

N.º 7 diciembre 2017

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Melissa Lecointre  
EL DISCURSO AMOROSO  
DE EUGENIO DE NORA EN LA  
POESÍA DE POSGUERRA:  
«AMOR PROMETIDO» (1946)

## POESÍA

Natasha Trethewey  
POEMAS INÉDITOS

## ENTREVISTA

Ignacio Ballester Pardo  
ENTREVISTA CON  
VICENTE QUIRARTE



# LA POESÍA AMOROSA EN EL PANORAMA POÉTICO DE LA ESPAÑA DE PREGUERRA: LAS POETAS OLVIDADAS DE LA GENERACIÓN DEL 27<sup>1</sup>

—  
LOVE POETRY IN THE PRE-CIVIL WAR SPANISH  
POETIC SCENE: THE FORGOTTEN FEMALE POETS  
OF THE GENERATION OF 27  
—

María del Mar Ramón Torrijos  
Universidad de Castilla la Mancha

Mariammar.Ramon@uclm.es

## RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía amorosa, Poetas femeninas del 27, Vanguardia, Feminismo }

El primer tercio del siglo xx en España constituye un momento de grandes cambios a nivel sociopolítico, económico y cultural, el cual trae consigo la llegada de una nueva época caracterizada por la modernización del país, así como un desarrollo artístico y cultural sin precedentes. La implicación y participación de la mujer será un factor clave dentro de este proceso de renovación en todos los ámbitos, puesto que esta, tradicionalmente relegada a participar únicamente en la esfera privada, comienza cada vez más a ocupar más espacio dentro de la escena pública.

---

1. Este trabajo es resultado del proyecto «La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales» (FFI2013-44041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER.

Así destacarán mujeres en todos los ámbitos artísticos, siendo especialmente fructífera su aportación al campo poético a través de la labor desarrollada por las poetisas de la llamada generación del 27, aunque la relevancia literaria y social de estas no será reconocida por la crítica hasta las últimas décadas del siglo xx. Una vez establecido el contexto sociohistórico en el que se inscriben estas poetisas analizaremos su poesía amorosa, la cual oscila entre poemas que aluden a la representación tradicional de la mujer, caracterizada por su papel pasivo dentro de relación amorosa, y aquellos que se dirigen a la nueva mujer, quien reivindica en su relación un papel activo y no duda en mostrar ciertas dosis de erotismo, lo cual resultaba transgresor para la época.

#### A B S T R A C T

KEYWORDS { Love Poetry, Women poets of the Generation of 27,  
Spanish Avant-Garde, Feminism }

During the first third of the 20<sup>th</sup> century Spain is undergoing a time of great change at the economic, social, cultural and political levels, which unleashes a new age of modernization of the country along with unprecedented cultural and artistic development. The active involvement and participation of women will be a key factor in the general process of the renewal in all areas, since women are acquiring increasing significance in the public sphere after being traditionally relegated to the private realm. As a result, women will become well represented in all artistic fields, especially in the field of poetry, thanks to the contribution of Spanish female poets connected with the Generation of 27, although women poets have not received until recently the critical attention they deserve. After considering the sociopolitical context in which female poets inscribed their work, this paper examines some of their love poems, which range from those alluding to a traditional notion of femininity to those which approach the concept of a 'new woman' that may include an erotic dimension, which was a transgressive factor at the time.

## 1. INTRODUCCIÓN: UNA NUEVA ÉPOCA Y UNA NUEVA SENSIBILIDAD ARTÍSTICA

El primer tercio del siglo xx constituye un periodo de tiempo inmerso en profundas transformaciones a nivel político, económico, cultural y social. España está atravesando una época en la que los adelantos técnicos, el incremento del consumo, el desarrollo de la vida urbana, el mayor acceso a la educación y la creciente participación de la mujer en los procesos sociales y culturales del momento, configuran un nuevo perfil sociológico que se constituirá en seña de identidad de los nuevos tiempos. En el ámbito cultural la década de los veinte se caracterizó por una fructífera versatilidad, especialmente acusada en todo lo referente al discurso poético, el cual, acompañado por la expansión de la producción y el incremento del consumo cultural, supo asimilar las tendencias europeas que llegaban a España, dando lugar a una riqueza y calidad inusitada. De ahí que muchos críticos lleguen a definir esta etapa como la Edad de Plata de la Literatura Española,<sup>2</sup> según recoge Hernán Urrutia,

Entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional y un prestigio inaudito en los medios europeos... Este prestigio europeo de lo español... no tenía precedentes desde mediados del siglo xvii. (581)

Un factor enormemente relevante dentro de este proceso renovador y modernizador de la sociedad española es el papel activo que

---

2. Existe cierta discrepancia entre los críticos acerca del inicio del periodo conocido como «La Edad de Plata» de la literatura española. Para algunos críticos esta comienza en 1875, mientras que otros señalan su inicio en 1902, año emblemático en el que se publican las relevantes obras *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, *Camino de perfección* de Pío Baroja y *La voluntad* de Azorín. Existe mayor consenso en cuanto al final de esta etapa, que coincide con el inicio de la República para algunos críticos (1931) y el comienzo de la Guerra Civil para otros (1936).

desempeñó la mujer en la configuración del nuevo orden cultural. La mujer paulatinamente va abandonando la esfera privada a la que tradicionalmente se había visto confinada y comienza a ocupar, no sin dificultades, el espacio público, pudiendo destacarse dentro de este proceso tres factores claves: el acceso de la mujer a la educación superior, su inserción en el mercado laboral en puestos que anteriormente le habían sido vetados y la consecución del derecho de voto en el año 1931. Así, la mujer, en su firme determinación de participar en este proceso de transformación social, desea incorporarse a la escena intelectual del momento, de tal manera que, como señala Juan María Calles «irrumpe en el ámbito artístico e intelectual como sujeto social en uno de los momentos culturales más interesantes de la historia cultural y política española» (152). Destacarán figuras femeninas en todos los ámbitos artísticos e intelectuales de la época: en pintura podemos encontrar artistas como Maruja Mallo, Remedios Varo y Ángeles Santos; en la prosa a Concha Espina, Matilde de la Torre, María Teresa León, Rosa Chacel y Elena Fortún; en el teatro a Margarita Xirgu, Pilar Millán Astray y Magda Donato; en filosofía a María Zambrano; en política a Victoria Kent, Clara Campoamor, Margarita Nelken, María de la O Lejárraga y Federica Montseny; y en el terreno poético, a Concha Méndez, Rosa Chacel, María Teresa León, Josefina de la Torre o Ernestina de Champourcín, entre una larga lista de autoras ya que, como señala Pepa Merlo en su antología *Peces en la tierra* «en los años en los que los ‘miembros de la generación del 27’ estaban editando sus poemarios, también lo hacían ellas [...] Y no como algo aislado o excepcional, sino que se movían en círculos idénticos o semejantes a ellos, de un modo mucho más natural de lo que se nos ha hecho ver hasta ahora» (15).

Lo cierto es que aunque muchas de estas mujeres pioneras vieron truncado su desarrollo profesional con la llegada de la guerra y se vieron relegadas posteriormente a un plano secundario —y obligadas en muchos casos a realizar labores al margen de su vocación artística—, junto a mujeres comprometidas con la lucha política marcaron un rumbo a seguir, y supusieron un hito en la

reciente historia de nuestro país. Así lo explica Julio Francisco Neira en su obra *De musas, aeroplanos y trincheras (poesía contemporánea)*:

La transformación del papel de la mujer en las sociedades occidentales desde el ancestral sometimiento al poder patriarcal, con una función ancilar esencialmente reproductora y reducida al ámbito doméstico, a la conquista de una posición activa en la esfera pública es un proceso aún no culminado por entero, aunque ya irreversible, que alcanzó su punto de no retorno en las primeras décadas del siglo xx gracias a la lucha del feminismo en todos los terrenos, desde la reivindicación del voto electoral a la moda, pasando por la práctica de los deportes y la producción artística, hasta llegar a la efectiva participación política. Este cambio en el papel social de la mujer no dejó de tener altibajos o retrocesos y se logró a costa de no poco sufrimiento personal de las jóvenes más avanzadas en la lucha contra los convencionalismos sociales (*De musas* 85).

## 2. POETAS OLVIDADAS Y RECUPERADAS: HACIA UN JUSTO LUGAR DENTRO DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

Aunque, como hemos señalado, la presencia de mujeres en las tertulias literarias y conferencias de la época era algo habitual en su momento, la crítica ha venido silenciando su participación y labor literaria hasta las últimas décadas del siglo xx. Este hecho viene a corroborar lo apuntado por Susan Kirkpatrick cuando en su obra *Mujer, modernismo y vanguardia (1898-1931)* subraya que «decir que la actividad femenina en las esferas cultural y estética era evidente para sus contemporáneos de las primeras décadas del siglo XX no quiere decir que también lo haya sido en análisis posteriores de la producción cultural de ese periodo» (10). De hecho, no debemos olvidar que aunque muchas de las poetisas de la época —María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Carmen Conde, Rosa Chacel o Josefina de la Torre— pertenecen por pleno derecho a la que se conoce como generación del 27, sus nombres

han sido silenciados por la crítica en años posteriores, o han sido consideradas muy por debajo, en términos de calidad artística, de muchos miembros del grupo. Como explica Julio Neira, conviene subrayar cómo mientras que «en torno a 1927 las mujeres estaban presentes en el panorama poético, y la prensa especializada daba cuenta de su participación en la renovación de la lírica española, como se apreciará en un repaso a *La Gaceta Literaria*» (*La quimera* 31), no deja de extrañarnos que, sin embargo, «la norma general ha sido ignorar a esas autoras, y todo lo más, cuando se les ha considerado, situarlas muy por debajo de los hombres de su tiempo» (*La quimera* 30). Afortunadamente esta situación ha revertido en las últimas décadas y estas autoras han recibido la atención crítica que merecen mediante la publicación de artículos y antologías, y la celebración de premios y homenajes, los cuales forman parte del proceso de reconocimiento crítico que en las últimas décadas ha llevado a subrayar y a reivindicar el importante papel literario y social que llevaron a cabo las mujeres intelectuales en las primeras décadas del siglo xx, y que hasta el momento había sido pasado por alto por la historiografía literaria.

Puestos a reflexionar sobre las razones del silenciamiento crítico ejercido sobre estas autoras en comparación con la atención recibida por sus compañeros de generación, tiene cierto sentido pensar que los poetas más conocidos del 27 —Lorca, Guillén, Dámaso Alonso, Cernuda, Alberti, Salinas, Aleixandre o Gerardo Diego—, desplegaron un talento tan elevado que relegaron a un segundo o tercer plano a poetas no tan importantes, como pudieron ser Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José Bergamín y, por supuesto, a las voces poéticas femeninas.<sup>3</sup> No debemos olvidar que la primera

---

3. Pepa Merlo en su antología *Peces en la tierra* (2010) ha contabilizado hasta 86 mujeres que optaron por desarrollar un trabajo literario en las primeras décadas del siglo xx, aunque no todas consiguieron publicar. Aunque entre estas voces poéticas femeninas de las primeras décadas del siglo xx, las antologías suelen citar únicamente a Carmen Conde, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre, las mujeres intelectuales de la época eran muchas más. Así, junto a los

antología de referencia que agrupa a los poetas de la posteriormente denominada generación del 27 es la *Poesía española contemporánea*, de Gerardo Diego, la cual en su edición de 1932 no incluye ningún nombre femenino y en su reedición de 1934 solo aparecen los nombres de dos poetas: Ernestina de Champourcín, de la que se publican once poemas, y Josefina de la Torre que aparece con trece.<sup>4</sup>

Críticos como Luis Antonio de Villena, sin dejar de reivindicar la necesidad de dar visibilidad a las voces poéticas femeninas del 27, subrayan la idea de que la calidad de la obra de estas autoras no es equiparable a la de los grandes poetas del 27, por lo que, por injusto que sea, no es de extrañar que en comparación las representantes femeninas fueran condenadas a la opacidad. Nos dice este autor:

Claro que el 27 estuvo lleno de mujeres y muchas extraordinarias, el problema parece plantearse sólo en el terreno estricto de la poesía. Están a la altura de Hinojosa, de Prados o del mismo Altolaguirre, pero no llegan a Lorca, ni a Cernuda, ni al primer Guillén, ni a Alexandre, ni al Alberti más fino... No llegan a la cima, pero sí a muy notables alturas. Y sobre ellas ha caído (y eso es lo que no merecen) un incomprensible y muy machista olvido.

Aunque no sabemos hasta dónde habrían podido llegar estas autoras —muchas de ellas dejaron de escribir durante largo tiempo al comenzar la guerra— contamos con la posibilidad de que no alcanzasen la cima de los autores más consagrados aunque, como

---

nombres más conocidos que hemos mencionado figuran otros como María Cegarra, Marina Romero, Gloria de la Prada, Dolores Catarineu, Josefina Romo Arregui, Margarita Ferreras (de cuyo poemario *Pez en la tierra* la autora toma el título para su antología), Josefina Bolinaga, Pilar de Valderrama, Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder, María Teresa Roca de Togores o Lucía Sánchez Saornil (la cual escribía bajo el pseudónimo de Luciano de San-Saor).

4. Parece ser que Gerardo Diego recibió presiones para no incluir mujeres en la segunda versión de su antología —en la primera, en 1932, no aparecen— pero finalmente decidió incorporarlas y reconocerlas, de esta manera, como miembros de su generación.

hemos visto, asistimos normalmente al caso de autores masculinos de segundo nivel que sí aparecen en las antologías. Por tanto, como señala Merlo, puesto que entre estas autoras «al igual que ocurría con los hombres antologados en el 27, las hay de gran calidad y de menos» (Merlo ctd. en Vila) y no podemos achacar a su valía profesional el diferente tratamiento otorgado tanto por la crítica en los años sucesivos como por la recepción de su obra en su momento, debemos asumir que ha sido principalmente una cuestión de género la que ha incidido en la diferente valoración y recepción de su obra poética. De ahí que Neira considere que, puesto que las circunstancias vitales y las presiones sociales que rodearon a los hombres y mujeres del 27 eran distintas, su producción poética no puede contemplarse bajo el mismo prisma: «a mi juicio no se deben aplicar criterios iguales a realidades bien distintas» (*La quimera* 43). José Ángel Ascunce coincide con Neira al señalar cómo estas autoras intentaron desarrollar su creatividad en tiempo adversos, y sufrieron una innegable marginación en cuanto al reconocimiento de su aportación cultural. Así, Ascunce incide en el hecho de que «ser mujer en una actividad, la literaria, considerada hasta hace poco tiempo como ejercicio exclusivo de los hombres, significaba un serio gravamen para la valoración objetiva de su propia creación literaria» (XII), por lo que no es de extrañar que se haya llevado a cabo este proceso de revalorización y toma de conciencia con respecto al relevante papel llevado a cabo por las intelectuales de principios de siglo, mujeres pioneras tanto en el campo artístico como en el ámbito sociocultural.

### 3. EL ASOCIACIONISMO FEMENINO Y LA CUESTIÓN «FEMINISTA»

Las voces femeninas del 27 compartían determinados rasgos comunes con respecto a sus trayectorias poéticas y vitales: poseían edades similares, compartían vocación poética, influencias literarias, en ocasiones rasgos estilísticos, con alguna excepción todas pertene-

cían a una clase social acomodada, contrajeron matrimonio con intelectuales de la época, tenían una formación autodidacta y, por encima de todo, compartieron la plena conciencia de permanecer en un segundo plano en la esfera cultural de la época por su condición de mujeres, muchas veces apoyando y colaborando en la producción poética de sus maridos. Del mismo modo, todas ellas frecuentaron los ambientes culturales de Madrid, y más tarde la guerra civil supondría un punto de inflexión en sus vidas. Como consecuencia, tres de ellas se exiliaron con sus parejas —Concha Méndez y Ernestina a México, y Rosa Chacel a Argentina y Brasil—. En cuanto a su temática y recursos formales, es difícil establecer líneas comunes aunque todas reconocen su admiración por Juan Ramón Jiménez y muchas de ellas adoptan líneas vanguardistas en sus comienzos, dedicando poemas al tema amoroso, a los avances modernos (coches, aviones, deportes...) o a la maternidad ansiada o frustrada. En la poesía de algunas de ellas como Carmen Conde, Concha Méndez y Rosa Chacel puede observarse la huella dejada por la guerra, y en cuanto a la forma de sus poemas suele ser mayoritaria la polimetría y los poemas sin rima, excepto en el caso de Rosa Chacel, quien utilizará básicamente el soneto clásico para sus composiciones poéticas (Montagut 140-147).

Por tanto, la condición de mujeres de estas autoras incidió negativamente en al menos dos factores directamente vinculados a su aportación creativa: en primer lugar, las barreras «casi físicas» a las que debieron enfrentarse para formar parte de la vida cultural madrileña, y en segundo lugar, en el reconocimiento crítico posterior al que nos hemos referido en el apartado anterior —no olvidemos como señala Susan Kirkpatrick (10) que «para mediados de siglo, los cánones establecidos para principios del mismo eran íntegramente masculinos»—. En cuanto a las barreras «físicas», Julio Neira nos pone en antecedentes acerca de los prejuicios a los que se enfrentaron las intelectuales a la hora de integrarse como ciudadanas de pleno derecho en el entorno sociocultural:

La mujer no alcanzaba la mayoría de edad hasta los 25 años. Y aún entonces estaba sometida a un régimen de vigilancia completamente riguroso. No podía salir si no era acompañada por alguien de edad, generalmente una tía soltera [...]. En los años 20 que dos amigas salieran a la calle juntas y solas era muy criticado por la sociedad biempensante. Hacerlo, y además sin sombrero, se convertía en una provocación social. Concha Méndez y Maruja Mallo practicaron el «sinsombrerismo» muchas veces. Incluso su amistad personal con García Lorca y Rafael Alberti —que fue su inicio en el mundo de la poesía— era mal considerada en la época. (*La químera* 43)

Aun así, las autoras hicieron todo lo posible para integrarse en la escena cultural madrileña asistiendo a conferencias y recitales, como los que se llevaban a cabo en la Granja del Henar y en el Antiguo Café y Botillería de Pombo, y también en el Ateneo de Madrid — en este momento solo dos tertulias, la Cacharrería del Ateneo y la Granja del Henar, estaban abiertas a mujeres— y frecuentando la amistad de sus compañeros de profesión. Muchos de estos eventos culturales tuvieron lugar gracias a la labor de instituciones como la Residencia de Señoritas, las tertulias en el Ateneo de Madrid, el Cineclub, y el Lyceum Club —fundado en 1926 por María de Maeztu como presidenta y Zenobia Camprubí como secretaria—. Dichas instituciones realizaron un gran trabajo al facilitar a las mujeres el acceso a la cultura, y contribuyeron de manera decisiva a dejar de lado el modelo tradicional de la mujer burguesa, únicamente limitada al rol de esposa y madre, y promover la educación y emancipación femenina. Concha Méndez formará rápidamente parte del Lyceum Club donde compartirá espacio y actividades con las mujeres más activas de la época como María de Baeza, Pilar de Zubiaurre, Concha Albornoz, Gabriela Mistral, Victoria Kent o Clara Campoamor. La creciente presencia y protagonismo de mujeres en actividades culturales no dejó de provocar reacciones críticas por parte de los sectores más conservadores, como explica Encarna Alonso en su libro *Machismo y Vanguardia* (2016):

Muchas de estas organizaciones sufrieron las críticas de diversos sectores, tanto de los más conservadores, que las consideraban corruptoras de la moral y enemigas de la familia que pretendían

arrancar a las mujeres del lugar que por naturaleza les correspondería, como de círculos progresistas que consideraban que gran parte de estos espacios eran simplemente cosa de burguesas. En cualquier caso, además del trabajo desarrollado por estas asociaciones y del que hemos hablado someramente, estas organizaciones tienen también un valor importante como movimientos de contestación del orden simbólico, es decir, como espacios que cuestionan lo que parece evidente y está fuera de discusión. (112)

Así, a través del asociacionismo femenino y desde su participación en los eventos culturales de la época, estas mujeres intelectuales y artistas intentaron, a través de su actitud vital y de su creación artística, cuestionar los imperativos sociales, políticos y culturales del momento. Así, mostraron su preocupación por el hecho de que la mujer no ocupara el puesto que le correspondía en el mundo cultural e intelectual —que no era otro que el de la igualdad con los hombres—, y de ahí que se involucrasen en actividades que incentivaran la participación de la mujer en la esfera intelectual y cultural del momento. La mayoría de las poetisas de la época rechaza la etiqueta de «feminista», o hace alguna matización al respecto: «yo soy feminista en el sentido de que la mujer tiene sus derechos y hay que respetarlos», nos dice Ernestina. En torno a la posición feminista de Concha Méndez, Iliana Olmedo alude a su «feminismo natural, casi innato» (218) puesto que aunque Concha Méndez no se declaraba feminista siempre mostró una actitud crítica hacia la situación femenina en España, cuestionando la educación y la posición marginal de la mujer en la sociedad de la época. A este respecto su nieta Paloma Ulacia, transcriptor de las *Memorias* de la poeta, señala que Concha Méndez puede ser considerada feminista por su «historia de emancipación», es decir, por su propia actitud vital y por tanto, «por su ejemplo puede considerarse como una de las grandes pioneras de este movimiento» (22-23). La misma autora clarifica su posición ante la cuestión «feminista» en una entrevista:

¿La opinión mía sobre feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad.

Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época. (Iturralde 35)

Rosa Chacel adopta una posición similar. La autora no se consideraba feminista —no se interesa especialmente por la consecución de derechos políticos por parte de la mujer— sino que se rebela ante un mundo que anula y no toma en consideración las inquietudes intelectuales y artísticas de la mujer. Como nos dice la escritora «lo único deseable es que la mujer llegue a lograr claridad para consigo misma sobre lo que quiere o no quiere, puede o no puede, debe o no debe tolerar» (Chacel 32). Más allá de sentirse partícipes de un feminismo más o menos radical, o incipiente, según los casos, podemos fácilmente imaginarnos a las intelectuales del periodo aglutinarse en sus asociaciones y grupos femeninos de apoyo —en los que se ayudaban y promocionaban mutuamente— en torno a la cuestión que plantea Ernestina de Champourcín en una carta que dirige a su amiga Carmen Conde en 1928: «¿Por qué no podremos ser nosotras, sencillamente, sin más? No tener nombre, ni tierra, no ser de nada ni de nadie, ser nuestras, como son blancos los poemas o azules los lirios» (en Balló 25).

#### 4. DOS MODELOS DE IDENTIDAD FEMENINA Y SU EXPRESIÓN EN LA POESÍA AMOROSA DE PREGUERRA

La activa participación de la mujer en los círculos culturales del momento está directamente relacionada con una serie de transformaciones sociopolíticas y, de forma muy relevante, con la aparición de un nuevo imaginario colectivo que llegará a ser crucial en el proceso de emancipación femenina. En el periodo de preguerra tuvieron lugar modificaciones muy relevantes para el sector femenino, entre las que se encuentran la reducción del analfabetismo, el derecho de la mujer a administrar sus propios

bienes, el descenso de la natalidad, y las reflexiones y debates surgidos en torno a temas fundamentales, como la igualdad jurídica del hombre y la mujer o el derecho de la mujer al sufragio. Así, en consonancia con este proceso renovador y modernizador de la cultura y sociedad española, la mujer comienza a convertirse en agente activo del cambio, desempeñando un papel cada vez más relevante en la esfera pública a través de dos vías que son su trabajo fuera del hogar y el desempeño de actividades intelectuales, que le proporcionarán una creciente «visibilidad». Esta mayor presencia pública, surgida como resultado de los cambios sociológicos acaecidos, facilitará la aparición en los núcleos urbanos de clase media y alta de un nuevo modelo de mujer, «la mujer moderna» (*New Woman*), modelo de identidad femenina opuesto al ideal tradicional femenino decimonónico conocido como «ángel del hogar», atribuyéndole un rol pasivo y restringiendo su espacio estrictamente al ámbito privado. Así explica Kirkpatrick el esquema conceptual que subyace bajo el arquetipo «ángel del hogar»:

El modelo del ángel del hogar, incansablemente representado en novelas, manuales de conductas y revistas femeninas como un ser abnegado entregado a la tarea de atender las necesidades físicas y emocionales de hombres y niños, justificaba ideológicamente la subordinación femenina según el papel maternal «natural» de la mujer. El razonamiento era el siguiente: puesto que el sexo femenino estaba destinado para la maternidad, las mujeres estaban emocionalmente adaptadas para sacrificarse por los demás y hallar satisfacción dentro del hogar. (30-31)

Frente al modelo tradicional de género, la nueva mujer simboliza y aglutina los crecientes deseos de independencia femenina y el interés por todos los avances tecnológicos y nuevos usos sociales surgidos en esta época. Las mujeres intelectuales abrazarán y encarnarán este nuevo modelo de identidad femenina, el cual se muestra acorde con sus inquietudes culturales y sus deseos de emancipación, tal y como describe Kirkpatrick:

El concepto de la feminidad como esencialmente maternal, aunque todavía arraigada entre los intelectuales masculinos, así como entre los círculos católicos conservadores y la cultura española en general, está notoriamente ausente de las formulaciones de las mujeres vinculadas a la vanguardia. La imagen emergente de la Mujer Moderna urbana —también llamada *flapper* o *garçonne*— eludía lo sentimental y doméstico, lo que la volvía atractiva para las mujeres vanguardistas comprometidas con la autorreferencialidad lúdica del arte. (26)

Así, las intelectuales de principio de siglo querían alejarse del modelo tradicional de género y acercarse al ideal de la mujer moderna, mostrando en numerosas ocasiones una rebeldía vital ante los roles sociales establecidos, los cuales le impedían llevar una vida independiente y autónoma. De hecho, poetas como Concha Méndez o Josefina de la Torre encarnaban a la perfección esta imagen emergente de mujer moderna, urbana, emancipada, activa, con su pelo corto, su apariencia deportiva, su interés por la música y a bordo de su automóvil. Como afirma Neira, «en un tiempo de convulsiones sociales y estéticas [...] la mujer siente llegada la hora de tomar el protagonismo que la sociedad le venía negando» (*La quimera* 39).

Esta creciente consideración que la mujer venía reclamando en diferentes áreas de la vida pública desea trasladarla también su vida privada, en la que debe primar su independencia y su libertad personal, incluyendo en esta, el ámbito de sus relaciones amorosas, en las cuales reclamará ejercer un papel activo y una relación de igualdad, y no de subordinación con el hombre. Así, las poetas de la etapa de preguerra recogen todas estas inquietudes femeninas trasladándolas a su poesía amorosa, y atreviéndose a mostrar un yo poético femenino que se siente libre e independiente, y que se sitúa al mismo nivel que su compañero, con el que desea disfrutar de un amor espiritual y también físico. Sin embargo, junto a este nuevo modelo identitario que comienza a abrirse paso continúa vigente el ideal hegemónico de feminidad imperante hasta ese momento, es decir, la mujer concebida como ángel del hogar, cuya vida gira únicamente en torno a los roles de madre y esposa,

y cuyo papel dentro de una relación amorosa es eminentemente pasivo. Por tanto, en la convulsa sociedad del momento conviven los dos modelos de identidad femenina, el de feminidad tradicional y la nueva mujer, y las poetas de preguerra, mujeres de su tiempo, se harán eco del conflicto surgido entre ambos modelos reflejándolos en su poesía amorosa, creando poemas que aludan a uno u otro modelo identitario, alternando incluso dentro de una misma autora ambos modelos de identidad femenina. Como expresa Inmaculada Plaza, esta confusión es típica de momentos de transición, en los que conviven al mismo tiempo dos referentes antagónicos. Así lo explica esta autora:

El discurso que canalizan a través de su poesía contiene con frecuencia una serie de ambigüedades y contradicciones que son propias de un momento de transición y de cambio en los roles de género, de manera que, junto a imágenes transgresoras y de ruptura, es posible identificar otras de adherencia a un modelo de feminidad tradicional. (35)

Así, será dentro de este contexto de transición cuando comienzan a escribir y publicar sus poemarios las poetas de preguerra, por lo que la mayoría de ellas mantiene una posición ambigua y oscilante entre los dos modelos de identidad femenina. Así en algunos poemas las poetas construyen un yo femenino que alude a la espera del amado, la sumisión, resignación y disponibilidad para él, mientras que en otros las poetas se dejan seducir por la transgresión de comportamientos y actitudes tradicionales. En realidad muchas veces las poetas se encuentran nadando entre dos aguas, pues aunque muchas se adecuan perfectamente al ideal de mujer moderna, tanto en apariencia física como en actitud de vida, encuentran difícil el poder substraerse del modelo femenino tradicional en el que han sido socializadas y el cual está profundamente arraigado en los usos y costumbres de la época; de ahí que muchas veces se sitúen en una posición definida por la ambigüedad o que fluctúen entre un modelo femenino y el otro en diferentes poemas o etapas de su vida. Este es el caso de

Josefina de la Torre quien, próxima en apariencia y actitud a la mujer moderna —«auténtica mujer de vanguardia» nos dice Balló (252)— en algunos poemas se identifica con el modelo de feminidad tradicional. Así, en el siguiente poema, podemos constatar cómo el yo poético femenino se comporta tal y como le dictan los parámetros de feminidad tradicional, puesto que la mujer espera la llegada de su amado enfatizando su «ilusión», apareciendo así el concepto de «espera» ligado al concepto de «pasividad» femenina dentro de una relación amorosa en la que los roles de género atribuidos a uno y otro género están muy codificados:

Toda mi ilusión la he puesto  
en la espera de un mañana.  
¿Cómo vendrás? ¿Adornado  
de blanca flor de retama  
o de flor de pensamiento  
que de luto se engalana?  
¿Vendrás con rojas miradas  
o con pálidas miradas?  
¿Tendrás voz, tendrás sonrisa,  
o no me guardarás nada?  
¡Mañana, horizonte en niebla,  
fiel timón de mi fragata:  
hace tiempo que me llegas  
con las velas desplegadas!  
(Josefina de la Torre, Diego 618)

Debemos tener en cuenta que en el contexto sociohistórico del momento el matrimonio es en numerosas ocasiones la única salida para una mujer, su único medio de asegurar su subsistencia, y esto condicionará su forma de entender las relaciones amorosas. Así, la única opción vital que puede tener en la época una mujer es la de «esperar con ilusión» la llegada del hombre que dará un sentido a su vida, más que en un sentido afectivo, en un sentido económico —como medio de subsistencia— y social —al darle una posición dentro de ese entramado—. A este respecto son interesantes las reflexiones de Carmen Baroja cuando subraya cómo la independencia económica debería liberar a la mujer de

la necesidad de encontrar un marido, según recoge Kirkpatrick: «Por eso yo como todas o casi todas las de mi generación creíamos a pies juntillas que, en cuanto las chicas tuvieran manera de ser independientes [...], las muchachas andarían libres, sin dedicarse a la vergonzosa caza del novio» (41).

Sin embargo, en el poema «Tú en el alto balcón de tu silencio» Josefina de la Torre da un giro a su planteamiento y alude al encuentro imposible entre dos amantes, con un yo poético femenino alejándose del modelo identitario tradicional:

Tú en el alto balcón de tu silencio,  
yo en la barca sin rumbo de mi daño,  
los dos perdidos por igual camino,  
tú esperando mi voz y yo esperando.

Esclavo tú del horizonte inútil,  
encadenada yo de mi pasado.  
Ni silueta de nave en tu pupila,  
ni brújula y timón para mis brazos.

En pie en el alto barandal marino  
tú aguardarías mi llegada en vano.  
yo habría de llegar sobre la espuma  
en el amanecer de un día blanco.

Pero el alto balcón de tu silencio  
olvidó la señal para mi barco.  
Y me perdí en la niebla de tu encuentro  
—como un pájaro ciego—, por los años.

(Josefina de la Torre, Conde 377)

El rasgo innovador de este poema es que los dos amantes se sitúan en un plano de igualdad dentro de la relación amorosa, puesto que no solo espera la mujer sino también su amado, por lo que los roles atribuidos a uno y otro sexo no están claramente delimitados. La mujer adopta una posición que, aunque no puede ser calificada de «activa», puesto que la mujer continúa «esperando» el encuentro con su amado, lo hace desde un plano de igualdad, acercándose tímidamente al

modelo de mujer acorde con el ideal de modernidad. Como comentamos anteriormente y explica Plaza, no es infrecuente el cambio de perspectiva desde una concepción tradicional de la mujer a una más transgresora dentro de la trayectoria poética de una misma autora:

El sistema que se ha mantenido vigente durante siglos comienza a tambalearse y, por ello, el nuevo sujeto femenino que las poetisas construyen en su obra es proteico y cambiante, está en continuo proceso de metamorfosis en función de una serie de circunstancias históricas y personales de las escritoras. Resulta, así, revelador de sus vacilaciones con respecto a un nuevo modelo de identidad femenina, que, aunque atractivo para ellas, no siempre resulta fácil de asumir, pues implica romper no sólo con la educación recibida sino también muchas veces con las propias familias —padres, hermanos, parejas- y círculos de amistad. (463)

Otra modalidad diferente de aludir a la concepción tradicional de la mujer son los versos de Cristina de Arteaga, como podemos ver en un poema en el que la autora sustituye el amor humano por el amor divino, en consonancia con su vocación religiosa. Recordemos que Cristina de Arteaga era diferente a las demás autoras al profesar en las Jerónimas, llegando a ser priora del Monasterio de Santa Paula de Sevilla.<sup>5</sup> Lleno de referencias y sentido místico, el título del poema «Entrega total» constituye una exaltación del amor espiritual y tiene reminiscencias del sentimentalismo romántico del siglo XIX, y su sentido místico alude a un amor puro que no será contaminado por actitudes carnales o terrenales:

Entrega total  
¡Hazlo Tú todo en mí! Que yo me preste  
a tu acción interior, pura y callada.  
Hazlo Tú todo en mí, que aunque me cueste  
me dejaré labrar sin decir nada.

---

5. Cristina de Arteaga a los 24 años era doctora en Ciencias Históricas (premio extraordinario de la Universidad Central de Madrid). Además de poeta (*Sembrad: poesía*, 1925) fue una gran historiadora y entre otras obras escribió la biografía de su familia *La Casa del Infantado*.

¡Hazlo Tú todo en mí! Que yo te sienta  
ser en mí dirección y disciplina.  
Hazlo Tú todo en mí. Que estoy sedienta  
de ser canal de tu virtud divina.

Cristina Arteaga,  
([http://www.suspoemas.com/poemas/entrega-total\\_59368](http://www.suspoemas.com/poemas/entrega-total_59368))

En este poema el sujeto poético femenino se ofrece en su totalidad y sin condiciones al amado, y en él pueden apreciarse los rasgos característicos que definen el concepto decimonónico del amor en la mujer, como son la entrega, la sumisión, la resignación, la renuncia y el sacrificio, última cualidad que aparece subrayada en la frase «aunque me cueste». De esta forma se muestra cómo el amor va indisolublemente unido al dolor y al sufrimiento, pues es el destino de la mujer sufrir por amor callada y resignadamente. Por otra parte, en el acto de entrega al amado el elemento erótico y el místico se mezclan, como veremos que sucede en otros poemas de este periodo.

Lucía Sánchez Saornil —quien firmaba sus escritos con el seudónimo de Luciano San-Saor—, es una autora con circunstancias vitales diferentes. A diferencia de Ernestina de Champourcín, Concha Méndez o Rosa Chacel, nace en el seno de una familia humilde, por lo que su acceso a la formación fue más restringido. Participó activamente del ultraísmo y publicó en todos los órganos del movimiento, destacando su participación en el Manifiesto Ultraísta publicado en la Revista Cervantes en el año 1919. Tal y como puede leerse en la contraportada de la edición que recoge su obra poética «tres circunstancias se han concitado, pues, para confinarla al olvido: su condición de mujer, su adscripción a un movimiento de vanguardia injustamente minusvalorado, y su militancia política en un frente anatémizado tanto desde la derecha dictatorial como desde la izquierda marxista». En el poema que vemos a continuación, en consonancia con su actitud ideológica y vital, la autora exhorta a la mujer a la acción, a no quedarse esperando e ir a buscar a su amado. Resulta interesante que la autora en su poema de amor no se dirija a un tú masculino sino a un tú

femenino diferente de la autora, a la que insta a dejar de ser un simple objeto de veneración y a tomar el mando de la situación:

Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos  
con diademas?  
Para qué prendes tu mando con broches de plata? Para qué  
cuelgas de tu garganta collares prodigiosos?  
No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperar, él,  
No llegara nunca

(*Poesía* 76)

Ernestina de Champourcín, en muchos de sus poemas tempranos, pone de manifiesto su voz de mujer a través de unos versos en los que expresa sus propias emociones, aludiendo a partes del cuerpo femenino y reivindicando una posición activa en el tema amoroso —recordemos que este comportamiento femenino surge como elemento transgresor dentro del sistema de valores imperante y que vendrá influido por el modelo identitario femenino de mujer moderna—. El poema que sigue a continuación —pertenece a *La voz en el viento* (1931) y uno de los más conocidos al estar incluido dentro de la *Antología* de Gerardo Diego— está lleno de metáforas e imágenes sensoriales que aluden al deseo de entrega al amado:

Tu presencia me ciñe duramente  
y el grito de mi vida encarcelada  
sucumbe ya, rendido a la celada  
que tus labios abrieron en mi frente.

Detén mi paso incierto. Mansamente  
callará en ti mi voz desorientada.  
para ser tuya volveré a la nada.  
¡Mi pulso en carne viva te presente!

Que el silencio me anude a tu sendero.  
Más que el llano sin límites, prefiero  
el cauce luminoso de tu huella.

Cerraré con tu sombra la salida;  
Pero en mi mano, por tu boca unvida,  
podrás beber aún la última estrella.

(*Poesía a través del tiempo* 134).

La expresión del amor que utiliza Ernestina en varios de los poemas correspondiente a su etapa más temprana se dirige al amor carnal, con alusiones directas a diferentes partes del cuerpo femenino —mi carne, mis pies, mi cuerpo, mis venas, mi sien, mi corazón—, como en el poema «Plenitud» (*Poesía a través del tiempo* 142), y en ocasiones describe el ansia de una entrega absoluta al amado, como muestra la estrofa final del poema «Te esperaré apoyada en la curva del cielo...», de su poemario *La voz en el viento*,

Te esperaré encendida.  
Mi antorcha despejando la noche de tus labios  
libertará por fin tu esencia creadora.  
¡Ven a fundirte en mí!  
El agua de mis besos, ungiéndote, dirá  
tu verdadero nombre.

(*Poesía a través de tiempo* 149)

Como señala Juan Cano, la visión que Ernestina propone de la mujer resulta sorprendente para la mentalidad conservadora de la época, pues le otorga cierto protagonismo en la relación amorosa, a la vez que de manera muy personal subraya sus sentimientos amorosos no exentos de erotismo:

Hay poemas en que Ernestina expresa sus impulsos y deseos sexuales de un modo muy franco y directo para los gustos de la época. Estaba rompiendo con los modos y enfoques vigentes entre los poetas del 27 que imponían un cierto pudor y contención a la expresión de las emociones. Con ello estaba aportando decisivas innovaciones que contribuían a lo que fue el cambio general de las letras

españolas de los años 30: el alejamiento de la estética purista y la rehumanización profunda del arte y de la poesía. (34-35)

Siguiendo la misma línea Rosa Fernández (2005) subraya cómo el rasgo innovador del poema reside en el hecho de incluir el cuerpo femenino en el poema y otorgar a la mujer el papel de «amante» en lugar de «amada» (45-46). Sin embargo, no debemos asociar estos poemas con reivindicaciones feministas, sino con un deseo, lleno de connotaciones místicas, de llegar a una entrega completa. Así lo expresa esta autora:

La concepción que Ernestina tenía del amor como dádiva, como trascendencia, está tanto más allá de una posible aceptación de los modelos patriarcales como de modelos feministas y responde a una concepción global de la vida y de la creación como un camino en el que, tanto el hombre como la mujer, han de desprenderse de sí mismos para llegar a los otros y para llegar a Dios (Fernández 47).

En su obra *Cántico inútil*, que muestra la evolución de Ernestina hacia una poesía conceptual o pura, el amor aparece representado como la intersección entre el amor humano y el divino, con lo que los símbolos tradicionales de la poesía amorosa —la cárcel del amor, la herida, la primavera...— se mezclan con los de la poesía mística —la noche, la fuente—. Como señala Rosa Fernández el tema general del poemario es el amor en sus múltiples acepciones:

El tema por excelencia del poemario es por tanto, más que ningún otro, el amor, representado además en todas sus facetas posibles: como aspiración («Un camino y dos huellas»), como deseo físico, como entrega total, como modo de salir de uno mismo alcanzando cierta trascendencia en el otro, como don divino, como medio de llegar a Dios, como frustración debida a la imposibilidad de comunicarse con los amantes («Noche oscura, 4»), y como algo que deja una marca indeleble en el alma y el cuerpo incluso cuando ya la historia de amor ha terminado. (Fernández 45)

En realidad, toda la obra de Ernestina gira en torno al amor en sus diversas manifestaciones<sup>6</sup> —el amor físico, concreto, humano, universal, místico, divino, trascendente... el amor como búsqueda y como camino para llegar a los otros y para llegar a Dios—. Especialmente en su segundo periodo poético, Ernestina de Champourcín une la expresión del amor a su profunda vocación religiosa, por lo que sus poemas seguirán una tendencia mística, como podemos observar en el siguiente poema:

Amor de cada instante...  
duro amor sin delicias: cadena cruz, cilicio,  
gloria ausente, esperada,  
gozo y tortura a un tiempo;  
realidad de los siglos, gracias por ser y estar  
en el nunca y el siempre.

Pues, mi ejercicio, ahora, es amarte en la ausencia,  
y aferrarme a esta nada porque también es tuya  
y beber ese polvo de soledad y vacío  
que es Tu don del momento y Tu clara promesa.

Y por eso me obstino contra lo más cercano,  
huyendo de lo fácil -metal a flor de agua-,  
por Ti también me acojo a lo que nadie sabe.

Y así voy caminando por este desconcierto  
oscuro y luminoso, por este amor amargo,  
veteado de gloria...

(*Antología poética* 54)

---

6. Existe cierta unanimidad en la crítica a la hora de dividir la obra de Ernestina en tres periodos acordes a su conceptualización del tema del amor: el primero, el de su *poesía del amor humano* y que es su periodo más creativo e intelectual; un segundo periodo que tiene lugar dieciséis años después con una temática claramente religiosa y tono místico —conocido como el periodo de *poesía del amor divino*— y un tercer periodo —al que los críticos aluden como *poesía del amor anhelado* (Landeiras) o *poesía del amor sentido* (Ascunce), que comienza cuando Ernestina vuelve a España del exilio mejicano, lo que supone para la autora una vuelta a la poesía como única respuesta a su planteamiento existencial.

También Concha Méndez, en consonancia con el espíritu transgresor que impregna la poesía de algunas poetas del periodo, decide incorporar referencias eróticas en su producción poética asociadas a la expresión del deseo femenino, identificando su expresión como una conquista de libertades, como un factor más dentro de la búsqueda de la emancipación femenina. Esta dosis de erotismo supondrá al mismo tiempo un acto de rebeldía y una ruptura con el tradicional modelo de mujer, tal y como señala Serge Salaün cuando subraya que el erotismo de los poemas de Concha Méndez va más allá «de la mera reivindicación, por parte de una mujer, de la legitimidad del deseo y del placer sexual [...], simboliza la batalla por la emancipación del hombre, por una definición moderna y abierta de la condición humana, hacia una nueva metafísica que liquide todo tipo de yugos clericales y morales» (Salaün 45-46). Así en el poema «La fragata extranjera» Méndez alude al deseo femenino mientras describe la cita que una chica mantiene con un guarda costero:

Conversamos  
en la escalinata.  
Mi jadeante cuerpo  
un bañador cubría.

(*Inquietudes* 15)

En referencia a este poema, Wilcox subraya cómo la representación del deseo en Concha Méndez o Ernestina de Champourcin es muy diferente a la que puede encontrarse en poetas de los años 20, puesto que «el deseo expresado en Concha va explícitamente en contra de la imagen tradicional y estereotipada de la mujer formulada en importantes textos androcéntricos de dicho grupo de poetas —piénsese, por ejemplo, en «La casada infiel» de Federico García Lorca» (213). En este sentido Concha Méndez reivindica un yo poético femenino reconociendo sus emociones y reivindicando una posición activa en el tema amoroso. A este respecto Wilcox habla de la inclusión en sus poemas de personajes

femeninos fuertes, que dirigen su propia vida, a los que califica de «protofeministas», que desean inscribir una «subjetividad femenina» apartándose del sujeto poético masculino y de la mujer identificada con ideal hegemónico de feminidad.

Un tono diferente puede apreciarse en ciertos poemas de desamor de Concha Méndez, como podemos apreciar en el siguiente poema, el cual alude a su desengaño amoroso, aunque no deja de mostrar cierto optimismo hacia la ansiada libertad que recupera y que ha perseguido toda su vida:

Campanita mía  
Del amanecer,  
Un amor tenía  
Y lo perdí ayer.

Larga es la cadena  
Y es otro eslabón  
Que se ha desprendido  
De mi corazón.

Nuevas y anchas alas  
Me siento nacer.  
Libertad me han dado  
¡No la he de perder!

(*Poemas. Sombras y sueños* 101)

Debemos tener en cuenta que estos intentos de ruptura con los estereotipos establecidos, por parte de las mujeres intelectuales, chocaban con las teorías expuestas en la influyente *Revista de Occidente* por personalidades médicas indiscutibles en el momento como Marañón o Ramón y Cajal que consideraban que por razones biológicas el único destino para la mujer era ser esposa y madre. No olvidemos, que la *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset en 1923, —y que llegaría a ser un órgano de referencia a la hora de refrendar las nuevas tendencias artísticas, mostrando la máxima influencia a la hora de decidir quiénes formaban parte o no de la élite intelectual del momento— siempre manifestó

a través de sus asiduos colaboradores una visión eminentemente esencialista de ambos sexos, la cual relegaba a la mujer a una situación de inferioridad, subrayando su incapacidad para el ámbito intelectual.

Cómo subraya Alonso «la literatura y cultura de vanguardia, la que preconizaba Ortega y se hacía desde su círculo, no era accesible para las mujeres, salvo, como hemos repetido, en la forma de excepciones» (84). De ahí que las poetisas del periodo, en su deseo de acercarse al ideal de la nueva mujer, rechazasen todo aquello que parecía vincularse a la concepción romántica del amor y el sentimentalismo romántico del siglo XIX, aunque no siempre lograsen apartarse de unos valores socioculturales tan fuertemente arraigados. Así, muchas de ellas en su expresión poética rechazaban cualquier tipo de excesiva «sensiblería» que Ortega y su círculo consideraban típicamente «femenina». <sup>7</sup> Roberta Quance en su capítulo «Hago versos, señores» (1998), subraya cómo en numerosas ocasiones las poetisas han rechazado la etiqueta de *poetisa* en aras de una buscada «universalidad» en su aportación creativa, y explica así la reticencia de las poetisas de la época a la hora de ser identificadas con una poesía «femenina»:

Estaba en el aire, y pendía sobre cualquier manifestación de poesía de mujer, una acepción de «poesía femenina» muy concreta: era sinónimo de poesía cursi, y en los círculos de avanzada se venía usando para descalificar la obra de determinadas autoras. Ciertamente, circulaba un tipo de poesía que fomentaba una imagen femenina sentimental y burguesa, de la que poetisas como Champourcín, Méndez o Josefina de la Torre tomarían distancias. (193)

---

7. Ortega y Gasset considera a la mujer incapaz de mostrar una voz lírica. Así en 1923 publicó el ensayo titulado «La poesía de Ana Noailles» sobre la autora francesa, y aunque alaba su talento poético, censura su desmedida subjetividad e interés en el tema amoroso, haciendo dicha actitud extensiva a todas las mujeres. Por otra parte en su ensayo «¿Masculino o femenino?» (1927) Ortega expresa su preocupación por el hecho de que las mujeres deseen inmiscuirse en el terreno de los hombres imitando sus intereses, pero «a la vez enfatiza su convicción de que el liderazgo para construir la nueva España pertenece a los hombres: 'nuestro tiempo no es sólo tiempo de juventud, sino de juventud masculina'» (citado en Kirkpatrick, 2003: 272).

La propia Ernestina, en una entrevista publicada en *La Gaceta Literaria* en 1928, se preocupa enormemente de dejar claro la distinción entre la buena y la mala poesía, rechazando tajantemente la poesía «empalagosa» que muchos críticos asociaban a una poesía femenina:

Pero hay, tal vez, un género de verso al que nunca llamaré poesía; empachoso y sensiblero, que han cultivado y fácil de contentar, se deleita entre sollozos y los suspiros rimados de esas pseudopoetisas, extasiándose ante las delicadezas del alma femenina y otorgándonos una supremacía que no nos interesa. La auténtica poesía no prefiere ni al hombre ni a la mujer. Prefiere, sencillamente al poeta. (*La Gaceta Literaria* 1)

## 6. CONCLUSIÓN

La poesía amorosa de las poetisas de preguerra no muestra una tendencia única sino que oscila entre la alusión a dos modelos de identidad femenina que coexisten en el periodo: el concepto decimonónico de feminidad representado por el «ángel del hogar» y un nuevo modelo que comienza a irrumpir con fuerza, el de la «mujer moderna», que desea alcanzar mayores cotas de independencia y romper con los estereotipos establecidos, con poemas situándose en numerosas ocasiones en una situación ambigua respecto a ambos estereotipos. La razón de la irrupción de este nuevo estereotipo de identidad femenina está directamente relacionada con los procesos de transformación llevados a cabo en todos los ámbitos que facilitaron el acceso de la mujer a la esfera pública. De hecho, en el periodo de preguerra tuvieron lugar modificaciones muy relevantes para el sector femenino entre las que se encuentran la reducción del analfabetismo, el derecho de la mujer a administrar sus propios bienes, el descenso de la natalidad, y las reflexiones y debates surgidos en torno a temas fundamentales como la igualdad jurídica del hombre y la mujer o el derecho de la mujer al sufragio. Así, en consonancia

con este proceso renovador y modernizador de la cultura y sociedad española, la mujer comienza a desempeñar un papel cada vez más relevante en la esfera pública y siente la necesidad de romper su inevitable destino asumiendo únicamente el rol de madre y esposa.

El camino no fue fácil como mostraron las mujeres intelectuales de las primeras décadas de siglo, dado que tuvieron que hacer frente no solo a las reticencias de la sociedad en general, dada la escasa consideración social e intelectual que se tenía de la mujer escritora, sino también a su distinta consideración que, como escritoras en general y como poetas en particular, tenían en los círculos intelectuales del momento por razón de su género. Aunque no solo en su momento experimentaron un desigual tratamiento, sino que dicha desigualdad se dio, como hemos comentado, igualmente en su reconocimiento crítico posterior. Afortunadamente, en las últimas décadas la trayectoria literaria y vital de estas autoras ha sido objeto de la valoración artística e intelectual que merecen, contribuyendo a poner de manifiesto tanto su papel protagonista en el panorama poético de la España de la preguerra como su derecho al posterior reconocimiento intelectual, subrayando su relevancia como voces poéticas olvidadas y tiempo después recuperadas, y reclamando, por tanto, su justo lugar dentro de la historiografía literaria. Como subraya Tània Balló en su obra *Las sinsombrero* (2016), estas mujeres intelectuales del primer tercio del siglo xx «... sí se consideran imprescindibles para elaborar, ahora sí, una justa relectura de la historia cultural española. Sin ellas, la historia no está completa» (19).

#### OBRAS CITADAS

Alonso, Encarna. *Machismo y vanguardia: Escritoras y artistas en la España de la preguerra*. Torrejón de la Calzada, Madrid: Devenir/Juan Pastor, 2016. Impreso

Arteaga, Cristina. *Cristina de Arteaga*.

Consulta en línea:

[http://www.suspoemas.com/poemas/entrega-total\\_59368](http://www.suspoemas.com/poemas/entrega-total_59368) (9/I/2017).

Ascunce, José Ángel. «Prólogo.» *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Ed. José Ángel Ascunce. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. IX-LXV. Impreso.

Balló, Tània. *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa, 2016. Impreso.

Calles, Juan María. «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria.» *Dossiers Feministes*, 18, 2014, pp.151-167. Impreso.

Cano, Juan. «Ernestina de Champourcin y la Generación del 27.» *Ernestina de Champourcin: mujer y cultura en el siglo XX*. Eds. Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006, pp. 23-36. Impreso.

Chacel, Rosa *Saturnal*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.

Champourcín de, Ernestina. *Poesía a través del tiempo*. Ed. José Ángel Ascunce. Barcelona: Anthropos, 1991. Impreso.

—. *Antología poética*. Madrid: Torremozas, 1988. Impreso.

Fernández, Rosa *Ernestina de Champourcin, Poesía Antología/Antología Poética*. Ed. bilingüe, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2005. Impreso.

Iturralde, Gamito. «Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club (1928).» *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 33-38. Impreso.

Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

*La Gaceta Literaria* (Madrid), 15 de julio de 1928, n.º 38. Consulta en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003886298> (10/X/ 2017).

Méndez, Concha. *Inquietudes*, Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1926. Impreso.

—. *Poemas. Sombras y sueños*. México D. F.: Ed. Rueda, 1944. Impreso.

—. *Vida a vida y vida o no*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía, 1979. Impreso.

Merlo, Pepa. *Peces en la tierra: Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010. Impreso.

Montagut, M<sup>a</sup> Cinta. *Tomar la palabra: Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Barcelona: Aresta, 2014. Impreso.

Neira, Julio. *La quimera de los sueños: claves de la poesía del Veintisiete*. Málaga: Veramar, 2009. Impreso.

—. *De musas, aeroplanos y trincheras*, Madrid: Editorial UNED, 2015. Impreso.

Olmedo, Iliana. «La autobiografía como reinención: Concha Méndez, poeta.» *Revista de Filología*, 28, 2010, pp. 215-226. Impreso.

Plaza, Inmaculada. *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011. Consulta en línea: [http://hdl.handle.net/10366/83310\(17/XI/2016\)](http://hdl.handle.net/10366/83310(17/XI/2016)).

Quance, Roberta. «Hago versos, señores.» *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Coord. Iris M. Zabala, vol. V, *La literatura escrita por mujeres: desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Ed. Maryellen Bieder et al. Barcelona: Anthropos, 1998, pp. 185-210. Impreso.

Sánchez Saornil, Lucía. *Poesía*. Ed. Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos/Ivam, 1996. Impreso.

Torre, Josefina de la. *Poesía española contemporánea*. Ed. Gerardo Diego. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.

—. *Poesía española viviente*. Ed. Carmen Conde. Madrid: Arquero, 1954.

Salaün, Serge. «Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno.» *Ernestina de Champourcin: mujer y cultura en el siglo XX*. Eds. Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006, pp. 36-52.

Ulacia, Paloma. *Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori, 1990.

Vila, Fátima. «El puzzle incompleto: mujeres del 27.» *Revista de Letras*, 2011. Publicación en línea: <http://revistadeletras.net/el-puzle-incompleto-mujeres-del-27/> (4/IX/2015).

Villena de, Luis Antonio. «Las raras poetas del 27», 2010. Publicación en línea: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/las-raras-poetas-del-27/> (14/VI/2015).

Urrutia, Hernán: «La Edad de Plata de la Literatura Española (1868-1936).» *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 22-23, 1999-2000, pp. 581-595. Impreso.

Wilcox, John C. «Concha Méndez y la escritura poética femenina.» *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 207-234. Impreso