato no es casual si se tienen en cuenta las preferencias de Rubén Darío en este sentido. Darío consideraba la rima consonante como "una ayuda de primer orden (...) para la fluencia versificadora", (Paraíso, Isabel: El verso libre..., op.cit. Pág. 134).

8. CI pp.135 y 16 respectivamente.

9. CI pp.25, 75 y 115 respectivamente.

10. CI pp.156, 29 y 46 respectivamente.

11. CI pp.54, 159 y 150 respectivamente.

12. CI pág.18.

13. CI pág.105.

14. CI pág.167.

15. CI pág.1.

16. Blanca Luz de la Luna, CI pág.66.

17. Ibidem, pág.67.

18. Mi niño dormido, CI pág.127.

19. Ibidem.

20. Humildad, CI pág.101.

21. Ibidem, pág.100.

22. Los tres arroyos, CI pág.26.

23. Rosa de las nieves, CI pág.41.

24. Ven a mí..., CI pág.108.

25. Amor, CI pág.135.

26. Allá va..., CI pág.75.

27. Distingue Isabel Paraíso (El verso libre..., op.cit. Pág. 222) en la evolución postmodernista del verso libre cuatro grandes tendencias: "1) El verso libre whitmaniano (Aleixandre, Dámaso Alonso y el rezagado León Felipe). 2) El verso libre de imágenes (G. Diego, García Lorca, Alberti, algo de Cernuda). 3) El verso libre fluctuante o de base tradicional (Salinas, Lorca, Alberti). Y 4) La silva libre impar juanramoniana (Cernuda, Guillén y Salinas)". La lírica figueriana participará de varias de estas tendencias.

28. Paraíso, Isabel: El verso libre..., op.cit. Pp.225 y ss.

29. Estos aspectos son analizados por Francisco López Estrada en Métrica española..., op.cit., donde tras definir la línea poética como la realidad que se corresponde con el verso en la métrica anterior (pág.119), afirma: "Las líneas extensas suelen servir para la poesía reflexiva, en la que el poeta desarrolla sin límites el examen de su conciencia en el mundo" (pág. 126); no obstante, matiza a continuación la relatividad de esta norma debido a la alternancia de diferentes extensiones en un mismo poema.

30. MB, OC pp.56 y 59 respectivamente.

31. SP, OC pp.69, 72, 82, 94, 102 y 107 respectivamente.

32. Indica Francisco López Estrada que la poesía con líneas breves, hasta seis sílabas suele tratarse de una "poesía condensada, en la que apuntan rasgos del sentido popular, como ocurre en (...) Juan Ramón Jiménez", (Métrica española..., op.cit. Pág.125)

33. MB, OC pág.27.

34. MB, OC pág.31.

35. MB, OC pág.30, SP, OC pp.73, 77, 80 y 98 respectivamente.

36. MB, OC pág.58.

37. MB, OC pág.42.

38. MB, OC pág.60.

39. MB, OC pág.30.

40. SP, OC pág.101.

41. MB, OC pág.31.

42. Verso libre de base tradicional sería, de acuerdo con Isabel Paraíso, aquél que combina la fluctuación métrica con un esquema poético tradicional (El verso libre..., op.cit. Pág.226).

43. SP, OC pág.69.

44. SP, OC pp.72, 83, 87 y 87 respectivamente.

45. Paraíso, Isabel: El verso libre..., op.cit. Pág.204.

46. MB, OC pp.26, 29, 33, 37 respectivamente.

47. SP, OC pág.79 y CPA, OC pág.407, bajo el título en esta última obra de El río y los pájaros.

48. En CPA, además del título varían algunos términos que no modifican sustancialmente el poema: "El río tenía peces/-oro y plata en sus remansos-/el río tenía peces/pero él deseaba pájaros...//Sus ojos verdes, de agua,/miraban siempre a lo alto.// ¡Qué envidia siente del aire/cosido por vuelos raudos,/acribillado de picos,/estremecido de cantos...//El río tenía peces./Pero él deseaba pájaros". OC pág.407.

49. MB, OC pp.42 y 43.

50. La poesía dialogal se analizará más a fondo en el capítulo dedicado a la composición sintáctica.

51. Cacería, MB, OC pág.47.

52. SP, OC pág.93.

53. Francisco López Estrada ha estudiado la importancia de la disposición tipográfica, aludiendo incluso a lo que denomina "ritmo visual". En los casos más extremos se podría hablar de

una cercanía del arte de la pintura a la poesía (Métrica española... op.cit. Pág.111 y ss.)

54. Chaparrón, SP, OC pág.73.

55. Noche, MB, OC pág.31.

56. Añoranza, SP, OC pág.108.

57. GI, OC pág.184 y TT, OC pág.284 respectivamente.

58. VA, OC pág.119, GI, OC pág.198, y BC, OC pág.228.

59. BC, OC pp.238 y 244.

60. BC, OC pág.221.

61. VA, OC pág.114, DD, OC pág.125 respectivamente.

62. De acuerdo con Isabel Paraíso, se incluyen estas formas dentro del "verso libre paralelístico, tipo de verso libre que renunciando a los ritmos fónicos, basa su ritmo en la repetición de ideas, construcciones sintácticas, sintagmas o palabras. Por la longitud de sus medidas, distinguimos entre : paralelístico menor, paralelístico mayor o versículo, y versículo mayor". (El verso libre..., op.cit. Pág.432). Tienen su origen estas formas en la Biblia, retomadas por Walt Whitman y adquiriendo "en las letras hispánicas, carta definitiva de naturaleza con la obra del chileno Pablo Neruda".

63. GI, OC pág.194.

64. GI, OC pág.201.

65. Max Aub relaciona el distanciamiento respecto a las formas tradicionales en la poesía de posguerra no sólo con el desbordamiento formal procedente de Whitman sino también con un cierto retorno a los gustos decimonónicos, (Poesía española..., op.cit. Pág.193).

66. Hijos, ya veis, no tengo otras palabras, OC, pág.253.

67. Y ahora el llanto, OC pág.198.

68. Recogido en el libro de Antonio Chamorro, Gabriel Celaya frente a la Literatura Española,(Ediciones Alfar. Sevilla, 1987). La cita está tomada a su vez del libro Castilla, a Cultura Reader. Celaya con Philip Turnbull. Appleton-Century Crofts. Educational Division Meredith Corporation. New York, 1970.

69. Comentario a Toco la tierra en Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1962. Pág.328.

70. Creadores líricos vascos. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1977. Tomo II, pág.15.

71. "La recia voz...", op.cit. Pág.8.

72. Puentes, BC, OC pág.243.

73. No quiero, TT, OC pág.274.

74. Niño-Dios, TT, OC pág.281.

75. Poema del mismo título, TT, OC pág.254.

76. Me explico ante Dios, TT, OC pág.266.

77. Mantero, Manuel: Poesía española..., op.cit. Pág.85.

78. OC pág.302

79. Conjunto de poemas dentro de Los días duros.

80. La prevención hacia el soneto también está presente en otros autores. Así Gabriel Celaya respondía en una entrevista: "Sonetos, sí he hecho dos o tres sonetos buenísssimos. Los vendo, je, je, je, je". ("Gabriel Celaya y la conciencia...", op.cit. Pág. 22).

81. Pp.301, 309. 310, 317, y 289 respectivamente. A éstos hay que añadir el soneto Miguel Hernández, no recogido en OC y del cual no he encontrado ninguna referencia al margen de su inclusión en la antología de Jorge Boccanera, Palabra de mujer. Poetisas de ayer y hoy en América Latina y España. Editores Mexicanos Unidos. México, 1982. Pág.256.

82. En tierra escribo, pág.254, Tres sonetos a la tierra, pág.258, Ahora me dirijo a un muchacho, pág. 261 y Aunque la mies más alta dure un día pág.284, todos ellos incluidos en las OC.

83. Luis, Leopoldo de: "El empleo del soneto en la poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.69.

84. Sin embargo, no todos los críticos han juzgado de forma tan estricta los sonetos figuerianos. Así, Rafael Bosch se refiere a los contenidos en Toco la tierra del siguiente modo: "me han parecido estupendos: lo más fuerte y apasionado de tu libro", ("Cartas inéditas", op.cit. Pág.59). Refiriéndose también a Toco la tierra, el crítico anónimo de la revista Rocamador (puede ser Fernández Nieto, García Velasco o J.J. Cuadros) tras considerar que el nuevo poemario no está a la altura de Belleza cruel, concluye diciendo que "algunos sonetos son los poemas que más nos han gustado de este libro", (Rocamador. Nº26. Palencia, 1962).

85. Sin embargo, otros escritores-as, fundamentalmente Blas de Otero, habían demostrado la posibilidad de utilizar el soneto de una forma mucho más profunda que la propugnada por las corrientes academicistas y estético-conformistas.

86. OC pp. 323 y 327. Respecto a la letrilla satírica la referencia se localiza en el epistolario de Rafael Bosch, carta de 20 de agosto de 1962, ("Dos cartas...", op.cit. Pág.44). El propio Julio Figuera desconoce si alguien ha podido conservarla ya que no la ha podido localizar a pesar de los esfuerzos realizados para ello.

87. Manuel Mantero relaciona la adjetivación de la "etapa subjetiva" con la influencia juanramoniana: "El escenario poético de Angela Figuera, por aquel entonces, es poco arriesgado y muy deudor de Juan Ramón Jiménez. Para matizar el paisaje, habla de 'oros delicados', 'suavísimos verdes', 'nacarados grises'...". (Poesía española..., op.cit. Pág.83).

88. CI pág.28.

89. CT, OC pág.436.

90. Carlos Alvarez subraya la utilización de la "palabra exacta donde cada adjetivo 'definidor', como pedía Machado acentúa sin distraer la atención hacia lo innecesario y florido el carácter preciso de lo que el mensaje pretende (...), el adjetivo, ese apellido de los nombres, debe subrayar rigurosamente el significado de la expresión", ("La recia voz de...", op.cit. Pp.7-8).

91. GI, OC pág.178.

92. Presencia de Dios, DD, OC pág.137.

93. Tampoco debe olvidarse la presión de la censura franquista que no permitía excesivas precisiones, especialmente cuando las mismas entrañaban elementos de crítica social.

94. TT, OC pág.273.

95. CI pp.29, 142 y 102.

96. MB, OC pág.30.

97. Canción, MB, OC pág.56.

98. Añoranza, SP, OC pág.108,

99. La utilización de juegos de palabras, muchas veces cargados de contenido irónico en la "etapa preocupada", es frecuente en la poesía de Angela Figuera. Dicha utilización no es privativa de la escritora bilbaína sino que constituye una característica común a muchos escritores de la posguerra española, especialmente en aquellos que muestran actitudes más comprometidas con respecto a la realidad. A modo de ejemplo se pueden citar las referencias al lenguaje cómico en la poesía de Dámaso Alonso que introduce Miguel Jaroslaw Flys en La poesía existencial de Dámaso Alonso. Editorial Gredos. Madrid, 1968. Pág.42 y ss.

100. SP, OC pág.94.

101. SP, OC pág.97.

102. En tierra, SP, OC pág.69.

103. Colina, SP, OC pág.71.

104. Siesta, SP, OC pág.90.

105. Noche, SP, OC pág.98.

106. **Carne de mi amante**, MB, OC pág.30.

107. **El fruto redondo**, MB, OC pág.54.

108. **Vieja**, MB, OC pág.36.

109. **Juego**, MB, OC pág.42.

110. **Salvaje**, MB, OC pág.45.

111. Respecto a la utilización de los verbos SER y ESTAR escribe Miguel Jaroslaw Flys: "El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia nos define el verbo SER como 'verbo sustantivo que afirma del sujeto lo que significa el atributo', mientras que ESTAR quiere decir 'existir, hallarse una persona o cosa... en este o aquel lugar, situación, condición o modo actual de ser'. En otras palabras y simplificando la distinción, el verbo ESTAR se limita a expresar lo que observamos en el mundo con nuestros sentidos, mientras que el verbo SER nos define su esencia". La poesía existencial..., op.cit. Pág.33.

112. Brisa, SP, OC pág.74.

113. En tierra, SP, OC pág.69.

114. Ibidem.

115. Río, SP, OC pág.77.

116. Durar, MB, OC pág.63.

117. Gabriel Celaya ha calificado de "duro y cortante" el vocabulario de la "etapa preocupada". Cita recogida por Antonio Chicharro Chamorro en Gabriel Celaya frente a la Literatura..., op.cit. En general, éste ha sido uno de los aspectos que más han llamado la atención en la poesía figueriana.

118. José Paulino Ayuso, refiriéndose a las transformaciones que se introducen a partir de Hijos de la ira, indica tres ámbitos semánticos de donde se extraen los lexemas: a)literario, b)técnico-científico, c)vulgar o cómico, (La poesía en el siglo XX..., op.cit. Pág.57).

119. **Tiempo de lágrimas**, DD, OC pág.128.

120. **Inhibición**, DD, OC pág.130.

121. **Los días duros**, DD, OC pág.125.

122. **Sobramos**, GI, OC pág.191.

123. **Bombardeo**, VA, OC pág.121.

124. **Creación**, DD, pág.136.

125. En la introducción a la edición de Hijos de la ira (op.cit., pág.36) el doctor Miguel J. Flys justifica este tipo de menciones dentro del carácter violento y amargo de los temas tratados: "Su

realidad es una realidad simbólica, sabiamente inspirada en el intento de reflejar la angustia existencial del hombre y el panorama particular ´de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis´ en que el poeta contempla ´el fin de este mundo´".

126. Los días duros, DD, OC pág.125.

127. Madres, DD, OC pág.132.

128. Rafael Bosch al estudiar la ironía en la lírica figueriana, considera que Belleza cruel plantea uno de los momentos más agudos en lo que respecta a su mordacidad. Diferencia asimismo la ironía de Angela con respecto a la de Celaya que constituye para Bosch "una especie de remedo de la ingenuidad, mientras que la ironía de Angela Figuera nace de la rabia desesperada y alcanza el nivel del sarcasmo", ("La imagen de la condición humana ...", op.cit. Pág. 65). Señala a este respecto la influencia de Galdós, (ibidem, pág.66).

129. Veinte años, BC, OC pág.247.

130. Balance, BC, OC pág.224.

131. Catecismo, MB, OC pág.50.

132. Despertar, MB, OC pág.51.

133. Mujeres de mercado, GI, OC pág.178.

134. En obras y poemas posteriores seguirán apareciendo este tipo de términos pero actualizados y con connotaciones a veces diferentes. Así, en Ya que no baja el ángel, composición no incluida en poemario y fechada en 1962-1963, destacan términos como "twist", "wodka", "whisky", "slogan", expresando más bien una realidad contemporánea agresiva en contraste con el Niño del pesebre.

135. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.202.

136. Sobre este tipo de usos asegura Gabriel Celaya:

> Yo siempre he utilizado los recursos a la poesía verbal, y a los modismos, a las frases hechas.(...) Pero siempre con un doble sentido. Por ejemplo, yo tengo un libro que se titula Lírica de cámara y todo el mundo cree que se va a encontrar con una cosa muy lírica, y la lírica de cámara es la cámara de Wilson, y es un libro sobre poesía nuclear y sobre física atómica. O sea que a veces esos modismos tienen un doble sentido, es modo de estimular la conciencia. (...) Generalmente tienen una segunda intención, siempre tienen una segunda intención. (...) Están hechos con un poco si quieres, de coña.
>
> ("Gabriel Celaya y la conciencia...", op.cit. Pág.21).

137. Libertad· BC, OC pág.219.

138. **Sobramos**, GI, OC pág.191.

139. Ibidem.

140. Ibidem.

141. BC, OC pág.226.

142. Rafael Bosch definirá a los términos incluidos en **En tierra escribo** como "maravillosos neologismos", "La imagen de la condición humana...", op.cit. Pág.64.

143. OC pp 314 y 323 respectivamente.

144. **Niño-dios**, TT, OC pág.281.

145. **En tierra escribo**, TT, OC pág.254.

146. **Estamos viendo todo lo que pasa**, TT, OC pág.263.

147. "El verso libre emplea como complementos rítmicos recursos de carácter verbal que la versificación ordinaria, asistida por los efectos del metro, de la rima y de la estrofa, utiliza con menos frecuencia. Acaso el más usado entre tales recursos es el que aprovecha el natural fondo rítmico que la enumeración lleva consigo", (Navarro Tomás, T.: Métrica española, op.cit. Pág.498).

148. **Clorinda**, CI pág.57.

149. Así figura en el original, "trovero" en lugar de "trovador", tal y como se utiliza en la lengua de oil.

150. **Río y orilla**, SP, OC pág.78.

151. Carlos Bousoño ha señalado la existencia de un clímax o gradación ascendente, ligado a la exclamación, al que califica de dinamismo positivo. Frente a éste se sitúa la gradación descendente, (Teoría de la expresión..., op.cit., tomo I. Pág.439). Ello explicaría la moderación en el uso de la exclamación más directa, indicada claramente, y de los puntos suspensivos tal y como eran utilizados a lo largo de la "etapa subjetiva".

152. **Presencia de Dios**, DD, OC pág.137.

153. Refiriéndose a esta etapa afirmaba la escritora que "eso de apelar a Dios (...) es como apelar a una fuerza superior que no arregla las enormes miserias de este mundo. Siempre que yo recurro a Dios es para protestar o para interrogar", (Núñez, A.: "Encuentro con...", op.cit. Pág.4). De acuerdo con estas afirmaciones, los elementos interrogativos tendrían un fuerte tono exclamativo.

154. **Rebelión**, GI, OC pág.180.

155. "La exhortación es un mandato, por lo que se emparenta con las imperativas, pero, a su vez, dicho mandato entraña un sentido de ruego, de deseo encarecido, por lo que se relaciona con las optativas. De esta manera, es casi imposible establecer barreras

fijas de diferencia entre oraciones optativas, exhortativas e imperativas". Ascunce, J.A.: La poesía profética de León Felipe. Mundaiz, Universidad de Deusto. San Sebastián, 1987.

156. Canto rabioso de amor a España en su belleza, BC, OC pág. 235.

157. En alguna ocasión este sentido exclamativo viene potenciado por el empleo de mayúsculas:

> No quiero
> que me tapen la boca
> cuando digo NO QUIERO.
> (No quiero, TT, OC pág.274)
>
> HIJOS, ya veis: no tengo otras palabras;
> (TT, OC pág.253)
>
> lanza un tremendo NO que salve al mundo.
> (Donde veas, TT, OC pág.268)

Este recurso funciona fundamentalmente en Toco la tierra.

158. Unidad, GI, OC pág.173.

159. Ahora me dirijo a un muchacho, TT, OC pág.261.

160. Donde veas, TT, OC pág.268.

161. Teoría de la expresión..., op.cit. Tomo II, pág.392 y ss.

162. En la mencionada obra de Carlos Bousoño éste señala a Antonio Machado como adelantado en "el uso de la primera persona del plural (´nosotros´) en vez de la primera del singular, o, más frecuentemente aún, la interpelación a un ´tú´ que, al menos, disimula y encubre la ´impertinente´ presencia del vitando ´yo´", (Ibidem, pág.401).

163. Ofertorio, CI, pág.1.

164. El príncipe y el Hombre, CI, pág.5.

165. Rosa de las nieves, CI, pág.42.

166. CI, pág.11.

167. Bilbao, CI, pág.167.

168. Mar de mi infancia, SP, OC pág.102.

169. Muerto al nacer, MB, OC pág.57.

170. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.202.

171. Habla, DD, OC pág.139.

172. Esta que soy, VA, OC pág.152.

173. Un poco, GI, OC pág.187.

174. OC, pág.302.

175. BC, OC pág.246.

176. BC, OC pág.244. Esta creación de personajes entraría plenamente en lo que Carlos Bousoño denomina 'estética del otro' que triunfa en la poesía contemporánea, (Teoría de la expresión..., op.cit. Tomo II, pág.401).

177. BC, OC pág.223.

178. La justicia de los ángeles, BC, OC pág.228.

179. Ibidem, pág.231.

180. Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo femenino en...", op.cit. Pág.348.

181. Si no has muerto un instante, BC, OC pág.218.

182. Así lo asegura Emilio M. Martínez Amador, intensificación de conceptos fundada en que cuando "esperamos que la frase termine, aún se le añade otra conjunción y otra palabra como refuerzo, formando una especie de clímax", (Diccionario Gramatical y de dudas del idioma. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 1987. Pág. 526).

183. Blanca Luz de Luna, CI pág.66.

184. Alucinación, CI, pág.162.

185. SP, OC pág.71.

186. Nacimiento, SP, OC pág.98.

187. Marchese, Angelo - Forradellas, Joaquín: Diccionario de retórica..., op.cit. Pág.40. Por su parte, Emilio M. Martínez Amador asegura que el asíndeton "acelera las frases, rompiendo unas ligaduras que la estorban", a la vez que llama la atención sobre las palabras que aisla, (Diccionario gramatical..., op.cit. Pág. 90).

188. Viento de agosto, SP, OC pág.97.

189. Zapatitos nuevos, MB, OC pág.41.

190. La utilización del asíndeton por parte de Angela Figuera ha sido subrayada por diferentes críticos que han visto en ello una de las peculiaridades de su poesía, ligando el fenómeno a la propia contundencia del verso figueriano. Así caracteriza, por ejemplo, Leopoldo de Luis esta poesía: "Largas enumeraciones asindéticas, acumulación de elementos que suscitan ideas afines a las que busca movilizar por el poema", (La poesía aprendida, op.cit. Pág.203).

191. Etcétera, BC, OC pág.225.

192. Sobramos, GI, pág.192.

193. El barro humilde, VA, pág.118.

194. Carlos Bousoño señala que la abundancia de subordinadas "no aportan al discurso nuevos conceptos: sólo modifican o limitan la acción del verbo principal (...). Por tanto, la subordinación del verbo arranca de éste todo dinamismo positivo y aun le carga de dinamismo negativo", (Teoría de la expresión..., op.cit. Tomo I, pág.435).

195. TT, OC pp. 273 y 285.

196. Creo en el hombre, TT, OC pág.279.

197. De acuerdo con las clasificaciones tradicionales Angelo Marchese y Joaquín Forradellas definen estas figuras como aquellas que "estudian el orden de las palabras en la frase" (Diccionario de retórica..., op.cit. Pág.166). Estos procedimientos, fortalecidos por el lenguaje poético, tienden a intensificar la expresividad del verso a la vez que colaboran en muchas ocasiones a organizar los contenidos dentro del texto.

198. A. López Bernasocchi y J.M. López de Abiada, analizando las figuras de repetición en la obra oteriana Expresión y reunión, estudian lo que ellos mismos califican de "afirmación contundente" la cual podría hacerse extensible también a Angela Figuera: "su continua y pujante presencia no es gratuita, puesto que, al contrario, se encuentra dentro de las coordenadas de un sistema determinado y riguroso que surge de la concepción existencial del poeta", ("Figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero", artículo incluido dentro de la recopilación Entre la cruz y la espada..., op.cit. Pág.213.

199. Pág.261.

200. Ofertorio, CI, pág.1.

201. El mejor amante, CI, pág.13.

202. Este procedimiento es definido por Juan Cano Ballesta como "enumeración panegírica", caracterizando "un uso espontáneo y sin estudio, y es fruto de una imaginación desbocada de principiante, sin el freno de la inteligencia y voluntad artística." La poesía de Miguel ..., op.cit. Pág.220. Estas palabras, referidas a la primera poesía de Miguel Hernández, poseen plena validez también al referirnos a Angela Figuera.

203. Juan Cano analiza estos aspectos en la poesía de Miguel Hernández, cosiderándolo "un estadio pasajero en la evolución hernandiana. Conforme Miguel va cobrando conciencia de sí mismo, y su personalidad poética se va afirmando, comienza a perder pie la bimembración, sustituida por otras pluralidades que encajan mejor con su genio creador y su mundo poético",(Ibidem. Pág.223). La misma idea puede ser válida también para Angela Figuera.

204. CI pág.27.

205. MB, OC pág.30.

206. MB, OC pág.33.

207. MB, OC pág.41.

208. SP, OC 78 y 94 respectivamente.

209. Pág.83.

210. SP, OC pág.71.

211. MB, OC pág.40.

212. VA, OC pág.111 y OC pág.302.

213. Considera Birute Ciplijauskaite, citando a Leo Spitzer, que la enumeración es una característica común a muchos poetas de la posguerra: "nombrar una cosa significa entrar en contacto con ella, y seguir nombrando equivale a participar en la vida que nos rodea", (El poeta y la poesía -Del Romanticismo a la poesía social-. Insula. Madrid, 1966. Pág.420).

214. Señala Carlos Bousoño dentro de la ley general del dinamismo expresivo que "la repetición de una palabra dentro de la frase no aporta ninguna noción nueva al discurso, parece evidente que el valor dinámico de las reiteraciones sea negativo", (Teoría de la expresión..., op.cit. Tomo I, pág.434). La demora en la expresión se experimenta como triste frente a la alegría expresada normalmente a través de la velocidad.

215. VA, OC pág.112.

216. Génesis, pág.136.

217. El trigo, OC pág.275.

218. Páginas 268, 271 y 273 respectivamente.

219. Pobre, OC pág.184.

220. El barro humilde, VA, OC pág.117.

221. La preocupación por la disposición de los elementos en sus obras llama la atención desde el cuaderno inédito. En la misma línea habría que situar la utilización de letras mayúsculas a la hora de destacar una palabra en un contexto, aspecto señalado con anterioridad.

222. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.202.

223. Pobre, GI, OC pág.184.

224. Según Cano Ballesta, correlación sería "la superposición de varios conjuntos semejantes o pluralidades, en las que cada miembro de la primera pluralidad halla su correspondiente en los miembros de las pluralidades siguientes". La poesía de Miguel..., op.cit. Pág.232.

225. SP, OC pág.96.

226. "El título del poema se revela en una prótasis condicional, cuya fórmula va repitiéndose en los distintos períodos estróficos, hasta llegar al final en que todos ellos se resuelven o contestan en una apódosis brutalmente moralizante, fríamente categórica, que aún remacha con un estrambote sarcástico", (J. G. Manrique de Lara en Poetas sociales..., op.cit. Pág.55).

227. OC pág.218.

228. José Gerardo Manrique de Lara ha comparado la estructura de Si no has muerto un instante con el poema If... de Rudyard Kipling: La diferencia fundamental (...) es que Kipling ofrece una fórmula vital de supervivencia y Angela Figuera ofrece el puñal para que el hombre pérfido que constantemente se inhibe, ponga definitivamente su sangre en libertad", (Poetas sociales..., op. cit. Pág.56).

229. OC pág.189.

230. BC, OC pág.218.

231. Carlos Bousoño describe ejemplos similares en su Teoría de la expresión..., op.cit., denominando este procedimiento como "técnica de aceleración". Tomo I, pág.446 y ss.

232. BC, OC pp. 225 y 241, TT, pp.256 y 269 respectivamente.

233. Como criterio frente a las numerosas tendencias existentes en el estudio y análisis de las figuras poéticas, en el presente trabajo se utilizarán las definiciones y estructuras conceptuales desarrolladas por la escuela española de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Joaquín González Muela, etc., así como los trabajos realizados por José Paulino Ayuso y José Angel Ascunce entre otros.

234. La distinción entre imagen metafórica e imagen simbólica es introducida por J.A. Ascunce en el libro La poesía profética..., op.cit. (pág.205 y siguientes), donde demuestra cómo el poeta zamorano hubo de recurrir a "la comparación explícita de la imagen", a la utilización de "recursos de transformación poética para exteriorizar la irracionalidad emotiva de sus sentimientos".

235. Como se comprobará más adelante, tanto la imagen metafórica como la metáfora tienen una utilización muy restringida en la poesía figueriana, frente a la presencia omnipresente del símbolo y de la imagen simbólica.

236. A la hora de definir el símbolo Carlos Bousoño ha introducido importantes aportaciones con respecto a la definición utilizada por Dámaso Alonso que él considera limitada "a su porte continuativo", considerándolo como "una expresión que no es ni una imagen visionaria ni una visión (...), posee un significado o plano real que no aparece en la intuición, de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición". (Teoría de la expresión..., op.cit. Tomo I, pág.261).

237. Para el desarrollo de este análisis la obra de Carlos Bousoño constituye una base fundamental, en especial El irracionalismo poático (El símbolo), op.cit., y los dos tomos de Teoría de la expresión poética, op.cit., sobre todo el primero de éstos.

238. Así relaciona Carlos Bousoño el símbolo con la emoción, "utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción", (El irracionalismo..., op.cit. Pág. 21).

239. José Gerardo Manrique de Lara llega a decir que Angela Figuera "desprecia totalmente la metáfora", (Poetas sociales ..., op.cit. Pág.54).

240. Blanca Luz de Luna, CI pág.63.

241. Costas de Vizcaya, CI pp.170-171.

242. Canción de Invierno y Esperanza, CI pág.115.

243. Bilbao, CI pág.167.

244. Tedio, CI pág.147.

245. El niño y el mar, CI pp.35-36.

246. Mujer, MB, OC pág.26.

247. "La estética de Angela Figuera -escribe J.G. Manrique de Lara- parte de la valoración conceptual. Un poema es para ella una idea desarrollada. Contada sin garrulería, sin efectismos formales. Trasciende el hecho por la emoción intencional. Lo relata, a veces, como si conversara, procurando una tosquedad elemental para llegar a la emoción por el camino más corto de la realidad". (Poetas sociales..., op.cit. Pág.53).

248. OC pág.330.

249. Se trata éste de un poema no recogido en las Obras completas, proporcionado por Julio Figuera quien ignora en qué medio fue publicado.

250. Así lo confirma J.G. Manrique de Lara cuando asegura que Angela no se ampara en los elementos ornamentales sino que "se limita única y exclusivamente a dibujar un aguafuerte. A recoger una parcela de la realidad en que ella vive. A captar su contorno", (Poetas sociales..., op.cit. Pág.55).

251. Nube, SP, OC pág.96.

252. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.201.

253. Este ejemplo ha sido estudiado por Mercedes Acillona quien me lo comentaba en una conversación mantenida en febrero de 1988.

254. Este extremo ha sido confirmado por el propio Julio Figuera.

255. OC pág.334.

256. BC, OC pág.218.

257. Invierno, CTA, OC pág.432.

258. La confluencia de ambos aspectos, imagen pictórica y predominio simbólico, no costituye un planteamiento excepcional dentro de la poesía española como lo muestra, por ejemplo, Francisco López Estrada al estudiar la poética de Bécquer:

> El resultado ha sido que Bécquer se valió de estos recursos de la descripción que en su sensibilidad tomaron entidad pictórica (...) Y en todo caso lo que tuviese cada descripción de relación con la Pintura estaba potenciado por un sentido simbólico de fondo, que revestía cada aspecto hacia el fondo de la unidad de la obra.
> (Poética para un poeta..., op.cit. Pág.113).

259. Metáfora y realidad. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pp.101 y ss.

260. CI pág.8.

261. Los tres arroyos, CI pág.25.

262. Tedio, CI pág.149.

263. VA, OC pág.112.

264. Estación, GI, OC pág.194.

265. Ascunce, J.A.: La poesía profética..., op.cit. Pág.213.

266. Señala Roberta Quance que "el barro es adecuado como metáfora de la materia de la poesía porque es dúctil. Será a veces 'arcilla'; otras veces será 'lodo'o 'ciénaga', abarcando así en un solo complejo semántico todo lo terrenal y humano, desde su potencial por convertirse en belleza hasta su degradación en un mundo sin libertad", ("La mujer, el barro y ...", op.cit. Pág. 14).

267. Desaliento, CI pág.83.

268. Pág.25.

269. Toco la tierra, TT, OC pág.255.

270. La casa, GI, OC pág.176.

271. Miedo, BC, OC pág.211.

272. Un cuento de reyes, CI pág.129.

273. Cañaveral, SP, OC pág.94.

274. **La sangre**, VV, OC pág.161.

275. **Caín**, VV, OC pág.159.

276. **Posguerra**, GI, OC pág.175.

277. **Niño con rosas**, BC, OC pág.209.

278. Como se ha indicado anteriormente, algo similar señala Miguel J. Flys en la obra de Dámaso Alonso, concretamente en Hijos de la ira, si bien en este caso el muestrario es más amplio y monstruoso:

> (...) El interminable desfile aterrador de una repugnante fauna: perros enfurecidos, duros chivos erectos, tiburones, chacales, hienas, jayanes, tozudos moscardones, invisibles medusas, negruzcos topos, alacranes, necrófagos, fétidas hidras, ciempiés, monstruosos, peludos abejarrones, etc. Su realidad es una realidad simbólica, sabiamente inspirada en el intento de reflejar la angustia existencial del hombre y el panorama particular 'de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis', (Introducción a Hijos de la ira, op.cit. Pág.36).

279. Un ejemplo muy hermoso de dicho carácter universal es el que estudia Carmen Ruiz Bravo en su "Lectura trenzada con Fadwa Tûqân y Angela Figuera", (Bio-grafías en este tiempo árabe. Serie estudios, nº3. Editorial Cantarabia. Madrid, 1989. Pp.21 y ss.), donde relaciona elementos y símbolos de ambas escritoras, mostrando sus paralelismos.

280. Diccionario de términos filológicos. Editorial Gredos. Madrid, 1980. Pág.34.

281. Carlos Bousoño resulta más explícito en su definición cuando afirma que la "alegoría es una imagen, continuada a través de todo un poema, que va traduciendo a plano metafórico cada uno de los componentes de una esfera real", La poesía de Vicente Aleixandre. Editorial Gredos. Madrid, 1950).

282. OC pág.194.

283. Se entiende por parábola "una forma narrativa que tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.)", (Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín: Diccionario de retórica..., op.cit. Pág.306). La parábola integraría, por tanto, los elementos alegóricos y los personajes míticos a través de narraciones trasmisoras de verdades esenciales para el ser humano.

284. Pp.5, 8, 11 y 13 respectivamente.

285. VA pag.113, GI pp.176, 189, 193, 196, BC pp.215 y 241 de OC respectivamente.

286. Es el caso de las composiciones del cuaderno inédito agrupadas bajo el subtítulo de "Parábolas".

287. En opinión de Manuel Mantero el simbolismo recogido en los mencionados paisajes son excesivamente tradicionales, recordando a Juan Ramón Jiménez: "La tierra, el río, los árboles, incluso el mar soñado, recuerdan a Juan Ramón. No nos engañará un Homenaje a Antonio Machado. Predomina el simbolismo, y algunas comparaciones le deben mucho al poeta de Moguer", (Poesía española..., op.cit. Pág.83).

288. Ignorancia, VV, OC pág.153.

289. En la muerte de mi madre, VV, OC pág.166.

290. Tierra, MB, OC pág.34.

291. Se recoge en la poesía de Angela Figuera, al igual que en otros muchos escritores y escritoras, una concepción genésica de claras resonancias bíblicas, tanto del verso como de la palabra:

> Nadie lo vió. Fue sólo la palabra
> primera, el FIAT breve restallando
> sobre el caos informe.
> En el principio, sólo la Palabra.
> Génesis, DD, OC pág.136.

292. MB, OC pág.63.

293. MB, OC pág.25.

294. Madres, DD, OC pág.132.

295. Destino, DD, OC pág.141.

296. Bombardeo, VA, OC pág.119.

297. Miedo, BC, OC pág.211.

298. De hecho "el paisaje concreto que sirve de base inicial queda transformado en abstracción meditativa, usualmente de contenido existencial, o en paralelo de un anhelo personal, casi siempre de tipo amoroso. Tales comparaciones del plano humano y exterior llevan consigo la tendencia a imponer cierta forma humanizadora a los elementos naturales". (Marín, Diego: Poesía paisajística española (1940-1970). Estudio y antología. Támesis Books Limited. London, 1977. Pág.41.

299. Desde una perspectiva más general se puede ver cómo todo el conjunto de la lírica de Angela Figuera reposa sobre el contraste entre intimidad y realidad, entre lo subjetivo y lo objetivo. Leopoldo de Luis ha llegado a considerar dicho contraste como un elemento clave en esta poesía:

> Ese plano objetivo es la realidad actual, la que presenta el ámbito en donde el poeta vive. Una circunstancia injusta; una cotidianidad angustiada. Todo ello visto desde la emoción maternal de una sensibilidad

> lírica, proclive casi al sentimentalismo si el buen gusto no lo frenara. Y he aquí que ese choque entre la aspereza del plano objetivo y la ternura casi blanda de lo subjetivo, constituye -a mi modo de ver- el quid poético de esta obra.(...) El efecto surte, precisamente, del contraste, y éste es el que salva ambos peligros y el que presenta la característica más personal de Angela Figuera.
>
> (La poesía aprendida, op.cit. Pág.202).

300. SP, OC pág.109.

301. "Tierra que tú abonas aguardándome" escribiría a la muerte de su madre, a través de una imagen de evidente gusto hernadiano, (En la muerte de mi madre, VV, OC pág.167).

302. Mircea Eliade sitúa la importancia del mito a la par del símbolo arcaico, indicando sus significaciones "la toma de consciencia de una cierta situación en el cosmos y que, en consecuencia, implica una posición metafísica", (El mito del eterno retorno. Editorial Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág.11).

303. Diccionario de retórica..., op.cit. Pág.269.

304. Eliade, Mircea: El mito del eterno..., op.cit. Pág.12.

305. Eliade, Mircea: Mito y realidad. Ediciones Guadarrama. Barcelona, 1970. Pág.14.

306. En la superación de esta concepción Roberta Quance supone un influjo evidente de Carmen Conde con su Mujer sin Edén, ("La mujer, el barro...", op.cit. Pág.13).

307. Esta selección precisa de algunas matizaciones. En primer lugar no se puede incluir en esta relación la figura de Dios ya que, como afirma J.A. Ascunce, el mito sólo incide en el nivel humano puesto que marca pautas de comportamiento para el hombre (La poesía profética de..., op.cit. Pág.233 y ss.) y Dios, sin embargo, es el principio y fin por encima del ser humano. Por similar motivo se ha de prescindir del ángel y de los Reyes Magos, expresiones de la perfección divina.

Por otra parte, tampoco se consideran las heroínas incluidas en los poemas de la "etapa imitativa" por su carácter anecdótico y puntual: cada protagonista lo es de un único poema. El estudio de estos personajes habrá de realizarse desde el punto de vista del papel actante que poseen y lo que representan.

Mayor dificultad puede tener diferenciar los tres autores mencionados, Antonio Machado, Miguel Hernández y Pablo Neruda, de otros escritores y artistas presentes en sus poemas: Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, León Felipe, Baltasar Lobo... La diferencia entre unos y otros estaría en el conjunto de connotaciones mitificadoras presentes en los poemas dedicados a los primeros, mientras que los dedicados a los segundos tendrían carácter más bien circunstancial.

308. A este respecto Roberta Quance afirma que la Biblia y, especialmente, el Génesis "es un texto generador de otros textos, y lo ha sido -aunque de una manera ambivalente- para varias poetas tan diferentes entre sí como lo son Gabriela Mistral, Carmen Conde, Angela Figuera o María Victoria Atencia". ("La mujer, el barro...", op.cit. Pág.11).

309. En este sentido algunos poemas de Angela fueron recogidos en antologías centradas en la temática religiosa como es la elaborada por Ernestina de Champourcín, (Dios en la poesía actual. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1972) o en Ultima poesía religiosa (separata de Apostolado sacerdotal. Barcelona, 1958). Sin embargo, pese a la importancia del tema y a la abundancia de la poesía religiosa, ésta, según Manuel Mantero, no ha sido estudiada en profundidad (Poetas españoles de posguerra, op.cit., pág. 492) y califica a uno de los escasos estudios existentes, Dios en la poesía española de posguerra, (Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 1977), del que es autor M.J. Rodríguez, como de "muy incompleto y difuso".

310. Mediodía, SP, OC pág.71.

311. Quance, Roberta: "La mujer, el barro..." op. cit. Pág.11.

312. A Carmen Conde, "Mujer sin Edén", OC pág.333.

313. Mundo concluso, VV, OC pág.149.

314. Ibidem.

315. OC pág.303.

316. Madres, DD, OC pág.132.

317. Pág.221.

318. Abel, VV, OC pág.160.

319. Ibidem.

320. Tal y como se veía al estudiar las ideas metapoéticas de Angela Figuera, claramente definidas en composiciones como Poeta, DD, OC pág.134.

321. Normalmente el héroe alcanza toda su dimensión ejemplarizadora mediante el contraste con su opuesto, el antihéroe: "los antihéroes impiden con su conducta egoísta e interesada la realización práctica de la acción redentora y demuestran cuáles son los caminos que no debe seguir el hombre si desea alcanzar las cotas de la plena realización", (Ascunce, J.A.: La poesía profética..., op.cit. Pág.237).

322. "Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, más no miró propicio a Caín y su oblación, por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro", (Génesis, 4-4. Biblia de Jerusalén. Editorial Española Desclée de Brouwer. Bilbao, 1976).

323. Este tema ha sido estudiado por Mercedes Acillona en el artículo "El tema cainita en la poesía contemporánea",(Estudios de lengua y literatura. Universidad de Deusto, 1988):

> En la poesía de posguerra el tema aparece con especial profusión en la poesía femenina. Vinculado a una lírica humanista y de compromiso el cainismo reviste en ocasiones la bisemia de una lectura existencial y circustancial (...). En Angela Figuera es paradoja de maternidad y grito de protesta". (Pág.154).

324. Caín, VV, OC pág.159.

325. Ibidem.

326. BC, OC pág.221.

327. Madres, DD, OC pág.133.

328. Rebelión, GI, OC pág.179.

329. "El tema cainita...", op.cit. Pág.158.

330. Esta nueva valoración de la figura de Caín, no es privativa de Angela Figuera. Aunque desde una perspectiva distinta hay que destacar la visión de Miguel de Unamuno en relación al tema cainita. El escritor bilbaíno reaccionó contra la tradicional idealización de la figura de Abel y por contra, defendió lo que Caín puede tener de valioso: "Los que hayan leído mi novela Abel Sánchez sabrán que siento compasión admirativa, o admiración compasiva, por Caín, que era progresista", (Obras completas. Tomo IV. Editorial Afrodisio Aguado. Editorial Vergara. Madrid, 1960. Pág.798).

331. Guerra, BC, OC pág.222.

332. Ibidem.

333. Ibidem, pág.221.

334. Ibidem, pág, 222. El subrayado de la palabra "guerra" procede de la propia autora.

335. Habla, DD, OC pág.139.

336. San Poeta Labrador, BC, OC pág.238.

337. Un poco, GI, OC pág.188.

338. Tarjetas postales de Navidad, CTA, OC pág.440.

339. TT, OC pág.281. De alguna forma se podría considerar un precedente de esta composición el poema Un cuento de reyes (CI, pág. 129). En el poema de TT varios versos aparecen subrayados con letra cursiva, distinta grafía que aquí es reflejada con letra negrilla.

340. El tema navideño es utilizado por Angela Figuera como cauce reivindicativo también en otros poemas como es el caso de Ya que no baja el ángel, OC pág.325 y Milagro, OC pág.327.

341. BC, OC pág.226.

342. BC, OC pág.238.

343. Pág.105.

344. Ibidem.

345. En la muerte de mi madre, VV, OC pág.167.

346. Recogido en la antología Palabra de mujer de Jorge Boccanera, op.cit. Pág.256.

347. OC, pág.332.

348. A Miguel Hernández, muchos años después, OC pág.332.

349. Ibidem.

350. Miguel Hernández, Palabra de..., op.cit. Pág.256.

351. Ibidem.

352. Ibidem.

353. Dicha mitificación venía reforzada además por la proximidad del golpe militar que terminó con la muerte de Salvador Allende, suceso que fue vivido con especial intensidad en el Estado español.

354. Unas palabras a Pablo Neruda, OC pág.343.

355. Sólo ante el hombre, BC, OC pág.217.

356. Rebelión, GI, OC pág.179.

357. Pág.225.

358. Seguir, TT, OC pág.256.

359. Sobramos, GI, OC pág.191.

360. Tiempo de lágrimas, DD, OC pág.129.

361. Un poco, GI, OC pág.187.

362. Posguerra, GI, OC pág.175.

363. Rebelión, GI, OC pág.179.

364. Los días duros, DD, OC pág.127.

365. CI, pág.21 y ss.

366. Madres, DD, OC pág.132.

367. Rebelión, GI, OC pág.180.

368. Etcétera, BC, OC pág.225.

369. Mujeres del mercado, GI, OC pág.178.

370. Exodo, GI, OC pág.189.

371. Ibidem.

372. Hombre naciente, BC, OC pág.249.

373. En la muerte de mi madre, VV, OC pág.166; Begoña, OC, pág. 301; Piedad, VV, OC pág.164.

374. La justicia de los ángeles, BC, OC pp.228, 229 y 231 respectivamente.

375. Estamos viendo todo lo que pasa, TT, OC pág.263.

376. Toco la tierra, TT, OC pág.255.

377. Hombre naciente, BC, OC pág.249.

378. Ya que no baja el ángel, OC pág.326.

379. Veinte años, BC, OC pág.247.

380. En Angela, sin embargo, "joven" no solamente representa a una persona de determinada edad sino que expresa una actitud y un carácter concretos:

> Decís, a pesar de todo,
> decís que soy vieja...¿Vieja?...
> Mi carne morena aún tiene
> sabores de primavera:
> ¿No véis los ojos en celo
> de mi amante sobre ella?

Y así se pueden entender estos otros versos:

> Por eso estoy aquí y aquí le afirmo
> que siempre marcharemos adelante
> con nuestros cuadros y con nuestros versos;
> que nunca pasaremos por el aro
> que siempre, con España entre los dientes,
> siempre seremos jóvenes y altivos.

(Vieja, MB, OC pág.36 y A Francisco Mateos después de ver su primera exposición en Madrid, fechado en enero de 1962 y no recogido en OC).

381. Veinte años, BC, OC pág.248.

382. Posguerra, GI, OC pág.175.

383. Guerra, BC, OC pág.222.

384. Cuando nace un hombre, TT, OC pp. 271 y 272.

385. Unidad, GI, OC pág.173.

386. Ibidem.

387. Manos vendidas, GI, OC pág.183.

388. Canción del pan robado, BC, OC pág.244.

389. Ibidem.

390. Poeta, DD, OC pág.134.

391. Epílogo a Blas de Otero, GI, OC pág.202.

392. Balance, BC, OC pág.224.

393. Canto rabioso de amor a España en su belleza, BC, OC pág. 235.

394. Balance, BC, OC pág.223.

395. Culpa, GI, OC pág.181.

396. Egoísmo, VA, OC pág.111.

IV COSMOVISION Y MUNDO POETICO

Tras haber analizado los distintos aspectos relativos a la organización y estructura de la poesía figueriana, ha llegado el momento de abordar los contenidos ideológicos que éstas sustentan, tratando de reconstruir a su través la visión del mundo que caracterizó a la escritora. El proceso de análisis partirá, por tanto, del estudio diacrónico de sus constantes temáticas y, por medio de éstas, de la cosmovisión de Angela Figuera. Como es lógico, las consideraciones aportadas por este capítulo no vendrán sino a confirmar y definir más nítidamente lo recogido en páginas anteriores, en especial en el apartado dedicado al estudio de su poética.

Una vez más, el punto de partida habrá de ser el esquema cronológico que recogerá mejor la evolución personal de la escritora al tiempo que se respeta la organización estructural empleada en el conjunto de esta monografía. De esta forma, habrá que acudir de nuevo a la distinción entre "etapa imitativa", "subjetiva" y "preocupada". Por otra parte, dentro de este último período se mantendrá la diferenciación en dos momentos o subetapas, justificada también con anterioridad y reforzada aquí mediante el análisis temático. Para finalizar, se tomarán en consideración los poemarios infantiles de sus últimos años, derivando todo ello en el siguiente plan de trabajo:

- **Poesía de la insatisfacción**, correspondiente a la "etapa imitativa".

- Poesía de realización personal, referida a la "etapa subjetiva".
- Poesía de agonía existencial, abarcando las primeras obras de la "etapa preocupada".
- Poesía de reivindicación social, últimos poemarios de tono preocupado.
- Poesía de retorno al intimismo, las dos recopilaciones de poesía infantil.

Este planteamiento deberá afrontar como principal problema el desorden cronológico respecto a la aparición de muchas de sus composiciones ya que, como es sabido, el habitual desfase entre creación y publicación se agudizó en el caso de Angela Figuera, al igual que en otros autores, por factores tan diversos como la censura o la no consideración de que muchos de sus trabajos fueran a ser editados. Sin embargo, no resulta excesivamente difícil rastrear de manera aproximada las fechas de elaboración de las composiciones que rompen dicha continuidad y situarlas en sus períodos correspondientes.

IV.1 POESIA DE LA INSATISFACCION (1920-1926)

Bajo este epígrafe, en cierto modo simplificador, pueden incluirse los poemas contenidos en el cuaderno inédito, los cuales, pese a su variedad temática y de factura, reflejan tanto la per-

sonalidad como los conflictos personales y vivenciales de la entonces joven escritora.

Como se ha indicado en su momento, los poemas contenidos en este cuaderno muestran, en general, dos tendencias respecto a su elaboración, casi siempre desde una perspectiva que tiende a concebir todas las actitudes como heroicas:

- composiciones de desarrollo narrativo, esto es, con argumento, escritos bien a imitación de la literatura femenina juvenil de la época (Gerinelda, Clorinda, Excelsior...!!) o con la intención de entretener a sus hermanos más pequeños (Blanca Luz de la Luna o Un cuento de reyes)[1].

- poesías que plasman sus distintos estados de ánimo, situaciones personales o actitudes ante la realidad que la circunda, realidad que sólo podría ser aprehendida de forma muy indirecta y tangencial debido a las limitaciones de movimiento que debía de soportar una joven de clase media, en un medio tan religioso y conservador como el Bilbao de comienzos de siglo. En este bloque destacarían trabajos como Desesperación, Soledad o Costas de Vizcaya[2]. No obstante, se debe matizar que las composiciones agrupadas en este segundo conjunto no renuncian a los elementos narrativos si bien carecen del desarrollo argumental de las primeras.

Tanto unas como otras muestran valiosas informaciones en torno a

a la cosmovisión de la escritora en aquellos años. Destacan de manera muy especial las pertenecientes al segundo bloque debido a que traslucen los sentimientos e impresiones de la autora de una manera más directa, con un uso más limitado de filtros embellecedores o tramas argumentales lo que permite definir sus preocupaciones íntimas de modo más preciso.

Paradójicamente respecto a lo dicho, puede ser interesante a la hora de estudiar el mundo poético figueriano empezar, no obstante, por los poemas de corte narrativo. En ellos se observan y analizan las características básicas de sus sujetos poéticos, definidos en mayor grado en estas composiciones que en las más personales y, por ello mismo, menos descriptivas por presentar una protagonista próxima a la propia escritora.

El primer aspecto que llama la atención en el personaje figueriano de la primera etapa es su irrealidad y su aspecto cercano a los tópicos característicos de la literatura juvenil femenina de la época. Personajes mencionados como Clorinda, Gerinelda, Blanca Luz de la Luna o el propio yo poético que se muestra a través de la figura de la princesa, encarnan a las protagonistas características de las narraciones fantásticas y de los cuentos de hadas tan en boga primero con el romanticismo y después con el modernismo. Éstas siguen modelos estéticos ciertamente nórdicos:

> Era una princesa de un país del Norte.
> -Una figulina de oro y de cristal-
> Rosa de las Nieves la llamó la Corte,
> que era su belleza mística y glacial...

Era un alabastro de tersura unánime,
todo palideces de jazmín exánime,
todo transparencias como de fanal,
en la altiva frente que jamás cedía,
en la boca triste que jamás reía,
en el oro suave de su rubio pelo,
en sus claros ojos de color de cielo,
de un helado y puro cielo boreal...[3]

Es la descripción de una de sus heroínas, Rosa de las Nieves. Similar irrealidad muestra la descripción de Gerinelda:

Allí está la duquesa Gerinelda, la hermosa
madonna veneciana... y la llama candente
que brota de las glaucas pupilas del corsario
se fija, como garra codiciosa y potente,
en el suave relieve de su cuerpo estatuario
que, todo erguido, vibra de cólera impotente,
alzando al terso cielo el mágico perfil
de su rostro que tiene palidez de marfil;
mientras los sueltos bucles de sus largos cabellos
matizan su negrura con azules destellos
y en sus ojos hay sombras de expresión insondable[4]

En ambos ejemplos se muestra un distanciamiento de la realidad personal de la escritora. No sólo no se aprecia una intención autodescriptiva sino que se buscan modelos muy alejados de su propio entorno personal.

Junto por su belleza fantástica estos personajes se caracterizarán además por sus riquezas:

> Su corona engarzada de rubís fulgurantes
> y de azules turquesas y de claros diamantes
> y el collar de zafiros de inaudito esplendor.
> Con su velo tejido de retazos de bruma
> y su traje tan blanco como un copo de espuma
> que bordaron las hadas con mil perlas de Ormuz[5].

Se trata de un mundo principesco, idealizado, muy alejado del Bilbao de principios de siglo. Existe, en cierto modo, un aparente deseo de huir de lo cotidiano, de una realidad que se descubre, como se verá más adelante, gris, monótona, carente de emociones, apartada por completo de todo lo que pueda suponer riesgo o aventura.

Al lado de la princesa no puede faltar la imagen del príncipe que, aunque menos detallada, se corresponde también con los tópicos al uso:

> Sería gallardo con gran gallardía:
> Altura de cedro, vigor de gigante, gracia de felino...
> Saldría a mi encuentro en el duro camino:
> Yo le adoraría...
>
> Con ansia sus ojos en mí clavaría:
> sus ojos de un claro matiz verdeante

cuajados de chispas de luz fulgurante:
Yo le adoraría...[6]

O también:

Decías que serías para mí
el Príncipe encantado. Lo creí:
¡Tenías unos ojos tan azules! Tan bellos...
¡Y había yo soñado tantas veces con ellos...
¡Y brotaba tan dulce el amor de tu boca.
Y era yo una chiquilla tan loca;
que me hice a mi misma Princesita de cuento
y me puse a quererte, sin dudar un momento...[7]

Sin embargo, la ingenuidad adolescente de estas imágenes y descripciones encuentran en Angela un correlato realista que se aproxima a la situación personal de la poetisa. Así, en este segundo caso, subrayará a veces el carácter imposible de sus ideales:

Tengo un amante bello y constante.
Nadie lo ha visto, ni lo verá...
Tengo un amante, tengo un amante
que no ha existido ni existirá...[8]

Pero, sobre todo, se observará dicha tendencia en decantarse por la realidad cuando contraponga al ideal del príncipe la figura del hombre normal, común, tras descubrir que:

Los Príncipes de cuento no sirven para nada!
Tienen hueco el cerebro; de trapo el corazón.
Sólo viven del alma que les dá la ilusión...

Contrapone de esta forma el hombre y la mujer reales a las imágenes fantásticas y literarias:

Fué triste... Pero luego hallé un hondo placer
en dejar la corona y ser sólo mujer;
olvidando los príncipes y los vagos encantos
para esperar a un hombre que sea...uno de tantos.
Con los ojos azules...o verdes, o castaños,
que brillen al mirarme sin malicias ni engaños.
El tono de los ojos resulta lo de menos
cuando nos acarician por la ternura llenos...
Quiero "tan sólo un hombre". Pero noble, valiente,
sin reinos imposibles que el deseo mintió,
con el alma serena y el corazón ardiente
para quererme, en prosa, pero muy hondamente...
que de la poesía ¡ya me encargaré yo![9]

La escritora distingue, por tanto, a través del sujeto poético los ámbitos de lo real y lo fantástico, de la misma forma que opondrá los paisajes irreales, esterotipados, de sus poemas argumentales con el paisaje real de la costa y de la capital vizcaína:

Sobre las orillas del arroyo aquél
que riega los prados del claro vergél,

nobles palaciegos y galantes damas
planean intrigas y murmuran dramas[10].

Este entorno galante se enfrenta abiertamente con la descripción, por ejemplo, de Bilbao, mucho más personal:

En él, la ciudad, parda, tiene paz de remanso...
Horas bilbainas bajo la unción del sirimiri
que cae sin tregua como, una eterna caricia
sembrando en el silencio ruidos imperceptibles
que nos cantan con una monótona delicia[11].

Se trata del antagonismo entre lo vivido y lo que procede de una cultura libresca. Por ello mismo, el paisaje vivencial no es un mero decorado como el anterior, sino que se transforma en protagonista poético.

En la misma línea aunque con respecto a la literatura, llega a afirmar el rechazo de los libros por su irrealidad:

Odio todos los libros: Sus letras mentirosas
dicen de placer y amores y hazañas venturosas
en que otros encontraron la gloria de vivir,
y hieren las dolientes fibras de mi sentir[12].

Pero es importante volver a las consideraciones en torno al paisaje porque a través del mismo se muestra de forma nítida los ámbitos en los cuales, posiblemente, se movía la poetisa, entre el mundo de la ficción y una realidad distante, observada desde

la perspectiva de lo familiar. Ello justificaría la ausencia de otras problemáticas distintas a las directamente personales y paisajísticas dentro de la relativa variedad de temas que recoge el cuaderno inédito.

Al mismo tiempo, existe un nuevo posicionamiento favorable a lo real, paralelo a la elección del hombre de carne y hueso, a través de la preferencia por lo natural, agreste, salvaje, frente al paisaje domesticado, urbano. Así se expresa en el mencionado poema Los tres arroyos[13] donde se plantea la elección entre otros tantos paisajes diferentes:

> El uno atraviesa jardines floridos;
> otro cruza un huerto de árboles erguidos;
> y otro se desliza por riscos y espinas...

De los tres el preferido por el yo literario será el más agreste de ellos:

> Y los tres arroyos corren noche y día:
> El primero gime con melancolía:
> el segundo canta con satisfacción:
> y el tercero ríe loco de alegría...

Dichos posicionamientos podrían anunciar preferencias temáticas posteriores, propias de la "etapa subjetiva".

En cuanto a los sujetos poéticos que presentan rasgos más cercanos a la escritora, se muestran éstos, generalmente, en mo-

mentos de gran tensión emocional, bajo situaciones de tipo depresivo:

> Ya no hay flores, ya no hay flores en el huerto de mi vida,
> porque vino el desengaño y, una a una, las cortó;
> y las sales de mi llanto en la tierra maldecida
> destruyeron la esperanza de una nueva floración...[14]

O por el contrario, de alegría desbordante:

> ¡Luz! ¡Aire! ¡Alegría! Dejadme cantar...
> Dejadme refr y correr y saltar...
> Dejad que mis manos se agiten gozosas
> y suenen palmadas, palmadas ruidosas,
> que aplaudan al mundo, a la vida, a las cosas...[15]

¿Hasta qué punto estas variaciones anímicas se correspondían con estados reales de la escritora? Si bien es cierto que existen determinados aspectos autobiográficos en dichas composiciones, casi siempre se descubre la presencia de elementos distanciadores del yo poético. Por ejemplo, en **Ya no hay flores** el protagonista se expresa en masculino. Más chocante resulta aún el comienzo del poema **Humildad** por los elementos autodefinitorios que éste pudiera aportar:

> Déjame reclinarme blandamente en tu pecho,
> tu pecho de gigante, poderoso y henchido...
> ¡Si supieras que tengo el cerebro maltrecho,
> el alma desolada, el corazón herido...

¡Si vieras qué cansada estoy de ser altiva!
¡Oh, el hondo desencanto de ser la "mujer fuerte"...[16]

Este último verso hubiera podido constituir una clara referencia a la situación personal de la escritora en aquellos años, obligada a ser la madre de sus hermanos; sin embargo, la continuación del poema redunda en la imagen de sometimiento a un hombre adorado.

Tanto el yo poético no definido como las heroínas de los poemas argumentales, participan de una serie de características que les son comunes. Junto a la idealización del personaje femenino que muestran, las protagonistas poseen en general evidentes rasgos fatalistas y dramáticos. De hecho, buena parte de los poemas finalizarán con la muerte del personaje. Gerinelda se clava una espada tras besar al jefe de los piratas, beso a cambio del cual logra la libertad de los suyos. Clorinda muere de espanto al ver el espectro del trovador que se suicidó por su amor. **Rosa de las nieves** finaliza cuando la protagonista es amenazada por su padre y confiesa haberse enamorado de un príncipe enemigo, asesinado por éste.

Cuando se trata de composiciones de un protagonismo no tan definido, serán habituales las alusiones al deseo de morir, de desaparecer, la entrega a la desesperación:

No quiero distraerme. No puedo aunque quisiera.
Mi vida, toda invierno, no tuvo primavera.

No conservo ni el dulce recuerdo de una flor.
En mí todo es ocaso. No luce ni un albor...[17]

Tanto el tema de la muerte como el paso del tiempo van a ser cuestiones frecuentes en estas composiciones. En esencia, la muerte se entenderá como salida a una situación desgraciada o frustrante, pero también como escena de hondo dramatismo en situaciones como la agonía de un amante o la grave enfermedad de un niño:

Se escucha el aullido de un lobo que pasa.
El niño se agita y jadea más fuerte...
La nieve blanquea el umbral de la casa
y en él apoyada espera la Muerte...[18]

Se muestra en dichos casos una tangible morosidad narrativo-descriptiva. Es el caso de ¡Muerta![19], donde desarrolla en sesenta versos los momentos posteriores a la muerte de una mujer, el vacío en que quedan sus objetos, su habitación, el abatimiento del esposo.

Ligada a la melancolía de estas muertes literarias surge la imagen de identificación con el barro que se prolongará a lo largo de toda su obra poética:

Dejadme que me vaya diluyendo en mi angustia
y volveré a ser barro, mansa, calladamente...[20]

Y surge la preocupación por el paso del tiempo. Dicho tema utilizará en muchas ocasiones, de un símbolo tan tradicional como la rosa. Ello ocurre en **La eterna ansiedad** y **La princesa y la rosa**[21] en donde la caída de pétalos representa la pérdida de la belleza y de la vitalidad, el fin de la juventud.

Junto al fatalismo, se adivina una cierta actitud de pasividad ante los acontecimientos. Esta característica del sujeto poético de la etapa juvenil responde, en cierto modo, a lo que se presupone se debía esperar en una joven del medio social de Angela Figuera: las protagonistas de sus poemas aguardan, esperan una salvación que no está en su mano sino, muchas veces, en el galán, en el amante que se añora. Con todo, la pasividad rara vez llega a ser absoluta puesto que es frecuente que la aparente maleabilidad del personaje termine trocándose en una actitud de valentía. Un proceso de estas características se observa, por ejemplo, en **Gerinelda**. Allí, la protagonista parece someterse a los designios del pirata para conseguir la libertad de los suyos; no obstante, al final, preferirá la muerte a la deshonra. También en **Blanca Luz de Luna** se aprecia algo similar: la protagonista es capturada por un dragón y ante ello sólo sabe suspirar hasta que llega un príncipe:

> Es el cuerno de guerra, tanto tiempo esperado
> del valiente mancebo que, por fin, ha llegado
> a salvar a la triste princesita sin par...
> ¡Oh, qué lumbre de gozo se le enciende en el pecho
> a la blanca doncella que, por fin, mira hecho
> realidad el sueño que se atrevió a soñar![22]

En apariencia, la narración se desarrolla por cauces convencionales. Sin embargo, en este momento, la protagonista toma la dirección del proceso. El dragón despierta y amenaza al apuesto mancebo. Sólo el beso de la doncella puede detenerlo; entonces, la historia se transforma a través del mito de la bella y la bestia: el dragón está enamorado de la princesa y llora:

> Esquivando los brazos del Caudillo sin Miedo,
> "Vuelve solo a la luna -le dijo- yo me quedo
> con mi pobre dragón". Y el dragón sonreía...[23]

De alguna forma, la convencionalidad externa de muchas de estas composiciones oculta un carácter y una personalidad que supera los cauces marcados por las imposiciones sociales a las que se debían de plegar las jóvenes de la época. Hay una semilla de inconformismo y una voluntad de autorrealización que rehuye y transforma lo marcado por la tradición literaria.

El yo del cuaderno inédito es un personaje consciente, observador de una realidad, la propia, con la que no está conforme aunque ello no implique una respuesta activa. De esta forma, muchas composiciones enfrentan problemas que no debían de estar muy lejos de la propia escritora. Así ocurre con el aburrimiento, en Tedio:

> Pero acércate. Escucha: he de contarte
> toda la angustia que me turba el alma.
> Si. ¡Otra vez el Dragón! ¡Hace ya tanto
> tiempo que me persigue! Me anonada,

me absorbe, me aniquila, me extenúa
me agobia, me devora ¡y no me mata!
Se llama Tedio. Pero no lo nombres[24]

La identificación entre "aburrimiento" y "dragón" podría explicar la presencia continuada de este ser a lo largo del cuaderno, expresión de todo lo negativo que rodea al yo poético. Tampoco es una excepción la solución que se plantea en el poema: el ser amado rompe con esa situación. Pero, una vez más, surge el matiz diferenciador respecto a los tópicos de corte femenino puesto que ésta no es la solución definitiva:

Mi bravo Caballero, no te vayas;
no me abandones; vuelve a reclinarte.
¡Si viniera el Dragón! -¡Oh! Calla. Calla.
El dragón está en ti. Sin tú saberlo
lo tienes cobijado en las entrañas![25]

El remedio no es, por tanto, el príncipe azul, supuesto anhelo de cualquier joven de la época. El ser amado puede ayudar a romper esa situación pero la clave está en el mismo individuo, en su actitud vital.

El tedio está ligado, además, a la soledad, entendida como vacío amoroso. En este sentido, el personaje de la princesa solitaria es frecuente:

Al ver tan sola y fragante
aquella flor peregrina

la Princesita pensó:
Tambien espera anhelante
ver de Amor la luz divina
como yo...[28]

Al igual que el yo poético aislado de los demás, solo:

Asi pasan las horas, los dias... He olvidado
de la palabra humana el sonido regalado
que no ha de romper nunca mi horrible soledad.
¡Hay veces en que pienso si esto es la eternidad![27]

A causa de esta situación, la literatura llega a concebirse como un antidoto frente al aburrimiento. A ello se alude en el Ofertorio que abre el cuaderno:

Y en las horas tediosas o dolientes
dará mi poesia sus efluvios
para vosotros, como una piadosa
doncella que pusiera en vuestras manos
la flor de sus encantos juveniles...[28]

Ante un panorama como el dibujado hasta aquí, no es extraño el desaliento, los momentos en los cuales la persona se siente derrotada, vencida:

No lucho más. No puedo. Renuncio ya. ¡Dejadme!
(...)
¿Para qué seguir ya? ¿Para qué esperar nada?[29]

Se sitúa normalmente la protagonista en un presente angustioso, caracterizado por la soledad, el aburrimiento, la desesperación a veces. Se trata la suya de una existencia atormentada, sometida al monstruo, el dragón que simbolizaría su cotidianidad. Ante este presente se plantea la posibilidad de un futuro distinto que, ya se ha dicho, responde en última instancia a una actitud personal, pero que contempla su realización a través de dos logros:

- el amor
- el hijo

En realidad, ambos no son más que la consecución de un mismo anhelo, la búsqueda del equilibrio personal mediante la propia realización como mujer.

Respecto al primero de ellos, la espera del ser amado, ha sido mencionado en diferentes momentos de este capítulo: de hecho, constituye el auténtico leiv-motiv del cuaderno inédito y la principal fuente de frustraciones para las distintas protagonistas.

En lo que se refiere a la maternidad[30], ésta aflora también de manera continuada, expresándose en tres niveles muy definidos:

- amor a seres sufrientes, pese el rechazo que puede provocar su aspecto

- preocupación por los niños en general, como lo muestra el receptor infantil que presuponen algunas composiciones.

- nostalgia del propio hijo presentido o del niño como símbolo.

El primero de los niveles expuestos aparece reflejado con nitidez en un ejemplo que no será único a lo largo de esta etapa. Se trata del poema Blanca Luz de la Luna, a través de la compasión que la Princesa siente por el dragón de ella enamorado. Pero al igual que el yo poético se emociona ante el "Dragón infernal", "¡Pobrecito dragón! ¡Pobre fiera domada!"[31], también lo hará ante el perro abandonado, el niño callejero o el cardo:

> Me acerqué. Entre mis manos le tomé la cabeza
> que miedoso esquivaba y juntando mi rostro
> al rostro maloliente del animal, le dije
> al oído, amorosa, quedamente: ¡Hijo mío![32]

Por supuesto, los versos más entrañables irán dirigidos al hijo deseado:

> Soy mujer y en la hondura mas honda de mi ser
> hay un casto repliegue, como un nido de armiño,
> donde duerme el fantasma milagroso de un niño:
> El, el hijo: es MI HIJO que aún está por nacer...[33]

Es mostrada la maternidad como algo intrínseco a la realidad fe-

menina y, en este sentido, como algo plenamente asumido. A continuación, el poema se transforma en una auténtica declaración de principios sobre el tema, aludiendo a ideas que reaparecerán en posteriores trabajos. Es el caso de la defensa del hijo:

> Por llevarlo en mis manos como joya preciosa
> yo seré buena y mansa y heroica y generosa[34].

Y al hilo de todo ello, un primer ejemplo de intertextualidad tomada del Evangelio:

> Santa sabiduría del Maestro que dijo:
> "Dejad que a mí acerquen los niños, pues de fijo
> que no entrará en el reino glorioso de los cielos
> quien no se haga sencillo como estos pequeñuelos"[35].

El poema finaliza con una larga relación de términos definitorios del niño, aplicando un esquema de indudable origen religioso, pero que, sobre todo, llama la atención al marcar un precedente del discurso poético utilizado en las "Letanías":

> Niño: Misterio augusto: serenidad gozosa:
> inquietud entrañable, abnegacion dichosa:
> amor de los amores: deber de los deberes:
> dulzura en los dolores: pureza en los placeres...[36]

El esquema se prolonga en los siguientes seis versos, constituyendo una sorprendente premonición, tanto formal como temática,

de su posterior laborar poético. Se recoge a la vez una llamativa sacralización del hijo y de la maternidad en general.

Por otra parte, evidencian estos poemas una idealización de la figura del niño que tendrá su correspondencia en Mujer de barro:

> La fina porcelana de su carne incipiente
> el pulido azabache de sus bucles ruidosos,
> los dos lagos gemelos de sus ojos verdosos,
> el milagro escarlata de su boca riente...[37]

La culminación de dicho proceso idealizador se expresa en la elevación del niño a la categoría de héroe, enfrentado al mar y a su inmensidad:

> Y el héroe triunfante, soberbia la frente
> bajo la aureola de negros cabellos,
> cuajados los ojos de fieros destellos,
> muy pausadamente,
> volviendo la espalda al monstruo del mar,
> se fue por la arena de sol calcinada,
> mullida, dorada...[38]

Dibujados de esta forma los grandes trazos temáticos del cuaderno inédito, quedan por perfilar otros contenidos que sin tener la importancia de los mencionados hasta ahora, sí son interesantes en relación con sus posteriores trabajos.

Destaca así el tema de la patria, España, tratado, cómo no, en clave épica, y acudiendo a la imagen de la madre:

> ¡Madre! ¡Patria! Todo es uno y es igual. No importa nada
> que no sea: España, el nombre de la férvida llamada,
> que la imagen evocada sea un rostro de mujer...
> ¡Madre! ¡Patria! ¡Hogar! ¡Amores! Fiel recuerdo bendecido
> que confortas al muriente corazón desfallecido:
> ¡Si es por tí -dirá el soldado- no me importa ya caer![39]

No cabe duda de que se trata de una concepción muy libresca de la guerra, literaria, sin contrastar con la cruda realidad de todo lo que implica la misma. Esta concepción poetizadora desaparecerá por completo una vez que la escritora conozca de cerca sus auténticas implicaciones.

En un tono similar, aunque sin mencionar el tema de España, desarrolla algunos poemas de arenga, de ánimo para el combatiente, como **Excelsior** y **¡Avante timonel!**[40] en los cuales se glorifica el valor, la busqueda del triunfo, interpretable todo ello como simbolo del avanzar en la propia existencia. Llama la atención, por contraste con lo que se estudiará en posteriores poemarios, la idealización de los mencionados aspectos:

> ¡Mira: La luz del triunfo sólo ciega
> a los cobardes... Mira:
> La cumbre. ¡Ya llegaste! ¿No sientes que tu alma
> irradia con la lumbre de lo excelso?

¿Qué importa si la Muerte
se incauta de tu cuerpo lacerado![41]

Por otra parte y en abierta oposición con este tono de epopeya, de glorificación de actitudes heroicas, surge una vez más el contraste a través de la reivindicación puntual de lo cotidiano, de lo pequeño, especialmente en el poema **Luciérnagas** o, de manera más precisa, en **Las compañeras**[42]:

¡Oh la belleza casta de las cosas vulgares
que se repiten ácromas, monótonas, austeras!
(...)
El que sepa mirarlas sin hastío, el que halle
el oculto filón de su encanto sublime,
será feliz con una pura y serena dicha[43].

En el mismo apartado se pueden incluir composiciones ya mencionadas, que muestran una actitud amorosa y sublimadora de seres y objetos olvidados. Es el caso de **La fuente abandonada** o del niño callejero, el perro abandonado, y el cardo de **Piedad**[44].

Con respecto a las preocupaciones religiosas éstas no ocupan un lugar relevante en el cuaderno juvenil, si se exceptúan algunas alusiones dispersas. Entre ellas habría que destacar la recogida en **Impotencia** por mostrar una imagen y un tono expresivo que reaparecerán en la posterior poesía de temática religiosa:

¡Oh Dios! Si no permites que el vaso se desborde
¿porqué lo llenas tanto? Y si así lo colmaste,
déjalo que descanse...¡Déjalo que se vierta!...[45]

Asimismo, en una línea mítica al tiempo que religiosa, destaca Un cuento de reyes[46], poema que narra la historia de una madre muy pobre, calificada en algún momento como "Santa madre", cuya choza no ha sido visitada por los Reyes Magos. Ella se dirige a los tres magos pidiéndoles un regalo para su niño recién nacido. Cada uno de los reyes se desprende de una joya que entregan a la madre, alhajas que simbolizarán la Fe, la Esperanza y la Caridad.

En síntesis, se puede concluir afirmando que la poesía juvenil de Angela Figuera se halla construida sobre una visión heroica de la existencia, en la cual la mujer ocupa un papel de sujeto pasivo ante la vida, pese a que también esconde una gran fuerza interior que le permite no someterse a intereses o planteamientos ajenos.

Desde esta perspectiva, interesan al sujeto poético de la presente etapa dos grandes cuestiones: de una parte el ahora, marcado por la no realización personal. En ese sentido se puede hablar de una poesía de la insatisfacción caracterizada por recoger las impresiones de un presente dominado por el aburrimiento, la angustia, la soledad y el desaliento. Como consecuencia de todo ello, surgirá la preocupación por el paso de la juventud, del tiempo y la muerte.

En contraposición a un tiempo angustioso, monótonamente inquietante, se alza la posibilidad de un futuro distinto, esperanza de desarrollo personal concebido desde un afán fundamental: encontrar el amor y su concreción en el hijo. Dicho de otra manera, de acuerdo con las concepciones fundamentales de la escritora, la propia realización como mujer.

Dentro de este esquema vivencial, destacan asimismo determinados aspectos temáticos que, en ocasiones, engarzan con una visión tradicional de la realidad. Es el caso de su concepto de mujer. Otras cuestiones como la patria, la lucha, la guerra heroica, irían en la misma dirección. En otros casos, la incipiente preocupación por la justicia, la reivindicación de lo cotidiano, la concepción telúrica de la mujer e incluso, las mínimas alusiones al conflicto religioso, reflejan en cierto modo cuál va a ser la posterior evolución poética e ideológica de la escritora, una vez superados muchos de los lastres y tabúes educacionales de su juventud, junto con el logro de algunas de sus aspiraciones más sentidas.

De esta forma, cabe considerar una vez más el conjunto de la poesía figueriana como un proceso cuyo germen ideológico fundamental subyace desde las primeras tentativas literarias, mostrando hasta qué punto su laborar poético respondía a concepciones profundamente entronizadas en su pensamiento.

IV.2 POESIA DE REALIZACION PERSONAL

Superada la guerra civil y rehecha la vida familiar, Angela Figuera se sitúa en un período caracterizado por el logro de algunos de sus deseos más sentidos, anhelos que, como no podía ser menos, habían dejado en muchas casos su impronta en el cuaderno de poesía juvenil.

Bajo el término "poesía de realización personal" se pueden incluir las obras ligadas de forma más directa con la vida familiar y la intimidad de la poetisa[47], poesía que anteriormente se ha calificado, siguiendo la terminología de la propia autora, como "etapa subjetiva". Son dos las obras incluidas en este apartado: Mujer de barro (1948) y Soria pura (1949). Ambas guardan además profundas relaciones con sus dos últimos libros, Cuentos tontos para niños listos (1979) y Canciones para todo el año (1984), los cuales se estudiarán en el apartado denominado "retorno al intimismo".

Este conjunto de poemas va a presentar importantes cambios en relación a la etapa anterior, si bien destacan abundantes elementos comunes, auténticos vertebradores de toda la lírica figueriana. En lo que respecta a los elementos innovadores, el cambio, sin duda fundamental, será el relativo al protagonismo poético de los mencionados poemarios. Frente a la poesía épica, encarnada

por sujetos heroicos, construye Angela Figuera, en la intimidad del hogar, una poesía de lo cotidiano, de lo familiar en la que el sujeto poético, en general, no se halla muy lejos de la propia autora. Como es lógico esta importante transformación supone además un cambio radical en lo que se refiere a los aspectos temáticos, tal como y se analiza a continuación.

IV.2.1 "MUJER DE BARRO" (1948)

Primera obra publicada de la escritora, tendrá como eje cardinal la definición de un yo poético que incorpora abundantes elementos de su propia biografía personal. De hecho, la escritora definió Mujer de barro como "mi intimidad de mujer frente al amor, al hijo, y, un poco de soslayo a la vida"[48]. Dentro de la obra se trasluce esta proximidad entre yo poético y escritora en multitud de elementos; así en la propia descripción física como del entorno familiar, personal y vivencial de la protagonista, recogida en estos poemas. Como muestra de ello el sujeto poético es descrito en distintos momentos del siguiente modo:

> Ni soy nácar ni azucena:
> morena, sólo morena[49].

> Mi carne morena aún tiene
> sabores de primavera[50]

Porque el collar de mis días
ya desgranó muchas cuentas,
por eso, sólo por eso,
decís que soy vieja...¿Vieja?...[51]

¡Mi vieja carne!...[52]

Se reiteran dos importantes características de la autora, su peculiar tez morena y su edad, cuarenta y seis años cuando aparece Mujer de barro. Las coincidencias descriptivas se extienden al resto de la familia; al amante:

¡Qué verdes tus ojos claros!...[53]

Mármol oscuro y caliente
tallado en músculo y fibra.
Carne de mi amante, carne[54]

Y al niño:

Así, un ricito dorado
sobre la oreja derecha...[55]

-Los ojos, dardos azules[56]

-El sol te ha pintado bien
de oscuros cobres el cuerpo;
pero...¡esos ojos azules
y esos dorados cabellos¡...-[57]

Y los tres componentes de la familia en un mismo poema:

El padre, moreno;
la madre, morena,
y el niño más rubio que miel de colmena...

El padre, los ojos verdes;
la madre, los ojos negros,
y el niño, azules, azules...[68]

A estas alusiones hay que añadir la dedicatoria de "Poemas de mi hijo y yo", ('A Juan Ramón, mi hijo'), y algunas otras referencias personales como la mención al hijo muerto al nacer.

Prácticamente todos los poemas de Mujer de barro se desarrollan a partir de un yo, que se identifica con estas coordenadas vivenciales. Tendencia similar, aunque algo más amortiguada respecto a la necesidad de subrayar el yo autobiográfico, se reproducirá en Soria pura, caracterizando a lo que se ha denominado como "poesía de realización personal"[69].

Sobre el triángulo familiar arriba dibujado, se van a trazar los distintos contenidos temáticos de Mujer de barro, esquematizables en cinco grandes líneas: el amor erótico, las vivencias del hijo conseguido, la poesía, el afán de trascendencia y la muerte. Todas ellas se muestran no de un modo disociado sino, por el contrario, como realidades ligadas de manera muy profunda entre sí.

Estas cuestiones se desarrollan a partir de una perspectiva femenina, aspecto que se observa nítidamente en un poema, posiblemente contemporáneo de Mujer de barro por su contenido y su factura, en el que se recogen dichas líneas temáticas bajo el elocuente título de **Ser mujer**:

> Ser mujer:
> ser la madre que engendra y la hermana que escucha;
> ser la novia que besa, ser el premio en la lucha,
> ser mujer...
> Ser la fuente de vida para el labio del niño,
> para el labio del hombre
> ser placer[80].

Puede observarse que se trata de un auténtico decálogo sobre aquello a lo que una mujer debe de aspirar, resumido en la expresión "ser amor": madre, hermana, novia, amante... Al margen de las connotaciones tradicionales que puedan tener hay que destacar que todas estas consideraciones se exponen desde una concepción esencialmente femenina, condicionadora de la propia visión de la realidad porque "ser mujer" significa también:

> Tener claras miradas de ensueños ideales
> para mirar las aves, las estrellas, las rosas:
> para todos los yerros, para todos los males,
> tener miradas suaves y misericordiosas.
>
> Tener hondas y abiertas entrañas materiales
> para todos los seres, para todas las cosas[81].

Es, por tanto, una visión diferenciada, una cosmovisión marcadamente femenina.

- El amor erótico[62]

Frente a la insatisfacción que mostraba el cuaderno inédito por la carencia del ser amado, de quien se trataba de dibujar y ensoñar sus rasgos fundamentales, Mujer de barro muestra la mujer realizada y entregada al amante, la mujer que cree haber logrado realizar sus ensueños fundamentales:

> Amor puso sus manos -pasmo y fuego-
> sobre nosotros. Hemos encontrado
> nuestro divino centro
> para girar, eternos, vivos, astros...[63]

A través del amor, la mujer encuentra su equilibrio en la realidad, su razón de ser. Ocupa su lugar en la Creación, en la vida:

> Tu amor es de presa, de ofrenda es mi amor:
> El Señor me ha dado la parte mejor[64].

Precisamente el punto culminante de dicha realidad se situará en el momento del extasis, de la completa comunión entre los amantes, de la confusión de sus cuerpos:

Piel contra piel, en mi cuerpo
siento el ritmo de un latido
¿es tu corazón o el mío?...[65]

Carne de mi amante, carne
tan mía como la mía[66].

No hay piel entre la viva soldadura:
sólo un arroyo cálido
de sangre tuya y mía, dulcemente,
por ella circulando[67].

A través del amor la mujer descubre además lo mejor de sí misma, se transforma:

Es barro mi carne... ¿Y qué?
Cuando mi amante la besa
le sabe a nardos y a miel[68].

Como consecuencia, los elementos eróticos serán frecuentes a lo largo del poemario: invitaciones al amor, los amantes juntos, las insinuaciones amorosas:

Vente que vente conmigo
donde estuvimos ayer
que ayer me robaste un beso
y me lo has de devolver...
A la orillita del río,
debajo de los almendros,

el beso que me robaste
que me lo devuelvas quiero...[69]

- El hijo

La idea del hijo surge íntimamente ligada a la idea del amor, lógica consecuencia del erotismo:

Mujer de barro soy, mujer de barro:
pero el amor me floreció el regazo[70].

Porque los amantes representan la prolongación de la existencia por encima de la muerte en la Revelación del éxtasis amoroso:

No, no existe la muerte. Somos vida[71].

Y ella es su cauce, como se define en Mujer:

Cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especie[72].

Esta concepción, intrínseca a la realidad femenina, la equipara además a la propia tierra, fértil y oscura como la protagonista poética:

"Tú y yo, cauce profundo de la vida.
Tierra las dos...¡Hermana, hermana, hermana!..."[73]

Soy tierra oscura y caliente;
la tierra
donde crecen los olivos,
el pan y el vino. Morena[74].

Por todo ello resulta lógico el entusiasmo frente al hijo hecho realidad, el hijo tantas veces presentido y deseado:

Antes que hubieras nacido,
yo te cantaba, hijo mío.

Ahora, en mis brazos, vivo,
callo y te miro:

Ahora te tengo, hijo[75].

El niño es idealizado en su presente:

¡Hijo del alma, lucero!
Nunca pensé que tuviera
dentro de mí, miel y cielo[76].

Y todas sus realidades, descubrimientos, anécdotas, convertidos en origen de buena parte de las composiciones incluidas en el apartado "Poemas de mi hijo y yo", las cuales recuerdan de manera muy clara a la poesía infantil de sus últimos libros, en especial a Canciones para todo el año. Situaciones como la merienda, una enfermedad, los zapatos nuevos, los juegos, las primeras letras,

se transforman en núcleos temáticos, entronizando lo cotidiano como objeto poético:

Caramelo

Te dí un caramelo...

Yo salí ganando:
tú me diste un beso[77].

Pero el tiempo no se detiene y la protagonista es consciente de su transcurrir a través del hijo que crece:

-¡Qué alto te veo, hijo mío,
cuando marchas a mi lado!

Ya no me das la manita:
Pronto, mi brazo en tu brazo[78].

Entonces surge en la madre una cierta rivalidad poética frente a la nuera presentida, adivinada en el futuro: él, su hijo, la podrá hacer feliz:

Pero aquella dulzura de su carne primera,
aquel azul intacto de su mirada pura
cuando prendió a mi seno la rosa de sus labios,
eso, que fue tan mío, no lo tendrás tú nunca[79].

Y asociado a la vez a estos sentimientos, un temor: el de que el

hijo pierda los recuerdos de la infancia y con ellos, la memoria del amor de sus padres:

> Se te perderá la infancia
> en el cristal empañado
> del tiempo viejo...
> Dichoso
> si en él conservas grabados
> los besos de tu madre; de tu padre
> la noble frente y los viriles brazos[80].

- La poesía

Sin necesidad de reiterar conceptos que se han desarrollado en el segundo capítulo del presente estudio, no puede prescindirse de una breve mención a la línea temática que equipara el quehacer literario con el hijo, "el poema / sazónase como un hijo"[81], constituyéndose ambos en "el fruto redondo" de la protagonista:

> Pero mis versos nacen redondos como frutos,
> envueltos en la pulpa caliente de mi carne[82].

Impulsada a escribir por propia naturaleza, "aunque yo no quisiera, he de decirlo"[83], a pesar de que el verso "nunca es del todo mi verso"[84], la poesía resume junto con el amor y el hijo su labor en la vida, su obra personal, vivencial:

¡Qué poquita labor, qué poquita labor!...
Unos versos, un hijo, un hogar, un amor...

Pero tú, que me miras con desdén al pasar,
tú, que vas tan orondo... ¿Has hecho mucho más?[85]

- La muerte

Junto a la aparentemente absoluta felicidad en la que se desenvuelve la vida del triángulo familiar, se intuye de forma continuada la preocupación por el paso del tiempo y la muerte. Las comentadas referencias unidas al crecimiento del niño y a la aplicación del adjetivo "vieja" al sujeto poético, aunque sea para desmentirlo, muestran la preocupación ante ambas cuestiones, las cuales asoman, de forma más o menos clara, en diversos momentos. Así, entre los primeros poemas destaca la composición titulada Morir:

¿Por qué ha de ser podredumbre
esta alegre carne mía
(...)
que ha sabido de caricias,
que ha florecido en un hijo,
que goza cuando respira?...[86]

Pero no se trata tan sólo del miedo a la propia muerte, sino también al fallecimiento de los seres queridos. Dicho temor justificará la repentina preocupación por el hijo dormido, "tan

quietecito, tan quieto, / que, de pronto, me entro miedo..."[87], ante su enfermedad y, sobre todo, al recordar al hijo muerto al nacer, la culpabilidad sentida al no haberle acunado por lo menos un momento entre sus brazos...[88]

Ante la muerte, la protagonista adopta una actitud vitalista, niega el miedo frente ella, pero pregunta sobre su sentido "por amor a la vida"[89]. En cierto modo, la muerte cierra un ciclo que se completa con el retorno a la tierra, a la naturaleza:

> Después, habrá quien sea una semilla,
> una gota de luz, un dulce trino.
> Habrá quien sea un copo de neblina,
> un polvo de ceniza, acaso un lirio...[90]

Pero la mujer de este poemario posee además otras posibilidades de trascender a la muerte a través del hijo y de la poesía:

> Durar
>
> Yo pasaré y apenas habré sido,
> -frágil destino de mi pobre arcilla-.
>
> Hijo, cuando yo no exista,
> tú serás mi carne, viva.
> Verso, cuando yo no hable,
> tú, mi palabra inextinta[91].

Se observa, en general, una marcada preferencia a tratar los cuatro grandes temas formulados hasta aquí, sintetizables en dos básicamente:

- el amor y su realización (el amante, el hijo, la poesía, el hogar)

- la muerte

Ambos planos temáticos se sitúan en el ambiente de lo cotidiano que, tal vez por contraste con los sufrimientos recientes, adquiere categoría de "maravilloso"[92].

De forma paralela, se reflejan en Mujer de barro otras cuestiones que, aunque introducidas de manera tangencial, tienen su importancia por constituir, de nuevo, avances de sus posteriores preocupaciones poéticas. Así, habría que mencionar un cierto interés por el paisaje, utilizado casi siempre de modo simbólico. En esta línea, destaca la composición Luna en la que la presencia de ésta se combina con la profundidad telúrica de la mujer, construyéndose una compleja simbología de fecundidad y trascendencia mediante la aparente sencillez de un breve poema:

Aquella noche la luna
se me asomó a la ventana.
Y yo me asomé a la luna...
-lunita, lunita clara.

Metí mi brazo en la luna
como se mete en el agua:

Mi carne morena
se transparentaba;
mis uñas, de nácar...[93]

Es reseñable, además, la presencia de determinadas preocupaciónes metafísicas, como es el caso de la composición **Preguntando**, donde se aprecia la ausencia de respuesta que constituirá un leiv-motiv de los primeros libros de la "etapa preocupada":

Vivimos preguntando...
¡Jamás responde nadie![94]

IV.2.2 "SORIA PURA" (1949)

Esta obra inicia el conjunto de trabajos figuerianos escritos con la conciencia previa de que van a ser editados lo que supone una perspectiva y una conciencia creadora diferenciada con respecto a la poesía propiamente familiar. No obstante esta importante matización, Soria pura guardará numerosos lazos de unión con respecto a Mujer de barro, siendo en cierto modo una continuación de aquella.

En relación a la obra anterior, Soria pura presenta un protagonismo más individualizado. Existe de nuevo un yo de tono autobiográfico, muy próximo a la escritora; no hay que olvidar la importancia de Soria en su vida durante los primeros años de la posguerra. Pero frente al yo los otros dos componentes del triángulo familiar, el hijo y el amante, verán muy limitada su presencia hasta el punto de convertirse en meros elementos referenciales, no protagonistas. Por ello, aunque sigan presentes, su incidencia será mucho más ambigua, menos evidente que en Mujer de barro. Buena muestra de ello puede ser este ejemplo en el cual se alude al amante mediante un juego de palabras:

> ¿Quién me desató la sangre
> que así se me derramaba?
>
> Aquella tarde de Julio,
> sola y perdida en las cañas[95].

Contrastando con esta difuminación del hijo y del amante y compartiendo importancia con la heroína poética, surge el otro gran protagonista de esta obra: el paisaje soriano como entorno edénico. Sobre dicho eje, yo-paisaje, se construirá el conjunto de poemas recogidos en Soria pura[96]. De este modo se lo explicaba la escritora a Blas de Otero en una carta de junio de 1949, a poco de haberse publicado el libro:

> Este Soria pura es mi reacción frente al paisaje, tan hondamente cautivador en su serena, peculiarísima belleza, de las orillas del Duero por los pinares de

> Berlanga, donde he pasado cuatro veranos inolvidables, recreándome en el "ocio sagrado" y bebiendo a grandes o pequeños sorbos el encanto de la tierra, el río, los árboles... Yo he querido apresar todo eso, hacerlo mío expresándolo. ¿Lo he logrado?... Para mí interior... "casi"... Para los demás, no sé. Los lectores tienen la palabra.

El tema fundamental parte, por tanto, de la mujer individualizada frente a un paisaje idílico e idealizado y de su interacción:

> Si, puede que lo que yo he dado sea "mi" emoción ante el paisaje. Al fin y al cabo estoy en mi derecho de apoderarme de ese paisaje externo y convertirlo en algo subjetivo y quizá arbitrario. ¿Que usted -y puede que otros muchos- hubieran creido preferible la emoción del paisaje?... Lástima. Pero conste que esa emoción del paisaje, más objetiva e impersonal está en algunos poemas como Pinar, Chaparrón, Tormenta, y otros... Es curioso, que cuando llegó el momento de seleccionar quité precisamente muchos de esos menos íntimas y de impresión personalísima[97].

A partir de estas concepciones la escritora aborda a través del yo poético diferentes aspectos de la naturaleza soriana: la tierra, el río, los árboles, Machado como poeta por antonomasia del paisaje soriano, el mar en la distancia. Todos estos elementos aparecen cargados de nuevas significaciones que confluyen en

un mosaico alegórico global sobre el cual se plantean las constantes temáticas de la escritora: el tiempo, el amor, la muerte, el afán de trascendencia... De esta forma, el tema paisajístico permite acceder a su vez a otros desarrollos conceptuales más filosóficos y complejos iniciados en Mujer de barro. Hay que destacar que ante estos elementos el yo adopta una actitud sintomáticamente maternal[98] lo cual enlaza de modo directo con los planteamientos de su anterior poesía. Ejemplos de ello son el poema Río sin sueño[99] donde la protagonista desearía mecer entre sus brazos al río que solloza, o Pastorcilla[100] donde destaca el hecho de que la pastorcilla trate con mayor afecto a la oveja negra, "mustia y enteca".

Dicho ésto se tratará de profundizar en los distintos elementos de este entramado, elevado a la dimensión alegórica, siguiendo para ello la división establecida en el propio libro.

- "La Tierra"

La relación entre la protagonista poética y la tierra se concibe como un darse de la mujer a ésta, una entrega que de nuevo recuerda a la pasividad presente en muchas composiciones del cuaderno inédito[101]:

> Caída sobre tí, vertida, floja,
> en tu rugosa palma, verdecida[102]

Son los primeros versos de un poema que culmina con el deseo de

anulación personal en la entrega:

> Nadie me mueva: Ya no soy. Aguardo,
> blando terrón perdido, que la reja
> viril de los arados me socave
> en rojos surcos...¡Qué morir sin lucha,
> sin trance, sin espanto!...¡Qué fecundo
> brotar en tallo y en raiz: ¡eterna!

El poema marca cuál será el tono general del libro, combinación de poesía lírico-reflexiva, filosófica, a partir de un marco muy preciso, concreción del panteismo que afloraba en Mujer de barro. Concibe de este modo el retorno a la tierra como otra vía de trascendencia a la muerte, junto con la poesia y el hijo, relegados ahora a un segundo plano. Es la vida tras la muerte a través de la naturaleza:

> (...) En otra primavera,
> yo brotaré en tus hojas. Por el viento,
> habrá un temblor de mi cuando te muevas[103].

Adopta el yo una actitud contemplativa ante el paisaje, silencioso, inactivo, evitando romper, mancillar una naturaleza de pureza paradisiaca:

> Frente al medido vuelo de las aves,
> mi vida se remansa: que no sufra
> el pecho inmóvil de la tierra blanda
> bajo mis pasos; que mis manos, quietas,

no pongan roces en el aire tibio;
que no rayen mis ojos
ese pulido esmalte de las cosas.

Respiraré el aliento de la tarde,
sóla, sin voz: que acaso las palabras
lastimen el purísimo silencio[104].

En este contexto, hay que recordar la identificación yo poético-Eva, establecida en el poemario anterior y retomada en éste: "El sol y yo./ El sol y yo, como en el primer día./ Eva y el sol[105]".

El elemento telúrico dentro de toda la obra de Angela Figuera va a representar una y otra vez el principio y el fin del individuo junto con su renacer en ella.

- "El río"

Utilizado como símbolo de significación más compleja que el anterior, el tema del río supone, en gran medida, la continuación del erotismo analizado en Mujer de barro, asociado con el amor y la desnudez de los cuerpos:

Entro en el agua, dura de tan fría,
que me coge del talle;
que me ciñe y envuelve
con apremios de amante...[106]

Dentro del agua,
tus manos me acariciaban,
y yo, riendo, besaba
tu cara todo mojada[107].

Y de nuevo, surge la actitud de entrega:

¡Qué grito por el aire esplendoroso
al tener que entregarme![108]

¡Cómo me abrazaba el río!
¡Ay, y cómo me abrazaba![109]

En otras ocasiones, la visión del agua permite a la escritora acceder a la cuestión del paso del tiempo, la imagen ligada al manriqueño tema del correr de la vida:

Las aguas pasan rodando
desde su cuna a su muerte:
Los ojos del niño sueñan,
extáticos, su presente[110].

El río es, además, testigo del paso del tiempo en el Romance del desdichado quien compara su hoy de recuerdos frente a un ayer lleno de esperanzas[111], río siempre en movimiento, sollozando sin descanso:

Quieto y dormido todo, menos el río. El río
no podía dormirse: sollozaba temblando,
con los ojos abiertos que le hería la luna[112].

De alguna manera, mediante el río se quiere simbolizar la vida, su trascurso, cosido al cielo por los juncos[113]. A la vez, el agua es un elemento purificador:

entre las aguas mi cuerpo
lavando viejas nostalgias[114].

Junto con el sol, el viento y la hierba, el río hace "nacer un alma"[115] en la protagonista, en un proceso que equivale a un nuevo renacer:

Bésame ahora, que estoy
reciennacida del río[116].

- "Los árboles"

Se trata de otro de los elementos temáticos recurrentes en Soria pura, motivo dominante en estos poemas según Marcos Marín[117], que se integra dentro de la línea alegórica de la obra, trascendiendo en elemento simbólico complejo: el árbol se plantea casi desde el comienzo como una adivinanza claramente superadora de lo real:

Mi vida sólo vale: yo te vivo
con este fino tacto de mis manos
y de mis ojos lúcidos.
Tú no serás después que yo no sea.
El peso inexorable de mi muerte
te abatirá rotundo, como un rayo[118].

Quizá la clave más evidente para entender estos conceptos esté en la comparación que se establece al ver un arbolillo que resiste sobre una roca en el centro de la corriente:

Así hay que vivir, así:
el alma bien arraigada
en esta dura piedra de la vida;
bajo los altos cielos,
junto al agua...[119]

En esta relación alma-árboles[120] se puede comprender el comentado río cosido al cielo por los juncos. Similar equiparación funcionaba también en Mujer de barro:

Iban mis pasos por el lomo blando
de la alameda, casi acariciantes,
y vi mi alma desprendida y sola
errando dulcemente entre los árboles...[121]

Existe, por tanto, una cierta correspondencia entre los árboles que la protagonista descubre en el paisaje y su propia alma, estrechamente ligada además con la varias veces reiterada idea del

retorno después de la muerte a través de la tierra:

> (...) En otra primavera,
> yo brotaré en tus hojas. Por el viento,
> habrá un temblor de mí cuanto te muevas[122].

Ambos conceptos se funden además con la mencionada trascendencia ligada al verso en Cortad el árbol[123]:

> Cuando ya no haya árboles,
> yo brotaré una selva, un bosque nuevo,
> vivo en el solo ardor de mi palabra;
> con la raíz mojándose en mi centro,
> y, al aire, entre sus ramas, hojas, tallos,
> estremecidas alas de mis versos.

Se expone así la idea del poema uncido para siempre al paisaje por él descrito, confundidos ambos en el "intimo paisaje".

- "Intimo paisaje"

Este apartado muestra la total identificación entre los dos protagonistas del poemario, la mujer y su entorno, dando pie a una definitiva interpretación alegórica de los elementos paisajísticos recogidos en Soria pura:

Música

Se oye una música...¿Dónde
suena esa música? ¿Dónde?...
No hay pajarillos en la noche.
No suenan flautas en la noche...
¿Dónde esa música? ¿Dónde?

Mi corazón canta en la noche[124].

Mujer y paisaje se confunden, sometiéndose ésta a aquél:

No ser ni yo. Ni nadie. Lo más, una pastora
perdida en tu silencio de largas soledades;
sentada en tus tomillos: la luz de la mirada
copiando, sin saberlo, los vuelos de las aves;
caída sin nostalgias sobre el
fluir del río[125];

Sobre el fluir del tiempo, anulada en medio del paisaje, como indica el título de este último poema... Al mismo tiempo, la identificación con la pastora, personaje presente en otro poema, permite a la protagonista una integración mayor en el entorno, incorporación despersonalizadora del propio "yo", sin afectar de ningún modo a la naturaleza, intacta, perfecta como el paraíso, renacida, como se ha dicho antes, a través de una pureza que lava viejas nostalgias[126].

Y es que, siguiendo a Marcos Marín, "la naturaleza se ofrece al poeta como lección vital de permanencia, pureza y autenticidad, siempre fiel a sí misma y capaz de realizarse plenamente en su inmovilidad, por contraste con la vida del hombre, trashumante, limitada, fragmentaria, y por ende nunca satisfecha de sí misma"[127]. De ahí la razón de este deseo de identificarse con el paisaje.

Se observa a lo largo de este proceso identificador una cierta intención escapista, una huida de la realidad externa hacia un estado de paz reencontrada, solamente turbada por la conciencia de lo absoluto y de lo desconocido representado en la noche:

> ¡con qué desesperado parpadeo
> los ojos se me caen en tu negrura,
> buscándole horizontes a tu cerco!...
> (...)
> ¡Qué naufragar en mares invisibles![128]

Es también en "Intimo paisaje" donde se recogen las principales referencias a la familia, al hijo y al amante, el fruto y la semilla:

> Míos los dos
>
> Desnudos junto al agua. Bien tallados
> en oscura madera. Firmes, rectos.

Míos los dos: Mi fruto y mi semilla.
Yo, en medio[128].

Es el ámbito de la felicidad conseguida.

- "Soñando el mar"

Este breve apartado, compuesto apenas de tres poemas, introduce una primera cuña de nostalgia: el yo poético recuerda el mar pero no un mar cualquiera sino el de su niñez, el Cantábrico:

Mar, yo estrené mis ojos al mirarte.
Toda yo me estrené. Nací en tu orilla[130].

Y con el recuerdo del mar, el de su primera entrega al paisaje:

Al penetrar en ti, ¡con qué violencia
de urgencia varonil me penetraste![131]

En este proceso existe de nuevo un enraizamiento en la tierra cuando compara sus pies con tallos sobre ella. A la vez, los sueños se acunaban "en el vaivén antiguo de tus olas". Este verso podría tener relación con la frecuente presencia del entorno marítimo en el cuaderno inédito, de la misma forma que **Mar de mi infancia** no deja de recordar, pese a su distinta factura, a los poemas agrupados en dicho cuaderno bajo el título "Paisajes".

La nostalgia surge al recordar los sonidos, las imágenes y sensaciones del mar, del "¡verde y perdido Cantábrico!"[132], especialmente en el nivel de las ensoñaciones, desde un ahora en el cual la protagonista pisa "tierra seca / de la meseta adusta"[133] y concibiendo su retorno:

> mar de mi infancia, ¡mar!, siempre
> esperándome[134].

De algún modo, el recuerdo de aquellos primeros paisajes encierra a su vez la nostalgia del tiempo que corre, el deseo de detener su transcurso, como se perfila en el poema que cerrrará el poemario, muy ligado a los incluidos en "Soñando el mar", Añoranza[135]:

> Como encallada en áspero cemento,
> alta, se asoma mi terraza al río
> de la ciudad. Naufragan en neblinas

El mar está unido a la propia esencia del yo, encallado en el medio urbano. Allí, frente a la "paz de la hora, golpeada y rota / por los estruendos y los gritos, / mientras se van prendiendo en las ventanas / estrellas diminutas y sin brillo...", surge también el recuerdo limpio del Duero, las evocaciones del verano. De nuevo, el paisaje idealizado del pasado:

> (¡Alamos dulces del lejano Duero!
> ¡Agujas afiladas de los pinos

tejiéndome los ocios del verano!
¡Cielo perfecto y limpio!...)

Algo similar se puede observar en el poema inmediatamente anterior, **Remanso:**

Al irme, hubiera querido
dejar el alma amarrada
en el recodo del río
como la barca quieta y solitaria[136].

- "Homenaje"

Aunque algunos de los poemas incluidos en este último apartado han sido estudiados anteriormente hay que hacer mención, sin embargo, a la idea directriz de este conjunto.

El homenaje al que se hace alusión se refiere a la figura de Antonio Machado, poeta íntimamente ligado al paisaje soriano de forma tal que Angela le considera como parte del mismo, como si su poesía perdurase en las realidades por él recogidas en su obra:

Me fui con tu libro allí,
y luego no hacía falta:
todos tus versos, Antonio,
el Duero me los cantaba.
Siempre los canta[137].

La misma idea se reitera más adelante:

> En el sereno ambiente, un son lejano
> de trémulas esquilas...Quedamente,
> tu Sombra vino y se sentó a mi lado[138].

Destaca en estos versos el término "Sombra" con mayúscula. Para entenderlo bastará recordar el aura mítica con que se envolvió durante la posguerra la figura de Antonio Machado. Asimismo, se subraya a su través la idea de que el espíritu del escritor impregna para siempre el paisaje soriano.

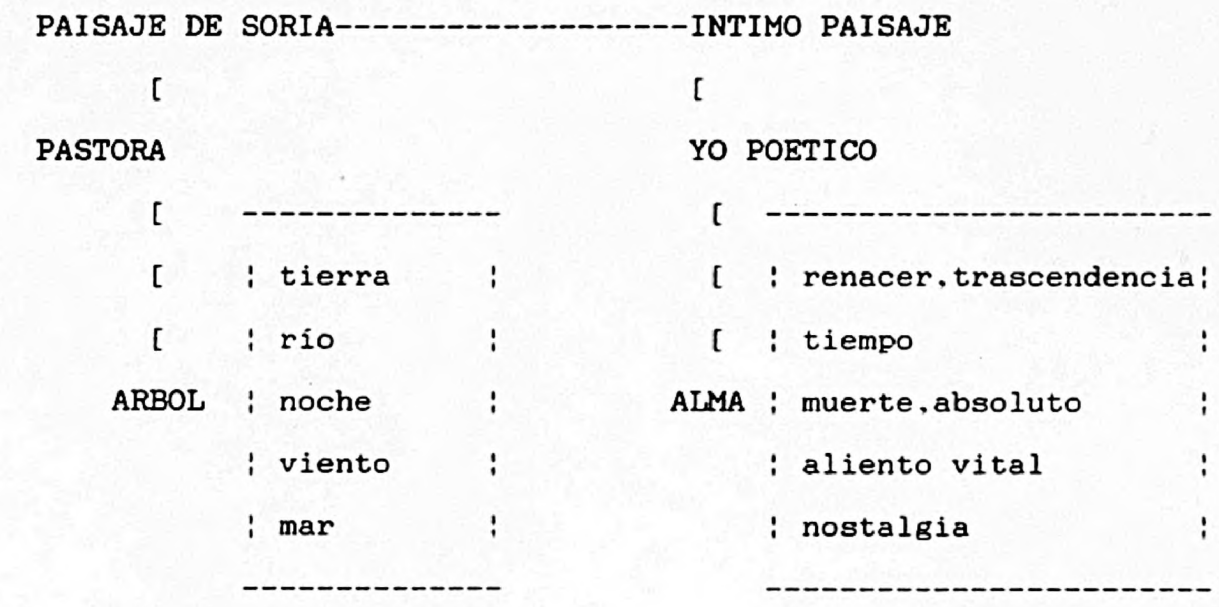
En los posteriores poemas el sentido del homenaje se diluye, desapareciendo las alusiones a la figura del poeta sevillano. Unicamente permanece un cierto paralelismo en Soria mía donde la protagonista concibe la perdurabilidad del recuerdo de Soria a través ahora de sus propios versos. Así, tras enumerár los distintos elementos del paisaje, afirma:

> no los perdí: son míos en mis versos[139].

Se trata, de alguna manera, del proceso contrario al apreciado en Machado: mientras los versos y el espíritu machadianos perduran en el paisaje, en los versos de Angela es el paisaje quien permanece.

Analizados los diferentes elementos paisajísticos transformados en centros temáticos de Soria pura, llega el momento de definir las estructuras de contenido fundamentales de este libro.

Como se ha dicho, la base la constituye el yo femenino ante el paisaje, un yo autobiográfico que busca identificarse, integrarse, diluirse en medio de una naturaleza idílica una vez conseguidos sus anhelos fundamentales. En cierto modo, frente a Mujer de barro, el sujeto poético recupera su propia individualidad, su realización no tanto en el medio familiar sino, superado éste, en una búsqueda a través del paisaje que, de esta manera, trasciende a la propia realidad, convirtiéndose en un mosaico de símbolos, en un conjunto alegórico, resumible del siguiente modo:



Este esquema muestra el proceso de abstracción que completa la inicial observación paisajística. De este modo, la imagen del viento se relaciona con el aliento vital pero también con un cierto erotismo que recuerda al del agua:

Al agua, no: me voy al viento, al viento
jinete sin color de los caminos
en esta noche densa del verano.
Tacto caliente, labios pegadizos,
espesos de perfumes y sabores[140]

Pero además el viento empapa al ser humano y le aleja de lo terreno:

Viento

Correr, correr cara al viento
que nos empapa y enhebra
por nuestros poros hilos
de vida fresca...

¡Correr, correr cara al viento
sin pisar casi la tierra![141]

De alguna forma, se puede decir que el yo poético, cumplidos sus anhelos fundamentales, busca el marco adecuado a los mismos, el paraíso perdido y recuperado mediante la memoria y la nostalgia, a través de diferentes ámbitos y recuerdos ante una realidad que se presiente muy próxima: la vejez en el medio urbano:

" PAISAJE SORIANO..... NATURALEZA / CIUDAD

NOSTALGIA " ideal cercano

" MAR CANTABRICO..... JUVENTUD / VEJEZ

"

" MAR MEDITERRANEO..... PARAISO

" ideal lejano

MITO PUREZA /COTIDIANIDAD

vida

amor

retorno tras muerte

Dentro de este ordenamiento existe una marcada oposición entre la juventud y la vejez, el paisaje urbano y el natural, el mito de pureza edénica frente a la cotidianidad. No se da, sin embargo, ningún tipo de oposición entre los distintos paisajes que establecen una gradación sobre todo temporal: el Mar Cantábrico y el paisaje de la niñez, Soria como paraíso más cercano, el Mar Mediterráneo, como paraíso más lejano, el retorno al agua:

Pinos

Pinos de Soria fría, estremecidos
por ásperas chicharras
a la orilla del Duero,
¡ya, míos en mi alma...

Pinos risueños del Mediterráneo,
entre blancos almendros
y caletas azules...
¿iré algún día a veros?...[142]

Simplificando la idea aquí contenida cabría decir que la escritora, poseedora de los pinos sorianos con todas sus connotaciones simbólicas, se pregunta si logrará algún día conocer ese otro mito de pureza representado en los árboles mediterráneos. Se trataría, por tanto, de dos eslabones en un mismo proceso.

Respecto a las oposiciones "naturaleza/ciudad" y "mito pureza/cotidianidad", se reflejan en la composición que cierra la obra, Añoranza[143]:

Como encallada en áspero cemento,
alta, se asoma mi terraza al río
de la ciudad. Naufragan en neblinas
oros y rosas del atardecido.
Paz de la hora, golpeada y rota
por los estruendos y los gritos,
mientras se van prendiendo en las ventanas
estrellas diminutas y sin brillo...

(¡Alamos dulces del lejano Duero!
¡Agujas afiladas de los pinos
tejiéndome los ocios del verano!
¡Cielo perfecto y limpio!...)

Analizados estos aspectos puede concluirse que Soria pura, a pesar de implicar una conciencia más autocrítica y una consciencia de lectores ajenos al entorno familiar, tal y como se ha estudiado en el capítulo dedicado a la metapoética figueriana, supone una clara prolongación de su obra anterior y de las preocupaciones allí recogidas. Sin embargo, la que podría denominarse su "poesía pública" o "poesía mayor", va a sufrir importantes modificaciones a partir de este momento. Como consecuencia los aspectos más íntimos y subjetivos quedarán relegados a la lírica familiar, de difícil acceso hasta la aparición de la poesía infantil.

IV.3 POESIA EXISTENCIAL Y DE PREOCUPACION SOCIAL

La publicación de Vencida por el ángel y del poema Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas, ambas editadas en 1950, marcan el inicio de un fecundo periodo de creación literaria destacado por la actitud "preocupada" que la poetisa había de adoptar frente a los grandes temas: la existencia, la guerra, Dios, la solidaridad como arma que podría transformar el mundo. El contraste con respecto a su poesía amorosa, sensual, paisajística ha quedado subrayado a lo largo del estudio en los distintos niveles de análisis, suponiendo en este sentido un retorno a la insatisfacción pero no bajo el prisma de la realización personal, como se veía en el cuaderno inédito, sino desde una perspectiva

primordial colectiva y femenina[144]. Se trata, en consecuencia, de una poesía que brota del compromiso con la realidad, con el ser humano, "poesía situacional crítica" según Rafael Bosch[145].

Como se ha recogido al comienzo de este capítulo, se pueden diferenciar en esta larga etapa dos grandes líneas temáticas que, aunque convergentes en muchas ocasiones, muestran muy distinto predominio en cada uno de los poemarios. De una parte, se recoge a lo largo de esta período todo un conjunto de inquietudes filosóficas, concretamente de orden metafísico y ontológico. Será el caso de Los días duros y Víspera de la vida. Es la poesía que se ha definido en un principio como de "agonía existencial", agonía entendida en el sentido unamuniano como lucha existencial[146].

Mayor desarrollo poético alcanza, por contra, la que se ha definido como "poesía de preocupación social", centrada en la crítica de las injusticias que sufren los más débiles, denuncia y solidaridad con quienes ansian una sociedad distinta. Será ésta la temática que predomine en los restantes trabajos del período. Vencida por el ángel, El grito inútil, Belleza cruel y Toco la tierra.

Planteada así la cuestión, la poesía de tendencia religioso-existencial constituye un intermedio limitado en el conjunto de esta etapa poética. Así lo confirma Mercedes Acillona para quien las mencionadas composiciones responden a un relativo retorno al intimismo lírico[147]. De alguna forma, se pueden situar estos poemas en la transición de la poesía subjetiva a la preocupada, provocando una cierta desorientación en buena medida por su apari-

ción cronológica, desordenada muchas veces con respecto a sus fechas de elaboración[148].

De esta manera, aunque a continuación se respetará el orden con el que figuran estos trabajos dentro de la edición de las Obras completas, habrá de tenerse en cuenta la relativa ruptura producida con Los días duros y Víspera de la vida en relación al conjunto de la "etapa preocupada".

IV.3.1 "VENCIDA POR EL ANGEL" (1950)

A pesar de su importancia dentro de la obra figueriana, es el conjunto más breve publicado por la escritora bilbaína. En realidad consta tan sólo de cinco poemas que, aunque extensos, apenas superan los trescientos versos. No obstante, en su escaso número se produce una profunda transformación que los convierte en auténticos poemas bisagra entre dos etapas.

El cambio fundamental que presenta Vencida por el ángel se verifica tanto en el tono como en la perspectiva desde la que se construye dicho conjunto. No se trata ya de aquella poesía que brotaba de un sentimiento de realización personal, de plenitud del individuo en el amor, la familia y el paisaje. Por el contrario, el yo poético descubre la ansiedad, la angustia, el

miedo; reconoce que más allá de su experiencia personal, de su yo feliz, otros sufren: es el tema de sus dos primeros poemas.

La oposición entre felicidad personal y sufrimiento ajeno se plantea especialmente en el primero, titulado no de forma casual Egoísmo[149]. Aquí el sujeto poético confiesa haber tratado de vivir aislado de la realidad más lacerante, oculto en el hogar. Frente al naufragio de todas las cosas, el hambre, los hombres acosados, las madres sufrientes ante los hijos muertos, los niños abandonados, se levanta la puerta del hogar, fuertemente defendida por la protagonista que trata de preservar su felicidad:

> Yo, dentro. Yo: Insensible, acorazada
> en risa, en sangre, en goce, en poderío.
> Maciza, erguida; manteniendo firme,
> contra el alud del llanto y de la angustia,
> mi puerta bien cerrada[150].

Pero la conciencia de esa realidad, simbolizada en el ángel terrible, de claras connotaciones bíblicas[151], le acosa:

> He luchado con él. He luchado: He reído
> sobre todas las flores de los mayos ingenuos;
> cabalgando las nubes; fabricándome estrellas;
> derramando canciones[152].

Es el poema que da título a la obra. A partir de esta constatación el yo recapitula, repasa, hace balance de su existencia:

Me he apoyado en mis huesos; me he afirmado en mi
sangre.
He caído en la sima de los besos sin límite.
He crujido en el trance de los duros abrazos.
He gritado el triunfo de mi carne aumentada
en la carne del hijo.

El amor, el hijo, algunas de las constantes de su poesía de la intimidad. Y unida a ellas, la renuncia a una equivocada conciencia individualista:

Me he creído excluída, separada, intocable.

En este estado de cosas el ángel consigue romper las barreras entre el yo y la realidad:

me ha tocado: me ha roto la coraza soberbia;
me ha deshecho los muros; me ha cortado la huida.

Y se confiesa la protagonista, al fin, derrotada bajo el peso de la angustia, del dolor de los mundos, derrota que para Roberta Quance, de acuerdo con la tradición bíblica, constituye una suerte de victoria[153]:

Sin espada, sin ruido, me ha vencido. En la entraña
me ha dejado clavada la raíz de la angustia
y ya siento en mi alma el dolor de los mundos.

Y en efecto, tras esta afirmación aborda la poetisa el tema que de manera más próxima conmocionó su entorno, la guerra, otra de las grandes preocupaciones de toda esta etapa poética. De hecho, sin mencionarla directamente, dicha cuestión había surgido ya en los poemas recogidos antes:

> Fuera, el rostro de Dios, oscurecido
> por infinitas alas desprendidas
> de arcángeles sin hiel, asesinados[154].

Se trata de un paisaje arrasado por el desastre, por "el escalofrío que sacude / el espinazo enfermo de la tierra", paisaje de ruina, de "dispersión desnuda de los huesos". Es la "muerte sorda, oscura, / derrumbándose / sin asunción posible".

Aunque resulte paradójico, el primer poema que aborda más directamente la guerra en sí misma es el que lleva por título Esta paz[155], donde se describe la situación de posguerra frente a la paz primera, anterior al conflicto, y también frente a la propia guerra:

> Aquella Paz de olivo y de paloma
> lograda en verde tierno y blanco puro
> sobre el carmín violento de la sangre,
> no es esta paz de ahora, enmascarada
> entre papel y tinta mentirosa.

Concebido el enfrentamiento como lacra universal, se considera en el poema la imposibilidad de cimentar la auténtica paz sobre un

paisaje castigado por la violencia:

> No es esta paz, de pecho acribillado
> por viejas bayonetas oxidadas,
> que se dejó por todos
> los rincones del mundo
> fusiles olvidados que disparan,
> cañones que conservan su bramido
> y buitres acerados con el buche
> preñado de metralla.

Y a continuación describe la falsa concordia sustentada en el miedo, "paz de corzos asustados", "paz harapienta, coja, rotulada", "roída de psicosis y complejos", con "el corazón en vilo / para que no se arrastre ni se hiera". No puede ser una paz de olivo y de paloma cuando se halla apoyada sobre el hambre, sobre el "hedor de muertos insepultos".

En relación directa con ese "ahora" denunciado, rechazado como prolongación de la GUERRA con mayúsculas, de cualquier guerra pero, sin duda, especialmente del conflicto civil español, se engarzan otros tres grandes temas:

- la maternidad y el amor
- la muerte
- Dios[156]

En cierto modo se trata de un auténtico compendio de las preocupaciones de su poesía anterior y de los poemarios de sentido

existencial. Sería una nueva evidencia del carácter de encrucijada que Vencida por el ángel guarda dentro de la obra figueriana.

La cuestión de la maternidad es abordada en Bombardeo[157], composición dedicada "a Julio", donde el yo poético rememora acontecimientos de la guerra civil, en especial las noches bajo las bombas:

> Aquellas noches del pavor sin luces,
> apelmazadas de odios y de ruinas,
> yo te esperaba. Me llegaste a veces.
> Del último bisel de la tragedia,
> del borde mismo de la hirviente sima

Sería en aquellas noches, sin embargo, bajo "la muerte en torrentera", cuando el amor de la pareja alcanzaría sus más profundas dimensiones:

> ¡Con qué exaltada fuerza, con qué prisas,
> con qué vibrar de nervios y raíces,
> nos quisimos entonces!
>
> No. Nunca nos quisimos como entonces.

Era en aquellos momentos cuando el amante adoptaba la actitud protectora del macho "que guarda la nidada", "ilusorio escudo indestructible / para el hijo y la madre", ilusorio porque el hogar, el amante, la casa constituían un refugio ficticio frente a la "máquina de presa y exterminio". Se define aquel estado como

"éxtasis de espanto y de delicia", crisol en el que el amor alcanza su máxima y más radical expresión.

Se sugiere en Bombardeo la prolongación de la experiencia intimista pero sobre un contexto de profundas significaciones sociales e ideológicas, transformando el poema en alegato contra la crueldad intrínseca de la guerra. Opone así la belleza del paisaje y el cielo, la risa de los niños, los ojos de los colegiales, el embarazo de la madre, a la ciega destrucción, al "huracán de rayos y metralla", "los ríos de sangre"; en esencia la maternidad frente a la guerra:

> Cuando el terrible estruendo mantenía
> todo el horror en vilo, como un látigo,
> sobre la vida inerme y el espanto
> resquebrajada en turbio terremoto
> el aire sin palomas de la urbe,
> yo colocaba, dulce, mis dos manos
> sobre mi vientre que debió cubrirse
> de lirios y de espumas y esas telas
> que visten, recamadas, los altares.

Llama la atención esta última equiparación entre el vientre materno y un altar, objetos ambos de adoración.

Respecto a las cuestiones de Dios y la muerte, ambas son abordadas en El barro humilde[158], título que no puede dejar de recordar al de su primer libro publicado. Sin embargo, aquí el protagonismo no es el de la propia carne, del barro individual,

sino del colectivo, el barro "de los muertos más muertos", plural éste con importantes implicaciones ideológicas.

Opone el poema estos muertos a aquellos otros que no mueren, sino que sobreviven a través de su rastro sobre la tierra:

> Y aquellos que apretaban en su mano
> una semilla rubia, un bulbo henchido,
> hoy se nos yerguen en presencia plena
> de espigas o de nardos. No murieron.

Se trataría de la fórmula de trascendencia que contemplaba la poesía de la "etapa subjetiva", y que entonces se cifraba en el hijo y la obra personal. Ahora, sin embargo, se abre el abanico de posibilidades que permiten la pervivencia del individuo más allá de la muerte: son los guiados por la idea, "los que caminaban, encendidos / los ojos en la almena de la frente", los que claman a pesar de haber fallecido, "con lodo espeso, gritan, gritan, gritan...", los soñadores, "borrachos de una estrella". Los muertos que quedan.

Pero no son éstos los que preocupan a la protagonista sino los infinitos "muertos del todo", los muertos "más hundidos", "arena inútil, inconexa, estéril", sin fruto:

> Que pierde el agua y ni concibe sueños
> ni se levanta en torres
> ni tolera caminos
> ni grávidas semillas amamanta.

Tú los hiciste un día y así fueron.
Traídos y llevados
giraron en absurdo remolino
entre el cielo y la tierra.
Jamás llegaron a tocar las nubes
sus cortos brazos ni sus pies cobardes
pesaron en el suelo.

Es el absurdo de muchas existencias, el devenir de seres convertidos en juguetes de la vida, sin grandes ni pequeños ideales. Y surge la primera pregunta, la cuestión de la propia conciencia del ser: "Vivieron (¿se enteraron?)"; "murieron. ¿Lo sabían / en el preciso instante?...Y hoy, ¿lo saben?"[159]:

¿Lo saben que están muertos, muertos, muertos;
borrados, aventados, desnacidos?...
¿Saben que ya no son, que no serán,
que no han sido jamás entre los hombres?

Han muerto, nada queda de ellos. Entonces el sujeto poético dirige la cuestión directamente a Dios, única esperanza de quienes desaparecieron sin dejar siquiera un recuerdo:

Señor, de ellos te hablo. Tú ¿los cuentas?
(...)
Quizá los quieres más por pequeños.
Su barro humilde, deleznable, sucio,
acaso moldearás con tus pulgares
en finos vasos de preciosa forma.

Es el Dios alfarero, creador, el único que con su "aliento huracanado" podría "tañer la flauta de sus huesos".

Muestra este poema una cierta actitud religiosa, creyente[160], aunque relativizada por un "acaso" que transforma las afirmaciones en posibilidades, quizás la única esperanza factible para los seres anónimos, los muertos olvidados.

A modo de conclusión se confirma, por tanto, la importancia de esta obrita en donde convergen temáticas anteriores con las preocupaciones que marcarán de modo definitivo su posterior quehacer literario. Destaca de forma muy especial la colectivización de los personajes poéticos y su propia definición como seres corrientes, el "barro humilde". De una forma u otra estas breves páginas anuncian las diversas lineas maestras tanto de la que se ha calificado como poesía de "agonía existencial" como de la más propiamente de "reivindicación social"[161].

IV.3.2 "LOS DIAS DUROS" (1953)

Esta obra, algo más extensa que la anterior (once poemas), profundiza en la dirección marcada por El barro humilde, sobre todo en su segunda parte, la titulada "Clamor". Asimismo, reitera la oposición de diferentes realidades, naturaleza-versus entorno social, pasado feliz-versus presente conflictivo, ligado todo

ello con la toma de conciencia que mostraban **Egoísmo** y **Vencida por el ángel**.

De esta forma, cuestiones como Dios y su relación con el ser humano, el sufrimiento que significa una paz violenta, lastrada por la guerra y el hambre, la maternidad, son retomadas y ampliadas en Los días duros.

Sin embargo, hay que aclarar que la obra no posee un desarrollo unitario como consecuencia de su composición inicial. El apartado "Clamor", compuesto por seis poemas, había sido concebido como conjunto independiente bajo el título de "En la delgada arista". Más tarde fueron integrados en Los días duros. Esta diferenciación se refleja en la existencia de dos planteamientos y predominios temáticos:

- primera parte del poemario: presenta una progresión desde el yo, desde el mundo personal, a la colectivización del sujeto poético, el nosotros plural y la realidad.

- segunda parte, "Clamor": retoma un protagonismo individual, un yo que se plantea distintas cuestiones y que, en buena medida, recuerda a la etapa subjetiva aunque llevado al terreno de lo metafísico y ontológico.

Como consecuencia de esta diferenciación queda justificado dividir el análisis temático también en dos apartados. De hecho hubiese sido perfectamente factible haber estudiado "Clamor" de

forma previa a Vencida por el ángel al haber sido escrito en 1949, es decir, con anterioridad a éste.

a) Primera parte:

Integrada por cinco composiciones, constituye como se ha dicho, una prolongación temática de Vencida por el ángel. De esta forma, el poema que da título al libro recoge el "después" de la primera conciencia: la barrera que separaba al yo de la realidad ha caído definitivamente:

> No. Ya no puedo estar, como solía,
> oculta en matorrales de madreselvas,
> de musgo delicado, de jazmines
> que perfumaban la ilusión precisa
> de mi vivir aparte, preservada.
> (...)
> Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme
> sobre mi dócil barro femenino.
> Gritar hacia las cosas que me gritan
> con labios erizados, con garganta
> hostil y azuzadora[182].

Desde esta perspectiva, a partir del "después", se inicia la descripción de la realidad que se levanta ante la protagonista, la visión que de los días duros venideros concibe el yo poético. Se trata de un contexto presidido por la necesidad de luchar, de enfrentarse porque "inútil es la huida y el gemido"[183], en un

tiempo marcado por la sangre derramada, por el estruendo de los motores y los "caballos / armados de pezuñas aceradas".

Ante un estado de cosas violento de nada sirven los tradicionales valores de la mujer[164]:

> Ya no es escudo el hijo entre los brazos.
> Ya no es sagrado el seno desbordante
> de generoso jugo, ni nos sirven
> los rizos de blasón, ni nos protege
> la condecoración de la sonrisa.
> Está la miel, pero la miel no basta.
> Ni el espejuelo sabio de los ojos.
> Ni el círculo encantado que trazaron
> siglos atrás en torno a la belleza[165].

Ni la maternidad, ni la dulzura o la belleza pueden salvarle de la necesidad de enfrentar una realidad agresiva, violenta. No, al contrario, "hay que oponer lo recio femenino" "a la embestida seca de los machos / que olvidan la pulida reverencia". La mujer debe mostrarse firme y defenderse[166]:

> Hay que luchar, rugir, sincronizarse
> con el compás terrible de los hechos.
> Crujir, arder, vibrar, abrir los ojos
> con osadía firme y suficiente[167].

"Afianzar rotundos rompeolas", "sostener(...)la débil carne del hijo" y así preparar "con firme decisión su andar futuro". Se pi-

de a la mujer una actitud activa, enérgica porque en el hijo está el futuro. Las vinculaciones con el poema Bombardeo de Vencida por el ángel son claras aunque ahora el hijo se ha hecho realidad y la madre se apresta a defenderlo.

Sin embargo, pese a la dureza de condiciones y actitudes que se manifiestan a lo largo de todo el poema, los últimos versos señalan un compromiso con la propia sensibilidad, la no renuncia a todo lo que significa el mundo de su intimidad:

> No mataré mi risa ni mis sueños.
> No dejaré mis besos olvidados.
> No perderé mi amor entre las ruinas.
> Pero no puedo desmayarme blanda[168].

Similar contenido se plantea en Tiempo de lágrimas[169] y De nada a nada[170], la oposición entre el equilibrio del mundo natural y la realidad destrozada del ser humano sufriente en el primero de los poemas, entre un ayer idealizado y el ahora tremendo en el segundo. No obstante, a diferencia de Los días duros, aquí se recoge ya un tremendo pesimismo de indudable cariz existencialista; se trata de la convicción de que en la confusión de la hora presente, en este laberinto enmarañado, no queda salida, no existe destino:

> En idas y venidas sin sentido
> pisoteamos la sufrida tierra.
> Furor de nuestra prisa la sacude.
> Guerreros terremotos la desgarran.

Y un bosque enmarañado y mar confuso
anegan y emborronan las fronteras
trazadas en los viejos mapamundis
donde se pudren gigantescas pilas
de muertos olvidados sin escrúpulo.

Vamos de nada a nada. Sin destino[171].

Ante la pérdida de sentido existencial, se recuerdan los tiempos en los que todo estaba marcado, debidamente dirigido:

¡Qué dulce ser llevada de la mano
por fáciles senderos aprendidos![172]

Pero "la rosa antigua de los navegantes", "la estrella que guiaba" no cumplen ya su función en un universo desbocado, confuso, sin sentido, sumidero por el cual la "vieja barca sin velamen" no quiere verse arrastrada:

No quiero irme viviendo, irme muriendo
en este remolino de los días,
ciegos de prisa, locos, enredados,
mordiéndose las colas, resbalándose
por rotas espirales de impaciencia[173].

Llevada por un río de aguas negras que no deja de recordar "Le bateau ivre" de Rimbaud[174], sin origen ni destino, arrastrando peces muertos.

Se advierte, de este modo, que la progresiva toma de conciencia lleva aparejada la aparición de una actitud profundamente escéptica en la protagonista quien, de algún modo, choca con las iniciales afirmaciones de resistencia en las que apoyar un futuro distinto. En este contexto puede situarse el último poema de la primera parte, Madres[175], donde se retoma la gran constante temática de Angela Figuera.

En esta última composición se plantea la rabia de las madres ante los hijos destruidos, muertos por la guerra pero también por una sociedad degradada en sus valores, paisaje de "histéricas ciudades" e "implacable mecánica". Es el contraste de la función sacralizada de la mujer como reproductora, "úteros fecundos, / Hornos de Dios" y, por contra, la implacable actividad destructora de la realidad envilecida:

> ¿Qué rabias, qué codicias, qué rencores
> harán brotar espinas de sus ojos?
>
> ¿Qué muerte apresurada, sin dulzura,
> le pudrirá voraz en cualquier parte?[176]

Surge en este punto la llamada a todas las madres del mundo, llamada que no es de defensa ni siquiera de protesta, sino de invitación al grito angustiado ante una realidad que destruye la obra del amor y la dedicación, la belleza del "hijo terminado":

> Madres del mundo, tristes paridoras,
> gemid, clamad, aullad por vuestros frutos[177].

- "Clamor":

Como se ha indicado más arriba, la segunda parte de Los días duros retrotrae la poesía figueriana a la temática intimista, a la actitud introspectiva mediante la cual el yo poético enfrenta cuestiones de orden metafísico: Dios y su presencia, el origen del ser, su propio destino, la angustia de la persona consciente.

Pese a que los lazos con respecto a la "etapa subjetiva" son bastante notables, hay entre unos y otros poemas una profunda transformación en lo que a actitud vivencial se refiere. El yo de "Clamor" no es aquella mujer satisfecha, realizada en el amor y el hijo, identificada con un paisaje paradisíaco. Por el contrario, la protagonista de este conjunto poético es la escritora consciente, la mujer angustiada ante las grandes interrogantes, sumergida en las convulsiones de la propia espiritualidad, de la mente ávida de respuestas:

> Océanos, ciclones, bosques, astros habitan
> en el ámbito estrecho que su cráneo circunda.
> Olas, aves, raíces, pulsaciones, acordes,
> por la red de los nervios se le enroscan vibrando[178].

El protagonismo de "Clamor" se sitúa en un yo definido primero como poeta, "más de un día me duele ser poeta"[179], descrito a continuación desde la tercera persona. Se muestra a éste en oposición a una actitud de "fácil vivir (...) mudo y simple, es-

quivando la pesquisa y el vértigo.", términos cuyos antónimos definirían la actitud del escritor, "ojo sin párpado", "en acecho infinito":

> Porque todo el misterio, despeñada gaviota,
> le golpea el cantil de las sienes desnudas
> y, en la boca, transidas de belleza imposible,
> las enormes palabras se le agolpan y enredan[180].

Es el ser consciente de la existencia y de la muerte, sometido al "imperioso destino" que le impele al canto, situándole en la fina tangente:

> que tan sólo en un punto a lo cierto se ajusta,
> solitario y alerta, desvelado o sonámbulo,
> el poeta mantiene su equilibrio difícil[181].

Esbozada la perspectiva de consciencia desde la que parte el yo poético, avanza la poetisa en un proceso que, iniciándose en los orígenes de lo real, alcanza al propio destino individual.

La creación del mundo en el poema Génesis[182] se plantea como una reconstrucción de aquel instante, a partir del poder de la palabra, el FIAT inicial pronunciado "cuando aún nada era", "Dios en el abismo". En realidad en este poema únicamente se trata de reflejar el asombro ante lo que pudo ser el comienzo del mundo, la primera belleza que nadie pudo apreciar, el vértigo ante la nada y después, ante un paisaje sin seres humanos:

Nadie miró la gracia conseguida
de la primera rosa
ni el asombrado gozo de las alas
que se abrieron primero
ni oyó el primer gorjeo desprendido
de los menudos picos jubilosos.

¡Estar, estar allí. Ser al principio![183]

No se muestra, por tanto, ninguna preocupación o duda sobre el comienzo de la vida o sobre la propia intervención de Dios en la realidad, tal y como ocurrirá en posteriores composiciones.

A continuación **Presencia de Dios** y **Ensánchame**[184] sitúan al individuo, lo describen, primero respecto a la propia divinidad y, ya en el segundo de los poemas, a sí mismo, la limitación mortal frente a tanto afán, tanto anhelo de inmensidad. En ambos casos se establece la pequeñez del ser humano: "¡Oh Dios, mi pequeñez y tu grandeza!"[185].

De nuevo se parte todavía de una absoluta convicción del yo poético en torno a la presencia y la intervención de Dios en la realidad humana:

Yo sé que estás. Y tu presencia enorme
de ser único, impar, irrepetible,
me llena de terror, señoreándome.
(...)
Tú estás y estás, continuo, inesquivable[186].

Dios, realidad omnipresente, "mirar agudo", ordenador del caos, es descrito a la manera de la divinidad bíblica, tremendo e imperioso:

> Tu frente dilatada se constela
> con tus pupilas lúcidas, terribles
> y el haz profuso de tu cabellera
> desciende como lava incandescente
> en lenta ondulación sobre tus hombros[187].

El contraste entre ambas entidades, pequeñez humana y grandiosidad de Dios, impele al yo a pedirle la posibilidad de alcanzar otros límites y evitar así la ruptura de "la débil envoltura que me encierra":

> Ensánchame, Señor. Dame el abismo
> más hondo y alto y ancho de tus mundos
> para volcarme toda y dilatarme
> con dimensión de mares, mar yo misma,
> y alzarme en olas, y cantar subiendo
> desde el oscuro fondo frecuentado[188]

Las auténticas interrogantes surgen en los dos últimos poemas. Así, Habla[189] descubre la ansiedad, la necesidad de encontrar una certeza de Dios, de escuchar su palabra:

> Habla, Señor, en vivo he de escucharte.
> He de saberte en mí para saberme
> fruto de Ti y hechura de tus manos.

Porque la evidencia de Dios implicaría la afirmación de la propia autoconciencia: "¿Cómo he de sentirme cierta si te ignoro?". Es preferible sufrir la cólera de la divinidad que su silencio:

> Habla, Señor, descúbreme tu rostro
> aunque me aterre y tiemble hasta los tuétanos.
> Haz que te sufra. Rompe, pisotea
> mi frágil estructura hasta rendirla
> al peso de tu cólera. Prefiero
> arder en tu presencia y consumirme
> a ser escoria fría que tus ojos
> olvidan en el borde del camino.

Por su parte, la última composición del poemario, Destino[180], retomando la cuestión de la maternidad, adopta tono de reproche ante un Dios que permite llamar al hijo de madre "hijo del Hombre" y que éste se aleje de ella:

> ¿Por qué, Señor, me lo arrebatas luego?
> ¿Por qué me crece ajeno, desprendido,
> como amputado miembro, como rama
> desconectada del nutricio tronco?

Y enfrenta estos hechos a la inicial entrega femenina:

> "Hágase en mí", repuse. Y te bendije
> con labios obedientes al destino.

En realidad, propone en estos versos una representación simbólica

del individuo que alcanza, también, a la mujer como colectivo humano.

Se constata, de este modo, a lo largo de "Clamor" una actitud progresivamente crítica hacia lo divino que no llega a cuestionar su existencia pero sí a definir en el verso contradicciones y preguntas muy sentidas por muchas mujeres creyentes. Este hilo reflexivo encontrará especialmente su continuación en la segunda parte de Víspera de la vida.

IV.3.3 "VISPERA DE LA VIDA" (1953)

Es, en gran medida, una de las obras más estructuradas de la escritora, pese al aparente desorden de algunos de los poemas, plenamente justificados en el conjunto del libro.

Dividido en cinco partes ("Víspera de la vida","Nadie sabe", "Principio", "Y fin", "Principio y fin") desarrolla, en síntesis, una reflexión global sobre la vida y la muerte, es decir, sobre el periplo humano a lo largo de la existencia. Como es habitual, esta reflexión se manifestará desde un punto de vista femenino, con un interés muy especial por la maternidad en cuanto a auténtico principio del devenir de la especie. De este modo, podría esquematizarse el contenido de Vispera de la vida sobre el eje "vida"-"amor"-"muerte", aunque centrándose el segundo de los ele-

mentos más en un sentido de amor maternal y compasivo que en el amor erótico y sensual.

Sobre este planteamiento reflexivo incidirán las habituales preocupaciones de Angela Figuera: el origen de la vida, la infancia, las distintas cuestiones en torno a la propia realidad, las ansias de autorrealización...

A diferencia de las consideraciones contenidas en anteriores trabajos con respecto al origen y sentido de la existencia, en Vispera de la vida el sujeto poético subraya el desconocimiento de las claves fundamentales que rigen la realidad. En este sentido el segundo apartado de la obra llevará por título una referencia a dicho desconocimiento, "Nadie sabe", coincidiendo en contenido con otro de los poemas allí incluido, Ignorancia[191]. En el se prolonga, de alguna manera, la reflexión iniciada en "Clamor", pero subrayando una actitud de incertidumbre no considerada en aquella segunda parte de Los dias duros.

"Nadie sabe nada" afirmará la protagonista de estos versos, nada de la bellleza, ni de la naturaleza, ni de las estrellas, del ritmo vital:

> Besa los labios y los ojos; goza
> la carne del amante sazonada
> secretamente para ti; acomete
> con decisión humilde la tarea
> del imperioso instinto: crece en ramas,
> mas nada digas del tremendo rito

pues nadie sabe nada de los besos
ni del amor ni del placer, ni entiende
la ruda sacudida que nos pone
el hijo concluido entre los brazos[192].

Y si nada sabe el ser humano de la vida, también lo desconoce todo de las lágrimas y la muerte:

Vete a hurtadillas. Con discreto paso.
Traspasa quedamente la frontera.
Pues nadie sabe nada de la muerte[193].

Concibe a la vez una suerte de memoria en el momento en el cual el ser recién nacido se hallaba aún caliente de las manos del Creador:

Venía desde Ti. De Ti sabía
tu esencia, tu color y tu figura[194].

Y por ello mismo, la razón del comienzo, la causa del ser y su designio. Luego, sin embargo, Él mismo borraría esta conciencia del origen:

Entonces te sabía y me sabía.
Por eso, duro, hermético, borraste
al paso de los días la memoria
de aquel primer instante y me has dejado
como un sediento río que corriera

desde una oscura fuente inasequible
hacia ignorados mares sin orilla.

El siguiente eslabón de la cadena se produce con el nacimiento físico, cuya descripción sangrante y dolorosa abre el libro:

Acércate a una madre en el instante
de desgarrarse, distendida, rota
en un terrible chorrear de gritos,
de sangre, de sudor, de íntimos jugos
que corren brutalmente, macerando,
tundiendo, dilatando sin clemencia
las fibras más sensibles, sacudiendo[196]

De alguna forma, escribe Rafael Bosch, el dolor del parto "resume el dolor de la madre ante el hambre y la enfermedad del hijo, ante el destino implacable del hijo"[196].

Más adelante, el momento del nacimiento se liga, una vez más, a la tierra:

mis cabellos que olian de tan nuevos a hierba
recien cortada
mi carne con frescores de tierra sumergida[197]

Cuando caí de Ti, a la dura tierra[198]

A continuación, de acuerdo con sus recuerdos personales, el misterio del nacer desemboca en el mundo idealizado, perfecto de la niñez, cuando todo era sencillo, equilibrio simbolizado en el "Dios fácil de Navidad":

> Bajabas a nacerme en el pecho inmaduro.
> Me ponías guirnaldas
> de azul y nieve en torno de los ojos[199].

Dentro de esta situación se comprendería la afirmación inicial de que Dios borra el recuerdo del origen y la razón de ser de la existencia mediante el tiempo:

> Yo pequeña y confusa te sentía evidente
> sonrosado y hermoso. Casi palpable. Mío[200].

Y así, la felicidad por la certeza de las cosas:

> Y todo era sencillo, perfecto, sin misterio.
> Tu cielo. Tu venida. Tus ángeles. Tu nombre.
>
> Quedaba todo a salvo. La vida en orden. Limpia[201].

Similar idealización de los primeros años se recoge en la composición Cuando mi padre pintaba[202]:

> Todo era claro y dulce, porque, amigos, entonces,
> cuando mi joven padre pintaba, yo era sólo
> una ardilla inocente sin malicia ni versos.

De esta forma se alcanza la madurez, el olvido de esa consciencia infantil perfectamente delimitada, atada, la ignorancia en torno a las claves de la existencia. La mujer, el hombre se enfrentan a la realidad. Entonces se pregunta la protagonista por su papel en un mundo sentido como concluso, "definitivamente / desoladoramente total y rematado":

> En vano busco un trozo de horizonte vacío
> donde trazar los signos de mi zodíaco propio
> y arrojar la moneda de mi luna inventada
> y clavar este sol personal y arbitrario
> que desborda mis ojos con brutal exigencia[203].

Se descubre en dicho contexto la repetición como esquema del crecimiento de la humanidad sobre la tierra:

> ¡Este crecer en formas idénticas, cansadas!
> ¡Este ir soñoliento tras la lenta costumbre![204]

Y ante dicha certeza, la mujer se cuestiona su papel en la existencia:

> ¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva
> escudriñada en toda mi triste anatomía,
> sin un gesto que niegue los rituales muestrarios?
> ¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombre,
> abrumadoramente monótonos e iguales?

¿Por qué todas mis lágrimas son lo mismo que lágrimas,
y han de saber mis besos precisamente a beso,
y ha de tener mi sangre el pulso equilibrado
y la púrpura exacta de las sangres antiguas?[205]

"¿Quién es ésta que soy?" se pregunta la protagonista. Y se acumulan las interrogantes, "qué soy? ¿Y cómo? ¿Cómo?"[206]. Hay una necesidad de autoconciencia y, a la vez, un rechazo de lo que dicta la historia, la tradición, la biología, "tiemblo en mis huesos frágiles":

Yo quiero espinas, quiero garras, quiero
algún veneno amargo y corrosivo;
alas abiertas, dardos aguzados
o veloces pezuñas[207].

Armas para defenderse; pero también raíces, cauce, brújula, refugio, muralla... es decir, objetivos en la existencia y protección, deseo de autodefensa:

Quiero saber, poder, llegar, quedarme,
quiero sentirme cierta, suficiente,
llena, completa, inapresable, mía...[208]

Dichos anhelos se enfrentan a la propia limitación natural: "Y soy una mujer. Apenas algo. / Carne desnuda, sola, desarmada". Es la oposición entre los deseos y la propia realidad que limita sus posibilidades de actuación, de transformación.

Por otra parte, el yo poético invita, sin precisar el sexo del receptor y posiblemente por ello sobre todo al hombre, a enfrentarse al acto tremendo de parir; antes del vino y del llanto, de la belleza y los sueños, hay que detenerse y mirar:

> No juzgues. No perdones. No condenes.
> Aguarda que aún no sabes, aún no ha visto[209].

Mirar el momento de nacer, escuchar "el alarido que, infrahumano, / tuerce los labios de la madre abierta". Después, la invitación es a observar "la lucha inútil, degradante / de lo que fuera un hombre y es apenas / res acabada" Es la invitación a enfrentarse a la muerte, paralelamente al propio nacimiento:

> Mira los labios desteñidos, sucios
> de salivas amargas
> y escucha en ellos, lento, sibilante
> el último jadeo de la vida
> que los pulmones ya sin ritmo, expelen[210].

Sólo después de conocer el nacimiento y la muerte, impele la protagonista a sumergirse "de lleno / en la vital corriente de tus días".

Se traza así una de las preocupaciones fundamentales del libro: la muerte. En su análisis se pueden diferenciar distintos niveles:

- muerte genérica, acontecimiento ligado al ser humano

- la muerte de seres queridos
- la muerte de la madre, el propio fin.

Las consideraciones más globales sitúan la cuestión en las figuras de Caín y Abel, subrayando no tanto el enfrentamiento fratricida como la sorpresa de la muerte en sus existencias. Es, por ejemplo, la actitud de Caín cuando descubre el color de la sangre:

> Él nada comprendía. Contemplaba sus manos[211].

Similar actitud que se encuentra en Abel, la víctima:

> Él no sabía nada. Era sencillo, dulce.
> Vivía simplemente como vive la carne.
> (...)
> Él nada comprendía. Tan sólo estaba muerto[212].

La no comprensión surge de que nadie había explicado previamente a Abel su quietud de cadáver, su entrega a la tierra y su integración en la propia naturaleza: "el vivo carmín que adornaba la rosa / era más encendido a través de su sangre"[213].

Es también el asombro del yo poético al descubrir la muerte en su propia hermana, desahuciada por el cáncer:

> Qué abismos, hondos, anchos, te separan
> de nuestros pasos. Es como si apenas
> pudiéramos mirarte. Ni acercarnos.

Qué miedo de tocarte. Qué vergüenza
del orgulloso envite de la sangre
en nuestra carne fresca[214].

El desconocimiento que describía en Abel. Por ello preguntará a la madre que sostiene al hijo muerto, reconstrucción de la Piedad:

Y, en tanto, di, ¿qué hacías? ¿Lo estrechabas?
¿Llorabas bautizándoles la frente
con lágrimas calientes y salobres?
¿Tocabas con tu mano sus cabellos
que olían a ciprés y algas dormidas?
Decías a su oído las palabras
primeras que, de niño, le dijiste?

Y luego, al entregarlo, ¿qué veías
en el vacío nido de tus brazos?[215]

Pero el auténtico revulsivo se produce ante la muerte de la propia madre "Principio y fin": "Ya tengo mi raíz bajo la tierra. / Un poco muerta ya contigo, madre"[216]. Su fallecimiento implica completar un círculo que se abría con el nacimiento y el despertar a la vida. Es el comienzo de la propia muerte, concebida al igual que en todos los demás casos, como retorno a la tierra. Por ello, cuando hable de su hipotética muerte personal, dirá:

Amo mi sangre. Cuando yo me muera
no la dejéis cuajarse como hielo
hecho con agua sucia.

(...)
Verted mi sangre toda. Derramadla.
Absórbala la tierra como suya
y el agua deslizante de algún río
unte con ella el lomo de sus peces[217].

En el fin de la madre descubre, además, el aislamiento, la soledad de la muerte:

Yo te veía ir. Sin retenerte.
Sin ayudarte. Nadie puede hacerlo
en esa hora. Todos vamos solos
a nuestra propia destrucción. No pude,
no pude acompañarte, madre mía[218].

La impotencia individual ante ésta:

Yo sé que confiabas, suponiendo
en mí una vaga omnipotencia, un algo
capaz de sostenerte. Y yo tan sólo
sentía una blandísima ternura,
una tremenda compasión inútil
por tu absoluto, enorme desamparo.
Y nada pude hacer. Ni tan siquiera
quedarme junto a ti. Te me pusiste
horriblemente lejos. Separada[219].

Y surge el misterio, el secreto perdido al nacer y, tal vez, retomado de nuevo en la tierra. Mientras tanto, la protagonista

concibe la muerte propia mucho más cercana:

> tu secreta intimidad, se pudre
> contigo -mi raíz- o acaso vive
> como un tallo profundo, recatado,
> en tierra que tú abonas aguardándome[220].

Resumiendo, en líneas generales, lo analizado, Víspera de la vida muestra el final de la tendencia a la reflexión filosófica en torno a la propia existencia como tema fundamental de su poesía aunque reaparecerá en obras posteriores, pero de forma más limitada. Esta propensión temática implicó, de algún modo, un cierto retorno a la introspección, a la intimidad. El fenómeno quedaría relativizado, sin embargo, por la concepción de un sujeto colectivo, en el que se ha hecho hincapié en distintos momentos, además de ubicar dichos pensamientos dentro del contexto de una sociedad, o al menos de unos sectores sociales, que sufren. Ambas consideraciones alejan esta poesía de la que se ha denominado como "etapa subjetiva", situándose mucho más en la línea de los tres poemarios incluidos dentro de la poesía de preocupación social.

IV.3.4. "EL GRITO INUTIL" (1952)[221]

Con la aparición de este trabajo se concretan plenamente las líneas esbozadas en Vencida por el ángel, aquel compromiso con la realidad entonces anunciado y que, sin embargo, había quedado diluido en un cierto retorno a la problemática subjetiva, a la descripción de un alma atormentada por conflictos metafísicos y ontológicos. Se reinicia, por tanto, la poesía de preocupación social.

En esencia, El grito inútil desarrolla la necesidad de un cambio social cualitativo y el llamamiento para impulsarlo lanzado desde el punto de vista de un yo poético que entiende lo utópico de su intento, las escasas posibilidades de llevar adelante sus deseos[222].

La reivindicación de una transformación social se apoya en un lúcido análisis de la realidad, sobre todo mediante el acercamiento a quienes sufren, expresando su solidaridad con ellos. Su diagnóstico parte de una convicción, la del tremendo efecto destructivo de la guerra, fenómeno que marca profundamente a los supervivientes hasta el punto de transformarlos en seres incapaces de reaccionar ante tan traumáticas circunstancias:

> Somos, somos, amigos, más allá del desastre.
> Continuemos. Hagamos cosas, hijos, sonetos,
> sinfonías, retablos

donde Dios Padre oculte la sonrisa indulgente
en las barbas fluviales recamadas de plata[223].

No pueden responder a la llamada del poeta, no pueden entender la alegría de seguir vivos porque:

He mirado a mi lado. Como sombras caminan.
Adherido a sus piernas, pesa un lodo de siglos.
Hay un resto de sangre que embadurna sus ojos.

Añorando el contorno de las duras culatas
cuelgan lacias sus manos. Y los labios abiertos
a su antigua congoja, desconocen la hartura.
(...)
¿Esto queda del hombre tras la furia del hombre?[224]

Se trata de "la venganza callada de millones de muertos".

La guerra impide, de este modo, construir otro futuro, como le ocurre al hombre que salió a construir una casa:

Salí a hacer una casa. Y aquí me tenéis, hijos.
Apaleado y desnudo.
Con mi corazón crédulo mojado por la lluvia[225].

El mismo hecho que imposibilita a la madre encontrar un lugar donde amamantar y criar al hijo:

Corría por la tierra que olía a recién muerto.
Corría por el aire con sabor a trilita.
Corría por los hombres erizados de encono.
(...)
Buscaba un rincón sin espantos,
un lugar aseado para colocar una cuna[226].

La violencia bélica condiciona el futuro, cuando no lo destruye de modo irreversible, idea representada en ese cuerpo al que la mujer invita al amor, a la vida, a la belleza:

Pero él seguía quieto. Ferozmente impasible.
Callado. Torvo. Duro. Tozudamente muerto[227].

Sobre este decorado de destrucción y muerte se construye una sociedad equiparada con la cárcel por su falta de libertad:

Hoy los muros me crecen más altos que la frente,
más altos que el deseo, más altos que el empuje
del corazón. Arrastro
unas secas raíces que me enredan las piernas
cuando voy, como un péndulo de trayecto inmutable,
desde el sueño al cansancio, del cansancio hasta el sueño.

Soy un preso de siempre para siempre. Es el orden[228].

Un orden que violenta al individuo, le limita, en abierta contraposición con otro tiempo anterior cuando se vió libre, posible-

mente una velada alusión al período prebélico:

> Un día me vi libre. Con mis ojos anclados
> en el mágico asombro de las cosas cercanas,
> no veía los muros ni las largas cadenas
> que a través de los siglos me alcanzaban la carne.
> Mis pies iban ligeros. Pisaban hierba verde.

Se trataba de un estado insólito en la historia del protagonista porque "Mi padre ya fue un preso. Y el padre de mi padre. / Y mi madre alumbraba, uno tras otro, presos, / como una perra perros. Es la ley, según dicen"[228].

En este orden de cosas conviven situaciones muy dispares pero la obra centrará su interés en aquellos que sufren: las madres humildes, sometidas y soportando las circustancias más injustas: "vientre mugriento", "un vinagre maligno les recorre las venas", "siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos", van:

> A un barreño de ropa por lavar. A un marido
> con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.
> Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
> Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
> sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
> de animal instintivo, les castigue la entraña
> con el peso agobiante de otro mísero fruto.
> Otro largo cansancio[230].

Y los trabajadores asalariados:

Jornada tras jornada pones firmes
sobre la tierra madre tus dos manos.
Míralas sucias, aptas, fecundantes;
su recia piel, sus uñas obstinadas,
sus palmas que rezuman generosas
ese sudor de signo positivo
que hace subir y rige las mareas.

Y no son tuyas, hombre. Estas vendidas[231].

Es el proletariado sometido a una nueva esclavitud en la cual ni siquiera las manos le pertenecen.

Contrastando con esta sociedad injusta, de niños agonizantes, de adolescentes suicidados, de lobos que "consiguen mantenerse robustos / consumiendo la sangre que la tierra no empapa"[232], se describe la vida de las clases medias, relativamente acomodadas, indiferentes al sufrimiento ajeno:

Si la cárcel, si el miedo, si la tisis, si el hambre.
Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gentes honradas. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y asi vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía[233].

Es el reflejo de la insolidaridad social de quienes viven bien

con respecto a los que sufren, el egoísmo de quien tiene satisfechas sus necesidades y no se siente vinculado al dolor ajeno.

Por ello mismo, una vez descritos los aspectos más negativos de la realidad social y a la hora de plantear posibles soluciones a dicha situación, la protagonista presentará la solidaridad como única fórmula que podría forzar su transformación. "Si todos nos hiciéramos hermanos" afirmará en el poema titulado **Unidad**[234], "unos junto a otros":

> Si hincáramos los pies en nuestra tierra,
> y abriéramos los ojos, serenando, la frente,
> y empujáramos recio con el puño y la espalda
> y empujáramos recio, solamente hacia arriba,
> qué hermosa arquitectura se alzaría del lodo.

También colectiva, aunque dirigida únicamente a las madres, es la invitación de **Rebelión** donde se propone que ellas rehusen parir más hijos para la guerra. En esta ocasión se trataría no tanto de una solución positiva, sino de una actitud de rechazo a crear vida para la muerte, para un mundo injusto. En principio, la finalidad no es crear una nueva sociedad sino detener la existente:

> ¿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?[235]

Se refleja una visión pesimista de la existencia adecuándose a la perfección con el tono hipotético establecido en Unidad. Para la protagonista el cambio social está muy lejos de poder ser llevado a cabo. A pesar de ello las llamadas a la búsqueda no cesan, "no podemos cruzarnos de brazos":

> Hay que buscar, hermanos, que buscar en seguida.
> Buscar intensamente.
> Pues algo habrá quedado.
> Pues de todo queda un poco.
> Algo de amor, un soplo de verdad,
> un grano diminuto de esperanza,
> algún rastro de Dios bajo las nubes[236].

Pese al escepticismo, queda un resquicio a la esperanza que justificaría cualquier esfuerzo. Porque además no existe otra posibilidad pues no queda ninguna vía de retirada, de retorno a la situación anterior, a cuando cantar era decir "cómo los bucles de oro / son cómplices: del pájaro y la rosa", todo aquello que "siempre suena bien y hace bonito".

> Pero es en vano, amigos, nos cortaron
> la retirada hacia seguras bases.
>
> Están rotos los puentes,
> los caminos confusos,
> los túneles cegados. No sabemos
> de cierto si avanzamos o si huímos
> dejando por detrás tierra quemada[237].

Surgen en este contexto las declaraciones de agotamiento, "pero estoy tan cansada"[238], las dudas, sobre todo desde un punto de vista personal, "para qué sirve / una mujer viviendo en puro grito?"[239], y a su través, la justificación del título:

> Y yo pregunto, vadeando a solas
> un río de aguas turbias y crueles,
> ¿qué puede hacer una mujer, para qué sirve
> una mujer gritando entre los muertos?[240]

Es la expresión de la certeza de que un individuo solo no puede hacer nada; es necesaria la acción colectiva, como se reflejaba en el mencionado poema Unidad. Al mismo tiempo, el grito al que se alude es el grito poético, el verso:

> He gritado a mi modo (soy tozuda)
> hasta resquebrajarme la garganta,
> hasta el dolor profundo de las vísceras,
> hasta llenar de prosa despreciable mis versos.
> (...)
> Ahora (esto es más tonto todavía) ahora lloro.
> Estoy llorando a hilo, a metáfora viva.
> Y mis lágrimas caen ineficaces[241].

Lágrimas "ineficaces", llanto "que no sirve para nada", "que hace feo".

En esta línea argumental hay que ubicar el rechazo de que la poesía pueda cambiar el mundo, aspecto estudiado en el capítulo

dedicado a la metapoética figueriana. Como alternativa, queda tan sólo el trabajo, la búsqueda colectiva, tras "licenciar la metáfora"[242], propuesta recogida en los tantas veces repetidos versos finales del Epílogo a Blas de Otero:

> Y yo llegué a decirte: Mejor fuera el silencio.
> Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.
> Y ver si a duras penas o a duras alegrías
> abrimos un camino al cabo de la calle.

Esta ambigüedad final deja la puerta abierta al auténtico grito de rabia que supondrá Belleza cruel, pese a la conciencia de que un poema o un libro de poemas no puede transformar la realidad.

IV.3.5 "BELLEZA CRUEL" (1958)

La más popular obra de la escritora bilbaína desarrolla funesencialmente su posicionamiento en favor de los débiles y los desposeídos, el compromiso frente a la pura belleza estética. En este sentido, constituye un auténtico alegato de denuncia a la vez que un canto de esperanza fundada en la solidaridad y en los jóvenes, desde una perspectiva universal[243].

Estos planteamientos temáticos encuentran un reflejo muy definitorio en la organización interna del poemario, distribuido en tres partes:

- "Belleza cruel"
- "Caso acusativo"
- "Hombre naciente"

Los títulos por sí mismos son indicativos de cuál es la cuestión sustancial analizada en cada uno de ellos. A continuación se tratará de concretar dichos elementos, respetando para ello la división propuesta por la autora.

a) "Belleza cruel"

En conjunto estos poemas analizan diferentes concepciones y aspectos del conocimiento estético para, correlativamente con las mismas, establecer los postulados básicos del yo poético en este campo. De alguna manera, la escritora realiza aquí una auténtica declaración de principios, una toma de posición en favor del arte comprometido con el ser humano.

Tratando de establecer una gradación se puede distinguir una escala que iría desde la belleza y la perfección divina, hacia los planteamientos artísticos esteticistas, la belleza en el medio burgués, para finalizar en la postura personal.

Comenzando el análisis por la belleza divina[244], ésta se simboliza en los ángeles frente a los cuales la protagonista define una actitud de temor:

> Señor, guarda tus ángeles contigo.
> Son demasiado puros para mí. Me dan miedo[245].

Porque el contraste con el ser humano, la disparidad entre su pureza, su inmortalidad, su perfección y la humillada "frente con ceniza" mortal del hombre es demasiado dolorosa para ser contemplada de modo indiferente:

> Me dan miedo tus ángeles. Los pienso luminosos.
> Terribles de pureza. Crueles de hermosura.
> Impávidos, ungidos por suavísima sangre.
> Sus alas sobre todo, sus alas, ¿te das cuenta,
> Señor que me soldaste los pies a esta montaña,
> de cómo me dan miedo sus alas poderosas?
> Y Tú, que me humillaste la frente con ceniza,
> ¿no ves cómo me espantan sus frentes inmortales?[246]

El contraste de la cruel belleza angelical y su capacidad de alejarse de la realidad terrena, arrastra al personaje poético a lanzar una afirmación tremendamente desgarrada:

> Si un día, al despertarme,
> lo viera intacto y fúlgido a los pies de mi cama,
> yo carne castigada, llorosa podredumbre,

pecado repetido hacia la muerte,
tendría que clavarme las uñas en los ojos[247].

Se constata en estos versos una importante variación respecto a las actitudes recogidas a lo largo de los primeros poemarios de la "etapa preocupada", en los cuales se pedía la afirmación de la presencia divina a pesar de su tremendo poder. Se inicia así un progresivo distanciamiento de aquellas concepciones religiosas, conservadas como mero recurso literario, como referente poético.

Respecto a la valoración social del arte y la belleza en lo que a medios burgueses se refiere, ésta se recoge en el poema Niño con rosas[248] donde se narra la historia de un niño de "familia comedida y honesta", en "un hogar respetable", que nació con dos rosas en lugar de ojos. Ante ello, el papá funcionario, el más afectado por esa circunstancia:

Con los brazos en alto hizo malos pronósticos:
"Esta rara criatura no valdrá para nada.
No lo entiendo, dos rosas para andar por el mundo..."

Se trataría de la idea de que el arte, la belleza, no sirven para nada. Es la madre quien supera dicha actitud, siempre la importancia de la maternidad como superadora de conflictos[249], aunque su valoración del arte no pasa de una concepción esteticista de la belleza como adorno:

Sonrió al funcionario. "No te enfades. No es nada.
Es un niño precioso.

Verá cosas divinas.
Olerá a primavera.
Y además siempre es bueno tener rosas en casa"[250].

Al hilo de estas reflexiones se pueden situar las críticas a las actitudes de los puros "estetas defensores / del pájaro y la rosa y el mundo está bien hecho"[251]. A ellos se dirige el yo protagonista, mostrándoles la oposición, básica en la poesía de Angela, entre belleza y realidad:

¿Creéis que un bello cielo nos cubre todavía?
¿Aún brilla luminoso sobre el cieno?
(...)
No puede verse el cielo con el pecho quemado
en la boca del horno
ni se ven sus fulgores con los párpados sucios
del sudor más espeso,
ni su luz nos alcanza tanteando en las simas
de las cuencas mineras[252]

Estos mismos contrastes explicarían el título de la obra, "belleza" cuya posesión llega a acomplejar a la protagonista hasta el punto de pedir perdón:

Que me perdonen esta miel tan dulce
sobre los labios, y el silencio noble
de mis almohadas, y mi Dios tan fácil
y este llorar con arte y preceptiva
penas de quita y pon prefabricadas.

Que me perdonen todo este lujo,
este tremendo lujo de ir hallando
tanta belleza en tierra, mar y cielo,
tanta belleza devorada a solas,
tanta belleza cruel, tanta belleza[253].

Es "la rosa incómoda"[254] de la que se avergüenza y esconde para que nadie pueda verla, confesando al tiempo, cómo gusta de contemplarla:

Lo confieso: me encanta contemplarla a hurtadillas,
tan tierna e inocente como antes de la culpa,
como antes de esta paz y aquella guerra,
como antes de tan lindos sonetos a la rosa[255].

Pero no se somete al placer estético, "al definitivo contorno de los lirios", a "la faz de Dios, tocando el polvo" [256]; al contrario, lanza una auténtica declaración de principios que centra en el hombre todas sus preocupaciones esenciales: "sólo ante el hombre me comprendo y mido":

Pero sólo ante el hombre, hijo del hombre,
reo de origen, ciego, maniatado,
los pies clavados y la espalda herida,
sucio de llanto y de sudor, impuro,
comiéndose, gastándose, pecando
setenta veces siete cada día,
sólo ante el hombre me comprendo y mido
mi altura por su altura y reconozco

su sangre por mis venas y le entrego
mi vaso de esperanza, y le bendigo,
y junto a él me pongo y le acompaño[257].

Resuelve así sus contradicciones, preparando la posterior poesía preocupada, centrada exclusivamente en el ser humano como posibilidad de esperanza, y en sus sufrimientos y anhelos. Esta declaración representa, de algún modo, la resolución de un profundo conflicto personal latente en la lírica figueriana desde el poema que abría Vencida por el ángel, aquel egoísmo que impedía a la protagonista romper la barrera que la separaba del mundo real.

b) "Caso acusativo":

Como evidencia el propio título, se trata de un conjunto de composiciones que recogen las principales injusticias y sufrimientos soportados por el hombre desde una perspectiva global, universalizadora, por encima de fronteras o razas. Dicha característica queda subrayada de manera radical en la composición que abre esta segunda parte, **Si no has muerto un instante**[258], auténtico repaso macabro por los cinco continentes del sufrimiento humano: fusilados en Grecia, hambre en el Ganges, disparos en Asia, "hasta los cuatro puntos de la tierra / para encontrar las vetas del dolor escondido".

El poema mencionado constituye una llamada a la solidaridad del lector, concluida de una forma radical y excluyente con res-

pecto a quienes se escudan en la indiferencia frente al sufrimiento ajeno:

> Si no has muerto tú mismo solamente un instante,
> una vez tan siquiera, porque sí, porque nada,
> porque todo, por eso: porque el hombre se muere,
> entonces no prosigas. Al hoyo y acabado[258].

No permite, por tanto, otra opción al sufrimiento compartido. No hay excusa ante el dolor de los más débiles. La idea se transforma en acusación detallada con el poema Balance[260] en el cual pasa revista a distintos componentes de la sociedad (el general, el ministro, el terrateniente, el poeta esteticista o la simple señora de su casa entre otros), atribuyendo las responsabilidades de cada uno de ellos en un estado de cosas que implica el sufrimiento de los más débiles. En esta relación sólo el pueblo es declarado inocente de cualquier cargo puesto que, por el contrario, es mucho lo que se le debe:

> Tú no, pueblo de España escarnecido,
> clamor amordazado, espalda rota,
> sudor barato, despreciada sangre,
> tú no eches cuentas, tienes muchas cifras
> de saldo a tu favor. Allá en tu dia,
> perdónanos a todos nuestras deudas,
> a todos en tu nombre
> y hágase al fin tu voluntad
> así en España como en el cielo.

La declaración universalizadora del comienzo se completa y perfila en los posteriores poemas, analizando cada uno de los eslabones que encadenan y someten al hombre: la falta de libertad y el riesgo de reivindicarla:

> Pero no pienses "libertad", no digas,
> no escribas "libertad", nunca consientas
> que se te asome al blanco de los ojos,
> (...)
> No sea que una noche te incorpores
> sonambulando "libertad", y olvides,
> y salgas a gritarla por las calles,
> descerrajando puertas y ventanas,
> matando los serenos y los gatos,
> rompiendo los faroles y las fuentes,
> y el sueño de los justos, porque entonces,
> punto final, hermano, y Dios te ayude[261].

La impotencia de la madre ante Caín y Abel, ante la guerra:

> Mas nada pude hacer. Surgió la muerte.
> Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano.
> Caín y Abel parí. Parí la GUERRA[262].

La monótona y enajenante pobreza que saca al exterior lo peor del ser humano:

> El padre le pegaba cuatro gritos
> (siempre bebía al fin más de la cuenta)

y luego echaba pestes del gobierno
y luego se acostaba con las botas[263].

La injusticia social:

No sé cómo andaría en aquel tiempo
lo de vivir del tajo y ser un pobre,
pero lo que es ahora es un milagro
mayor que el de los panes y los peces
poner algo en la mesa y repartirlo
para que llegue a todos. Haz la prueba[264].

La decadencia de España, país que agoniza, "viuda, asesina y mártir de tus hijos"[265], los niños de la calle[266]...

En líneas generales, no se plantean grandes novedades en lo que a contenidos se refiere pero sí en la personalización de muchas de las cuestiones y, en especial, en el tono de la denuncia[267], más agrio y radical que en trabajos anteriores aunque también, mucho más esperanzado. Este último aspecto se define más nítidamente en "Hombre naciente", tercera y última parte de Belleza cruel, a la vez que lógica conclusión de lo planteado en las dos primeras.

c) "Hombre naciente":

En buena medida este conjunto de poemas constituye un canto a la esperanza en un mundo distinto, en una sociedad más justa y

armónica, resultado de la interacción de dos componentes: la labor de los trabajadores y el impulso de los jóvenes que no han conocido la guerra.

Ante todo se recoge la necesidad de un laborar consciente, que no delegue en instancias religiosas la esperanza de transformación social. Es la idea que destaca en San Poeta Labrador donde el protagonista, tras ver que sus oraciones no han servido para adelantar la faena, decide afrontar por sí mismo dicha misión:

> Miré. Miré. Los Angeles no estaban.
> Inmóviles los bueyes, solo en el campo.
>
> Dejé secar la sangre en mis rodillas.
> Miré de frente y empuñé el arado[268].

Pero no basta el trabajo individual: es precisa la acción común, "hombro con hombro, pecho a pecho", de todos los hermanos que no pueden disfrutar el pan por ellos mismos elaborado:

> Pongámonos mucho más cerca,
> hagamos nudo con las manos:
> (...)
>
> Un solo cuerpo a la tarea,
> un solo afán, un solo brazo.
> Todas las frentes un sudor
> y una canción para alegrarlo.
> Entre hombre y hombre ni un resquicio

para el cuchillo más delgado.
Nadie podrá romper el nudo,
poner cadenas en los brazos.
No nos podrá morder el lobo.
No nos podrá partir el rayo[269]

Será la misma llamada, en similares términos, la que se dirija a los jóvenes de **Veinte años**[270], en cuyas manos no han renacido los fusiles sino manos con uñas y palmas viriles. Es la hora en la que "amanece / sobre las aguas del dolor antiguo". Es una invitación al olvido de la herencia bélica que, como se veía en El grito inútil, lastra todas las posibilidades de reconstrucción:

No, no os diré de aquello: (la ignonimia,
la destrucción, la muerte), cuando observo
el puro resplandor de vuestras manos.
No, no os diré del odio y la venganza.
(...)
Arrinconad banderas desteñidas,
los libros de la Historia apolillados,
las bellas etiquetas de colores
de tantos analgésicos. Quitaos
el plomo que os cayó sobre las cejas[271].

No significaría tan sólo superar el último conflicto civil, ni siquiera entendido en una dimensión genérica, sino de terminar también con "las podridas estructuras", con "la infamia, el látigo, el grillete". Es una llamada a cambiarlo todo mediante el

trabajo y el esfuerzo común, arrinconando para ello el pasado:

> Pasad sobre las ruinas. Olvidadnos
> si, muertos, enterramos nuestros muertos.
> Sed sanos, libres, justos y tenaces.
> Labrad, edificad, haced España.
> España en paz y en gracia de trabajo.
> España a hechura y semejanza vuestra,
> nacida limpia, madurada al viento,
> muchachos, hijos míos, ya tan hombres,
> los que cumplís veinte años este día[272].

El objetivo último del trabajo de unos y otros, de jóvenes y trabajadores, será preparar un país donde los niños, el ser humano naciente, puedan venir a un mundo en paz y libertad:

> Prepárame una cuna de madera inocente
> y pon bandera blanca sobre su cabecera[273].

Es la petición del niño que va a nacer: "Quiero vivir. Lo exijo por derecho". Se trata del hombre nuevo que, junto a sus hermanos, levantará un mundo distinto:

> Pido la paz y pido a mis hermanos
> los hijos de mujer por todo el mundo
> que escuchen esta voz y se apresuren.
> Que se levanten al rayar el día
> y vayan al más próximo arroyuelo.
> Laven allí sus manos y su boca,

se quiten los gusanos de las uñas,
saquen su corazón que le dé el aire,
expurguen sus cabellos de serpientes
y apaguen la codicia de sus ojos[274].

En esta panorámica esperanzada hay una composición que deja entrever una actitud distinta con respecto al conjunto, más vinculada a la recogida en El grito inútil. Es el poema Puentes[275], en donde se reitera la angustia de la persona que lanza su llamada sin que nadie responda:

Lo estoy diciendo a gritos: Faltan puentes.
Lo principal de todo son los puentes.
(Colgantes, subterráneos, levadizos).
Hagamos puentes, puentes, puentes.
Y no me escucha nadie.
Y así estamos[276].

El mensaje que quiere trasmitir aquí el yo poético es la idea de que es preciso comunicar el país con el exterior, hay que acabar con el aislacionismo en el que se encontraba sumida España, rompiendo con una situación descrita como "isla rodeada de sombras / por todas partes".

Resumiendo lo analizado hasta aquí, Belleza cruel implica la superación de todas las trabas que imponía la censura lo cual permitió a la escritora publicar una poesía radical en sus contenidos de denuncia social, sin necesidad de ocultar sus más íntimos pensamientos y concepciones[277]. Pero a la vez es, en sinte-

sis, una poesía esperanzada en donde se recoge el definitivo posicionamiento figueriano en la polémica esteticismo-versus compromiso, belleza en oposición a realidad. Apuesta aquí Angela Figuera por una poesía bella en su preocupación social, en favor de una transformación profunda que supere todas las injusticias.

IV.3.6 "TOCO LA TIERRA" (1962)

Con toda probabilidad el término que mejor defina este último poemario de Angela Figuera sea precisamente su subtítulo. "Letanías". Toco la tierra constituye una completa recopilación de las preocupaciones y actitudes desarrolladas a lo largo de la tercera etapa de su obra, reiteración de temas a partir de dos grandes coordenadas básicas:

- la conciencia de una muerte cercana y, mediante ésta, el retorno a la tierra

- el cansancio inherente al escaso eco que reciben sus reiteradas llamadas por un cambio social solidario.

Sobre ambas ideas laten las mismas cuestiones fundamentales:

> Golpe tras golpe, digo lo que duele,
> mi larga letanía: tierra, tierra;

dolor, dolor, dolor; España, España;
el hombre, el hombre, el hombre, el hombre, el hombre,
repito y clamo con el llanto al cuello.
Repito, vuelvo, sigo, en letanía:
la tierra, el mundo, España, el hombre, el hombre;
temor (y esclavitud); trabajo (y hambre);
codicia (y guerra); vida (y exterminio),
y amor, amor, amor que me calcina.
Y el pueblo, el pueblo, el pueblo; y los que nacen
desnudos, sucios, presos, condenados[278]

Sin duda, es un magnífico resumen de sus contenidos temáticos a partir de Vencida por el ángel[278]. La novedad no se sitúa, por tanto, en el terreno de las ideas sino en el tono poético con todo lo que ello encierra y lleva consigo: la protagonista de este libro es un personaje cansado, una mujer agotada en el esfuerzo de despertar las conciencias, intentando mostrar las tremendas injusticias del mundo contemporáneo.

Dicho cansancio, sin embargo, no se manifiesta tanto a través de la propia actitud personal como mediante el posible aburrimiento que puede provocar su "letanía de amor y de dolor"[280] en los posibles lectores:

No sé, no sé si ya querréis oírme,
decir amén, seguirme, acompañarme,
cuando, tocando tierra, rezo y firmo
mi larga letanía: manos duras,
sudor, fe, cansancio y esperanza[281]

Cansancio patente también en la propia tierra:

> Esta cansada tierra encallecida
> por tanta cal de triturado hueso[282]

Ella, por contra, asegura esperar "con voluntad paciente"[283], con plena consciencia de la ingente tarea que se le presenta, sin apenas tiempo para llevarla a cabo:

> Ya ves: tanto que hacer por aquí abajo;
> tengo que darles cuerda diariamente
> a tantos corazones y relojes.
> Tengo que andar buscando por la calle
> a tantos de mis hijos y decirles
> las cosas que ya saben, las que ignoran;
> (...)
> Ya ves: no queda tiempo para nada[284].

Pero mucho más llamativo será el cansancio que reflejen indirectamente las alusiones a una muerte presentida como cercana. Esta cuestión constituye un elemento esencial en Toco la tierra, a la vez de una de las interpretaciones a que da lugar su propio título:

> Hijos, ya veis: soy vieja y me repito,
> mas no quiero callarme ni morirme[285].

En estas circunstancias, el laborar común relativiza la importancia del final de la existencia:

Si no quieres tu muerte decisiva,
no escapes por el cabo de la calle[286].

De alguna forma, el trabajo personal en favor de una sociedad distinta, justifica la vida:

Quiero vivir, vivir en esta tierra
que beso y toco; estar a vuestro lado,
rezando -amor, dolor- mi letanía[287].

En conexión directa con estas preocupaciones, la propia muerte constituye el tema de los dos poemas que cierran la obra lo cual es indicativo de su importancia. En el primero de ellos, el soneto **Aunque la mies más alta dure un día**, se muestra una vez más la consciencia del tiempo limitado y la definitiva incognita que significa la muerte, el después de la vida, una vez se ha renunciado a la certeza religiosa de la salvación y de la intervención divina en los asuntos humanos[288]:

He de morir y a muerte me preparo
dando, a tan poco tiempo, tanta vida
que he de ganar de fijo la partida
y ha de lograr diana mi disparo.
(...)
Los hombres lloran: lloraré con ellos:
seré su voz, la luz en su ventana.
Después, no sé. La muerte ya no es mía[289].

En el último poema la protagonista reconstruye el día de su muerte, las actitudes y reacciones que desearía entre sus más allegados, trasmitiendo, en especial, el deseo de que la vida continúe sin "luto inútil", sin "flores / cortadas al efecto ni los cirios / de lento gotear en los sufragios", que nada se detenga:

> No quiero que la vida se detenga
> cual si algo extraño hubiera sucedido
> y el mundo ya no fuera como antes[280].

Y a continuación una relación de elementos que se contienen en ese deseo en favor de la vida: niños que nacen, flores que brotan, obreros en las fábricas, ruidos de la calle...

> Y quiero que, a la hora de costumbre,
> los míos se reúnan en la mesa,
> partan el pan y cambien la sonrisa.
>
> Que mis amigos beban unos chatos
> y escriban un poema por la noche[281].

En este contexto la afirmación "soy vieja" supone hacer constatar su estado anímico que, unido a la ineludible obligación de reiterar una y otra vez los mismos contenidos, las mismas llamadas de atención, conforma una situación de cansancio en la cual la protagonista se resiste a callar, a rendirse, apostando siempre por el trabajo solidario:

Aquí y ahora estoy. Voy con aquellos
que siembran gozo y pan en la mañana
aunque la mies más alta dure un día[292].

Y en ello dice sumergirse la protagonista, convertida definitivamente en "madre"[293] mientras los hombres se transforman en "hijos" tanto o más que "hermanos". Será precisamente "HIJOS" con mayúsculas la palabra que inicie el libro, subrayándolos como interlocutores de buena parte de estos poemas:

Toca la tierra, hijo: con cuidado,
que tocas una ruina de alma o nido[294]

Decimos: hijo mío, tus hombros vacilantes
soportan la estructura total del universo[295].

No en vano la idea hijos-jóvenes se relaciona siempre con el futuro:

Cuando nace un hombre
siempre es amanecer aunque en la alcoba
la noche pinte negros los cristales.
(...)
Cuando nace un hombre
hay una estrella detenida
al mismo borde del tejado
y en un lejano monte o risco
brota un hilillo de agua nueva.
(...)

Cuando nace un hombre
todos tenemos un hermano[296].

El hijo es el ser que permite al hombre superar los escombros de toda destrucción:

Porque se acuesta y duerme bajo el rayo
y ama y engendra al borde de la muerte
y alza a su hijo sobre los escombros
y cada noche espera que amanezca
creo en el hombre[297].

El paralelismo entre hijo y amanecer resulta elocuente en esta composición, sintomáticamente una de las más queridas por Angela Figuera, tal y como asegura su esposo Julio.

Y junto a la madre protagonista, de nuevo España, concebida también como madre:

Si está la Madre de la cruz pendiente,
la quiero descendida y no enterrada.
Parad el llanto. Empiece la jornada
del paso firme y el mirar de frente[298].

Dios te salve,
tierra y madre
sin misericordia;
muerte, amargura y esperanza nuestra,
Dios te salve[299].

Es la España a la que la protagonista invita a levantar:

> Alzad España cara a su destino.
> Si el bosque se cerró, se abre camino;
> si no sirve el ayer, se hace futuro.
> Dejad las ruinas solas con la hiedra.
> Aún queda en nuestra patria mucha piedra
> que es el mejor cimiento y más seguro[300].

Pero también se representa como madre a la propia tierra, con un sentido mucho más cosmológico:

> Llegaron hombres a partir la tierra:
> (...)
> A filo de ansia y de cuchillo
> iban abriendo y troceando
> el pecho santo de la Madre[301].

La defensa de todos estos valores exige una actitud consciente de rechazo a todo aquello que representa la insolidaridad, la muerte, la falta de libertad. Se entroniza, entonces, una actitud basada en el "NO" como afirmación indirecta de lo que se reivindica y defiende. El ejemplo más llamativo de dicho posicionamiento es el poema **No quiero**[302], larga enumeración de todo aquello que la protagonista rechaza:

> No quiero
> que la tierra se parta en porciones,
> que en el mar se establezcan dominios,

que en los aires se agiten banderas,
que en los trajes se pongan señales.

No quiero
que mi hijo desfile,
que los hijos de madre desfilen
con fusil y con muerte en el hombro:
que jamás se disparen fusiles,
que jamás se fabriquen fusiles.

En esta misma línea se situará Símbolo, relacionando las actitudes negativas con personajes concretos y representativos:

Llega una mano roja empuñando una espada,
llega una mano pálida llevando una amatista,
llega una mano blanca que ofrece una azucena:
yo las dejo pasar.

No se identifica con ellas y se mantiene al margen. Al contrario, cuando llega "una mano sucia que sujeta un arado":

la tomo entre las mías y nos vamos a arar[303].

En contraste con este rechazo abierto y sin ambigüedades de lo que considera negativo, la protagonista hace gala de una tremenda ternura cuando se refiere a todo aquello que ama y defiende, rozando en no pocas ocasiones la ingenuidad:

Si un día el centinela más adusto
dejara su fusil en una zanja
y diera un gran abrazo y una rosa
a todos los que cruzan la frontera.

Si sólo con tender la propia mano
cayera en ella un corazón ardiendo,
esta cochina vida que vivimos
sería de seguro más bonita[304].

Cuando nace un hombre
florecen rosas imprevistas
en el jarrón de la consola
y aquellos pájaros bordados
en los cojines de la sala
silban y cantan como locos[305].

Una vez más el tratamiento de la realidad desde una perspectiva maternal de mujer que defiende a sus criaturas.

Finalmente y tratando de completar las referencias a las que se ha aludido en distintos momentos de este comentario, así como en el propio verso que da título a la obra, Toco la tierra supone el retorno radical a las concepciones telúricas que se evidenciaban con especial intensidad en Mujer de barro:

es porque soy de tierra: en tierra escribo
y al hombre-tierra canto, que, cautivo
de su vivir-morir, se pudre y quema[306].

Estos versos traen a la memoria aquellos otros de Mujer de barro cuando decía la protagonista, "soy tierra oscura y caliente; / la tierra / donde crecen los olivos"[307]. Sin embargo, en los casi catorce años que separan a unos y otros poemas se ha producido todo un proceso de enriquecimiento colectivizador de las primeras expresiones telúricas, de forma que la tierra, el barro, significan no sólo la propia carne mortal sino también todos los cuerpos, hombres, "vientres / robados de las madres"[308], sus palabras, "besos, gritos, antiguas contraseñas"[309].

Al mismo tiempo, en la tierra se oculta el futuro, "los adolescentes y las tiernas muchachas / que crecen a escondidas moviendo las arenas"[310]:

> Toco la tierra. Espero con voluntad paciente,
> el brote incontenible de lo que está escondido.
> El lento levantarse
> de la segura, auténtica cosecha.

Y si en la tierra está la esperanza, la protagonista hurga en ella buscando "su centro visceral; busco el origen / el núcleo; la raíz de la cadena[311]".

Por ello toca la tierra, escribe en la tierra y, de nuevo a su muerte, será tierra un día, al igual que su poesía:

> Mi reino es de este mundo. Mi poesía
> toca la tierra y tierra será un día.
> No importa. Cada loco con su tema[312].

Afloran, una vez más, las profundas concepciones panteístas de la escritora.

Se completa de este modo un ciclo iniciado en Mujer de barro, proceso tan definido que posteriormente apenas aparecerán algunos poemas, en general de circunstancias, hasta la publicación de los poemarios infantiles a través de los cuales la escritora retornará a la literatura doméstica y a la vez, funcional. En Toco la tierra la poetisa cierra un ciclo creativo, consciente de que si volviese a escribir poesía de proyección pública no podría menos que reiterar la misma "letanía":

> Si yo escribiera tendría que seguir haciendo cosas como las que he hecho, mal que le pese a los intimistas, y no parece que tenga sentido repetir lo dicho. Yo tengo que escribir lo que veo y lo que siento[313].

IV.4 POESIA DE RETORNO AL INTIMISMO

En 1979 aparece la primera recopilación de composiciones infantiles, diecisiete años después de Toco la tierra y treinta después de los poemarios de la "etapa subjetiva" con los cuales engarza tanto en muchos aspectos formales como de contenido. Tampoco deben de olvidarse algunos poemas del cuaderno inédito dedicados a sus hermanos más pequeños. Se produce así un proceso de

retorno a los inicios poéticos lo que no implica, sin embargo, la renuncia a los propuestas de su posterior poesía; más bien se trataría de una consecuencia de la actitud de cansancio traspasentada al final de la "etapa preocupada"[314]. La ligazón fundamental entre una y otra poesía se mantiene además a través de la ternura que caracteriza a ambas.

Si mediante la poesía "preocupada" Angela Figuera había tratado de denunciar las injusticias sociales y de trabajar en la consecución de una realidad más justa, la finalidad de estos nuevos poemarios será mucho más próxima y cotidiana, doméstica: son realizaciones creadas con la intención de entretener, divertir o saludar a sus nietos. Es en este sentido en el cual debe de entenderse la etiqueta "funcional" con la que se pretende definir dicha poesía.

IV.2.3 "CUENTOS TONTOS PARA NIÑOS LISTOS" (1979)

Estos poemas-cuentos, "compuestos en verso llano"[315], recogen el tono coloquial sobre todo de los "Poemas de mi hijo y yo", segunda parte de Mujer de barro, haciendo hincapié en el desarrollo narrativo de las composiciones. Dicho aspecto trae a la memoria algunas composiciones del cuaderno inédito, si bien los relatos no tienen aquí el mismo carácter heroico sino que se trata de historias llenas de ingenuidad, próximas a veces a la fábula, cu-

yos protagonistas son generalmente animales como el ciempiés, las gallinas, el pulpo, la jirafa o el oso. En algún caso, y ello los vincula de manera directa con los mencionados "Poemas de mi hijo y yo", el protagonismo se corresponde con los propios receptores de estos cuentos, sus nietos. Así ocurre, por ejemplo, en **La sirenita del culito verde** quien no es otra que su nieta Ana, tal y como se recoge en la dedicatoria:

> Para mi nieta Ana que, en la
> playa de Mallorca, con un
> bañador verde, nadaba,
> jugando,
> a ser una sirenita traviesa[316].

En la misma línea, en el **Cuento tontísimo de una rana y un pez** se establece el diálogo entre la narradora y los supuestos niños y niñas oyentes:

> Lo véis, niños? Es una pena, pero la cosa no tiene remedio. Siempre acabamos lo mismo. Sin peces ni ranas. Así , que hay que terminar el cuento y, esta vez, del todo. Vamos a decir eso de
>
> y colorín colorado
> este cuento se ha acabado.
>
> Y, vosotros, ¡hala! corriendo a la cama.
> Un beso y, ¡a dormir! Buenas noches[317].

Con estos elementos construye Angela sus narraciones, historias sencillas que en no pocos casos encierran enseñanzas especialmente necesarias para los pequeños:

> Pero sin alimentarse,
> niños mios, no hay tu tía:
> nada crece, nada vive,
> y el mundo se acabaría[318].

Aunque nunca parece ser ésta la finalidad de los cuentos sino más bien la de entretener, divertir a un público infantil. Dicho sentido lúdico se aprecia de modo muy definido en uno de los más breves poemas del libro, **El pirata Piratón**[319]:

> En todo el mundo, no creo
> que hubo un pirata más feo.
> Le faltaba media oreja,
> siete dientes y una ceja.
> Estaba tuerto de un ojo:
> y el otro se le torcia,
> y era tan cojo, tan cojo,
> y era tan malo, tan malo,
> que tenia...-¿Qué tenia?
> ¡Las cuatro patas de palo!

Al margen del sentido de juego infantil que posee es difícil encontrar otro tipo de consideraciones pedagógicas o morales. Otro tanto se podría decir de **La sirenita del culito verde** o del **Cuento tonto de la brujita que no pudo sacar el carnet**[320]. Precisada

de este modo la cuestión, destaca como uno de los temas fundamentales la responsabilidad de las personas ante su trabajo y su función en la vida: el cartero ciempiés se va pronto a la cama:

> Pero es tarde. Vámonos
> a dormir. ¡Basta de juerga!
> Que hoy no ha tenido correo
> la gente y estará negra[321].

O la gallina Papamoscas se muestra satisfecha al descubrir la importancia de alimentarse bien para poder criar a sus polluelos:

> -Ahora
> vengo a enseñarle mis hijos
> -dijo toda ruborosa-
> para que vea usted cómo
> la gallina tontorrona
> vergüenza del gallinero,
> tan despistada y tan loca,
> gracias a usted y sus regaños,
> es lo mismo que las otras[322].

Otra de las cuestiones esenciales es la de la familia como necesidad vivencial, la búsqueda del amor para construirla. Así se recoge, por ejemplo, en **Cuento tonto y trabalenguas de Patita Pata y Patito Pato**[323] o en **El pulpo enamorado**:

> Deja de llorar y deja
> que se vaya por su lado

esa coquetuela tonta
que te tiene tan chiflado,
conquista a una pulpa guapa
-que las habrá por tu barrio-
y ten una colección
de pulpitos bien criados[324].

Por supuesto que la familia no puede desligarse del que constituye eje temático cardinal de la poesia figueriana: la maternidad, tal y como se recogia en la mencionada historia de la gallina Tontiloca, la composición más extensa de este libro, cuya protagonista consigue realizarse a través de sus cinco polluelos:

Y os digo que, al fin, tuvo
lo que queria:
unos hijos redondos
como bolitas
de peluche amarillo[325]

Pero también en buena parte de los restantes poemas agrupados en los Cuentos tontos para niños listos donde la presencia de la madre o las actitudes maternales ocupan casi siempre un lugar muy destacado:

Cuatro cigüeñatos
tiene la cigüeña.
Todas las mañanas
los lava y los peina

les da el desayuno,
los lleva a la escuela[326].

Dormirá en mi casa. Yo la velaré;
porque ya era mía, hace muchos años,
cuando la soñé;
porque ya era mía hace siete años,
cuando la besé
de recién nacida por primera vez[327].

También merece destacarse el tema de la amistad, por ejemplo en el **Cuento tonto del oso Peludín y siete niñas del pueblo San Cristobalín de Enmedio**, así como el de la colaboración y el trabajo común: en el **Cuento tonto de la jirafita que no tenía bufanda**[328] todos los animales colaboran en la elaboración de tan compleja prenda. Tema similar se observa en el **Cuento tonto de Mirandolín, el gato bandolero**[329] donde el gallinero unido hizo huir al gato cazador.

Otro aspecto que no deja de llamar la atención es la capacidad de la escritora para transformar en personajes entrañables seres que no suelen ser especialmente habituales en este tipo de trabajos dirigidos al público infantil. Sería el caso de los ciempiés o los peces. Por otra parte, en todo momento destaca el amor por la naturaleza que se trasmite a través de estos poemas, sentimiento extensible incluso a sus criaturas más humildes, como se puede comprobar.

Resumiendo lo visto hasta aquí, cabe considerar que estos Cuentos tontos para niños listos constituyen un ejemplo de poesía utilitaria, creada con una función muy determinada, entretener a los niños, aunque, más adelante, su calidad poética y literaria justificase su publicación. En ellos guardan plena vigencia los valores y preocupaciones desarrollados a lo largo de la "etapa preocupada" aunque adaptados en su expresión al público infantil.

IV.2.4 CANCIONES PARA TODO EL AÑO (1984)

Se trata éste de un poemario mucho más heterogéneo que el anterior, combinando diversidad de tipos y temas poéticos. No obstante, a pesar de dicha variedad, se constata una relación aún mayor que en el caso de los "cuentos tontos" con las composiciones de la "etapa subjetiva". El paralelismo con los "Poemas de mi hijo y yo" se aprecia, por ejemplo, en la abundancia de textos dialogados, la utilización de canciones infantiles, el lenguaje coloquial pero, sobre todo, en la temática hogareña que recogen unos y otros. Composiciones como Luceros, El viento o Jugando[330] pueden considerarse como prolongación de aquéllas. Para mostrar estas similitudes puede resultar interesante reproducir dos poemas de uno y otro período:

Viento

"¡Cómo suena el viento, hijo!
¡Hijo, cómo suena el viento!
Como correas restallan
sus desatados cabellos...

Duérmete bien tapadito.
No lo escuches, que da miedo...
Cerraremos las ventanas,
avivaremos el fuego..."

"-Madre, déjame salir:
Yo encadenaré a ese viento.
Haré trenza de sus crines
para mi látigo nuevo[331]."

Este poema de Mujer de barro guarda numerosas similitudes con otra composición de Canciones para todo el año:

El viento

-¡Mamá!...¡Que me empuja el viento
y no me deja jugar!...
Viento...
Viento... Viento...
Viento...

-¿Por qué me empuja, mamá?
¿Qué es el viento?...
No lo veo.
¿Tiene boca?...¿Dónde está?
Si no tiene, ¿con qué sopla?
Y no para de soplar.
(...)

Mamá, dile que se vaya.
A ti te obedecerá[332].

La semejanza abarca, según se puede apreciar, también a otros elementos temáticos como pueden ser pequeñas conversaciones, anécdotas, travesuras, fruto todo ello de la relación de la escritora con los niños. En el mismo sentido destacan poemas apoyados en el cancionero infantil como Vamos a contar mentiras o los dos agrupados bajo el título de Canciones de corro[333]:

"Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva..."

Cantan las niñas
en la pradera...
Allá en el cielo,
la nube negra[334].

Pero al mismo tiempo muchas de estas composiciones engarzan fuertemente con Soria pura, su poesía paisajística y también cancionil. De hecho, ya se ha indicado en otro momento, ambos libros

contienen un poema común, El río y los pájaros[335]. Esta proximidad temática y estructural demuestra la base profundamente lírica de ambos. No obstante, a diferencia de Soria pura en este poemario el paisaje se combina con elementos anecdóticos y narrativos de interés infantil:

Río de noche

Río de noche: la luna
se está meciendo en el agua
como una niña en la cuna[336].

En realidad este poema constituye una nueva versión de otra composición del mismo título recogida en Soria pura, de contenido erótico:

Río de noche: la luna
se reclinaba en el agua
como una mujer desnuda[337].

En general, las notas referidas al paisaje carecen en estas Canciones para todo el año del valor simbólico y alegórico que se apreciaba en Soria pura; más bien constituyen el fondo o decorado, cuando no referencias concretas, sobre el cual se construyen las distintas composiciones:

Mamita, para el verano,
ponme un vestido encarnado:

me gusta ser amapola
de los campos[338].

Junto a la poesía paisajística y de anecdotario hogareño se recogen poemas de mayor desarrollo narrativo, próximos a los Cuentos tontos para niños listos. Es el caso de La gallina tontiloca, La ranita guapa y el sapo feo o El buho en la carretera[339]. Desde un punto de vista temático no pretenden transmitir mensajes de orden trascendente, al contrario, en muchos casos el punto de partida es una broma que busca la mera diversión de los pequeños:

La mosca...¿Qué hace la mosca
además de molestar?
Poner huevos, muchos huevos
de los que luego saldrán
millares y más millares
de hijos...

¡Pobre mamá
si tuviera que criarlos
a sus pechos, y acostar
a todos en sus cunitas![340]

La obra se completa con un conjunto adivinanzas infantiles, género de evidente raigambre popular, y breves composiciones de carácter más coyuntural, correspondientes a textos de tarjetas postales y felicitaciones navideñas[341] dirigidas a sus nietos y familiares:

El cielo ¡qué pinturero
se ve con tanto lucero!

En tu barca LA FORTUNA,
Angelito marinero,
llevas al Niño en la cuna
hasta el Portal de Belén...
¡Cuídalo, que llegue bien!

Rema, rema...despacito
y lo mecerá el vaivén...
Mira que va dormidito,
mira que es muy chiquitito...
¡Cuídalo que llegue bien!...[342]

Refleja este hecho un interés recopilatorio, posiblemente por parte de Julio Figuera, debido a que el muy delicado estado de salud de Angela no permitió a ésta dirigir la organización del que iba a ser su último trabajo, publicado de manera póstuma.

En general, Canciones para todo el año recoge cuestiones similares a las analizadas en los Cuentos tontos para niños listos: la maternidad y la familia, la amistad, el amor por naturaleza... Estos contenidos quedan, sin embargo, más diluidos al tratarse con frecuencia de una poesía de carácter circunstancial y utilitaria, lo que incide en su mayor diversidad de formas y temas. Presenta de nuevo una poesía concebida como entretenimiento, sin importantes contenidos distintos de la profunda ternura y cariño que reflejan, a la vez que testimonio de la hondura y calidad hu-

mana de la escritora, volcada también en su mundo interior y familiar.

Para finalizar este análisis puede ser interesante tratar de reconstruir los aspectos temáticos fundamentales de la poesía figueriana mediante un esquema globalizador de cada una de las etapas diferenciadas hasta aquí

* POESIA DE LA INSATISFACCION

FRUSTRACION PERSONAL
angustia, tedio, muerte

RECREACION MUNDOS FANTASTICOS
ambiente palaciego
gloria heroica

ANHELOS PERSONALES
amor
hijo-maternidad
realización

DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE REAL
asentamiento personalidad

* POESIA DE REALIZACION PERSONAL

CONCIENCIA MUJER - MATERNIDAD
erotismo
amante

hijo
:
:
:

POESIA----------TRASCENDENCIA // TIEMPO
VEJEZ
MUERTE

COTIDIANIDAD Y PAISAJE IDEALIZADOS. IDENTIFICACION.

* POESIA DE AGONIA EXISTENCIAL

CONCIENCIA MUJER - MATERNIDAD

INDAGACION DE DIOS ---------- SIN RESPUESTA

DESCUBRIMIENTO DEL DOLOR AJENO ----- CULPABILIDAD

REALIDAD:

guerra
enfermedad
pobreza
MUERTE

hogar
felicidad
belleza

* POESIA DE REIVINDICACION SOCIAL

CONCIENCIA MUJER - MATERNIDAD - muerte cercana

REALIDAD SOCIAL

España
trabajadores
jóvenes
madres
explotadores

denuncia

solidaridad
culpabilidad
distanciamiento Dios

POSIBILIDAD FUTURO MEJOR

CANSANCIO

*** RETORNO AL INTIMISMO**

POESIA PRACTICA

<u>sentido didáctico</u>:

* responsabilidad
* obligaciones niños-as
* colaboración solidaria
* VALOR DE LA FAMILIA: MATERNIDAD

RETORNO AL MUNDO INFANTIL

anécdotas

juegos

PAISAJE

1. CI pp.46-55-105 y 62-129, respectivamente. Blanca Luz de Luna incluye la dedicatoria "Para mi hermanito Yoyo que me pide cuentos insaciablemente".

2. CI pp.90, 138 y 169, respectivamente.

3. Rosa de las nieves, CI pág.39.

4. Gerinelda, CI pág.47.

5. Blanca Luz de la Luna, CI pág.63.

6. Yo le adoraría..., CI pág.113.

7. El Príncipe y el Hombre, CI pág.5.

8. El mejor amante, CI pág.14-15.

9. El Príncipe y el Hombre, CI pp.6-7.

10. Los tres arroyos, CI pág.25.

11. Horas bilbaínas, CI pág.175.

12. Desesperación, CI pág.92.

13. CI pp.25-26.

14. Ya no hay flores, CI pág.86.

15. Juventud, CI pág.121.

16. CI pág.98.

17. Desesperación, CI pág.92.

18. En el umbral de la muerte, CI pág.89.

19. CI pág.93.

20. Desaliento, CI pág.83.

21. CI pp.11 y 27 respectivamente.

22. CI pág.68.

23. Ibidem, pág.70.

24. CI pág.144.

25. Ibidem, pág.149.

26. La Princesa y la rosa, CI pp.27-28.

27. **Desesperación**, CI pág.90.

28. CI pág.2.

29. **Desaliento**, CI pág.83.

30. Analizando el tema de la maternidad en la poesía figueriana, subraya Rafael Bosch que para Angela "todas las cosas entran más o menos metafóricamente en la visión del gozo de la maternidad y del hijo, y del mismo modo la maternidad más o menos real o figurada se convierte en la explicación de todo el acontecer del mundo. (...) La escritora identifica su tono biológico individual y genérico con la interpretación de la imagen objetiva del mundo". ("La poesía de Angela Figuera y el tema...", op.cit. Pág.5).

31. Blanca Luz de la Luna, CI pág.70.

32. **Piedad**, CI pág.23.

33. **Mi niño dormido**, CI pág.125. "MI HIJO" aparece escrito con mayúsculas en el original.

34. Ibidem pág.126.

35. Ibidem pp.127-128.

36. Ibidem pág.128.

37. **El niño y el mar**, CI pp.33-34.

38. Ibidem pág.36.

39. **Allá van...**, CI pág.78.

40. CI pp. 105 y 110 respectivamente.

41. **Excelsior**, CI pág.106.

42. CI pp.16 y 124 respectivamente.

43. **Las compañeras**, CI pp.16-17.

44. CI pp.9 y 21 respectivamente.

45. CI pág.102. En **Ensánchame** de Los días duros. OC pág.138. se lee, por ejemplo:

> Tanto licor en vaso tan pequeño,
> Señor, tan hondo afán, tan altas ramas.
> tanto clamor corriendo a borbotones
> en las estrechas delicadas venas.
> (...)
> Ensánchame, Señor. Dame el abismo

46. CI pág.129.

47. En este contexto surgirá lo que Félix Maraña denomina como "una poesía doméstica -sí, doméstica-, hecha de dolor, de amor al marido -al marido, al hijo, a los nietos, a la condición humana-" ("Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pág.51). Maraña subraya esta característica de la lírica figueriana, recogiendo, además, unas opiniones similares vertidas por Angel María Ortiz Alfau en relación a Mujer de barro calificando a éstos como "poemas caseros y primerizos", (El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 26 de abril de 1984).

48. Carta a Blas de Otero del 26 de junio de 1949.

49. Morena, MB, OC pág.27.

50. Vieja, MB, OC pág.36.

51. Ibidem, pág.35.

52. Arbolito, MB, OC pág.58.

53. Besos, III.-Otoño, MB, OC pág.28.

54. Carne de mi amante, MB, OC pág.30.

55. Peinado, MB, OC pág.43.

56. ¿Por qué?, MB, OC pág.51.

57. Salvaje, MB, OC pág.45.

58. Rubio, MB, OC pág.37.

59. En Soria pura existe algún ejemplo aislado de distanciamiento entre escritora y sujeto poético. Así en Romance del desdichado, OC pág.80. También en este mismo poemario surge una tercera persona narradora-descriptora, más distante.

60. OC pág.300.

61. Ibidem pp.299-300.

62. Considera Julián Marcos que el erotismo que impregna su canción entronca "directamente con la poesía medieval del mismo tipo", ("Aclaraciones sobre la poesía de Angela Figuera Aymerich", prólogo a la Antología total. CVS Ediciones. Madrid, 1975. Pág. 12).

63. Revelación del éxtasis, MB, OC pág.30.

64. Darse, MB, OC pág.30.

65. Noche, MB, OC pág.31.

66. Carne de mi amante, MB, OC pág.31.

67. De la mano, MB, OC pág.31.

68. Barro, MB, OC pág.27.

69. Canción, MB, OC pág.56.

70. MB, OC pág.25.

71. MB, OC pág.30.

72. MB, OC pág.26.

73. Tierra, MB, OC pág.34.

74. Morena, MB, OC pág.27.

75. Realidad, MB, OC pág.37.

76. Rubio, MB, OC pág.37.

77. MB, OC pág.40.

78. Creciendo, MB, OC pág.52.

79. Nuera, MB, OC pág.52. Hay en estos versos un cierto tono becqueriano.

80. Infancia, MB, OC pág.53.

81. Alumbramiento, MB, OC pág.61.

82. El fruto redondo, MB, OC pág.54.

83. Decirlo, MB, OC pág.55.

84. Impotencia, MB, OC pág.63.

85. Poquita labor, MB, OC pág.63.

86. MB, OC pág.36.

87. Sueño, MB, OC pág.38. La relación entre el sueño y la muerte, especialmente cuando se trata de niños-as, es un tema de profundas raíces populares como lo demuestran algunas composiciones recogidas por Carmen Bravo-Villasante en su Antología de la literatura infantil española, (Editorial Doncel. Madrid. 1973. Tomo III dedicado al folklore). A modo de ejemplo se puede mencionar alguna de ellas. Así una oración:

> Como me echo en esta cama
> me echo en la sepultura,
> en la hora de la muerte,
> ampárame, Virgen pura.
> (pág.13)

O, en la misma línea, una canción de cuna:

> Duérmete, niño pequeño:
> duérmete, que te velo yo.
> Dios te dé mucha ventura
> en este mundo engañador.
> Morena de las morenas

la Virgen del Castañar;
en la hora de la muerte
ella nos amparará.
(pág.72)

88. En opinión de Rafael Bosch la muerte del hijo añade tintes sombríos al panorama vital de la escritora: "El mundo ya no asciende dinámicamente a lo maravilloso.(...) En la crisis de la madurez, la vida se ha hecho breve de golpe". ("La poesía de Angela Figuera...", op.cit. Pág.5).

89. Morir, MB, OC pág.36

90. Después, MB, OC pág.62.

91. MB, OC pág.63.

92. Lo maravilloso, MB, OC pág.59.

93. MB, OC pág.57.

94. MB, OC pág.58.

95. Cañaveral, SP, OC pág.94.

96. Diego Marín incluye Soria pura dentro de la tendencia paisajística de "asimilación del paisaje al yo". "Angela Figuera suele presentar el paisaje con doble aspecto: con impresiones sensoriales de belleza plástica y como un sentir que emana de las cosas, inundando el alma de paz, suavidad y dulzura". (Poesía paisajística..., op.cit. Pág.41).

97. Carta a Blas de Otero de 23 de julio de 1949.

98. Ello enlazaría con la humanización de elementos naturales a la que hace referencia Marcos Marín, consecuencia según éste de las comparaciones entre el plano humano y el exterior. (Poesía paisajística..., op.cit. Pág.41).

99. SP, OC pág.78.

100. Ibidem pág.74.

101. Considera Marcos Marín que esta tendencia a expresar el anhelo de identificación con la naturaleza en forma de relación amorosa es lo más distintivo en la poesía paisajística de Angela Figuera. (Poesía paisajística..., op.cit. Pág.42).

102. En tierra, SP, OC pág.69.

103. Alamo, SP, OC pág.87.

104. Tarde, SP, OC pág.72.

105. Mediodía, SP, OC pág.71.

106. Río, SP, OC pág.77.

107. Baño, SP, OC pág.82. Contenidos similares se aprecian en otras composiciones como puede ser **Río de noche** (pág.79), que muestra a la luna como una mujer desnuda sobre las aguas.

108. Río, SP, OC pág.77.

109. Nadando, SP, OC pág.83.

110. Niño en la orilla, SP, OC pág.81.

111. SP, OC pág.80.

112. Río sin sueño, SP, OC pág.78.

113. Río entre juncos, SP, OC pág.77.

114. Purificación, SP, OC pág.96.

115. Ibidem.

116. Nacimiento, SP, OC pág.98.

117. Poesía paisajística..., op.cit. Pág.42.

118. Arbol, SP, OC pág.87.

119. Pino, SP, OC pág.88.

120. La vinculación entre el árbol y diferentes formas de espiritualidad procede de las más antiguas tradiciones mitológicas y simbólicas. A manera de ejemplo puede recogerse las afirmaciones de J.G. Frazer cuando en La rama dorada (Fondo de cultura económica. Madrid, 1989) analiza el culto a los árboles en Europa: "Entre los celtas nos es familiar a todos el culto de los druidas al roble y su palabra antigua para "santuario" la creemos idéntica en origen y significado a la latina "nemus", un bosque o boscaje abierto"(pág.143). Similares concepciones son analizadas en muy diversas culturas, indicándose cómo "otras veces son las almas de los difuntos las que se creen animan a los árboles"(pág. 148).

Abundando en la misma cuestión, Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos (Editorial Labor. Barcelona. 1985) afirma sobre el árbol: "Es uno de los símbolos esenciales de la tradición(...). El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración"(pág.77). Como imagen verticalizante que es, afirma recogiendo una cita de Gastón Bachelard,"el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo"(pág.78).

121. Otoño, SP, OC pág.62.

122. Alamo, SP, OC pág.87.

123. SP, OC pág.90.

124. SP, OC pág.93.

125. Anulación, SP, OC pág.93.

126. Este aspecto se ha mencionado al hablar del río, a partir de composiciones como Purificación, pág.96, o Nacimiento, pág.98.

127. Poesía paisajística..., op.cit. Pág.41.

128. Noche, SO, OC pág.98.

129. SP, OC pág.97.

130. Mar de mi infancia, SP, OC pág.102.

131. Ibidem.

132. Nostalgia, SP, OC pág.101.

133. Mar de mi infancia, SP, OC pág.102.

134. Ibidem.

135. SP, OC pág.108.

136. SP, OC pág.107.

137. Antonio Machado,I, SP, OC pág.105.

138. Antonio Machado, II, SP, OC pág.105.

139. SP, OC pág.106.

140. Viento de agosto, SP, OC pág.97.

141. SP, OC pág.95.

142. SP, OC pág.89.

143. SP, OC pág.108.

144. Tanto Roberta Quance como Mercedes Acillona sitúan en estos años la lectura de Simon de Beauvoir y la posible influencia de Le deuxième sexe (Ediciones Siglo XX. Buenos Aires, 1970) en una mayor sensibilidad de Angela hacia el papel de la mujer dentro de la realidad:

> Le deuxième sexe apareció en 1949. Es posible que Angela lo leyera no mucho tiempo después, en todo caso ya hacia fines de 1952 o principios de 1953.
> (Quance, Roberta: "La mujer, el barro y ...", op.cit. Pág.16).

> Desde la década de los cuarenta el protagonismo de la mujer en la poesia escrita por ella es fundamentalmente una toma de conciencia existencial (...) Detrás de todo ello hay que adivinar sin duda el influjo ejercido durante esos años por la obra de Simone De Beauvoir.
> (Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo femenino...", op.cit. Pág 347).

Se debe tener en cuenta, sin embargo, que los primeros poemas de carácter "preocupado" son anteriores a 1950 por lo que la influencia de la escritora francesa vendría más bien a fortalecer una tendencia previa en la lírica figueriana.

145. "La imagen de la condición...", op.cit. Pág.63.

146. Señala Rafael Bosch que la filiación unamunesca es muy clara en Gabriel Celaya (ibidem pág.62). En la poesía de Angela hay, por otra parte, una cita textual de Abel Sánchez en el poema A Baltasar Lobo después de haber visto su maternidad, leído el 31 de enero de 1961, OC pág.330.

Asimismo, no hay que olvidar la influencia de Carmen Conde y su Mujer sin edén, aparecida en 1947 y que, según Leopoldo de Luis (prólogo a la edición de Ediciones Torremozas. Madrid, 1985. Pág.11), es sobre todo un libro de protesta ante la marginación sufrida por la mujer en la tradición judeo-cristiana. Ello se engarza en una línea de contenido existencial que Angela conoció tempranamente como lo demuestra la Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas (OC pág.302), publicado en 1950, el cual además de la dedicatoria contiene evidentes alusiones a esta obra. Más adelante escribiría A Carmen Conde, "mujer sin edén" (OC pág. 333), lo que viene a demostrar cómo impresionó dicho libro a Angela Figuera.

147. Apuntes del curso en torno a las figuras de Blas de Otero y Angela Figuera desarrollado por la citada doctora a lo largo de 1988-1989.

148. A este respecto, Angela Figuera confesaba a Antonio Núñez que cuando apareció Soria pura "tenía ya poemas que no eran de la intimidad, ni del paisaje, y hablaba simplemente de las cosas que pasan". ("Encuentro con...", op.cit. Pág.4).

149. VA. OC pág.111. Roberta Quance define este poema como "femenino y feminista (...) Es una primera resquebrajadura en el muro que separa la esfera pública (del hombre) de la esfera doméstica (de la mujer)", ("En la casa paterna", op.cit. Pág.13).

150. Pág.112.

151. Roberta Quance plantea la posibilidad de relacionar este ángel con "un alter ego masculino", ("La mujer, el barro...", op. cit. Pág.13).

152. Vencida por el ángel, VA. OC pág.113.

153. Dice Roberta Quance:

> Al mismo tiempo, el relato bíblico (...) encierra una paradójica bendición que alcanza también de algún modo a quien recurre a él, puesto que el que vence -el ángel- bendice al vencido -Jacob o, en este caso, la poeta. Perder, caer vencida, tanto según se lee en el poema como implícitamente en el acto de escribirlo, es en realidad ganar; es una manera de autorizarse como por-

tavoz de los demás, en lo que se refiere a la persona poética, y como escritora, en lo que se refiere a la mujer. (Ibidem, pág.13).

154. Egoísmo, VA, OC pág.112.

155. VA, OC pág.114.

156. Como ya se ha comentado anteriormente tanto Dios como la cuestión religiosa son preocupaciones muy extendidas entre los poetas de posguerra, habiendo tenido interpretaciones diversas. Así, Manuel José Rodríguez, posiblemente condicionado por sus creencias, afirma que "a partir de 1939, el tema de Dios resurge, se remoza y vuelve a ser abordado en la obra de un número considerable de poetas con interés verdadero y ajeno a consignas equívocas o a actitudes retóricas". (Dios en la poesía..., op. cit. Pág.12). Mucho más ajustada a la realidad de los poetas comprometidos es la visión de Max Aub cuando escribe:

> ¿Qué entienden por Dios estos poetas blasfemos?, contra quién se rebelan?, ¿a quién piden cuentas? A la Nada, a la Nada que equiparan a Dios. Tampoco es nueva la figura. Lo dice el propio Dámaso Alonso al hablar de Blas de Otero, "representación concreta del más terrible amor, amor insatisfecho".
> (Poesía española..., op.cit. Pág.191)

Por su parte, Manuel Mantero repasa las distintas actitudes frente al tema tras la Guerra Civil, abarcando desde la concepción católica de la vida, la mística panteísta o lo agónico y angustioso, hasta la aceptación alegre de la voluntad divina. Más adelante afirma al respecto que "hay mucha confusión sobre qué sea o no poesía religiosa". (Poetas españoles..., op.cit. Pp.491 y 492).

157. VA, OC pág.119.

158. VA, OC pág.116.

159. Sin embargo el propio hecho de concebir que la existencia puede tener valor y trascendencia de acuerdo con la actitud de cada uno alejaría estas composiciones de una filosofía meramente existencialista.

160. Dicha actitud no es generalizable al conjunto de la poesía figueriana en la cual se perciben elocuentes matices que muestran un crítico agnosticismo, situado por Manuel José Rodríguez entre "la visión esperanzada y la de un vago escepticismo"(Dios en la poesía..., op.cit. Pp.236 y 282). A este respecto, la misma escritora, aludiendo a la cuestión religiosa, comentaba a Antonio Núñez:

> Yo no sé si hay Dios o no lo hay, pero lo que estoy segura es de que Dios, que es Padre, no puede tener un infierno para castigar a sus hijos. Eso de apelar a Dios que puede verse en mi poesía es como apelar a una fuerza superior que no arregla las enormes miserias de este mundo. Siempre que yo recurro a Dios es para pro-

> testar o para interrogar.(...) yo no puedo creer en ese Dios tremendo que te pintan.
>
> ("Encuentro con...", op.cit. Pág.4)

161. No hay que olvidar, por otra parte, que para muchos críticos la obra de Angela Figuera constituye una producción pionera en el movimiento de "transformación de la poesía de acento existencialista en palabra que tiende a la rebeldía social", (Letras españolas. 1977-1986. Amorós, Andrés y otros. Editorial Castalia-Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. Pág.77).

162. **Los días duros**. DD, OC pág.125. Para Roberta Quance estos versos expresan que Angela "ya no puede permitirse el lujo de hacer el papel de mujer", ("En la casa del padre", op.cit. Pág.15).

163. Similares consideraciones se han analizado en otro gran poema bisagra, **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas**, OC pág.302.

164. Roberta Quance enlaza la actitud de Angela Figuera identificándose a la suerte de las madres con Rosalía de Castro:

> La poesía de Angela nacerá del mismo impulso compasivo pero, sea éste natural o no, ella lo llevará hasta las últimas consecuencias, hasta que se configure en su poesía toda una "política materna", es decir, "un argumento contra el hambre, la pobreza, la violencia, la opresión, la guerra".
>
> ("En la casa paterna", op.cit. Pág.14. Las citas recogidas por Roberta Quance proceden de Stealing the Language The Emergence of Women's Poetry in America, de Alicia Suskin Ostriker. Beacon Press. Boston, 1986. Pp.185-186).

165. **Los días duros**, DD, OC pág.126.

166. Mercedes Acillona considera en base a estas afirmaciones que **Los días duros** constituye un "auténtico manifiesto de la necesidad de acabar con las formas fáciles y blandas de lo femenino. Supone efectivamente un nuevo rechazo de las esencias consagradas por la tradición; es el más arrojado ataque contra la debilidad instaurada secularmente para el 'segundo sexo'", ("Angela Figuera: protagonismo...", op.cit. Pág.352).

167. **Los días duros**, DD, OC pág.126.

168. Ibidem pág.127.

169. DD, OC pág.128.

170. DD, OC pág.131.

171. **De nada a nada**, DD, OC pág.131.

172. Ibidem.

173. **Inhibición**, DD, OC pág.130.

174. Rimbaud, Arthur: Obra completa en verso y prosa, edición bilingüe. Ediciones 29. Barcelona, 1977. Pág.337 y ss.

175. Ibidem pág.132.

176. **Madres**, DD, OC pág.133.

177. Ibidem.

178. **Poeta**, DD, OC pág.134.

179. Ibidem.

180. Ibidem.

181. Ibidem.

182. DD, OC pág.136.

183. Ibidem.

184. DD, OC pag.137 y 138, respectivamente.

185. **Presencia de Dios**, DD, OC pág.137.

186. Ibidem.

187. Ibidem.

188. **Ensánchame**, DD, OC pág.138.

189. DD, OC pág.139.

190. DD, OC pág.141.

191. VV, OC pp.150 y 153, respectivamente.

192. **Nadie sabe**, VV, OC pág.151.

193. Ibidem.

194. **Ignorancia**, VV, OC pág.153.

195. **Víspera de la vida**, VV, OC pág.145.

196. "La poesía de Angela Figuera y el tema...", op.cit. Pág.5.

197. **Entonces me nacías**, VV, OC pág.155.

198. **Ignorancia**, VV, OC pág.153.

199. **Entonces me nacías**, VV, OC pág.155.

200. Ibidem, pág.156.

201. Ibidem.

202. VV, OC pág.158.

203. Mundo concluso, VV, OC pág.148.

204. Ibidem.

205. Ibidem.

206. Esta que soy, VV, OC pág.152.

207. Desarmada, VV, OC pág.154.

208. Ibidem.

209. Víspera de la vida, VV, OC pág.145.

210. Ibidem.

211. Caín, VV, OC pág.159.

212. Abel, VV, OC pág.160.

213. Ibidem.

214. Sentencia, VV, OC pág.162.

215. Piedad, VV, OC pág.165.

216. En la muerte de mi madre, VV, OC pág.166.

217. La sangre, VV, OC pág.161.

218. Ibidem.

219. Ibidem.

220. Ibidem.

221. A pesar de haber sido publicado con anterioridad a Los días duros y a Víspera de la vida, la elaboración de El grito inútil fue posterior a la de estas dos obras. Más tarde, los distintos plazos de publicación provocaron su aparición distorsionada en lo que a su cronología se refiere. Por ello, la edición de las Obras completas modifica la ordenación de los poemarios en función de su continuidad temporal, rompiendo así el de su publicación. En el presente estudio se ha considerado conveniente respetar esta reordenación.

222. En el tono de este llamamiento descubre Mercedes Acillona un cierto tono mesiánico, profético, ("Angela Figuera: protagonismo..., op.cit. Pág.348).

223. Posguerra, GI, OC pág.175.

224. Ibidem.

225. La casa, GI, OC pág.177.

226. Exodo, GI, OC pág.189.

227. El muerto, GI. OC pág.182. Señala Rafael Bosch una posible influencia de Cesar Vallejo en este poema, (carta del 20 de agosto de 1962. "Cartas inéditas", op.cit. Pág.59). No obstante, su temática recuerda también a Le dormeur du val de Arthur Rimbaud (Obra completa, op.cit. Pág.253), poema que finaliza con un efecto muy similar, tras haber descrito a un hombre durmiente en un paisaje idílico:

> Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
> Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
> Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

228. La cárcel, GI, OC pág.193.

229. Ibidem.

230. Mujeres de mercado, GI, OC pág.178. Subraya Roberta Quance el hecho de que Angela Figuera diferencia "entre la explotación peculiar del hombre (Manos vendidas) y la de la mujer, cuyo papel determinante históricamente, ha sido la maternidad", ("En la casa del padre", op.cit. Pág.14).

231. Manos vendidas, GI, OC pág.183.

232. Culpa, GI, OC pág.181.

233. Ibidem.

234. GI, OC pág.173.

235. GI, OC pág.180.

236. Un poco, GI, OC pág.187.

237. El grito inútil, GI, OC pág.172.

238. Estación, GI, OC pág.195.

239. Ibidem, pág.171.

240. El grito inútil, GI, OC pág.172.

241. Y ahora el llanto, GI, OC pág.198.

242. Silencio, GI, OC pág.186.

243. "En Belleza cruel, la tierra cotidiana se convierte en la tierra-mundo con sus miedos terribles de ciencia ficción, sus rabias enemigas (...) Belleza cruel es, por decir así, un libro completo. Simplemente las citas, que van de Nazim Hikmet a Blas de Otero, indican ya en la obra una impostación temática a escala universal", (Marcos, Julián: Antología total, op.cit. Pág.12).

244. Son varios los autores que han coincidido al señalar un fondo cristiano en Belleza cruel. Es el caso de José Luis Cano en Poesía española del siglo XX. -De Unamuno a Blas de Otero-, (Edi-

ciones Guadarrama. Madrid, 1960. Pág.521) y de Jacinto López Gorgé en "Vida y poesía de...", op.cit. Pág.32.

245. **Miedo**, BC, OC pág.211.

246. Ibidem.

247. Ibidem, pág.212.

248. BC, OC pág.209.

249. Considera Rafael Bosch que Belleza cruel representa un punto de equilibrio entre la exaltación inicial y la lobreguez posterior en lo que al tratamiento de la maternidad se refiere, a partir de la aceptación "del todo: la vida y la maternidad siguen fundidas ya indisolublemente, probablemente para siempre, y ambas adoptan la fisonomía de una visión comprehensiva". Sin embargo, surge "el choque entre lo que la vida y la maternidad deberían ser y lo que son".("La poesía de Angela Figuera...", op.cit. Pág. 6).

250. Ibidem, pág.210. J.L. Cano ha relacionado la atmósfera de este poema junto a **La justicia de los ángeles**, "con el tierno clima neorrealista de Milagro en Milán, el inolvidable film de Vittorio de Sica". (Poesía española del siglo XX..., op.cit. Pág.522).

251. **El cielo**, BC, OC pág.213. Se trata de una alusión a Jorge Guillén: "hasta Jorge Guillén tuvo que rectificar en la cuenta de que ´el mundo está mal hecho´", (San Juan, Gregorio: "Angela Figuera, testigo...", op.cit. Pág.79).

252. Ibidem.

253. **Belleza cruel**, BC, OC pág.208.

254. **La rosa incómoda**, BC, OC pág.215. Respecto a la utilización de la imagen de la rosa considera Manuel Mantero que "la tradición anti-rosa es otra forma de tradición. ¡Qué pena que Angela haya caído en el tópico, cuando ella conoce por lo demás lo huero de una demagogia de guardarropía!", (Poesía española..., op.cit. Pág.85).

255. Ibidem.

256. **Sólo ante el hombre**, BC, OC pág.217.

257. **Sólo ante el hombre**, BC, OC pág.217.

258. BC, OC pág.218.

259. Ibidem.

260. BC, OC pág.223.

261. **Libertad**, BC, OC pág.219.

262. **Guerra**, BC, OC pág.222.

263. **Etcétera**, BC, OC pág.225.

264. **Carta abierta**, BC, OC pág.226.

265. **Canto rabioso de amor a España en su belleza**, BC, OC pág.236.

266. **La justicia de los ángeles, 4**, BC, OC pág.232.

267. Señala Gregorio San Juan que esta "denuncia profética" así como la reivindicación de la utopía tiene sus antecedentes en la poesía realista del siglo XIX, en Curros Enríquez, Dicenta, Zozaya, Medina...("Angela Figuera, testigo de mi tiempo", op.cit. Pág.80). Aunque no relacionándolo únicamente al aspecto profético, otro gran crítico, Rafael Bosch, ha señalado posibles vinculaciones entre la poesía de Angela, especialmente el léxico, y la literatura española del XIX, en concreto con Galdós. De acuerdo con la correspondencia conservada Angela Figuera limitó la cuestión a una similitud provocada por el inconsciente. (Cartas de Rafael Bosch del 6 de mayo y el 10 de junio de 1961. "Dos cartas inéditas", op.cit., pág.42 y "Cartas inédita", op.cit., pág. 57, respectivamente).

268. BC, OC pág.240.

269. **Canción del pan robado**, BC, OC pp.244-245.

270. BC, OC pág.246.

271. Ibidem, pág.247.

272. Ibidem.

273. **Hombre naciente**, BC, OC pág.249.

274. Ibidem.

275. BC, OC pág.241.

276. Ibidem, pág.243.

277. Por ello no es casual que se pueda definir esta obra como un libro de "expresión más cortante y audaz, la nota de ira, desesperación e ironía mucho más acusada, y también es mayor la agresividad" (Quance, Roberta: "En la casa del padre", op.cit. Pág. 17).

278. **HIJOS, ya veis...**, TT, OC pág.253.

279. Buena parte de los contenidos temáticos analizados en BC serían susceptibles de ser incluidos aquí: El recuerdo del tiempo en el que se podía ser feliz (**Estamos viendo todo lo que pasa**, pág.263), la necesidad de solidaridad y de trabajo común con los trabajadores (**La calle**, pág.282, **Símbolo**, pág.284), la declaración de amor al hombre (**Creo en el hombre**, pág.279, **Me explico ante Dios**, pág.266), la esperanza en los jóvenes como sujeto del cambio posible (**Ahora me dirijo a un muchacho**, pág.261, **Cuando nace un hombre**, pág.271) constituyen ejemplo de ello.

280. **HIJOS, ya veis...**, TT, OC pág.253.

281. Ibidem.

282. **Tres sonetos a la tierra**, TT, OC pág.259.

283. **Toco la tierra**, TT, OC pág.255.

284. **Me explico ante Dios**, TT, OC pág.267.

285. **HIJOS, ya veis...**, TT, OC pág.253.

286. **La calle**, TT, OC pág.283.

287. **Hijos, ya veis...**, TT, OC pág.254.

288. No obstante, se trata de una renuncia con muchos matices, no en vano Dios aparece en distintas composiciones de la obra. Destaca especialmente **Me explico ante Dios** donde la protagonista justifica su dedicación al hombre en lugar de a Dios:

> Señor, si no te canto no te enojes.
> Ya ves, no tengo tiempo para nada.
> Hay que vivir, andar, estar con gente:
> (...)
> No te hago falta, tienes a tus Santos;
> los coros de tus Vírgenes y Arcángeles
> te alaban y bendicen en tu gloria.
> Pero, al que sólo es hombre, ¿quién le canta?
> (TT, OC pág.266)

289. TT, OC pág.284.

290. **El día que me muera**, TT, OC pág.285.

291. Ibidem.

292. **Aunque la mies más alta dure un día**, TT, OC pág.284.

293. De acuerdo con Mercedes Acillona se completa aquí un proceso que lleva desde "la objetivación de la mujer como técnica poética" hasta "un protagonismo más rico desde valores universales y simbólicos", ("Angela Figuera: protagonismo...", op.cit. Pp.348 y 351 respectivamente).

294. **Ahora me dirijo a un muchacho**, TT, OC pág.261.

295. **Estamos viendo todo lo que pasa**, TT, OC pág.264.

296. **Cuando nace un hombre**, TT, OC pág.271.

297. **Creo en el hombre**, TT, OC pág.280.

298. **Tres sonetos a la tierra**, TT, OC pág.260.

299. **Salve a España**, TT, OC pág.262.

300. **Tres sonetos a la tierra**, TT, OC pág.260.

301. La frontera, TT, OC pág.269.

302. TT, OC pág.273.

303. TT, OC pág.284.

304. La vida más bonita, TT, OC pág.278.

305. Cuando nace un hombre, TT, OC pág.271.

306. En tierra escribo, TT, OC pág.254.

307. Morena, MB, OC pág.27.

308. Toco la tierra, TT, OC pág.255.

309. Ibidem.

310. Ibidem.

311. Ibidem, pag.254.

312. En tierra escribo, TT, OC pág.254.

313. Núñez, Antonio: "Encuentro con...", op.cit. Pág.4.

314. Una referencia muy importante para comprender mejor este retorno a la intimidad sería la que recoge Robert Saladrigas en el ya varias veces mencionado "Monólogo con Angela Figuera",(op.cit. pág.49) donde afirma la escritora hablando de sus nietos: "Son mi 'refugio'en la vida terrible de estos años demenciales, tan llenos de sucesos horrorosos, de contradicciones insoportables, de mentiras que hieren... He llegado a creer que los niños y las bestias son los únicos seres verdaderamente puros e inocentes,lo único auténtico que nos queda en el mundo". Precisamente serán los animales y los niños protagonistas fundamentales de sus dos últimos poemarios.

315. Así aparecen subtitulados en la edición original de 1980. En las OC se ha suprimido este subtítulo. Félix Maraña ha relacionado esta poesía con las nanas de Miguel Hernández para su hijo y con "el lenguaje, modos y filigranas de Gloria Fuertes", ("Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pág.54.

316. CT, OC pág.355.

317. CT, OC pág.400.

318. CT, OC pág.360.

319. CT, OC pág.352.

320. CT, OC pp. 355 y 357 respectivamente.

321. Cuento tonto de un ciempiés a quien nombraron cartero. CT, OC pág.351.

322. Cuento tonto (no tan tonto)de la gallina Papamoscas y el gallo Marimandón, capítulo segundo, CT, OC pág.377.

323. CT, OC pág.382.

324. CT, OC pág.379.

325. Cuento tonto (no tan tonto) de la gallina Papamoscas y el gallo Marimandón, CT, OC pág.377.

326. Las cigüeñas, CT, OC pág.380.

327. La sirenita del culito verde, CT, OC pág.356.

328. CT, OC pág.353.

329. CT, OC pág.395.

330. CPA, OC pp. 409, 410 y 411 respectivamente.

331. MB, OC pág.49.

332. CPA, OC pág.410.

333. CPA, pp.408 y 433, respectivamente.

334. Tormenta, CPA, OC pág.434.

335. CPA, OC pág.407 y Anhelo del río, SP, OC pág.79.

336. CPA, OC pág.438.

337. SP, OC pág.79.

338. Verano, CPA, OC pág.430.

339. CPA, OC pp.416. 420 y 422, respectivamente.

340. La mosca, CPA, OC pág.419.

341. Como se ha visto en los contenidos del cuaderno inédito el tema de la Navidad es una de las constantes de la poesía figueriana, reiterado con diferentes significaciones e intenciones de acuerdo con las distintas obras y etapas de la poetisa. En el caso de CPA, los contenidos se adaptan a la temática general de la obra, interesada en, fundamentalmente, divertir a los niños:

> Hay carta del Cielo
> con la Buena Nueva:
> Jesús ha nacido
> y, en Belén, espera
> para que le canten
> con la pandereta
> lindos villancicos
> hasta que se duerma.
>
> (Tarjetas postales de Navidad, 2, OC pág.440).

342. Tarjetas postales de Navidad, 1, CPA, OC pág.439.

V ANGELA FIGUERA EN LA POESIA CONTEMPORANEA

Una vez analizadas la personalidad poética y la obra de la escritora bilbaína, se perfilan cuestiones como su ubicación generacional o cuál fue su incidencia en la poesía española de posguerra, su consideración y posibles influencias sobre otros autores. De alguna forma, interesa conocer la valoración de la poesía figueriana en su contexto así como la posterior importancia de ésta.

La búsqueda de respuestas a estas interrogantes tropieza con un problema al que se ha aludido en distintos momentos de este trabajo: el olvido en el que cayó Angela Figuera a partir de los años setenta[1]. Ello obliga a analizar dichas cuestiones fundamentalmente a través de los testimonios contemporáneos a su quehacer poético.

Teniendo en cuenta los ámbitos de actuación y las características de su obra, a la hora de situar la lírica figueriana[2] y de precisar su alcance se considerarán tres niveles de estudio:

a) Angela Figuera en la literatura española de posguerra.

b) Importancia e influencia en el País Vasco.

c) Lugar que ocupa dentro de la llamada poesía femenina y de la literatura creada por mujeres.

A partir de dichos niveles se tratará de mostrar la figura de la poetisa bilbaína como elemento integrador de distintos grupos, generaciones y planteamientos poéticos, justificando, de este modo, la idea que da título a este estudio, Angela Figuera: una poesía en la encrucijada.

V.I LA POESIA DE POSGUERRA: "PUENTES"

La ubicación generacional de la escritora ha supuesto siempre una dificultad añadida a su estudio por la iniciación tardía de ésta al mundo editorial. Tomando como criterio la fecha de nacimiento, Angela Figuera aparece como contemporánea de los poetas de la llamada generación del 27. Como ellos bebe en las fuentes de Bécquer y del modernismo, de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, de la poesía popular castellana; vive sometida a los mismos avatares históricos, la República, la Guerra Civil; posee también formación universitaria... Diferentes críticos han analizado la cuestión. Así, Emilio Miró considera que "perteneciente, cronológicamente a la llamada 'generación del 27', se incorporaba, sin embargo, a la poesía española humanista y social que, después de la guerra, apunta con Espadaña, reacciona contra Garcilaso y su esteticismo evasivo y neo-clásico"[3]. En la misma dirección, escribe Fernando Aramburu Irigoyen:

> De modo que aunque por edad hubiera podido formar parte de la Generación del 27, Angela Figuera pertenece de hecho y de derecho al grupo de poetas social-realista de postguerra, a quienes aventajaba considerablemente en edad y junto a los cuales desarrolló la mayor parte de su obra[4].

Y Eleanor Wright:

> Angela Figuera, born the same year as Cernuda and Alberti, should have been a member of the Generation of 1927, was regarded as the senior member of the Generation of 1936[5].

De esta manera, aunque son muchos los aspectos que la unen con los escritores del 27, en la práctica Angela desarrolla una evolución personal, al margen de cualquier movimiento o círculo literario, hasta 1948, año en que publica Mujer de barro. Es esta progresión individual, en solitario, lo que la va a distanciar de los poetas nacidos a comienzos de siglo. Una vez iniciada en los avatares de la literatura pública conocerá a algunos hombres del 27, en especial a Vicente Aleixandre y Gerardo Diego. No obstante, sus relaciones literarias serán mucho más fuertes e intensas con los poetas llamados de la "generación del 36" y de la posguerra; en menor medida, con los integrados en la "generación de los 50".

Félix Maraña justifica histórica y socialmente la cuestión cuando escribe:

> Angela Figuera, conviene subrayarlo, procede de ese clima sórdido en lo político y en lo cultural que se genera a partir de la segunda guerra mundial, cuando los poetas del interior, y el resto de los ciudadanos demócratas, comprenden que aún con la victoria aliada sobre los nazis el régimen de Franco se mantiene. Como los poetas ya citados (se refiere a Celaya, Otero, Amparo Gastón...), al igual que otros artistas e intelectuales que viven ese exilio interior, Angela participa en la reconstrucción de ese clima de renacimiento y creación artística que, con los años, habrá de ser tan sugerente como definitivo[6].

En efecto, tras los inicios intimistas, la escritora se vincula con rapidez al clima de recuperación intelectual de la posguerra y, por ello mismo, a la generación de jóvenes escritores que dinamizan la actividad literaria del momento y que le permiten superar el influjo juanramoniano. A partir de ese momento, su evolución seguirá, en buena medida, los distintos avatares por los que se encarrila la poesía española bajo el franquismo. De esta forma, si se toma como base el esquema planteado por Paulino Ayuyo, desde un punto de vista ideológico, para explicar los avatares poéticos de aquellos años (humanismo y esteticismo; realismo trascendental; realismo social; pluralidad de visiones)[7], puede observarse con facilidad el paralelismo entre el desarrollo de la lírica figueriana y el del conjunto de la poesía española[8].

A pesar de ello la figura de la escritora bilbaína tampoco se adapta con facilidad a los esquemas de estudio generacional de

posguerra. Si se toma como punto de partida el estudio de Mª del Pilar Palomo sobre la poesía española desde 1939, Angela no cumpliría los requisitos para ser integrada ni en la "generación de 1936" ni en la de posguerra:

> Las diferencias entre los grupos del 36 y del 40, como dos apartados cronológicos de una etapa poética casi común, no radican en lo intrínseco de un quehacer literario, sino en circunstancias históricas. El grupo del 36 comienza a escribir dentro de un arte rehumanizado y comprometido -al igual que los poetas del 40-, en analogía con los maestros del 27. Pero en ellos, a diferencia de esos maestros, esa posición es punto de partida, no segunda etapa. (...) Pero la diferencia histórica es que el grupo del 36 será un grupo escindido a partir del 39, ya que una parte de ellos tendrá que escribir, necesariamente, su obra en el exilio. Por el contrario, en la promoción de los 40, no hay poesía de exilio, porque en América no surgieron voces nuevas[9].

Angela se identificaría más fácilmente con el grupo de poetas que sufrió la guerra civil cuando su obra se había ya iniciado, en la línea de una lírica rehumanizada[10]. Sin embargo, su primer libro no aparece hasta nueve años después de finalizada la guerra, inmersa ya en la poesía de posguerra...

Todas estos factores van a permitir que Angela Figuera ocupe un lugar destacado y a la vez diferenciado dentro de la lírica de

los cincuenta, un magisterio asentado sobre la diferencia de edad y su conciencia de mujer que la llevará en no pocas ocasiones a adoptar actitudes maternales hacia los poetas más jóvenes. Es, por ejemplo, la actitud que se descubre en sus distintos epistolarios.

Con respecto al proceso de toma de conciencia frente a la realidad que caracteriza a buena parte de su obra juega un papel muy importante la figura de su hermano Rafael Figuera (1907-1987). El pintor vizcaíno, injustamente olvidado, accede más temprano a la vida artística, realizando su primera exposición en Bilbao, en 1944. La influencia de Rafael sobre Angela parece haber sido fundamental. De hecho, es un punto de referencia inevitable para ella durante aquellos años. De una parte, por su relación personal con el pintor, pero, a la vez, porque éste le permitió trabar conocimiento con el grupo de intelectuales vascos con los que se reunía frecuentemente, en especial, con Blas de Otero[11], Gabriel Celaya y Amparo Gastón. Ambos aspectos se reflejan, por ejemplo, en la correspondencia mantenida con el primero de ellos:

> No sé si habrá hablado Vd. con mi hermano Rafael antes de salir para París. Pasamos una buena temporada mientras estuvo aquí. ¡Qué apasionadas, deliciosas discusiones sobre todo lo divino y humano, en especial el arte y sus modalidades! Nos reuníamos de sobremesa, mi hermano, un ingeniero, un médico, un veterinario y yo, con algún que otro elemento como comparsa o coro. No crea Vd. que no logramos sacar ninguna consecuencia.

> Del calor polémico surgieron algunos conceptos maduros[12].

A continuación mencionaba Angela la cuestión de la libertad del artista y el compromiso, lo que indica alguno de los contenidos de aquellas polémicas.

Más tarde, como se señala en la mencionada carta, Rafael Figuera se traslada en 1950, a Francia "donde vivió la bohemia de Montparnasse y Montmartre, tomando parte de las célebres tertulias del Café 'Select', conociendo a Pablo Ruiz Picasso, Domínguez, Lobo, Piñés, Clavé y otros artistas que vivían en París"[13]. Junto a las penurias de la vida artística entra en contacto, de este modo, con los exiliados españoles en la capital francesa. A su regreso a España será así portador de novedades estéticas pero también del ambiente politizado y antifranquista allí conocido.

La influencia de Rafael debió prolongarse durante mucho tiempo ya que las diferentes visitas de la escritora a Bilbao se realizaron siempre al domicilio de éste. Así, por ejemplo, Sabina de la Cruz conoció a Angela en 1960 en las tertulias que se celebraban en casa del pintor[14].

Todo parece indicar que las dos primeras obras de Angela Figuera alcanzaron un cierto éxito, pese a lo limitado de sus ediciones. Pronto empiezan a aparecer juicios, generalmente laudatorios, hacia ambos libros en distintos medios literarios. Sólo alguna crítica aislada parece distorsionar dicha aceptación. Así ocurrió con la publicada en la revista Raíz en la que se hablaba

de "un comienzo débil, impersonal(...)preñado de influencias"[15]. El hecho fue comentado por Angela a Blas de Otero:

> Lo que no comprendo es como, leyendo la nota que de Mujer de barro viene allí, le entraron a Vd. ganas de leer mi libro. No es para animar a nadie. Jamás he discutido ninguna crítica. En general han sido buenas. Demasiado buenas. Empalagosas y sin solidez ni análisis. Indudablemente lo más cómodo es decir unos cuantos ditirambos y todos tan contentos. Algo más creo que debe hacer el que actúa de crítico[16].

En la misma carta comenta también que ha sido invitada por Guerrero Zamora a enviar algunos versos a la mencionada revista, iniciando sus numerosas colaboraciones en las publicaciones literarias de posguerra[17]. La importancia de este tipo de revistas sería grande en la reconstrucción de la voz poética tras la guerra civil, como lo subraya Víctor García de la Concha para quien "la poesía es un arte de 'mester' (...), un oficio compartido como un fruto que germina en huertos colectivos, lo que llamamos escuelas". Esta tarea compartida "que en otros tiempos fomentaban las Academias, encuentra modernamente el refuerzo de las revistas y entidades afines"[18]. De esta forma, Angela Figuera se incorporaba al quehacer poético colectivo, mostrando a la vez con ello el interés que había despertado su lírica.

La aparición de Soria pura supuso la confirmación de las críticas favorables a la escritora:

> Le diré, por lo que pueda interesarle, que, no sé si porque en realidad es así o porque a la gente le parezca más halagador decirme que lo nuevo 'supera' lo anterior, el caso es que casi todo el mundo prefiere Soria pura. Lo juzgan menos espontáneo y fácil, quizá menos humano pero más depurado y maduro[19].

En estos momentos, Angela muestra estar al tanto de las "cotillerías"[20] del mundo artístico e intelectual, del transfondo, por ejemplo, de los premios literarios.

Durante 1949 la escritora afianza de modo definitivo su prestigio con la consecución del premio otorgado por la revista Verbo de Alicante. Es ya una escritora consagrada y así se le recibe en el círculo de amistades de Rafael Figuera en Bilbao: "A veces venían a verla, cuando se enteraban que ella estaba en Bilbao, jóvenes poetas, admiradores de su poesía", escribe Vidal de Nicolás, participante también de aquellas tertulias bilbaínas[21]. La intensificación en el número de colaboraciones a lo largo de 1950 viene a confirmar esta idea. Para entonces Angela ya ha conocido Las cosas como son, la obra de Celaya, escritor a quien califica como "uno de mis mejores amigos"[22], su lenguaje innovador, rupturista. Desde ese momento surge la conciencia en ella de que en esa búsqueda de nuevos planteamientos para la poesía no está sola. Premonitoriamente concibe que, tal vez, los tres, Celaya, Otero, ella misma, puedan estar en una misma dirección:

> A ver si está Vd. conforme. Sería magnífico para mí. Pensar que voy por un camino de verdad y con dos tan buenos compañeros[23].

A partir de la interrelación de los tres escritores es lógico suponer la existencia de influencias entre ellos. A lo largo de este estudio se han ido señalando rastros de las mismas en la obra de Angela Figuera. Mayor dificultad plantea desde esta perspectiva analizar el efecto de la suya sobre Celaya y Otero. El posible influjo sobre éste último ha sido señalado, en especial, por Rafael Bosch quien escribía a la poetisa: "veo influencias de tus libros de 1949 y 52 sobre los de él de 1950 y 55"[24].

Volviendo a la renovación que supuso Las cosas como son dentro de la poesía de posguerra, Blas de Otero parece acoger con precaución el entusiasmo de Angela frente al nuevo lenguaje representado en Celaya. En una respuesta inusualmente rápida dentro de la correspondencia entre los dos escritores bilbaínos, fechada apenas quince días más tarde de haber recibido la carta de Angela, escribe Otero:

> Pregunta usted que dónde está la verdad, la belleza... Dejemos lo primero. Pues todos sabemos que un poema de Fr. Luis de León es bello. Y yo no puedo creer que una poesía lo sea (poesía) si no encierra y produce belleza -por muy interesante que sea desde otros puntos de vista-[25].

En la respuesta ulterior Angela se reafirma en sus convicciones:

> Suerte tiene Vd. si sabe dónde está la belleza. Yo, lo único que sé es que puede estar en muchas partes (...) Desde luego está en Fray Luis (...). Y a mí personalmente la belleza que Fray Luis creo no me sirve. Es decir, me sirve para gozarla. No como pauta o modelo para crear la mía. La que yo quiero y siento que ha de ser la mía. Esa es la que no sé bien dónde está, ni qué rostro tiene, ni si ha de venir con palabras preciosas y pulidas como recién brotadas, o con esas palabras familiares, gastadas, sudadas por el uso, empapadas de jugo humano a fuerza de pasar por boca de hombres. O con esas otras violentas, cortantes, sucias de sentidos aviesos o indecentes...[26].

A pesar de las diferencias, Blas de Otero felicita a Angela por las primeras composiciones y obras de la "etapa preocupada":

> Gracias por haberme enviado Vencida... Creo que es de de lo que más me gusta de Vd.(...) El poema que he leído en Espadaña me parece muy interesante (se refiere a Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas). Yo ahora casi resumo todas las dificultades en esto: equilibrar el contenido humano -necesario- con la calidad poética en sí -imprescindible-[27].

La felicitación oteriana vendría refrendada por la revista Espadaña que no dudó en considerar a la escritora "entre las primeras de nuestras poetisas" con motivo de la aparición de Vencida por el ángel[28].

Al margen de esta evolución en cierto modo paralela de los tres escritores vascos[29], la obra de Angela continúa dándose a conocer. Publica, recibe premios, participa en distintas actividades culturales, lecturas poéticas... En todo momento se integra entre el conjunto de escritores de orientación preocupada: Leopoldo de Luis, Garciasol, José Luis Cano entre otros. Buena muestra de ello es el soneto que dedicado a la revista La Calandria, fue "compuesto verso a verso, por aquellos poetas que componían el cuadro de honor de la revista y que estaban en candelero"[30], donde, además de Angela, que compuso el último verso, participaban junto con los arriba mencionados, Rafael Montesinos, Pérez Creus, Gabriel Celaya, Guillermo Díaz-Plaja... Es, sin duda, una muestra elocuente del conjunto generacional en el cual se incluía a la poetisa.

En 1952 aparece la Antología consultada de la joven poesía española de Francisco Ribes, cuyos componentes habían sido seleccionados por votación y que provocó una fuerte polémica en los medios especializados. La citada antología iba a constar, en un principio, de diez autores que se redujeron, más tarde, a nueve. Lo explica Fanny Rubio:

> De todos es conocido el escándalo que se levantó cuando Ribes, después de observar la diferencia de votos entre 'su' noveno y 'su' décimo poeta, decidió no incluir al último. Jacinto López Gorgé aseguraba que los rumores que pretendían que el décimo era García Nieto estuvieron promovidos por el propio director de Garcilaso, precisando que el décimo pudo muy bien ha-

> ber sido Figuera, Cano, De Luis, Garciasol, Lezcano, Montesinos o Suárez Carreño[31]

Se aprecia, por tanto, que el nombre de Angela Figuera está plenamente integrado en la denominada "joven poesía española" e, incluso, que se barajó con la posibilidad de que hubiese podido ser incluida entre los diez mejores.

Otra muestra de esta misma integración la proporciona la antología de poesía social elaborada años más tarde por Leopoldo de Luis[32], organizada cronológicamente de acuerdo con las fechas de nacimiento de los poetas recogidos, en donde Angela figura en primer lugar (1902) y a continuación el escritor más próximo es Victoriano Cremer, nacido en 1906, y Gabriel Celaya, de 1911. La mayor parte de los restantes autores incluidos en dicha obra habían nacido cerca de o en los años 20. Se asimila, por tanto, a la escritora bilbaína, y sin ningún reparo para ello, al grupo de poetas de posguerra y, más concretamente, a la llamada por algunos críticos "generación de 1936"[33].

Precisamente la aparición de El grito inútil en 1952 encasilla de manera definitiva a Angela Figuera dentro lo que se ha dado en llamar 'poesía social', calificada por Leopoldo de Luis en el caso de Angela como poesía de testimonio[34]. Pese a no ser nada amiga de este tipo de agrupamientos, baste recordar la conciencia individualista que demuestra a lo largo de la correspondencia con Blas de Otero o las respuestas al cuestionario de María Mombrú[35], fue ésta seguramente la imagen más extendida de la poetisa. Sin embargo, existe en El grito inútil una línea de pensamiento dis-

tinta a la de la generalidad de los poetas integrados en mayor o menor medida en la corriente social. Se trata de la conciencia de que la poesía no puede cambiar la realidad. Blas de Otero supo ver tan sólo a través de unos pocos versos este pensamiento diferenciado. Lo demuestra cuando le escribe en 1953:

> Muchísimas gracias por tu poema (se refiere al Epílogo a Blas de Otero[36]). Qué gran regalo. Enhorabuena por el premio, y no dejes de enviarme el libro. ¿Grito inútil? Que te crees eso (...) fíjate en los dos últimos versos. La calle no se termina nunca (...). Ya verás como tu hijo llega más lejos que nosotros (...). Sigamos. A duras penas y a duras alegrías.

Por otro lado, Los días duros, publicado ese mismo año, será definido por Víctor García de la Concha como versos "impresionantes" y "típicamente espadañistas"[37], enmarcándola así en los propositos rehumanizadores de la revista leonesa.

El año 1957 proporciona un nuevo protagonismo a la escritora al ser portadora de la "Carta a los poetas españoles" de Pablo Neruda. Un año más tarde, Belleza cruel, libro considerado por José Gerardo Manrique de Lara como "uno de los más importantes que han aparecido en esta última etapa"[38], y el prólogo de León Felipe convierten a Angela en un auténtico punto de referencia en el cual convergen la poesía del interior, el exilio y la lírica hispanoamericana:

> Figuera es aquí 'mediadora' entre los poetas del exilio y quienes, habiéndose quedado en el interior, no habían dejado por ello de sufrir otro exilio no menos dramático.(...) En ambos casos, tanto la misiva de León Felipe como la de Pablo Neruda, ejercen un papel esencial en las relaciones de los escritores y singularmente los poetas. Que Angela se encuentre en medio de estas dos circunstancias revela el papel de esta poeta bilbaína en el panorama literario de las últimas décadas y sus relaciones personales con aquellos poetas que tuvieron algo que decir en la segunda mitad de este siglo[39].

A este juicio de Félix Maraña se puede añadir la afirmación de Vidal de Nicolás cuando define a Angela como "embajadora":

> El prólogo de León Felipe abrió una comunicación definitiva entre la poesía del exilio, marcada, por la nostalgia y el dolor de la amputación de sus raíces culturales, y la poesía que se estaba haciendo en nuestros pagos, instalada en la realidad pura y dura. Angela Figuera fue en este sentido una embajadora singular, a la que debemos estar agradecidos por ese solo hecho si no lo estuviéramos ya por la aportación que hace con su obra al mejor acerbo poético contemporáneo[40].

Por otra parte, "el prólogo de León Felipe, asegura Roberta Quance, despertó polémicas, en la medida en que hacía ver al mundo hispánico que la poesía española había sobrevivido a la guerra

y al Regimen"[41]. De ahí el interés de la prensa franquista por manipular aquel prólogo, tratando de 'reinterpretar' sus contenidos. Este mismo hecho muestra la importancia de dicho escrito puesto que los franquistas tuvieron que aceptar su existencia si bien no pudo publicarse en su integridad hasta la muerte del dictador. La misma suerte sufrió Belleza cruel, distribuido de forma prácticamente clandestina por España. En estos términos lo comenta Sabina de la Cruz:

> Lo que me trae la memoria con inequívoca claridad es la apasionada lectura de su entonces último libro, Belleza cruel, que nos pasábamos de uno a otro los amigos de la Asociación Artística Vizcaína. Muchos de sus poemas aún los conservo, copiados a máquina ante la dificultad de conseguir un ejemplar del libro, publicado en Méjico y casi clandestino en España[42].

Todo este conjunto de factores perfilan una imagen de la poetisa como punto de referencia en la contestación cultural al régimen y como auténtica bisagra no sólo entre distintas generaciones o escritores de muy diferentes ámbitos de actuación, sino también entre poetas y artistas, intelectuales y disidentes políticos. Su casa era la casa abierta que recuerda Leopoldo de Luis[43], a la vez que un lugar de intercambio de opiniones y de información:

> Fue en su casa donde iniciamos una amena, razonada y constructiva controversia sobre Blas de Otero y Gabriel Celaya. Me entregó unos ejemplares de Nuestras Ideas,

> revista trimestral que se publica en Bélgica. Era el portavoz de una gran parte de exiliados: Oarso, Pascual García, Luis Soriano, M. Guerena, J. Izcaray, Machado, Luis Quiroga, A. Paz, Santiago Alvarez, Tomás Imaz, Avelino Rodri, Gabriel Ruiz, etc.[44]

El testimonio de José M. Roselló es tan sólo un ejemplo del ambiente que se podía observar en torno a Angela. En este mismo sentido puede ser interesante recoger un fragmento de la primera carta que le remitió Rafael Bosch en 1961:

> Mi posición es que se debe difundir la verdadera literatura española de hoy, y por eso para mí significa juventud de espíritu, inconformismo, franqueza y conciencia humana y social(...). Le he escrito a Goytisolo (se refiere a Juan Goytisolo) al Club del Libro Español en París para pedirle que me ayude a reunir datos (...), pero no he recibido respuesta suya en cosa de un mes. ¿Me podría usted quizá ayudar?[45].

Y si Angela estaba abierta a colaborar con todos, no podía ser menos con los jóvenes, precisamente en quienes cifraba muchas de sus esperanzas. Ya se ha recogido el testimonio de Sabina de la Cruz, extensible en similares términos a otros muchos escritores y escritoras que se iniciaban a la literatura a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Su influjo ha sido reconocido por poetas como Carlos Alvarez:

> Angela Figuera es mi madre poética, hasta el punto de que, muy probablemente, la causante para bien o para mal de mi afición a escribir versos, de que a veces sienta necesidad de ello, es Angela por el impacto que, en aquel año de mis primeros balbuceos literarios, también tardíos pues ya tenía cumplidos los veintiséis (...) me produjo la lectura de su libro, prohibido en España (...) como tantas obras que nos ayudaron a mantener la verticalidad moral y comprender que el franquismo no había podido pese a todo asesinar el espíritu de un pueblo.

Y añade más adelante:

> Desde Rosalía, Angela es la 'poetisa' de más alto vuelo surgida en nuestra piel de toro[46].

Existe un fenómeno de identificación de los nuevos valores que surgen en aquellos años, con la poesía figueriana. Así lo reconoce Julián Marcos:

> Toda una generación española, la del 60, nos encontramos unidos y representados por la voz de Angela Figuera en su poema Veinte años, dedicado a su hijo[47].

Llega el cansancio y con él aparece Toco la tierra. Su última obra de poesía mayor despierta críticas muy distintas. Frente a los elogios de especialistas como Rafael Bosch, "me gusta mucho

tu libro Toco la tierra"[48], otros descalificarán lo que consideran una poesía reiterativa:

> Belleza cruel era un buen libro y por eso también Toco la tierra no está a su altura y no nos gusta. Y es que la poesía social no debe de fundamentarse solamente en rebeldía sino también en ternura, no sólo en amor y en odio sino en comprensión, no sólo en acusación sino en ayuda[49].

Casualmente subraya este análisis crítico la ausencia de elementos que destaca Leopoldo de Luis:

> El efecto no está (...) en la ternura que los acoge. (...) Es un movimiento subjetivo: amor, fraternidad, instinto materno, lo que le aproxima a los seres[50].

Tampoco existe acuerdo generalizado en torno a los sonetos, de menor valor para Leopoldo de Luis, lo mejor del libro según Rocamador, "estupendos" para Rafael Bosch[51].

Aunque posteriormente Toco la tierra haya recibido sobre todo opiniones favorables, "superación de toda su poética anterior", según Félix Maraña[52], "en esta colección nos deja versos memorables", escribe Roberta Quance[53], ¿hasta qué punto pudieron incidir en Angela las críticas negativas basadas en la reiteración que mostraba su último libro?

Es cierto que al comienzo de éste ella misma indicaba su preocupación al respecto: "No sé si ya querréis oírme"[54]. La misma duda se descubre en las entrevistas concedidas por la escritora tras la aparición de Toco la tierra, apreciándose un agudo sentido de no poder hacer otra cosa sino repetir el mismo o los mismos mensajes: "Si yo escribiera tendría que seguir haciendo cosas como las que he hecho, mal que le pese a los intimistas, y no parece que tenga sentido repetir lo dicho"[55]. Aquí se podría traslucir un cierto tono de respuesta a determinados reproches. Por otra parte, se intuye similar preocupación en su correspondencia, reflejada en un reiterado interés por recoger opiniones sobre el libro; así escribe Rafael Bosch: "De nuevo me pides que te diga lo que pienso de Toco la tierra y lo que prefiero"[56]. A partir de este tipo de detalles no sería absurdo suponer que algunas críticas pudieron radicalizar el sentimiento de cansancio en la escritora.

No obstante el silencio iniciado en 1962, Angela Figuera va a seguir presente en la vida literaria a través de colaboraciones dispersas y de distintas antologías. Llama especialmente la atención de Fanny Rubio su participación en las páginas de la revista Verbo en 1963: "Reaparecería Verbo entonces con la expresa voluntad de servir de portavoz a la generación por ellos bautizada 'del 52', no con ánimo de exaltación sino de justa revisión. Aquella generación (...) conjuntaba a los nacidos entre 1915 y 1925, con notables excepciones (la de Angela Figuera, por ejemplo)"[57]. Indica el dato un interés hacia Angela que conecta con las afirmaciones de Juan García Hortelano en su estudio del grupo poético de los cincuenta, en donde considera que no existió una

reacción contra la poesía precedente, tal y como suele ser habitual en la evolución literaria:

> Estos mayores contemporáneos (Celaya, Ridruejo, Hidalgo, Rosales, Vivanco, Hierro, Otero, por citar a algunos de los más representativos) se caracterizan por ser, con independencia de un juicio de valor que no a todos afectaría por igual, poetas verdaderos. Esto no habría sido obstáculo para que, con el respeto debido, hubiesen sido desdeñados (como lo fueron los de cartón piedra imperial) en aplicación de la popular ley de vida. Que no fuese así se debió probablemente a una doble motivación. Por una parte a la ausencia de magisterio, provocada por el exilio y la violenta escisión con la tradición cultural, que no propiciaba la ruptura. Por otra parte, a la actitud resistencialista frente al poder dictatorial que la mayoría de unos y otros ejercían[68].

A pesar de este "no rechazo" la obra de Angela entra en un paulatino olvido a medida que ella misma desaparece de la actualidad literaria. La aparición en 1975 de dos poemas en la revista Kantil parece cerrar su ciclo vivencial, devolviendo en cierto modo a la escritora al país donde quiso nacer su corazón, de Bilbao a Donostia. Ha llegado quizá el momento de analizar su relación e importancia dentro del País Vasco.

V.2 "MI CORAZON QUISO NACER ALLA"

Aunque escasas, la obra figueriana aparece salpicada de referencias a su tierra natal, sobre todo a su paisaje. Desde el cuaderno inédito con Bilbao, Costas de Vizcaya y Horas bilbaínas, pasando por Nostalgia y Mar de mi infancia en Soria pura, hasta llegar a las alusiones contenidas en Epílogo a Blas de Otero de El grito inútil y, sobre todo, las menciones presentes en Romance de Pueblo españa y Unas palabras a Pablo Neruda[59], el recuerdo del País Vasco recorre toda su poesía, con una cierta incidencia al comienzo y en sus últimos años. Estas elementos abarcan desde el recuerdo paisajístico asociado con la infancia y juventud y la simpatía hacia su Bilbao natal, hasta la identificación con las luchas obreras que surgen en la Península en los años sesenta, también en el País Vasco:

> Mayo de mil novecientos
> sesenta y dos: algo pasa:
> aquellos fieles difuntos
> del gran funeral de España
> se han puesto de pronto en pie
> con un grito en la garganta
> que, en Asturias y en Vasconia,
> alza en vilo las montañas[60]

"Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías"[61] decía Jorge Luis Borges. Y algo de esto existe en el pe-

riplo vital de la escritora que ha descubierto aquellas injusticias sobre lac cuales descansaba la opulencia del Bilbao de principios de siglo. Retorno a la intimidad, retorno a la tierra.

Si el País Vasco en la obra escrita de Angela asoma tan solo en unos pocos versos, sorprende descubrir que tras ellos hay una conciencia mucho más interiorizada. Angela achacará a su origen vasco determinados aspectos de su personalidad literaria. Así se explica, por ejemplo, a Jacinto López Gorgé:

> Estoy necesitando que el poema me golpee en mis preocupaciones esenciales de ser humano. (...) Me aterran las palabras poéticas... También puede ser que yo tenga un poco de la entraña dura de las gentes del Norte. No olvides que soy bilbaína como Unamuno, como Basterra, como Otero...[62]

La cita lleva a la cuestión tantas veces planteada de si existe un estilo vasco en castellano. En este sentido puede ser clarificador lo que afirma al respecto Max Aub en su conocido libro Poesía española contemporánea:

> Suele decirse que los escritores vascos tienen una cierta dureza formal debido a que el castellano no es su lengua materna. Falso. Sencillamente, maman un español distinto, tan diferente del hablado en Madrid como el andaluz. Basterra, Unamuno, Otero, suenan armoniosamente al oído bilbaíno, y no vamos a salir diciendo que no son españoles; esa manera. esa dureza, si quieren,

> es consubstancial con el pensamiento que los mueve. (...) la poesía vascongada -por lo oído- suena distinta. Pero -sin duda- esa aspereza formal es tan española como el gracejo musical de jerezanos o granadinos[63].

Planteada esa veta vasca de la poesía figueriana es, quizá, más fácil de entender su influencia en la cultura y literatura del país, aspecto éste que ha sido estudiado especialmente por el escritor y periodista Félix Maraña.

> Bilbao cuenta con un protagonismo singular. Es precisamente en Bilbao donde se conocen Celaya y Otero, cuando el guipuzcoano llega a la ciudad a dar una conferencia, invitado por el esteta Jorge Oteiza, que, como en tantas otras relaciones artísticas, vino a hacer en este caso de "mediador" (...) (Luego) cenaron en casa de Javier de Bengoechea, poeta conocido de ambos[64].

Se va construyendo un entramado de relaciones al que se ha hecho alusión al estudiar los aspectos biográficos de la poetisa:

> En esta interrelación de personajes, de poetas con nombre propio, la personalidad de Angela Figuera Aymerich tiene un rol fundamental.

Y acude Félix Maraña a diferentes testimonios para demostrarlo; Así recoge las palabras del pintor Agustín Ibarrola:

> Su poesía y sus ideas nos abrieron a muchos los ojos. Pero no sólo ella, que era una mujer de una sensibilidad y condición humana excepcional, sino toda su familia. Su hermano Rafael Figuera nos enseñó a los pintores un nuevo lenguaje[65].

No cabe duda que el entramado de relaciones intelectuales y artísticas de principios de los cincuenta es tierra abonada para recibir todo tipo de novedades que vengan del exterior, mucho más en la asfixiante atmósfera de la posguerra española. En este sentido, los hermanos Figuera hubieron de resultar un auténtico cauce de comunicación con otros grupos y personas que trabajaban y creaban fuera del País Vasco.

Más llamativo resulta si cabe descubrir la influencia de Angela entre los escritores y artistas de expresión eusquérica. Rompiendo con la visión más tradicional que concibe los desarrollos de unos y otros como independientes entre sí, se descubren lazos significativos entre ambas literaturas, fruto de la colaboración por encima de diferencias lingüísticas e ideológicas frente a un enemigo común.

La posguerra supone para la poesía y cultura en euskara una larga travesía por el desierto. Lo comenta Josu Landa:

> 36ko Gerra Zibila pasata, Euskadiren projektua pikutara joan zen . Hura zen behintzat sentimendu nagusia sarraski hartatik salbatu zirenen artean. Esperantzarako

> ez zegoen aukerarik. Soroa zegoen lekuan basamortua sortu zen[66].

En este contexto, la recuperación se inicia entre los años 1950-1964, de la mano de distintas revistas, fundamentalmente Euzko gogoa (1950) y Egan que en ese mismo año pasa a editarse íntegramente en euskara. Se crea así el clima adecuado para que surja una generación innovadora, destacando en ella la figura de Gabriel Aresti (1933-1975)[67].

Aresti, primeramente, entablará amistad con Blas de Otero, escritor por el que profesará una profunda admiración, y a través de éste conocerá a Angela y su poesía. De nuevo, Félix Maraña:

> Evidentemente, la poesía de Figuera no influyó en Aresti (...). En todo caso, poéticamente habría que relacionarlo vía Blas de Otero. La comunión poética de Angela con Otero es manifiesta y no podemos olvidar que Otero es el poeta preferido de Aresti[68].

La influencia oteriana es además, de acuerdo con Enrike Zabala, muy importante en la poesía de Gabriel Aresti:

> Garaiko Europako literatur mugimendu berriak ezagutzen zituen (...). Euskal Herriko bi autore erdaldunek, Espainiako poesia sozialaren autore ezagunenak itzal handia izan dute Arestirengan: Gabriel Zelaia eta Blas de Oterok; azkenekoak batipat (Arestiren lagun handia berau)[69].

Subrayada así esta relación no cabe menospreciar una posible presencia indirecta de la poesía de Angela en Aresti. Posteriormente, cuando la obra de Aresti haya empezado a dar sus frutos, éste demostrará una evidente estima por la escritora a través de diferentes datos.

A comienzos de los 60 Joxe Azurmendi, filósofo y poeta, junto con Kepa Enbeita llevan adelante una emisión eusquérica en Radio San Sebastián. En ella se leen dos o tres poemas de Angela Figuera, según Félix Maraña posiblemente tomados de Belleza cruel. Aresti escucha el programa desde Bilbao y se pone en contacto con Enbeita y Azurmendi. Según Maraña:

> Aresti escribe a Azurmendi y con este motivo le remite tres poemas manuscritos por Aresti, tomados de Belleza cruel (...). Los poemas son Canción del pan robado, Libertad y La justicia de los ángeles[70].

Los poemas los ha copiado el propio Aresti de su mano y los destaca en un primer plano, "considerando que, como los suyos, pueden despertar esa conciencia crítica que él venía practicando y predicando"[71]. Recoge además la carta de Aresti a Azurmendi la respuesta de Angela al saber que sus poemas han sido leídos por la radio:

> Si la Real Academia de la Lengua Española, en pleno, hubiera acordado nombrarme la mejor poeta española de todos los tiempos no hubiera recibido mayor alegría. Eso es lo que yo deseo: Que la gente me escuche. La

gente del pueblo. Y si eso sucede, y además sucede en el pueblo donde yo nací, tanto mejor[72].

Respecto a lo que supuso el conocimiento de la poesía figueriana, señala Joxe Azurmendi:

> La poesía de Angela me causó honda impresión. De algún modo comprendí que su historia personal, su simbología poética, iba paralela a la mía[73].

Gabriel Aresti extendió el conocimiento de Angela en el País Vasco, como lo atestigua Jon Juaristi quien dice haber conocido a la escritora a través de éste, por medio de traducciones al euskara y de alusiones incluidas en sus propias obras; es el caso de Zuzenbide debekatua, poema dedicado a Angela, y de la composición **Kepa Enbeita eta Josepe Azurmendiri (A Kepa Enbeita y José Azurmendi)**, recogido en Euskal Harria[74].

Por otro lado, muchas de las referencias personales de Angela aparecen también en la poesía de Aresti: Oteiza, Celaya, Otero, Ibarrola, Bengoechea...Nazim Hikmet:

> 'Mi corazón es fusilado cada
> 'mañana gris que el sol en Grecia sale'
> Un árbol de Gernika vale
> por...Nada[75].

Al mismo tiempo, ambos poetas, Gabriel Aresti y Angela Figuera mantuvieron una profunda amistad como lo muestran las fotos y cartas conservadas así como el hecho de que Aresti, cuando contrajo matrimonio, visitara a Angela en Madrid.

En síntesis, nuevamente se descubre la personalidad de Angela como mediadora entre grupos y personas, como intermediaria y bisagra cultural a nivel sintagmático. Falta, no obstante, analizar otra de sus grandes significaciones en la literatura contemporánea, con toda probabilidad la más revalorizada en los últimos años, la que sitúa a la escritora en una relación paradigmática: Angela Figuera, mujer y escritora.

V.3 MUJER POETA, POETISA[76]

A través de los versos de la poesía figueriana habla una mujer. Esta afirmación, en apariencia perogrullesca, encierra en buena medida la razón de muchas de las críticas, resquemores a veces, y olvidos en torno a la obra de la autora bilbaína[77].

Desde sus primeros versos se ha asociado a la escritora al hecho maternal, lógico si se considera Mujer de barro, y se ha interpretado el conjunto de su poesía como ampliación, desarrollo de dicho sentimiento. De esta forma, Félix Maraña la define como:

> Mujer que reivindicando -y viviendo- realidades asignadas por la biología y la cultura tradicional -madre, compañera-, asume sin más pretensiones una tarea liberadora de su femineidad. Algo que no es habitual ni en su grupo social ni en el resto de las mujeres de su edad o cultura[78].

El hecho biológico es subrayado por la mayor parte de los críticos: "testimonio femenino", dirá Mario Angel Marrodán[79], "aplicación a la inspiración poética de su conciencia radical de mujer y madre", según Rafael Bosch[80], "acento inconfundible de una mujer", Elías Amézaga[81], "the persona was original, a feminine voice in a literary world whith few published poetesses", Eleanor Wright[82]... Y también, a la vez, el contraste entre los contenidos transmitidos por su poesía y la voz de mujer: "la poeta que dejó de ser poetisa", en palabras de Marrodán[83], "carece del timbre atiplado que lo convencional reserva a quien nombre de mujer lleva"[84]. Shirley Mangini resume ese asombro cuando afirma: "una de las pocas mujeres que escribía poesía social", y añade, "fue muy explícita en su tarea de poeta de protesta"[85].

Subrayada esta originalidad de la poetisa bilbaína llama mucho más la atención su posterior olvido, aunque también puede significar su justificación "en la concepción cultural machista que nos entorna", en palabras de Carlos Alvarez[86].

El estudio de la obra figueriana desde su entronque con la línea paradigmática de la literatura escrita por mujeres se inicia con los trabajos de Carmen Conde quien ya en 1954 expone la

existencia de una poesía femenina con una cierta originalidad temática frente a la literatura masculina[87]. No obstante, desde una perspectiva más tradicional, se tendía a considerar este hecho como algo poco más que anecdótico. En este sentido, no hace mucho escribía Carmen Bravo Villasante:

> La escritora está instalada -se refiere a partir de los años sesenta- en la vida social y tranquilamente escribe como un ser humano, sin rememoraciones de su condición femenina ya que nadie se lo impide ni hay traba alguna. Decir otra cosa sería negar la evidencia.

Y añade: "El feminismo combatiente tiene que irse a otros terrenos"[88].

Sin embargo es en estos últimos años cuando se descubre y analiza el valor de esta poesía dentro de la evolución reivindicativa feminista[89], sin substraerla por ello de su posición en la lírica contemporánea. Esta doble valoración se aprecia, por ejemplo, en el mismo título de la ponencia presentada por Mercedes Acillona al Congreso Mundial Vasco: "Angela Figuera: protagonismo femenino en la denuncia social"[90].

En esta dirección, Florencio Martínez Ruiz subraya que con Belleza cruel la lírica escrita por mujeres llega a un momento de gran altura: "Con ella, la poesía femenina ingresa en la corriente rehumanizadora y social en la que la participación femenina deja de ser un simple accidente: María Beneyto, María Elvi-

ra Lacaci, Gloria Fuertes, Sagrario Torres, Concha Zardoya, Acacia Uceta, Ana María Navales, etcétera"[91].

A su vez, Roberta Quance había entroncado la poesía figueriana con Rosalía de Castro. Por su parte, Mercedes Acillona analiza la evolución en la "expresión del yo, sujeto poético, que se reconoce desde su condición femenina" en la poesía de los últimos cincuenta años:

> Ese protagonismo que empezaba a ser perceptible en las autoras anteriores a la guerra, se hace mucho más agudo según se vive la conciencia crítica existencialista de la posguerra. Desde la década de los cuarenta el protagonismo de la mujer en la poesía escrita por ella es fundamentalmente una toma de conciencia existencial y no una desazón sociopolítica ni un malestar sociológico expreso[92].

Explica así la evolución "hacia formas de autoconciencia existencial", "conciencia angustiada de la propia especie", circunstancias en las cuales "el protagonismo femenino del sujeto poético se reconoce a través de su género". Y es ahí donde se incuba la posterior etapa de denuncia social.

Situando este proceso dentro de la poesía figueriana, se asiste primeramente a lo que Roberta Quance denomina "versión genesíaca femenina"[93], aceptación del papel otorgado a Eva en un medio paradisíaco. A partir de Vencida por el ángel se produce, sin embargo, la ruptura con una imagen de Eva, de la mujer, que

"difícilmente podría servir de modelo a una poeta y mucho menos cuando el ejemplo de silencio y dócil labor que ofrece la primera madre podía suponer la complicidad con un régimen dictatorial":

> A diferencia de lo que ocurre en los primeros libros, asistimos, creo, a una adecuación entre la persona poética y las posibilidades reales de que dispone la mujer que ésta es para insertarse en una tradición poética y religiosa hecha a medida del hombre.
>
> No es casual que a partir de este libro la poeta vaya dando fe de una discrepancia irónica entre su experiencia y las imágenes consagradas de lo femenino que ha heredado de la Biblia[94].

En este contexto alcanza todo su sentido el interrogarse del yo poético ante la presencia de Dios, el papel de las madres, la actitud de la mujer y la poetisa en una realidad degradada, impositivamente masculina, violenta...

El enfrentamiento con la realidad lleva a la poetisa hasta el nosotros, hasta la pluralidad como llave que puede cambiar el mundo, hasta la plasmación de la realidad, "siendo la figura de la mujer, y especialmente de la madre, el lugar axial de la cosmovisión social"[95]. Pero no traza para ello "ninguna metafísica de la mujer, simplemente se enfrenta a una observación, y de ahí pasa a una objetivación de la mujer desde el único prisma de los comportamientos sociológicos". Y justifica esta afirmación Mercedes Acillona por la propia simplificación que muestra en un principio la mujer-personaje de Angela. La mujer es un elemento más

dentro de la tipología marxista del cambio social, otro elemento del proletariado, el más sometido si cabe.

Sin embargo, Angela posteriormente va a saber unir a esa imagen ciertamente esquemática lo que de simbólico tiene el protagonismo mujer-madre hasta una visión moderna del papel de la mujer en la realidad actual, superando la tradición, en palabras de la profesora Acillona:

> La mujer no puede seguir arropada como un objeto de belleza cultural porque la sociedad la reclama para la lucha. Su conversión poética es paralelamente su conversión femenina, su conversión social femenina[96].

Y desde esa perspectiva expone sus anhelos de justicia social, de paz, de libertad. Sin renunciar a lo más íntimo, a sus valores propios, invita a la mujer a morder la manzana que Eva quiso probar[97].

Una vez más engarza esta poesía sensibilidades y concepciones distintas, mostrando en su propia evolución la de un importante sector de la sociedad española: desde la aceptación de un papel pasivo en la realidad hasta la invitación a arrostrar los riesgos y la necesidad de la transformación social desde una óptica que no renuncia a lo que es propio.

V.4 ANGELA FIGUERA: UNA POESIA EN LA ENCRUCIJADA

Sintetizando lo hasta aquí estudiado se plantea una visión de la obra de Angela Figuera como una poesía que se vincula con grupos, personas y actitudes muy diversas. Mujer que escribe en un medio mayoritariamente dominado por los hombres; madre y abuela modelo que reivindica una actitud activa de la mujer; vasca en Madrid; poetisa que enlaza con artistas, pintores, intelectuales...; escritora que podría haber pertenecido a la Generación del 27, trabajando con los escritores de posguerra, conectando con los poetas de los cincuenta; personalidad en la que convergen León Felipe, Pablo Neruda, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Gabriel Aresti, el exilio exterior y el exilio interior, España y América, España y Euskal Herria...

De alguna forma, confluyen en Angela tres planteamientos valorativos de su importancia: su trascendencia dentro de la poesía de posguerra, su influencia en los núcleos intelectuales del País Vasco y el protagonismo en la progresiva conciencia que va adquiriendo la mujer con respecto a la literatura paralelamente a otros campos de la realidad[88].

La de Angela Figuera es, por tanto, una figura compleja, una poetisa/poeta en la encrucijada de la segunda mitad del siglo XX. En este contexto llama la atención su tremenda capacidad para evolucionar con los tiempos, de adaptarse a los acontecimientos.

Así su lírica avanza desde planteamientos modernistas y románticos, al intimismo de base popular e influjo juanramoniano, hasta el existencialismo y la poesía de preocupación social.

Pero, además, Angela Figuera representa la mujer que ha sabido estar siempre en el lugar que le correspondía, por encima de cualquier convencionalismo social; y no sólo estar, sino también actuar, reflexionando en cada momento e, incluso, adelantándose a los distintos avatares históricos. Es la escritora que sabe decir lo que debe en el momento oportuno. Al mismo tiempo, constituye todo un modelo de compromiso hacia el ser humano, el hombre y la mujer sufrientes con quienes se solidariza y a quienes desea acompañar, ayudar en su infortunio.

Son muchas las razones que empujan a reivindicar un lugar propio para Angela Figuera en la poesía contemporánea, reconocer su papel como mediadora, pero sobre todo porque, como afirma Carlos Alvarez, "la voz de Angela Figuera Aymerich es la voz de un altísimo poeta: uno de los poetas importantes de este siglo tan pródigo en ellos"[99]. Quizás una única matización: tal vez sea el momento de escribir 'poetisa'.

1. Son muchos los escritores y críticos que han mostrado su preocupación y su rechazo ante esta situación. Entre ellos destaca por su especial significado la reivindicación de Angela Figuera realizada por Gabriel Celaya al finalizar un acto celebrado en Hondarribia. Allí afirmó éste que el País Vasco no debiera dejar en el olvido la figura de la poetisa bilbaína, (noticia recogida en El Correo Español-El Pueblo Vasco por Félix Maraña el 2 de agosto de 1985).

2. Leopoldo de Luis ha defendido en distintos momentos el carácter lírico de la poesía de Angela Figuera, a pesar de sus contenidos:

> Esta poesía (...) nos plantea el problema de la actitud lírica. La lírica no tiene por qué constreñirse al mero subjetivismo, mas en ella lo objetivo y lo subjetivo son planos que se funden. ¿En qué medida? Aquí reside la cuestión. Cuando el yo va a lo objetivo y lo canta, la actitud no deja de ser lírica, pero el poema se torna narrativo y realista. ¿Quién puede decir que la poesía de Angela Figuera no es lírica? Lo es, aunque la objetividad mantenga visible su plano".
> (La poesía aprendida, op.cit. Pág.201)

3. Miró, Emilio: "Dos antologías...". Insula. Nº 327. Madrid, febrero de 1974. Pág.5.

4."Angela Figuera Aymerich: Introducción a la ternura...", op. cit. Pág.60.

5. The poetry of protest under Franco. Támesis Books Limited. London, 1986. Pág.154.

6. "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pág.46.

7. La poesía en el siglo XX..., op.cit. Pág.118 y ss.

8. Por supuesto, el caso de Angela Figuera no es único. Sin ir más lejos recientemente Eugenio García de Nora resumía su periplo literario haciendo mención a similares fases evolutivas:

> Sin duda he sido, más bien sucesivamente (y eso es lo negativo), poeta existencial, y social, y metafísico, y otras cosas.
> ("Hicimos lo que pudimos...", op.cit. Pág.16)

Tampoco la evolución de Gabriel Celaya se aleja demasiado de este esquema. Tras una poesía surrealista:

> Después de la guerra las cosas cambiaron (...). Entonces vino ese período que yo llamo existencialista. Entonces, claro, empecé a entender el existencialismo, la angustia, la desesperación, el sentirme perdido y consiguientemente, muy de acuerdo con Sartre, la necesidad

de comprometerme (...), pues surgió la poesía social". (Alvaro Bermejo y Fernando Aramburu: "Gabriel Celaya y la conciencia...", op.cit. Pág.19).

9. La poesía en el siglo XX (desde 1939). Ediciones Taurus. Madrid, 1988. Pág.33.

10. Asegura Paulino Ayuso que el término rehumanización surgió en Eco. Revista de España,(9, 1934), señalándolo como uno de los dos hechos cruciales en la poesía española hacia 1933-1935. El segundo sería la aparición de "poetas jóvenes que recogían, con el salto de generación y su juventud, lo más vivo de ese cambio". Hispanorama: "Poesía española contemporánea". Nr.48. Bundesrepublik Deutschland, Nürnberg, märz, 1988. Pág.69.

11. Según Sabina de la Cruz fue Angela "la primera en dirigirse a ese amigo de su hermano Rafael a quien le gustaban sus poemas (los de Mujer de barro), ("Una mujer, una poesía...", op.cit. Pág.24). No fue Blas de Otero la única amistad que compartió Rafael con Angela. Así, algún tiempo más tarde, la escritora conoció, por ejemplo a Baltasar Lobo a quien dedicó un poema.

12. Carta a Blas de Otero del 1 de diciembre de 1949.

13. Luis de Madariaga en la Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, op.cit. Pág.459.

14. Cruz, Sabina de la: "Una mujer, una poesía...", op.cit. Pág. 24.

15. Comes, Francisco Tomás: "Mujer de barro". Raíz. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Nº2. Pág.24. Madrid, junio de 1948. Por su parte, H.R. Romero Flores tildó Mujer de barro de poesía "empalagosilla" (Espadaña. Nº42. León, 1949). Sin embargo, en general, la obra fue recibida positivamente. Así, en el número 34 de la misma revista (1948, comentario sin firma), se reconocía un sello personal en la primera obra figueriana, al tiempo que se afirmaba la gran capacidad de ésta para la poesía.

16. Carta a Blas de Otero de febrero de 1949.

17. Sin embargo, posiblemente por la breve existencia de la revista Raíz, dicha colaboración no llegó a producirse.

18. "Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (Esbozo)". Literatura contemporánea en Castilla..., op.cit. Pág.15. Similar función cumplirían las antologías poéticas. En este sentido, Paulino Ayuso ha llegado a caracterizar el período entre 1952 y 1966 como "el tiempo de las antologías", (La poesía en el siglo XX..., op.cit. Pág.23).

19. Carta a Blas de Otero del 23 de julio de 1949.

20. Ibidem.

21. "Mi recuerdo de Angela Figuera", op.cit. Pág.33.

22. Carta a Blas de Otero del 1 de diciembre de 1949.

23. Ibidem.

24. Carta del 6 de mayo de 1961. "Dos cartas...", op.cit. Pág.42.

25. Carta de Blas de Otero a Angela Figuera, 16 de diciembre de 1949.

26. Primera carta de 1950 a Blas de Otero.

27. Carta de Blas de Otero a Angela, 7 de octubre de 1950.

28. Nº46. León, 1950. Paradójicamente, en el mismo número de la revista una "Carta abierta a Victoriano Cremer", firmada por Juan Martínez, se refería, dentro de una crítica general a la revista, a los versos de Angela que "rezuman una sensibilidad lastimosamente desorientada", y concluía, aludiendo también a algunos de los más conocidos colaboradores de Espadaña: "¿merece todo eso ser publicado?".

29. Uno de los críticos más tempranos en el análisis de los tres escritores vascos es Rafael Bosch quien en carta del 6 de mayo de 1961 ("Dos cartas...", op.cit. Pág.42) comentaba:

> No encuentro a Celaya a la altura tuya desde Vencida por el ángel ni a la de Otero en Pido la paz y la palabra (...). Celaya, para mi gusto, es más intelectual que un poeta, un poco a la manera de Unamuno, y también algo detrás del Machado más intelectual. Me gusta pero no puedo apasionarme. Las cosas como son tiene la sinceridad desgarrada que es una de las características que yo he señalado en la nueva poesía, pero eso es todo. No tiene las otras características que sí veo en tu Vencida por el ángel: la compasión humana, la preocupación por el prójimo y al menos en este sentido la visión social, la poesía de situación que se ocupa de nuestro tiempo de crisis. Todo eso está también en tu obra y no en Celaya. Lo que sí está en él es el gusto por el juego con los modismos para sacarles continuamente partido en profundidad y tragedia. Pero todos los demás rasgos debieron aparecer por primera vez en tí, de quien debieron pasar al Otero de Angel fieramente humano.

Su análisis comparativo continúa en la misma línea, estudiando similitudes y diferencias entre los tres escritores. Hay que señalar que estas observaciones eran realizadas desde un conocimiento parcial de la poesía de éstos ya que, como reconoce el propio crítico, el acceso a sus obras en los EEUU no le resulta fácil.

30. Rubio, Fanny: Las revistas poéticas españolas (1939-1975). Ediciones Turner. Madrid, 1976. Pag.207. El poema en cuestión dice:

> Sueño o pájaro o niño, un ala viene (L. de Luis)
> amaneceres blancos encendiendo: (A. Pintó)

la calandria su lira va tejiendo (Fco. Rodón)
y en su cantar el alba se sostiene. (J. Pérez Creus)
Cascada matinal que no deviene (G. Celaya)
en su propio delirio balbuciendo: (G. Díaz-Plaja)
soprano de jardín o luz naciendo (C. Rod. Aguilera)
que sólo en voz plumada se detiene; (F. Gutiérrez)
en pluma donde el ruido y la mañana (J. García Nieto)
que, amenazando amor, lenta amanece, (R. Montesinos)
inscriben su cimiento volandero. (R. de Garciasol)
¿Aire o sangre? Luz viva. Que lejana (S. Pérez Valiente)
floresta de oro sueñas, mientras crece (J. Luis Cano)
Abril entre tus alas prisionero. (A. Figuera)

31. Las revistas poéticas..., op.cit. Pág.304.

32. Poesía social. Antología, op.cit., cuya primera edición es de 1965.

33. Sin embargo, tampoco se amolda cronológicamente a esta definición. Así, Luis Jiménez Martos engloba en esta generación a escritores nacidos entre 1905 y 1915 (La generación poética de 1936. Antología. Plaza & Janés. Barcelona, 1972). Francisco Pérez Gutiérrez incluye por su parte a escritores nacidos entre 1906 y 1915 (La generación de 1936. Antología poética. Ediciones Taurus. Madrid, 1976). Ninguna de las dos obras menciona a Angela.

34. Poesía social. Antología, op.cit. Pág.40.

35. "Me fastidian los encasillamientos en grupo, respondía a aquel cuestionario, las calificaciones y las etiquetas. Su uso lo dejo por entero a los críticos y comentadores, con los que casi nunca estoy conforme a este respecto. Si acaso, coincidencias de clima, de sentimientos, de puntos de vista..." ("Dos cartas inéditas y...", op.cit. Pág.76).

36. GI, OC pág.201.

37. La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos. Editorial Prensa Española. Madrid, 2ª edición, 1973. Pág.340.

38. "Belleza cruel de Angela Figuera Aymerich". Poesía española. Segunda época. Nº78. Pp.6-7. Madrid, junio de 1959.

39. Maraña, Félix: "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pág.54.

40. "Belleza cruel". Monográfico de Zurgai, op.cit. Pág.53.

41. "En la casa paterna" op.cit. Pág.16.

42. "Una mujer, una poesía...", op.cit. Pág.24.

43. Ver capítulo I, nota n 90.

44. "La poetisa popular...", op.cit. Pág.11.

45. Carta del 30 de marzo de 1961. "Cartas inéditas", op.cit. Pág.55.

46. "La recia voz de Angela", op.cit. Pág.6.

47. Prólogo a la Antología total, op.cit. Pág.13.

48. Carta de Rafael Bosch a Angela del 10 de junio de 1961. "Cartas inéditas", op.cit. Pág.58.

49. Artículo sin firma, Rocamador. Nº26. Palencia, 1962.

50. "Toco la tierra, de Angela Figuera". Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1962. Pág.328.

51. Carta del 10 de junio de 1961. "Cartas inéditas", op.cit. Pág.59.

52. "Angela Figuera, mujer de barro...", op.cit. Pág.53.

53. "En la casa del padre", op.cit. Pág.18.

54. HIJOS, ya veis..., TT, OC pág.252.

55. Núñez, Antonio: "Encuentro con...", op.cit. Pág.4.

56. Carta del 10 de junio de 1961. "Cartas inéditas", op.cit. Pág.59.

57. Las revistas poéticas..., op.cit. Pág.453.

58. El grupo poético de los años cincuenta. Editorial Taurus. Madrid, 1980. Pág.19.

59. CI, pp.167, 169 y 175, respectivamente; SP, OC pp.101 y 102; GI, OC pág.201; OC pp.323 y 340.

60. Romance de Puebloespaña, OC pág.323.

61. El hacedor. Alianza Editorial. Emecé Editores. Madrid, 1980. Pág.39.

62. "Vida y poesía de...", op.cit. Pág.31.

63. Op.cit. Pp.193-194.

64. "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pág. 47.

65. Ibidem pág.47.

66. Landa, Josu: Gerraondoko poesiaren historia. Elkar-AEK. Donostia, 1983.

67. Jon Juaristi incluye en este mismo grupo además de Aresti, a Federico Krutwig, Alfonso Irigoyen, Juan San Martín, José Luis Alvarez Enparantza, Txomin Peillen y Jon Mirande, (Literatura vasca. Historia Crítica de la Literatura Hispánica. Ediciones Taurus. Madrid, 1987. Pág.109.

68. Maraña, Félix: "Angela Figuera Aymerich: mujer de barro...", op.cit. Pág.48.

69. Zabala, Enrike: Euskal literatura. Pax argitaletxea. Lazkao, 1981. Pág.289.

70. Félix Maraña, "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro...", op.cit. Pp.54 y 55.

71. Ibidem. En este sentido tiene plena validez el juicio de Jon Juaristi cuando afirma que éste "mantendrá hasta su muerte una concepción pedagógica y propagandística de la poesía", Literatura vasca, op.cit. Pág.123.

72. Carta de Aresti a Azurmendi del 3 de diciembre de 1960, recogida por Félix Maraña en "Angela Figuera: mujer de barro...", op.cit. Pág.55.

73. Conversación de mayo de 1985 recogida por Félix Maraña en "Angela Figuera, mujer de barro...", op.cit. Pág.48.

74. Zuzenbide debekatua, incluido en Lehen poesiak (Gabriel Arestiren Literatur lanak, 1. Susa Argitaletxea. Donostia, 1986). En este caso se trata de la dedicatoria general de esta extensa composición ("Anjela Figuera Aymerichi"). Respecto al poema Kepa Enbeita eta Josepe Azurmendiri (A Agustín Enbeita y José Azurmendi) se incluye en Euskal harria, (Gabriel Arestiren Literatur lanak, 3. Susa Argitaletxea. Donostia, 1986). En esta composición se hace mención al programa radiofónico que dirigían ambos en Radio San Sebastián, a la emisión del poema Carta abierta (BC, OC pág. 226) y a los sentimientos de Aresti al escucharlo.

75. Aresti, Gabriel: Harrizko herri hau. Lur argitaletxea. Donostia, 1970. Pág.139.

76. Sobre la distinción entre los términos 'poeta' y 'poetisa' y las connotaciones que encierran es muy interesante el análisis realizado por Carlos Alvarez en el monográfico de Zurgai, (op. cit., pág.8). De acuerdo con lo allí recogido 'poetisa' iría más ligado a un sentido vaporoso frente al vigor y la fuerza del 'poeta'. No obstante estas observaciones y como afirma Sabina de la Cruz, es hora de reivindicar la voz 'poetisa'.

77. Los aspectos relativos al carácter reivindicativo femenino como precedente de otras actitudes feministas han sido especialmente estudiados por dos críticas: Mercedes Acillona y Roberta Quance.

78. "Angela Figuera Aymerich: mujer de barro...", op.cit. Pág. 46.

79. Creadores líricos..., op.cit. Pág.16.

80. "La imagen de la condición...". Monográfico Zurgai, op.cit. Pág.65.

81. Euskadi: al cruce de tres culturas. Bilbao, 1989.

82. The poetry of protest..., op.cit. Pág.154.

83. Creadores líricos..., op.cit. Pág.15.

84. Alvarez, Carlos: "La recia voz...", op.cit. Pág.8.

85. Rojos y rebeldes..., op.cit. Pág.68. Para subrayar lo que de excepcional podía encerrar la actitud de Angela se puede mencionar el que en la antología de Leopoldo de Luis (Poesía social, op.cit.) sólo figuran otras tres mujeres: Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci, las tres mucho más jóvenes que ella. Por su parte, Mercedes Acillona llega a afirmar que Angela es "la más claramente social de nuestras autoras", ("Angela Figuera: protagonismo...", op.cit. Pág.348.

86. "La recia voz...", op.cit. Pág.8.

87. Antología de la Poesía Femenina Española Viviente, (Ediciones Arquero, Castilla, 1954). Más tarde aparecerían de la misma autora La poesía femenina española actual (Ediciones Monteagudo, Madrid, 1962) y Poesía femenina española (1939-1950), Editorial Bruguera, Barcelona, 2ª edición, 1970.

88. "La mujer como autora literaria", monográfico de Historia 16. "Historia de una marginación. La mujer en España". Madrid, mayo de 1988. Pp.52-53.

Bien distinta es la opinión de Florencio Martínez Ruiz:

> En España la mujer, hasta muy entrados los setenta, nunca perdió el pudor de su condición, lo que explica que entre nosotros no hayan existido escritoras del talante de una Virginia Wolf o una Simone de Beauvoir. ("Aproximación al "boom" de la poesía femenina" en Panorama antológico de poetisas españolas. Antología realizada por Luzmaría Jiménez Faro. Ediciones Torremozas. Madrid, 1987. Pág.19).

89. Un dato que viene a reforzar esta idea es la presencia de las Obras completas de Angela en exposiciones y librerías feministas.

90. Op.cit. Pág.347.

91. "Aproximación al 'boom' de...", op.cit. Pág.19.

92. Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo...", op. cit. Pág.347.

93. "La mujer, el barro...", op.cit. Pág.11.

94. Ibidem pág.13.

95. Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo ...", op. cit. Pág.348.

96. Ibidem pág.352.

97. **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas**, OC pág. 303.

98. Estos tres planos quedan indirectamente definidos cuando Julia Otxoa sitúa la figura de Angela en la introducción a su antología Emakume olerkariak. Poetas vascas. Ediciones Torremozas. Madrid, 1990. Pág.28.

99. "La recia voz...", op.cit. Pág.9.

Miguel Hernández

Aquí fue un hombre, vertical, erguido,
con pájaros y espigas en la frente;
aquí fue una garganta, un grito hiriente,
un corazón de ciervo perseguido.

Aquí fue un pecho helado y destruido
por viento duro y afilado diente;
un surtidor de sangre, tan caliente,
que aún sigue, fuerte y rojo, su latido.

Vivió a lo macho, a lo español, en tierra
sagrada y pobre. Comió pan amargo.
Cayó cantando. No murió del todo.

Mirad: por este suelo que lo encierra
-si el cielo es negro y el dolor es largo-
su verso corre y purifica el lodo.

Sin fecha de composición aparece incluido en la antología de Jorge Boccanera, Palabra de mujer. Poetisas de ayer y hoy en América Latina y España. Editores Mexicanos Unidos. México, 1982. Pág.256.

97. **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas**, OC pág. 303.

98. Estos tres planos quedan indirectamente definidos cuando Julia Otxoa sitúa la figura de Angela en la introducción a su antología Emakume olerkariak. Poetas vascas. Ediciones Torremozas. Madrid, 1990. Pág.28.

99. "La recia voz...", op.cit. Pág.9.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE ANGELA FIGUERA

- Mujer de barro. Editorial Saeta. Madrid, 1948.

- Soria pura. Ediciones Jura. Colección "Mensajes". Madrid, 1949.

- Vencida por el ángel. Ediciones "Verbo". Alicante, 1950.

- Mujer de barro y Soria pura. Editorial Afrodisio Aguado. Colección "Más allá". Madrid, 1951.

- El grito inútil. Colección "Ifach". Alicante, 1952.

- Víspera de la vida. Colección "Neblí". Madrid, 1953.

- Los días duros (contiene Vencida por el ángel, Los días duros, Víspera de la vida y El grito inútil). Editorial Afrodisio Aguado. Colección "Más allá". Madrid, 1953.

- Belleza cruel. Compañía General de Ediciones. México D.F., 1958. Segunda edición en Editorial Lumen. Colección "El Bardo". Barcelona, 1978.

- Toco la tierra. Letanías. Ediciones RIALP. Colección "Adonais". Madrid, 1962.

- Cuentos tontos para niños listos. Ediciones Sierra Madre. México, Monterrey, 1979. Edición concluida en Imprenta Cogarbur. El Burgo de Osma, 1980.

- Canciones para todo el año. Editorial Trillas. México, Monterrey, 1984.

- Obras completas. Ediciones Hiperión. Madrid, 1986.

ANTOLOGIAS DE SU OBRA

- Primera antología. Lírica Hispana. Caracas, 1961.

- Belleza cruel. Recopil. y pról. A. Manso. Traducción al ruso de M.Filipova, D.Ermolenko y B. Schrikokova. Editorial Literatura de Arte. Moscú, 1968.

- Antología de Angela Figuera Aymerich. Selec. y pról. de Alfredo Gracia Vicente. Ediciones Sierra Madre. México, Monterrey, 1969.

- Antología total. Selec., pról. y notas de Julián Marcos. C.V.S. Ediciones. Madrid, 1975.

DISCOGRAFIA

- Grabación que acompaña a la Antología total, con poemas recitados por la propia escritora.

- Poetisas en lengua castellana, con las voces de Ana Mª Noé, Mª Luisa Ponte y Berta Riaza. Editorial Aguilar. Colección "La Palabra". Madrid, 1966.

CORRESPONDENCIA

- Carta de Juan Ramón Jiménez a Angela Figuera. Publicada en Selección de cartas (1899-1958). Ediciones Picazo. Barcelona, 1973. Pp.226-227. También recogida en Cartas literarias. Editorial Bruguera. Barcelona, 1977. Pp.175-176.

- Cartas de Angela Figuera a Blas de Otero. Inéditas. Por atención de Sabina de la Cruz.

- Cartas de Blas de Otero a Angela Figuera. Inéditas. Por atención de Julio Figuera.

- Cartas de Rafael Bosch a Angela Figuera: "Cartas inéditas". Zurgai. Número monográfico "Recordando a Angela Figuera"[1]. Bilbao, diciembre de 1987. Pp.55-59. "Dos cartas inéditas". Zurgai. N 19. Bilbao, abril de 1988. Pp.42-45.

- Carta de Angela Figuera a Gregorio San Juan. Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.77-78.

- Cartas de María Mombrú a Angela Figuera: "Dos cartas inéditas y un formulario". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.74-77.

TRADUCCIONES REALIZADAS POR ANGELA FIGUERA

- Reencontres Internationales de Geneve: El hombre y el átomo. Madrid, 1959.

- Jakes, John: El impostor. Ediciones Cid. Madrid, 1960.

- Peaje, Howard: Cargamento secreto. Editorial Molino. Barcelona, 1960.

- Butler, Richard: La vida y el mundo de Jorge Santayana. Editorial Gredos. Madrid, 1961.

---

[1]. Siempre que se aluda a este número especial de la revista se hará como monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987.

- Glendinning, Nigel: Vida y obra de Cadalso. Editorial Gredos. Madrid, 1962.

- Hatzeld, Helmut: Estudios sobre el Barroco. Editorial Gredos. Madrid, 1962.

- Howard, L.; Auchincloss, L.; Hoffman, F.J.: Herman Melville. Edith Wharton. Gertrude Stein. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo IV. Editorial Gredos. Madrid, 1962.

- Waggoner, H.H.; Gorham, R.; Shain, C.E.: Nathaniel Hawthorne. John Dos Passos. F.Scott Fitzgerald[2]. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo V. Editorial Gredos. Madrid, 1963.

- Cambon, G.; Downer, A.S.; Ludwig, J.: Literatura norteamericana de hoy. (Poesía-teatro-novela). Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo VI. Editorial Gredos. Madrid, 1963.

- Dejong, Meindert: Shora y las cigüeñas. Editorial Anaya. Madrid, 1964.

- Stewart, J.L.; Van O'Connor, W; Malcolm, J.: John Crowe Ransom. Ezra Pound. William Carlos William. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo VII. Editorial Gredos. Madrid, 1965.

---

2. En este volumen Angela Figuera únicamente tradujo la parte dedicada a Nathaniel Hawthorne.

- Leary, L.; Schorer, M.; West, R.B.-jr.: Washington Irving. Sinclair Lewis. Katherine Anne Porter. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo VIII. Editorial Gredos. Madrid, 1965.

- Thorp, W.; Ross, D.; Whittemore, R.: Tres aspectos de la Literatura Norteamericana. (Humoristas - La novela corta - Pequeñas revistas. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo IX. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

- Denney, R.; Hemphill, G.; Mills, R.F.-jr: Conrad Aiken. Allen Tate. Theodore Roethke. Colección "Tres escritores norteamericanos". Tomo X. Editorial Gredos. Madrid, 1968.

POEMAS DE ANGELA FIGUERA NO RECOGIDOS EN OBRAS COMPLETAS[3]

- A Francisco Mateos después de ver su primera exposición en Madrid. Composición fechada en enero de 1962 de la que no poseo más información que la fotocopia proporcionada por Julio Figuera donde no se indica en qué medio fue publicado.

- La fuente abandonada. YA. Madrid, 26 de octubre de 1985. Poema perteneciente al cuaderno inédito de juventud.

3.- Tanto esta relación de poemas como la de los publicados en diferentes medios de comunicación y revistas literarias no pretende ser exhaustiva. Ambos corpus son susceptibles de ser ampliados a medida que se vayan recuperando materiales olvidados o, en ocasiones, de difícil acceso. Ver apéndice.

- Límite. Muga nº45. Bilbao, julio-agosto de 1985.

- Limitación. Poema incluido en la correspondencia con Blas de Otero, carta de febrero de 1949. Inédito.

- Miguel Hernández. Soneto recogido en la antología Palabra de mujer-Poetisas de ayer y hoy en América Latina y España- Editores Mexicanos Unidos. México, 1982.

A ellos hay que añadir los contenidos en el cuaderno de juventud, inéditos en su mayor parte.

POEMAS PUBLICADOS DE MANERA INDEPENDIENTE

- Siesta y Pinar. Acanto. Nº15-16. Suplemento de Cuadernos de Literatura. C.S.I.C. Madrid, 1948.

- Mar de mi infancia y En tierra. Espadaña. Revista de poesía y crítica. Nº40. León, 1949.

- Los días duros. Espadaña. Nº43. León, 1949.

- Vencida por el ángel. Verbo. Nº17. Alicante, octubre-diciembre de 1949.

- Tiempo. Manantial-Cuadernos de poesía y crítica. Nº3. Melilla, 1949.

- Angeles de Gerardo. Verbo. Nº19-20. Alicante, octubre-diciembre de 1950.

- Caín y Abel. Espadaña. Nº8. León, 1950.

- Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. Espadaña Nº45. León, 1950. También publicado en Cuadernos americanos. Volumen II. México, 1952.

- En la ardiente ocuridad. Alcándara. Nº1. Melilla, 1951.

- A Carmen Conde, "Mujer sin Edén". Número especial de Mensajes de poesía dedicado a Carmen Conde. Vigo, 1951.

- El grito inútil. Platero "Verso y prosa". Nº5. Cádiz, mayo de 1951.

- Soneto a la calandria, soneto en colaboración y Posguerra. La calandria. Nº5. Barcelona, mayo de 1951.

- Regreso. Poesía española. Nº3. Madrid, marzo de 1952.

- Silencio. Bernia. Nº4. Alicante, 1952.

- Culpa. Agora. Cuadernos de poesía. Nº10. Madrid, marzo de 1952.

- Caín y Abel bajo el título de "Díptico de la muerte primera". Agora. Nº22. Madrid, mayo de 1953.

- Niño con rosas. Caracola. Nº16. Málaga, febrero de 1954.

- Belleza cruel. Agora. Nº31. Monográfico dedicado a las poetisas. Madrid, julio de 1954.

- La justicia de los ángeles. Caracola. Nº26. Málaga, diciembre de 1954.

- Los ángeles. Caracola. Nº38. Málaga, diciembre de 1955.

- La justicia de los ángeles (fragmento). Ketama. Nº5. Tetuán, 1955.

- Xauen. Ketama. Nº7. Tetuán, junio de 1956.

- Canto rabioso de amor a España en su hermosura. Cuadernos de Agora. Nº3-4. Madrid, 1957[4].

- Romance de San Poeta Labrador. Cuadernos de Agora. Nº13-14. Madrid, noviembre-diciembre de 1957.

- Angela nueva. El Cobaya. Nº20. Avila, 1957.

- El trigo. El Cobaya. Nº26. Avila, 1958.

---

4. Poema calificado como hito de la revista por Fanny Rubio.

- Río Vicente. Cuadernos de Agora. Nº 29-30. Número de homenaje a Vicente Aleixandre. Madrid, marzo-abril de 1959.

- Fábula de G y D. Cuadernos de Agora. Nº 37-38. Número de homenaje a Gerardo Diego. Madrid, noviembre-diciembre de 1959.

- Homenaje a Antonio Machado. Acento Cultural. Nº5. Departamentos Nacionales de Información y Actividades Culturales del S.E.U. Madrid, marzo de 1959.

- Me explico ante Dios. Rocamador. Nº17. Palencia, 1959.

- Creo en el hombre y Soneto (Si por amar la tierra...). Poesía española, 2ª época. Nº83. Madrid, noviembre de 1959.

- El carpintero con su oficio. Papeles de Son Armadans. Nº LXIX, bis. Palma de Mallorca, diciembre de 1961.

- No es una despedida. Insula. Nº171. Madrid, febrero de 1961.

- Romance de pueblosespaña. Poesía Española. Madrid, 1962.

- Niño-Dios, villancico para cantar cualquier día del año. Escala. Valencia, 1963.

- A León Felipe, ya del otro lado. Insula. Nº265. Madrid, diciembre de 1968.

- Vietnam. Los niños. Kurpil. Nº1. Donostia, 1974.

- Vietnam, el arroz. Kurpil. Nº 2. Donostia, 1975.

- Belleza cruel, El cielo, Bombardeo, Libertad, Xauen, Destino, Sólo ante el hombre, Ahora me dirijo a un muchacho, Hombre naciente, Con llanto y hiel... (Tres sonetos a la tierra), Canto rabioso de amor a España en su belleza. Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987.

- En tierra escribo. Zurgai. Nº 19. Bilbao, abril de 1988.

ANTOLOGIAS QUE LA INCLUYEN

- Antología de "Adonais". Segunda. Colección "Adonais". Volumen CC. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1962.

- Antología general de "Adonais" (1943-1968). Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1969.

- Arana B. y Manso, A., traductores y recopiladores: Poesía española contemporánea. Editorial de Literatura Extranjera. Moscú, 1963.

- Aresti, Gabriel: "Erderazko lau poeta, bi gipuzkoar eta beste bi bizkaitar". Egan. NºXVIII. Donostia, 1961. Pp.21-45[6].

- Azcoaga, Enrique: Panorama de la poesía moderna española. Editorial Periplo. Buenos Aires, 1953.

- Boccanera, Jorge: Palabra de mujer -Poetisas de ayer y hoy en América Latina y España-. Editores Mexicanos Unidos. México, agosto de 1982.

- Cano, José Luis: Antología de la lírica española actual. Editorial Anaya. Madrid, 1964.

- Cano, José Luis: Antología de la nueva poesía española (1939-1964). Editorial Gredos. Madrid, 1978.

- Cano, José Luis: El tema de España en la poesía española contemporánea. Primera edición en Revista de Occidente. Madrid, 1964. Segunda edición reducida en Editorial Taurus. Madrid, 1979.

- Cano, José Luis: Lírica española de hoy. Ediciones Cátedra. Madrid 1982.

- Castellet, José María: Veinte años de poesía española (1939-1959). Editorial Seix Barral. Barcelona, 1966.

---

6. Este trabajo incluye la traducción del poema Aingeruen zuzenbidea, recogida en las dos ediciones de las obras completas de Gabriel Aresti:
- Obra guztiak: poemak. Dos tomos. Kriselu-Luis Haranburu editorea. Donostia, 1976.
- Itzulpenak (I) ("Gabriel Arestiren literatur lanak, 3"). Susa Argitaletxea. Donostia, 1986. Pp.21-29.

- Conde, Carmen: Poesía femenina española viviente. Ediciones Arquero. Castilla, 1954.

- Conde, Carmen: Poesía femenina española (1939-1950). Volumen I. Editorial Bruguera. Barcelona, 1967. Segunda versión aumentada en 1970.

- Cuarenta poemas (Antología). Editorial Helios. Volumen III. Madrid, 1970[e].

- Champourcín, Ernestina: Dios en la poesía actual (española e hispanoamericana). Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1972.

- España canta a Cuba. Ediciones Ruedo Ibérico. 2º volumen de la serie "Poesía". París, 1962.

- Gonçalves, Egito: Poesia espnhola de após-guerra. Editorial Portugalia. Lisboa, 1962.

- González Martín, J.P.: Poesía Hispánica (1939-1969). Editorial Lumen. Colección "El Bardo". Barcelona, 1970.

- Guereña, Jacinto-Luis: Anthologie bilingue de la poésie espagnole contemporaine. Gerard & C , "Bibliothêque Marabout", Marabout Université. Bélgica, Verviers, 1969.

---

e. Selección de poemas realizada por un grupo de trabajadores.

- Hommage a la littérature espagnole contemporaine. Subervie éditeur. France, Rodez (Aveyron), 1963.

- Jiménez Faro, Luzmaría: Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX). Ediciones Torremozas. Madrid, 1987.

- Literatura: monográfico "Literatura y mujer". Nº4-5. Editorial Baroja. Donostia, 1988. Pág.32.

- López Gorgé, J.: Medio siglo de poesía amorosa española (1900-1950). Biblioteca Adán y Eva. Editorial Cremades. Tetuán-Ceuta-Madrid, 1959.

- López Gorgé, J.: Poesía española contemporánea. Antología(1939-1964) Poesía amorosa. Editorial Alfaguara. Madrid-Barcelona, 1966.

- Los mejores versos de amor. Editorial Nuestra América. Colección "Cuadernillos de Poesía". Nº33 (extra). Buenos Aires, 1959.

- Luis, Leopoldo de: Antología de la poesía social española contemporánea (1939-1968). Editorial Alfaguara. Primera edición. Madrid, 1965. 2ª edición aumentada en 1969. Tercera edición, en Ediciones Júcar. Colección "Los poetas". Madrid, 1982.

- Mantero, Manuel: Poesía española contemporánea 1939-1965. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1966.

- Marrodán, M.A.: Creadores líricos vascos. Tomo II. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.

- Millán, Rafael: Veinte poetas españoles. Ediciones Agora. Madrid, 1955.

- Millán, Rafael: Antología de la joven poesía española. Lírica Hispana. N 139. Caracas, 1954.

- Monteil, Vicent: Anthologie bilingue de la poésie hispanique contemporaine Espagne-Amérique. Libraire C.Klincksieck. París, 1959.

- Morales, María Luz: Libro de oro de la poesía en lengua castellana (España y América). Volumen II, siglo XX. Editorial Juventud. Barcelona, 1970.

- Ortiz, José María: El niño y su mundo en la poesía castellana (Antología). Taurus Ediciones. Madrid, 1959.

- Pelegrín, Ana: Poesía española para niños. Ediciones Taurus. Madrid, 1969.

- Poesía sexual. Editorial Nuestra América. Colección "Cuadernillos de Poesía". Nº40 (extra). Buenos Aires, 1950.

- Poetas españoles en "Lírica Hispana". Lírica Hispana. Nº209. Caracas, 1960.

- Povill Ribera, José: Antología poética para recitar. Editorial Occitania. Barcelona, 1965.

- Ribes, Francisco: Poesía de España y América. Editorial Santillana. Madrid, 1964[7].

- Romá, Juan Miguel: Poesía para niños. Editorial Ares. Colección "La Rama". Valencia, 1961.

- Romano Colangeli, María: Voci femminili della lirica spagnola del 900. Bolonia, 1964.

- Rubio, Fanny y Falcó, José Luis: Poesía española contemporánea (1939-1980). Editorial Alhambra. Madrid, 1984.

- Sainz de Robles, Federico Carlos: Historia y antología de la poesía española del siglo XII al XX. Editorial Aguilar. Madrid, 1950.

- Ultima poesía religiosa. Separata de Apostolado sacerdotal. Barcelona, 1958.

- Uriz, Francisco y Lundkist, Artur: Vredgade Vittnen. Sex moderna spanska poeter (Seis poetas españoles modernos). Bokförlager Prisma / Fibs Lyrikklubb. Estocolmo, 1966.

- Versos para Antonio Machado. Editorial Ruedo Ibérico, 3. volumen de la serie "Poesía". París, 1962.

---

7. Se trata de un libro de texto.

ARTICULOS PERIODISTICOS Y OTROS TEXTOS REFERIDOS A LA ESCRITORA[a]

- Anónimo: "Mujer de barro", comentario sobre el libro. Espadaña. Revista de poesía y de crítica. Nº34. León, 1948. Reedición facsimilar (1944-1951). Números 1 a 48. León, 1978.

- Anónimo: "Vencida por el ángel", comentario sobre el libro. Espadaña. Revista de poesía y de crítica. Nº 46. León, 1950. Reedición facsimilar (1944-1951). Números 1 a 48. León, 1978.

- Anónimo: Comentarios sobre Angela Figuera publicados en Literatura extranjera, en los números 2 y 12. Unión de Escritores de la URSS. Editorial Izvestia. Moscú, febrero de 1960 y diciembre de 1964.

---

[a]. A la hora de elaborar el presente listado bibliográfico se ha considerado de interés señalar de manera pormenorizada las distintas colaboraciones aparecidas de forma conjunta, como es el caso del monográfico de Zurgai, por estimar que ello aporta una visión más clara de los estudios en torno a la obra figueriana y sobre los estudiosos-as de la misma.

Asimismo, se debe indicar la existencia de buen número de trabajos de los que apenas se conoce algunas referencias bibliográficas incompletas lo que impide su inclusión en este apartado.

Finalmente hay que añadir a este relación los "Datos biográficos y recuerdos de Angela Figuera", trabajo elaborado por Julio Figuera no con intención de publicarlo sino para proporcionar diferentes informaciones sobre la escritora a todas aquellas personas que se han interesado por ella.

- Anónimo: "Toco la tierra de Angela Figuera Aymerich". Rocamador. Grupo de Poesía del Círculo del Movimiento. Nº26. Palencia, verano de 1962[9].

- Anónimo: "Angela Figuera Aymerich escribió para el hombre". Entrevista con Julio Figuera. El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 22 de noviembre de 1985.

- Anónimo: "Carta a Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.34.

- AA.VV.: "Honneur de l´Espagne". Sprit. N 319. París, julio-agosto de 1963.

- AA.VV.: "Miguel Hernández et la jeune poésie espagnole". Europe. Nº401-402. París, septiembre-octubre de 1962.

- AA.VV.: "Veinticinco años de poesía femenina española". Arbol de fuego. Nº16. Caracas, 1969.

- Acillona, Mercedes: "Angela Figuera: protagonismo femenino en la denuncia social". Congreso de Literatura. II Congreso Mundial Vasco. Ediciones Castalia. Madrid, 1989. Pp.347-354.

- Acillona, Mercedes: "El tema cainita en la poesía contemporánea". Estudios de lengua y literatura. Facultad de Filosofía y Letras. Deusto, 1988. Pp.145-159.

---

9. El autor pudo ser Fernández Nieto, García Velasco o J.J. Cuadros.

- Alfaro, María: "Belleza cruel" Insula. Nº146. Madrid, 1959.

- Alonso, Martín: Ciencia del lenguaje y arte del estilo. Editorial Aguilar. Madrid, 1964.

- Alvarez, Carlos: Prólogo a Belleza cruel. Editorial Lumen. Colección "El Bardo". Barcelona, 1978. Pp.5-6.

- Alvarez, Carlos: "A Angela Figuera Aymerich, vencedora de arcángeles, serafines, querubines, tronos..." Zurgai. Bilbao, 1984. Pág.32.

- Alvarez, Carlos: "La recia voz de Angela". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.6-9.

- Alvarez Cienfuegos, Amalia: "Obras completas de Angela Figuera" Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.82-83.

- Amaro, Nel: "También yo quiero decir, compañera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.66-67.

- Amestoy, Ignacio: "Angela Figuera, mujer de barro"[10].

- Amézaga, Elías: Euskadi: al cruce de tres culturas. Edición del autor. Bilbao, 1989.

---

10. Recorte de prensa proporcionado por Julio Figuera. No ha sido posible localizar en qué medio de comunicación fue publicado. Unicamente figura número de página 29.

- Aramburu Irigoyen, Fernando: "Angela Figuera Aymerich: Introducción a la ternura civil". Muga. Nº45. Bilbao, agosto de 1985. Pp.56-63.

- Aresti, Gabriel: "Kepa Enbeita eta Josepe Azurmendiri" ("A Kepa Enbeita y José Azurmendi"). Euskal Harria. Gabriel Arestiren Literatur lanak, 3. Susa Argitaletxea. Donostia, 1986. Pp.28-29.

- Aresti, Gabriel: Eskeintzak, "Zuzenbide debekatua" poeman. Lehen poemak. Gabriel Arestiren Literatur lanak, 1. Susa Argitaletxea. Donostia, 1986. Pág.241.

- Aub, Max: Una nueva poesía española (1950-1955). Imprenta Universitaria, México. 1957. Incluido en Poesía española contemporánea. Ediciones Era. México, 1969.

- Bosch, Rafael: "The new nonconformist spanish poetry". Spain. 1961. Pp.224-234[11].

- Bosch, Rafael: "La poesía de Angela Figuera y el tema de la maternidad". Insula. Nº186. Madrid, mayo de 1962. Pp.5-6.

- Bosch, Rafael: "La imagen de la condición humana y la poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.60-66.

- Buero Vallejo: "Angela". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.4-5.

---

11. Texto proporcionado por el autor sin referencia bibliográfica completa.

- Cano, José Luis: Comentario de Belleza cruel. Insula. Nº156. Madrid, 1959.

- Cano, José Luis: Poesía española del siglo XX De Unamuno a Blas de Otero. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1960.

- Cano, José Luis: "Resurrección". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.17.

- Chicharro Chamorro, Antonio: Gabriel Celaya frente a la literatura española. Ediciones Alfar. Sevilla, 1987.

- Ciplijauskaite, Birute: El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social). Insula. Madrid, 1966.

- Comes, Francisco Tomás: Comentario sobre Mujer de barro. Raíz. Nº2. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, junio de 1948. Pág.24.

- Conde, Carmen: "Para Angela, con mi recuerdo y estimación". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.9.

- Cremer, Victoriano: "Espadaña, 30 años después". Introducción a la reedición facsímil de Espadaña (1944-1951). León, 1978.

- Cruz, Sabina de la: "La irrenunciable belleza". Zurgai. Monográfico "Que trata de Blas de Otero". Bilbao, noviembre de 1988. Pp.14-17.

- Cruz, Sabina de la: "Una mujer, una poesía, una época". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.24-29.

- Doneil, Teresa: "Nuria Espert recitará la poesía de la bilbaína Angela Figuera". El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 16-XII-1985.

- Entrambasaguas, Joaquín de: El año literario, 1953. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1954.

- Estornés, Idoia: "Figuera Aymerich, Angela". Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Tomo XIII (Facer Fortes). Editorial Auñamendi- Estornés Lasa Hnos. Zarautz, 1982. Pp.457-459.

- Felipe, León: "Palabras..." Prólogo a Belleza cruel. Recogido en Obras completas de Angela Figuera. Ediciones Hiperión. Madrid, 1986. Pp.206-206.

- Figuera, Julio: Nota preliminar en Obras completas de Angela Figuera. Ediciones Hiperión. Madrid, 1986. Pp.7-10.

- Fuente, Carmen de la: "La poetisa española Angela Figuera Aymerich - Una mujer gritando entre los muertos-". Nivel. México, 1984. Pág.5.

- García Olmos: Carta y respuestas a su cuestionario[12].

---

12. Se trata de una carta y dos cuestionarios a los que respondió Angela Figuera, los cuales han sido cedidos por Julio Figuera para este trabajo. No contienen fecha precisa (la última que se menciona es la correspondiente a la publicación de la Primera antología, 1961) ni indicación alguna sobre si fueron publi-

- Garciasol. Ramón de: "Angela Figuera Aymerich (1902-1984)". ABC. Madrid, 28-VI-1984. Pág.45. Publicado en ABC de manera incompleta, es recogido íntegramente en el monográfico de Zurgai (Bilbao, 1987), bajo el título de "Correo para la muerte". Pp.18-19.

- Garciasol, Ramón de: "Angela, amiga mía...". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.73.

- González de Langarika, Pablo: "Iberia". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.54.

- González de Langarika, Pablo; coord.: "Recordando a Angela Figuera", número especial monográfico de Zurgai. Bilbao, diciembre de 1987.

- González de Langarika, Pablo: "Mudad la piel". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.81.

- Gracia Ifach, María: "Dos premios de poesía". Sigüenza. Nº4. Alicante, 1952.

- Gracia Vicente, Alfredo: "Angela Figuera en el recuerdo" El Porvenir. México, Monterrey, 16-IV-1984.

- León, Joaquín: "Ya estamos muertos". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.54.

---

cados y dónde.

- Ley, Ch D.: Spanisch poetry since 1939. The Catolic University of America Press. Washington 17 d.c., 1962.

- López Anglada, Luis: "Recuerdo de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.16.

- López Gorgé, Jacinto: "Unas declaraciones de Angela Figuera" Marruecos. Tetuán, abril de 1952.

- López Gorgé, J.: "Belleza cruel". Ketama, Nº 13-14. Tetuán, diciembre de 1959.

- López Gorgé, Jacinto: "Vida y poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.30-33.

- Luis, Leopoldo de: "El empleo del soneto en la poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.68-72.

- Luis, Leopoldo de: "Temblor poético y humano en la poesía social (en la muerte de la poetisa Angela Figuera)". Ya. Madrid, 5-IV-1984.

- Luis, Leopoldo de: "Toco la tierra de Angela Figuera". Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1962. Pp.327-329.

- Luis, Leopoldo de: La poesía aprendida I (Poetas españoles contemporáneos). Editorial Bello. Valencia, 1975.

- Mandlove, Nancy: Historia and Intra-historia: Two Spanish Women Poets in Dialogue with History. Third Woman (Bloomington, Ill., EEUU) 2.2, 1984.

- Manrique de Lara, J.G.: "Belleza cruel de Angela Figuera Aymerich". Poesía española, 2ª época. Nº78. Madrid, junio de 1959. Se reproduce un comentario recogido de la Compañía General de Ediciones S.A. Pp.6-7.

- Manrique de Lara, J.G.: Poetas sociales españoles. Ediciones EPESA. Madrid, 1974.

- Mantero. Manuel: Poetas españoles de posguerra. Espasa Universidad. Madrid, 1986.

- Maraña, Félix: "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro de la poesía vasca. En la muerte de la poetisa bilbaína". El Diario Vasco. Donostia, 24-IV-1984.

- Maraña, Félix: "Angela Figuera Aymerich, mujer de barro y poeta (1902-1984)". Muga. Bilbao, julio-agosto de 1984. Pp.44-55.

- Maraña, Félix: "Euskal Herriko gaurreguneko erdal idazleak" Egunа. Bilbao, 22-I-87. Pág.2.

- Marcos, Julián: prólogo y notas de Antología total. C.V.S. Ediciones. Madrid, 1975.

- Marín, Diego: Poesía paisajística española 1940-1970.Estudio y antología. Támesis Books Limited. London, 1976.

- Marrodán, Mario Angel: "La poesía conmovedora de Angela Figuera". El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 1984.

- Martínez, Juan: "Carta abierta a Victoriano Cremer". Espadaña. Revista de poesía y de crítica. Nº46. León, 1950. Reedición facsimilar (1944-1951). Números 1 a 48. León, 1978. Pp.979-980.

- Martínez Ruiz, Florencio: "Aproximación al 'boom' de la poesía femenina" Introducción del libro Panorama antológico de poetisas españolas de Luzmaría Jiménez Faro. Ediciones Torremozas. Madrid, 1987. Pp.9-21.

- Martínez Ruiz, Florencio: "Obras completas". Comentario publicado en ABC literario. Madrid, 1987. Pág.VI.

- Martos, Luis Jiménez: "Belleza cruel". Cuadernos de Agora. Nº29-30. Madrid, marzo-abril de 1959.

- Miró, Emilio: "Dos antologías: Juan Alcaide y Angela Figuera". Insula. Nº327. Madrid, febrero de 1974. Pág.5.

- Morales, Rafael: "Canción de homenaje y recuerdo de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.17.

- Nicolás, Vidal de: "Mi recuerdo de Angela Figuera. Zurgai. Bilbao, 1984. Pp.32-33.

- Nicolás, Vidal de: "Belleza cruel". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.52-53.

- Núñez, Antonio: "Encuentro con Angela Figuera". Insula. Nº 327. Madrid, febrero de 1974. Pág.4.

- Ortiz Alfau, Angel María: "Angela Figuera, vencida por el ángel". El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 26-IV-1984. Pág.37.

- Otxoa, Julia: "Estalla Octubre..." y "Para tí Angela, desde octubre". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.51.

- Otxoa, Julia: Emakume olerkariak. Poetas vascas. Ediciones Torremozas. Madrid, 1990.

- Pascal, Alfonso: "¿Sobramos?". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pág.23.

- Plaza, Gabriel: "Angela Figuera en el recuerdo disperso de sus libros". Ya. Madrid, 26-X-1985.

- Quance, Roberta: "En la casa del padre" en Obras completas de Angela Figuera Aymerich. Editorial Hiperión. Madrid, 1987. Pp.11-22.

- Quance, Roberta: "La mujer, el barro y la Biblia". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.10-16.

- Redondo, Brígido: "Visado para el fuego. Angela Figuera Aymerich". Nivel. México, 1984. Pp.5-6.

- Romero Flores, H.R.: "Soria pura de Angela Figuera Aymerich". Espadaña. Revista de poesía y de crítica. Nº 42. León, 1949. Reedición facsimilar (1944-1951). Números 1 a 48. León, 1978. Pág.883.

- Roselló, José: "La poetisa popular Angela Figuera en el recuerdo". Canfali. Alicante, 13-IV-1985. Pág.11.

- Rubio, Fanny: Las revistas poéticas españolas (1939-1975). Ediciones Turner. Madrid, 1976.

- Rubio, Fanny: "Poesía de medio siglo, cinco calas" en Literatura contemporánea de Castilla y León. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.

- Ruiz Bravo, Carmen: Bio-grafías en este tiempo árabe. Serie estudios. Ediciones Cantarabia. Madrid, 1989.

- Sainz de Robles: Ensayo de diccionario de literatura. Tomo II: Escritores españoles e hispanoamericanos. Editorial Aguilar. Madrid, 1973. Pág.420.

- Saladrigas, Robert: "Monólogo con Angela Figuera". Destino. Barcelona, 23-XI-1974. Pp.48-49. También recogido en Zurgai. Nº19. Bilbao, abril de 1988. Pp.38-41.

- San Juan, Gregorio: "Angela Figuera, testigo de mi tiempo". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.79-80.

- Torre, Guillermo de: Contemporany Spanish Poetry. Separata de la revista The Texas Quaterly. N especial "Image of Spain". U.S.A., Texas, primavera de 1961.

- Torrente Ballester, Gonzalo: Panorama de la Literatura española contemporánea. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1965.

- Valdés. Miguel Angel: "Reviven con obra a la poetisa Angela Figuera". El Norte. México, Monterrey, 3-V-1985.

- Velasco de Zorrilla, Concepción: "Los niños son...". Prólogo a los Cuentos tontos para niños listos. Ediciones Sierra Madre. México, Monterrey. 1979. Cogarbur S.A. El Burgo de Osma, 1980.

- Vera, Francisco: "Figuera Aymerich, Angela". Parnaso. Diccionario Sopena de Literatura. Tomo I. Obra dirigida por Mauro Armiño. Editorial Sopena. Barcelona, 1982. Pp.287-288.

- Wright, Eleanor: The poetry of protest under Franco. Támesis Books Limited. London, 1986.

- Zabala, J. Ramón: "Angela Figuera Aymerich´obra osoa kaleratu da orain gutxi. Bilbotar emakume poeta haren lana ezagutzeko aukera". Diario Vasco, "Zabalik" gehigarria. Donostia, 8-IV-87. Pág.III.

- Zabala, J. Ramón: "Erotismo, maternidad y paisaje en la primera poesía de Angela Figuera". Monográfico de Zurgai. Bilbao, 1987. Pp.20-23.

- Zúñiga, J. Eduardo: "Notas bibliográficas", comentario sobre El grito inútil. Agora. Cuadernos de poesía. Nº19. Madrid, enero de 1953. Pág.93.

HOMENAJES POSTUMOS Y CURSOS MONOGRAFICOS

- Recital de Nuria Espert en Bilbao, 18 de diciembre de 1985.

- Curso monográfico en torno "La poesía de Blas de Otero y Angela Figuera", a cargo de Mercedes Acillona. Universidad de Deusto, febrero-abril de 1989.

- "Recital de poesía de Angela Figuera Aymerich" a cargo de Santiago Forn y Sabina de la Cruz con la participación de Lauro Olmo y Leopoldo de Luis. Ateneo de Madrid, 19 de octubre de 1989.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Anónimo: Biblia de Jerusalen. Desclee de Brouwer ediciones. Bilbao, 1976.

- Anónimo: "Hicimos lo que pudimos que no fue poco". Entrevista con Eugenio García de Nora. El Urogallo. Nº43. Madrid, diciembre de 1989. Pp.12-21.

- Anónimo: Pueblo cautivo. Facsímil de la edición clandestina de 1946 cuya autoría ha sido reconocida por Eugenio G. de Nora. Prólogo de Fanny Rubio Ediciones Hiperión. Madrid 1978.

- Abellán, José Luis: "Introducción crítica" a Abel Sánchez de Miguel de Unamuno. Clásicos Castalia. Madrid, 1985. Pp.9-41.

- Aleixandre, Vicente: La destrucción o el amor. PPP ediciones. Madrid, 1984.

- Amorós, Andrés y otros: Letras españolas 1976-1986. Editorial Castalia - Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

- Ascunce, José Angel: Al amor de Blas de Otero. Mundaiz. Universidad de Deusto. San Sebastián, 1986.

- Ascunce, José Angel: La poesía profética de León Felipe. Mundaiz. Universidad de Deusto. San Sebastián, 1987.

- Ascunce, José Angel: "La poesía social española: características, validez y límites" en Hispanorama. "Poesía española contemporánea". Nürnberg, Bundesrepublik Deutschland. März, 1988. Pp.98-107.

- Azam, Gilbert: La obra de Juan Ramón Jiménez. Editora Nacional. Madrid, 1983.

- Baehr, Rudolf: Manual de versificación española. Editorial Gredos. Madrid, 1973.

- Baroja, Pío: Desde la última vuelta del camino. Memorias. Biblioteca Nueva. Madrid, 1949.

- Beauvoir, Simone: El segundo sexo. Ediciones Siglo XX (dos volúmenes). Buenos Aires, 1970.

- Bécquer, Gustavo Adolfo: Rimas. Editorial Bruguera. Barcelona, 1973.

- Bermejo, Alvaro ; Aramburu Irigoyen, Fernando: "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva". Entrevista con el escritor. Kantil. Revista de Literatura. Nº13. Donostia, 1979. Pp.19-24.

- Blanco Aguinaga, Carlos - Puértolas, J.R. - Iris Zavala: Historia social de la literatura española. Tomo III. Editorial Castalia. Madrid, segunda edición, 1983.

- Borges, Jorge Luis: El hacedor. Alianza Editorial-Emecé. Madrid, 1980.

- Bousoño, Carlos: La poesía de Vicente Aleixandre. Editorial Gredos. Madrid, 1950.

- Bousoño. Carlos: Teoría de la expresión poética (dos tomos). Editorial Gredos. Madrid, séptima edición, 1976.

- Bousoño, Carlos: El irracionalismo poético (El símbolo). Editorial Gredos. Madrid, 1977.

- Bravo-Villasante, Carmen: Antología de la literatura infantil española (Tres tomos). Editorial Doncel. Madrid, 1973.

- Bravo-Villasante, Carmen: "La mujer como autora literaria". Número extra de Historia 16: "Historia de una marginación: la mujer en España". Madrid, mayo de 1988.

- Bustos Tovar, Jesús (coordinador): Diccionario de literatura universal. Editorial Anaya. Madrid, 1985.

- Cano Ballesta, Juan: La poesía de Miguel Hernández. Editorial Gredos. Madrid, 1978.

- Celaya, Gabriel: Poesías completas. Tomo III (1949-1954). Editorial Laia. Barcelona, 1978.

- Cirlot, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos. Nueva Colección Labor. Barcelona, sexta edición, 1985.

- Conde, Carmen: Por el camino viendo sus orillas. Dos tomos. Plaza & Janés editores. Barcelona, 1986.

- Chapa, Alvaro: La vida cultural de la villa de Bilbao 1917-1936. Colección "Estudios bilbaínos / Bilbotar ikaskuntza" sorta. Bilboko Udala, 1989.

- Diego, Gerardo: Soria sucedida. Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1977.

- Díez Borque, José María: Comentario de textos literarios. Método y práctica. Editorial Pláyor. Madrid, duodécima edición, 1985.

- Díez de Revenga, F.J.: "Introducción. Biografía y crítica" en Angeles de Compostela. Alondra de verdad de Gerardo Diego. Clásicos Castalia. Madrid, 1986. Pp.9-57.

- Eliade, Mircea: El mito del eterno retorno. Editorial Planeta-Agostini. Barcelona, 1985.

- Eliade, Mircea: Mito y realidad. Ediciones Guadarrama. Barcelona, 1970.

- Escalante, Pedro: Hermes. revista del país vasco. Caja de Ahorros Vizcaína. Colección "Temas vizcaínos". Año XV, n 177. Bilbao, 1989.

- Felipe, León: Ganarás la luz. Finisterre editores. México, 1974.

- Flys, Miguel J.: La poesía existencial de Dámaso Alonso. Editorial Gredos. Madrid, 1968.

- Flys, Miguel J.: "Introducción. Biografía y crítica" en Hijos de la ira de Dámaso Alonso. Clásicos Castalia. Madrid, 1986. Pp.9-61.

- Frazer, J.G.: La rama dorada. Magia y religión. Fondo de Cultura Económica. Madrid, duodécima impresión, 1989.

- Fusi, J.P.: El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad. Alianza Universidad. Madrid, 1984.

- García de la Concha, Víctor: La poesía española de posguerra Teoría e historia de sus movimientos. Editorial Prensa Española. Madrid, segunda edición, 1973.

- García de la Concha, Víctor: "Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (esbozo)" en Literatura contemporánea en Castilla y León. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986. Pp.13-33.

- García de la Concha, Víctor: La poesía española de posguerra de 1939 a 1975. Editorial Cátedra. Dos volúmenes. Madrid, 1987

- García Hortelano, Juan: El grupo poético de los años cincuenta. Ediciones Taurus. Madrid, 1980.

- Giménez Fontín, José Luis: Movimientos literarios de vanguardia. Editorial Salvat. Barcelona, 1973.

- Goblot, Laurent: Apologie de la censure. Editions Subervie. París, 1959

- González de Langarika, Pablo; coord.: "Poetas de los 70". Número monográfico. Zurgai. Bilbao, diciembre de 1989.

- González Muela, Joaquín: La nueva poesía española. Ediciones Alcala. Madrid, 1973.

- González Muela, J. - Rozas, Juan Manuel: La generación poética de 1927 (Estudio y antología). Ediciones Alcala. Madrid, 1974.

- Guillén, Jorge: Selección de poemas. Tercera edición aumentada Editorial Gredos. Madrid, 1979.

- Hiriart, Rosario: "Estudio preliminar" y selección de la obra de Carmen Conde en Antología poética. Espasa-Calpe editorial. Madrid, 1985. Pp.9-31.

- Ingarden, Roman: A obra de arte literária. Fund. Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1973.

- Inman Fox, E.:" Poesía 'social' y la tradición simbolista". Actas del Tercer Congreso de Hispanistas. El Colegio de México, 1970. Pp.355-363.

- Jiménez, Juan Ramón: Segunda antología poética 1898-1918. Espasa Calpe Editorial. Madrid, 1981.

- Jiménez Martos, Luis: La generación poética de 1936. Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1972.

- Juaristi, Jon: Literatura vasca. Ediciones Taurus. Historia crítica de la Literatura Hispánica. Madrid, 1987.

- Ladrón de Guevara, Matilde: Gabriela Mistral. rebelde magnífica Editorial Losada. Buenos Aires, 1962.

- Landa, Josu: Gerraondoko poesiaren historia. Elkar-AEK. Donostia, 1983.

- Lázaro Carreter, Fernando; Correa, Evaristo: Cómo se comenta un texto literario. Editorial Anaya. Salamanca, décima edición, 1972.

- Lechner, Juan: "Preliminares para un estudio de las poéticas de posguerra" en Entre la cruz y la espada: en torno a la España de

posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora. Editorial Gredos. Madrid, 1984. Pp.205-209.

- Ley, Charles David: "Influencia de Pablo Neruda y de otros poetas hispanoamericanos en la moderna poesía de España". Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970. Pp.543-551.

- López Bernasocchi, Augusta - López de Abiada, J.M.: "Las figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condicionamiento" en Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora. Editorial Gredos. Madrid, 1984. Pp.211-253.

- López Estrada, Francisco: Poética para un poeta. La "Cartas literarias a una mujer de Bécquer. Editorial Gredos. Madrid, 1972.

- López Estrada, Francisco: Métrica española del siglo XX. Editorial Gredos. Madrid, 1974.

- Lucas, Joaquín Benito de: Literatura de la postguerra: la poesía. Editorial Cincel. Madrid, 1981.

- Luis, Leopoldo de: "Para una reedición de Mujer sin Edén". Prólogo a Mujer sin Edén de Carmen Conde. Ediciones Torremozas. Madrid, 1985.

- Mangini, Shirley: Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo. Editorial Anthropos. Barcelona, 1987.

- Maraña, Félix: "El sentimiento oceánico de Gabriel Celaya", prólogo al libro Gaviota de Gabriel Celaya. Edita Repsol Exploración. Madrid, 1987.

- Marchese, Angelo, - Forradellas, Joaquín: Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Editorial Ariel. Barcelona, 1986.

- Marco, Joaquín: Poesía española. Siglo XX. Ediciones Edhasa. Barcelona, 1986.

- Marcos Marín, Francisco: El comentario lingüístico. Metodología y práctica. Editorial Cátedra. Madrid, sexta edición, 1983.

- Martínez Amador, Emilio M.: Diccionario gramatical y de dudas del idioma. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 1987.

- Miró, Emilio: "La poesía desde 1936", cap.XXVII de Historia de la literatura española, siglos XIX y XX. Planeado y coordinado por J.M.Díez Borque. Biblioteca Universitaria Guadiana. Madrid, 1974. Pp.353-388.

- Navarro Cordón, J.M. - Calvo Martínez, Tomás: Historia de la filosofía. Editorial Anaya. Madrid, 1982.

- Navarro Tomás, Tomás: Métrica española. Editorial Labor. Barcelona, 1983.

- Neira, Julio; edición a cargo de: Correspondencia sobre la edición de 'Pido la paz y la palabra'. Editorial Hiperión. Madrid, 1987.

- Nogueira Dobarro, Angel, coord.: "Dámaso Alonso. Una poética dramática de la existencia: creación e investigación". Monográfico de Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. Nº 106/107. Editorial Anthropos. Barcelona, marzo-abril de 1990.

- Otero, Blas de: Expresión y reunión (A modo de antología). Alianza Editorial. Madrid, 1981.

- Palomo, M del Pilar: La poesía española en el siglo XX (desde 1939). Ediciones Taurus. Historia crítica de la Literatura Hispánica. Madrid, 1988.

- Pániker, Salvador: Conversaciones en Madrid. Editorial Kairós. Barcelona, 1969.

- Paraíso, Isabel: El verso libre hispánico. Editorial Gredos. Madrid, 1985.

- Paulino Ayuso, José: La obra literaria de León Felipe. (Constitución simbólica de un universo poético). Departamento de Litera-

tura Española, Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 1980.

- Paulino Ayuso, José: La poesía en el siglo XX: desde 1939. Editorial Pláyor. Lectura crítica de la literatura española. Madrid, 1983.

- Paulino Ayuso: José: "De la poesía como morada cordial. (Coherencia y relevancia de una generación controvertida: 1936)" en Hispanorama. "Poesía española contemporánea". Nürnberg, Bundesrepublik Deutschland. März, 1988. Pp.69-80.

- Pérez Gutiérrez: Francisco: La generación de 1936. Antología poética. Ediciones Taurus. Madrid, 1976.

- Personneaux, Lucie: Vicente Aleixandre ou une poésie de suspens. Recherches sur le réel et l'imaginaire. Montpellier, 1980.

- Quilis, Antonio: Métrica española. Editorial Ariel. Barcelona, 4 edición, 1988.

- Reis, Carlos: Fundamentos y técnicas del análisis literario Editorial Gredos. Madrid, 1985.

- Ribes, Francisco: Antología consultada de la joven poesía española. Valencia, Marés, 1952.

- Ricoeur, Paul: La métaphore vive. L'ordre philosophique, aux Editions du Seuil. París, 1975.

- Rimbaud, Arthur: Obra completa en verso y prosa. Edición Bilingüe. Ediciones 29. Barcelona, 1977.

- Rodríguez, Manuel José: Dios en la poesía española de posguerra. Ediciones Eunsa. Pamplona, 1977.

- Rubio, Fanny: "Nueva poesía castellana". Congreso de Literatura. II Congreso Mundial vasco. Ediciones Castalia. Madrid, 1989. Pp.271-285.

- Sánchez Torre, Leopoldo: "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima" en Zurgai. Monográfico "Poetas de los 70". Bilbao, diciembre de 1989. Pp.24-29.

- Sartorius, Nicolás: El resurgir del movimiento obrero. Editorial Laia. Barcelona, 1975.

- Sueiro, D. - B. Díaz Nosty: Historia del franquismo. Dos tomos. Editorial Sarpe. Biblioteca de la Historia. Madrid, 1986.

- Suskin Ostriker, Alicia: Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America. Beacon Press. Boston, 1986.

- Tamames, Ramón: La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara VII. Alianza Universidad. Madrid, octava edición, 1980.

- Tierno Galván, Enrique: Cabos sueltos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

- Turrau, Cristina: "Entre la selva y la escritura", entrevista con Bernardo Atxaga. El País Semanal. Nº687. Madrid, 10 de junio de 1990. Pág.64 y ss.

- Unamuno, Miguel de: Obras completas. Volumen IV. Afrodisio Aguado Editores, Editorial Vergara. Madrid, 1960.

- Valbuena Prat, Angel: Historia de la literatura española. Cuatro volúmenes. Editorial Gustavo Gili. Madrid, 1968.

- Valverde, José María y otros autores: Historia del pensamiento. Cuatro tomos. Editorial Orbis. Barcelona, 1983.

- Vargas Llosa, Mario: "Kafka en Buenos Aires". El País, 12 de abril de 1987. Pág.9.

- Wheelwright, Philip: Metáfora y realidad. Ediciones Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

- Yllera, Alicia: Estilística, poética y semiótica literaria Alianza Universidad. Madrid, 1974.

- Yndurain, Francisco: Clásicos modernos: estudios de crítica literaria. Editorial Gredos. Madrid, 1969.

- Yndurain, Francisco: Galdós entre la novela y el folletín. Ediciones Taurus. Madrid, 1970.

- Zabala, Enrike: Euskal literatura. Pax argitaletxea. Lazkao, 1981.

- Zapiain, Itziar - Iglesias, Ramón: Aproximación a la poesía de Blas de Otero. Narcea s.a. de ediciones. Madrid, 1983.

APENDICE:
POEMAS PUBLICADOS DE ANGELA FIGUERA NO RECOGIDOS EN LAS OBRAS COMPLETAS

La fuente abandonada

Una vez oí yo una música suave.
Una música de agua fresca y acariciante;
sorpresa de armonías en un lugar inmundo...
Era una vieja fuente dormida:
era una pobre fuente abandonada
en la sombría soledad de un patio
donde sólo basuras y despojos
venían a parar hacía tiempo...
¡Oh, la desolación impresionante
del roto pedestal, donde algún tiempo
quizá se irguiera el triunfo voluptuoso
de una Venus de mármol, o el espanto
de algún monstruo fantástico y terrible,
o el encanto risueño de una ninfa,
o un desnudo amorcillo gorderzuelo!..
El caño, devorado por la herrumbre,
dejaba adivinar en sus perfiles
una cabeza de animal extraño...
La taza carcomida, ya sin bordes
que retuvieran el cristal fluyente
-¡oh, el terso espejo de los otros tiempos!-,
sólo servía a sustentar hierbajos
y barro y suciedades afrentosas...
¡Pobre fuente! ¡Triste fuente!.. ¡Qué dolor inenarrable

sentiría al verse sola, destrozada, escarnecida!
¡Fuente santa! ¡Heroica fuente! No dejaba, sin embargo
de dar toda su alma pura, en hilera inagotable
de clarísimos diamantes que nadie recogería,
y que al rodar y perderse entre el cieno y las basuras,
en vez de gemir, cantaban con armonía sublime
aquella música suave que yo escuché conmovida...

Junio, 1925.

Poema publicado en el diario Ya, Madrid, 26 de octubre de 1985. Pertenece al cuaderno inédito de juventud.

Límite

Tierra, qué pides? Te daré mis plantas.
Te sembraré de huellas y de pasos.
Abrigaré con musgo de mis carnes
tu desnudo regazo.

Río, qué pides? Volcaré mi sangre
sobre tu cauce ancho.
En el escalofrío de tus aguas
habrá rojos remansos.

Arbol, qué dices? Te daré mis dedos
y el hueco de mis manos.
Tendrán flores y nidos,
y un sueño de ademanes impensados.

Aire, qué pides? Te daré mis versos
y el temblor de mis labios.
Tendrás un beso largo en tus cabellos.
Te llenarás de vuelos y de cantos.

Ciudad, qué pides? Algo que encandile
tus ojos apagados?
Que suavice tus pulsos,
que colme tu regazo?

Mi corazón, mi corazón pequeño:
juguetito mecánico
-tictac, tictac- sobre el escaparate
de tu dormido asfalto...
Mi corazón para tu pecho duro?

No quiero dártelo.

Recogido por Fernando Aramburu Irigoyen en Muga. Nº45. Bilbao, julio-agosto de 1985. Pág.63. No se indica fecha de elaboración aunque por la factura del poema podría pertenecer a la "etapa subjetiva"

A Francisco Mateos después de ver su primera exposición en Madrid

Cuando este gran Francisco que es Mateos
baja del cuadro y come con nosotros
bebiendo un vino de amistad alegre,
ya se ha dejado en casa la careta,
las huecas flautas donde el diablo sopla
y el toro en la negrura constelado
-media luna las astas de su frente
cual dijo Luis (otro que tal) de Góngora.-
Cuando eso ocurre, ya no nos asusta
el hueco más feroz o el agujero
donde se pierden tantos o se ciegan.
Ya no queremos husmear la bronca
crudeza que se oculta y nos araña
en el envés astuto de sus cuadros.
Mateos, con nosotros, es Mateos
sencillamente; el hombre y el amigo.
No nos enseña a golpe de palmeta
ni tiene la cabeza a papapájaros.
Es, como todos saben, el más joven
de los pintores y el mejor amigo.
Su risa ya no tiene vuelta de hoja,
vuelta de lienzo. Todos sus colores
son como un arcoiris inocente

que unge a sus novios y a sus arlequines
cuando cosechan astros con la mano.
Por eso estoy aquí y aquí le afirmo
que siempre marcharemos adelante
con nuestros cuadros y con nuestros versos;
que nunca pasaremos por el aro
que siempre, con España entre los dientes,
siempre seremos jóvenes y altivos.

Enero, 1962.

Poema cedido por Julio Figuera en fotocopia que no indica dónde fue publicado.

Miguel Hernández

Aquí fue un hombre, vertical, erguido,
con pájaros y espigas en la frente;
aquí fue una garganta, un grito hiriente,
un corazón de ciervo perseguido.

Aquí fue un pecho helado y destruido
por viento duro y afilado diente;
un surtidor de sangre, tan caliente,
que aún sigue, fuerte y rojo, su latido.

Vivió a lo macho, a lo español, en tierra
sagrada y pobre, Comió pan amargo.
Cayó cantando. No murió del todo.

Mirad: por este suelo que lo encierra
-si el cielo es negro y el dolor es largo-
su verso corre y purifica el lodo.

Sin fecha de composición aparece incluido en la antología de Jorge Boccanera, Palabra de mujer. Poetisas de ayer y hoy en América Latina y España. Editores Mexicanos Unidos. México, 1982. Pág.256.

O C R U X A V E S

P E S U N I C A

Il est écrit que la vie se réfugie en un seul espace.