

AL ESTE DEL EDÉN

El legado de Eva, el cainismo y otros temas bíblicos
en la poesía de Carmen Conde y Ángela Figuera

Autor: Oier Quincoces Blas

Grado: Filología Hispánica

Curso académico: 2017-2018

Tutor: Juan José Lanz Rivera

Departamento: Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

Soy madre de los muertos. De los que matan, madre.
Mujer sin Edén, Carmen Conde (2007: 323)

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.

“Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”, Ángela Figuera (1999: 309)

Resumen

El presente trabajo pretende ser un acercamiento a dos autoras de la posguerra española cuya poesía suele estudiarse en un segundo plano: Carmen Conde (1907-1996) y Ángela Figuera (1902-1984). No obstante, su labor poética ha sido fundamental para la creación de una tradición literaria femenina sobre la que pudieran apoyarse autoras coetáneas y posteriores. El magisterio que *Mujer sin Edén* (1947) de Conde y la poesía social de Figuera ejercieron durante la dictadura es incuestionable.

Asimismo, estas obras forman parte de una tendencia literaria que se agudizó tras la guerra civil: la subversión del lenguaje bíblico. Mientras que para la mayoría de los autores de esta época las referencias a mitos bíblicos se limitaban a acentuar su exilio, tanto interno como externo, y la sensación de pérdida del Paraíso que les había dejado la guerra, estas autoras incorporaron la perspectiva femenina que durante tanto tiempo había sido invisibilizada. De este modo, lo que nos ofrece *Mujer sin Edén* no es una evocación nostálgica del primer Jardín, sino una reelaboración del mito de la creación, un cuestionamiento del pecado original y un ataque a los cimientos del patriarcado occidental. A través de la figura de Eva, en constante diálogo con un Dios impasible, se pretende dar respuesta a toda esa opresión injustificada sufrida por las mujeres por el mero hecho de serlo. También supone, a su vez, un nuevo enfoque del tema cainita, en boga tras la guerra, desde la maternidad: el conflicto fratricida como un enfrentamiento entre hijos paridos para la muerte. La poesía social de Ángela Figuera, por su parte, que nos ha dejado títulos como *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952) o *Belleza cruel* (1958), haría las veces de una intrahistoria narrada por la mujer. Estamos, pues, ante una poesía que no solo responde a unas circunstancias sociopolíticas adversas, sino que también reivindica la búsqueda de una identidad femenina propia que les ha sido vetada a las mujeres a lo largo de la Historia.

Índice

1. Introducción	5
2. La subversión del lenguaje bíblico	6
3. La maternidad como una propuesta antibelicista.....	8
4. La reelaboración del mito en <i>Mujer sin Edén</i> de Carmen Conde.....	12
5. Ángela Figueroa: la mujer, el barro y la Biblia	20
6. Conclusiones.....	26
7. Bibliografía citada.....	27

1. Introducción

Cuando se estudia la posguerra española hay una concepción muy arraigada, y también interesada, de esta como una época decadente y oscura, también literariamente hablando. De ese erial cultural en el que se ha convertido España solo parecen salvarse obras de autores ya consolidados en el canon, como *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre o *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Sin embargo, esta visión fosilizada del panorama literario español no tiene en cuenta otras manifestaciones poéticas de esos años igualmente destacables: la poesía del exilio y la mal llamada “poesía escrita por mujeres” (Jato, 2004: 7). Sobre esta última va a versar este trabajo.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el Modernismo, varias autoras irrumpieron en el panorama literario español. Se promueve un gradual acceso de la mujer a puestos profesionales y hay un salto de calidad en la educación femenina con instituciones como el Lyceum Club y la Residencia de Señoritas, fundadas por la vitoriana María de Maeztu, que influyeron decisivamente en su formación cultural. También fue influyente la trayectoria individual de todas esas mujeres artistas de principios de siglo que cabría englobar dentro de una “primera generación”: Rosa Chacel, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, María Zambrano o María Teresa León, entre otras¹. La República, por su parte, avanzaba modestamente hacia una igualación de la situación legal y social de la mujer respecto a la del hombre (Payeras Grau, 2009: 20-21).

Sin embargo, todos estos avances se truncaron con la irrupción de la guerra y la posterior consolidación del régimen franquista. La dictadura promovió un culto absoluto a la virilidad y una reducción del colectivo femenino a los roles de madre y esposa. Asexuada y entregada a labores domésticas o religiosas, la mujer ocupa en lo público un espacio nulo. Además, una de las consecuencias más notorias de este período fue la escisión total del mundo del hombre y el de la mujer, presente sobre todo en la educación y en el ámbito social (Payeras Grau, 2009: 28-30).

Una de las respuestas más evidentes de los intelectuales contra el régimen fue la subversión del lenguaje bíblico tan utilizado por el ultracatolicismo franquista en aras de una reconstrucción nacional. En mayor o menor medida, las obras de Aleixandre y Alonso son un buen ejemplo de ello. Sin embargo, no se puede concebir esta vertiente de la poesía

¹ Igualmente habría que incluir a varias autoras hispanoamericanas (Gabriela Mistral, Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou) que desarrollaron su carrera literaria de forma paralela.

de posguerra sin Carmen Conde y su obra *Mujer sin Edén*. La poeta murciana sentó las bases para una reescritura de los mitos genesíacos, especialmente el de Eva y el de Caín y Abel. De hecho, así lo reflejan una parte de la poesía de Ángela Figuera, *Eva en el tiempo* de María Beneyto o *El poema del soldado* de Angelina Gatell, entre otras.

En este trabajo me propongo rescatar esta tradición subversiva del mito bíblico en la poesía de estas autoras, como una de las claves para la búsqueda de una identidad femenina propia. No obstante, dadas las dimensiones del trabajo, me centraré sobre todo en *Mujer sin Edén* como obra maestra de esta tendencia poética y en la obra de Ángela Figuera que aborde dicho tema, deteniéndome antes en una serie de precedentes.

2. La subversión del lenguaje bíblico

Una de las acciones literarias más importantes a la hora de establecer un diálogo entre la España del franquismo y la del exilio fue la elaboración de un lenguaje que diera voz a la conciencia crítica de la posguerra. El retorno a los mitos bíblicos fue fundamental para conformar este nuevo lenguaje, que contaba con una doble función. En primer lugar, constituye un elemento de renovación poética para la cultura disidente, frente al agotamiento formal de la corriente neogarcilasista. Los motivos bíblicos también liberan al poema de la vacua retórica religiosa de los poetas falangistas y abren el camino a una rehumanización como alternativa a esa poesía evasiva y sin compromiso. En segundo lugar, estos mitos permiten reconstruir una identidad, tanto individual como nacional, perdida tras la experiencia de la guerra y el exilio (Jato, 2004: 17-23). En el caso de Carmen Conde, por ejemplo, la reinterpretación que hace del papel de las mujeres del *Génesis* obedece a esa búsqueda de identidad tan recurrente en la posguerra.

Conviene matizar que este interés por los mitos bíblicos no es exclusivo de la posguerra, ni de sus autores, sino que ya existía en autores de principios de siglo como Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Podría decirse que el mito de Caín se convirtió para el 98 en la expresión más acabada del problema de España, que no es otro que la envidia, un tema que, como diría Borges, “es muy español”. En Machado encontramos la presencia del mito sobre todo en *Campos de Castilla*, mientras que Unamuno lo cultivó primero en la poesía y después en la novela (*Abel Sánchez*) y en el teatro (*El otro*) (Acillona, 1988: 148-149). Este mito se retomaría tras el estallido de la guerra civil, cuando fue inevitable hacer una lectura de la guerra como un enfrentamiento cainita. León

Felipe, desde el exilio, la hace; Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira*, la hace; y Carmen Conde o Ángela Figuera, desde una maternidad antibelicista, la hacen² (Acillona, 1988: 154).

Asimismo, otro de los componentes interesantes de este mito es su reversibilidad, esto es, la posibilidad que existe en la guerra de identificarse tanto con Caín, por el exilio, como con Abel, por la sangre derramada. Por tanto, existe un sentimiento simultáneo de inocencia culpable (Jato, 2004: 151-152). Así pues, el Unamuno que trata el problema de España no es el mismo que el que se lamenta durante el destierro y, sin embargo, en ambas circunstancias se vale del cainismo. En *Hijos de la ira*, Dámaso Alonso hace una lectura existencialista del hombre contemporáneo que se horroriza a sí mismo, por ser al mismo tiempo víctima y verdugo. En suma, “Esta España dolorida, criticada, zaherida, odiosa y amada, es el mito de Caín y Abel. A veces Caín, a veces Abel, resquebrajada y contradictoria, guerra de opuestos. España es sus pecados nacionales y también un héroe justo destruido por los siglos” (Acillona, 1988: 152).

Durante la posguerra, hubo una serie de temas bíblicos bastante frecuentes. Por un lado, la recurrencia al mito de Job para expresar el sentimiento de desarraigo, motivado por el mutismo de un Dios también sordo, y como modelo de rebelión contra el orden establecido. Por otro lado, el tema de la expulsión del Edén, como representación de la nostalgia de una patria que ya no pertenece a los poetas, y que encontramos tanto en *Sombra del paraíso* o *Jardín cerrado* de Emilio Prados, como en *Mujer sin Edén*. A estos temas hay que añadir la reincidencia del tema cainita ya tratado y el tema de Lázaro (Mainer, 2010: 131). También es muy frecuente la figura del ángel, que renace después de la tragedia con nuevas connotaciones y forma parte del título de obras importantes como *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero, *Vencida por el ángel* de Ángela Figuera, o *Derribado arcángel* de Carmen Conde. En *Mujer sin Edén* los ángeles representan la vigilancia de Dios, personifican el acto de la expulsión y son los mensajeros del Paraíso (Luis, 1985: 17-18). Sobre la implicación de este símbolo en la obra de Figuera, dedicaré algo más de espacio en el apartado correspondiente a su poesía.

Por otro lado, en cuanto a la exégesis bíblica, es evidente que a lo largo de la historia se ha privilegiado la lectura misógina del *Génesis* que hicieron los Padres de la Iglesia.

² También encontramos el cainismo en “Me llamará, nos llamarán a todos” de Blas de Otero, en *Pido la paz y la palabra*.

En primer lugar, hay un interés por culpabilizar más a Eva que a Adán, cuando ambos fueron expulsados del Paraíso. En lo que respecta a la naturaleza del pecado, al relacionarse con el acceso a un conocimiento vedado (el Árbol de la Ciencia), a raíz de él se han podido justificar las sucesivas dificultades que se le han puesto a la mujer para acceder a dicho conocimiento. Por último, asociaciones posteriores del pecado original han acarreado una represión sexual especialmente dirigida a la mujer, a la que se tacha de libidinosa e incapaz de controlar sus instintos³ (Payeras Grau, 2009: 311). Sin embargo, en estos años, dicha interpretación comienza a tambalearse debido en gran medida a los esfuerzos de las autoras mencionadas.

3. La maternidad como una propuesta antibelicista

Podría decirse que en la posguerra española existían dos visiones enfrentadas de lo que significaba la maternidad. Por un lado, tenemos el planteamiento ultraconservador de la Sección Femenina y de mujeres afines al régimen, como Pilar Millán Astray o Cristina Montes, que se basaba en la abnegación y el sacrificio, en la concepción de la mujer como “ángel del hogar”. Frente a esta tendencia se opone la nueva visión pacifista de la maternidad como épica trágica de Carmen Conde y Ángela Figuera (Payeras Grau, 2009: 286).

Podríamos establecer un precedente claro de esta segunda visión en *Mientras los hombres mueren* (1937-1939) de Carmen Conde, que reúne los poemas en prosa que escribió durante la Guerra Civil. Este libro, además de anticipar varias imágenes y símbolos de su obra posterior, reflexiona sobre el papel de la mujer en la guerra como madre de todos los muertos, lo que desencadenará la reflexión mítica sobre la identidad de la mujer que impera en *Mujer sin Edén* (Jato, 2000: 43).

Mientras que para la Sección Femenina la mejor manera que tiene la madre española para servir a la patria es “darle sus hijos y hacer de ellos héroes y patriotas dispuestos a darle su vida si es necesario” (Jato, 2000: 46), nuestras poetisas son conscientes de cómo la guerra ha corrompido la naturaleza reproductiva de la mujer, hasta el punto de que solo

³ A todos estos factores habría que añadir el hecho de que fue Adán quien recibió el don de la palabra por parte de Dios, no Eva. “Eva aprende a hablar a partir de Adán, con las designaciones que él ha otorgado a las cosas, siempre será segunda en el uso del lenguaje, [...] dejando a las madres y a las mujeres reales sin atributos propios, sin discurso identitario [...]” (Reyzábal, 2009: 14).

puede parir el conflicto. Frente a una idea de *patria* como espacio de violencia y muerte, propondrán el concepto de *matria*⁴, como un lugar de identificación femenina, fraternidad y vida (Jato, 2000: 36).

Así pues, además de una vocación profética que también estará presente en *Mujer sin Edén, Mientras los hombres mueren* asume el compromiso de dar voz al duelo nacional, anticipándose en parte a lo que haría la poesía social unos años más tarde (Acillona, 1987: 231). Sin embargo, lo más interesante del libro es que la voz poética que cuenta la guerra es la voz de una madre. Una madre colectiva que se duele por el fratricidio de sus hijos y que ha sido enviada para clamar la paz. La mujer se hace así Mesías⁵:

Pero soy madre crucificada en todos los niños que saltaron en chispas por ímpetu de la ronca metralla enemiga. Y estoy doliendo hasta donde se acaba la sangre de mi vientre (Conde, 2007: 174).

En esta sublimación del dolor humano, el yo poético se da cuenta de que no se puede seguir pariendo hijos para la muerte. La mujer, más allá de una mera espectadora o *mater dolorosa*, tiene el poder de alterar la historia ejerciendo el control de su cuerpo⁶ (Nalbone, 2011: 230). En otras palabras, la forma más eficaz que tiene la mujer de combatir la guerra es negarse a dar a luz:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo! ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parirá otro hombre para que mate a tu hermano! (Conde, 2007: 175).

Este mismo planteamiento es el que hace Ángela Figuera en “Rebelión”, poema de *El grito inútil* donde se niega a que se siga ejerciendo la explotación del vientre femenino:

Serán las madres las que digan: Basta.
[...]
Serán las madres todas rehusando
ceder sus vientres al trabajo inútil
de concebir tan sólo hacia la fosa.
[...]
No más parir abeles y caínes.
Ninguna querrá dar pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales
(Figuera, 1999: 143).

⁴ Conde, en su libro de memorias *Por el camino, viendo sus orillas*, le atribuye la acuñación del término a su marido, Antonio Oliver, que en uno de sus textos dijo lo siguiente: “[¡]Qué deseo tengo, Andrés, de que mi país no sea ni esto ni aquello, ni lo uno ni lo otro, sino sola y simplemente una Matria!” (Jato, 2000: 35).

⁵ Ni que decir tiene que esta apropiación del símbolo cristológico por parte de la mujer es todo un desafío al orden patriarcal y ultracatólico.

⁶ Ya no estamos ante la mujer de la interrogación final de “El grito inútil”: “¿qué puede una mujer, para qué sirve/ una mujer gritando entre los muertos?” (Figuera, 1999: 136).

En definitiva, lo que proponen Carmen Conde y Ángela Figuera es una respuesta ginocéntrica a un conflicto androcéntrico. Estamos ante una poética que incita a la mujer a renunciar al papel tradicional de progenitora que le había sido impuesto y a actuar: “Conde emplea su voz femenina para colocar a la mujer armada en la vanguardia de la batalla” (Nalbone, 2011: 230). El cuerpo femenino no se debe tomar como un simple recipiente para la semilla masculina, como bien reivindica Ángela Figuera en “Madres”, donde tras describir la gestación del vástago, desde el acto sexual hasta el alumbramiento, la autora se pregunta a qué aspiran las madres ahora que sus úteros ya no son “Hornos de Dios”:

Y luego, ¿qué?... Cumplisteis la tarea.
El hijo terminado se levanta
en fuerza y hermosura sobre el suelo.
Desde las piernas de trenzados músculos
a esa palmera débil que desfleca
el viento, sombreándole las sienes,
todo es hechura vuestra, logro vuestro.
[...]
Madres del mundo, tristes paridoras,
gemid, clamad, aullad por vuestros frutos
(Figuera, 1999: 178).

Esta lucha por el hijo también es el tema central de otro de sus poemas más emblemáticos, “Destino” (Figuera, 1999: 185-187), perteneciente a *Los días duros* (1953). La mujer se plantea en él como un simple receptáculo, obra de un dios alfarero, cuya única función es contener al hijo hasta su nacimiento (“Vaso me hiciste, recipiente vivo/ para la forma un día diseñada/ por el secreto ritmo de tus manos”). El yo poético no solo se niega, sino que reivindica una maternidad que va mucho más allá del parto:

Hácese el hijo en mí. ¿Y han de llamarle
hijo del Hombre cuando, fieramente,
con decisiva urgencia me desgarras
para moverse vivo entre las cosas?
Mío es el hijo en mí y en él me aumento.
Su corazón prosigue mi latido.
Sabes a mí sus lágrimas primeras.
Su risa es aprendida de mis labios.
Y esa humedad caliente que lo envuelve
es la temperatura de mi entraña.

El hijo *aumenta* el mundo de la madre al tiempo que se realiza a través de ella. Sin embargo, a medida que este crece, se va produciendo una enajenación entre madre e hijo, cuya relación ya venía debilitándose desde el alumbramiento debido a su crianza en un mundo eminentemente masculino (Quance, 1987: 15). El alejamiento definitivo del hijo,

una vez llegado a la edad adulta⁷, supone un vacío existencial para la mujer, que en la época veía sus posibilidades de realizarse limitadas al matrimonio y a la maternidad. De esta última ya solo queda el recuerdo:

Apenas sí las yemas de mis dedos
aciertan a seguir por sus mejillas
aquella suave curva que, al beberme,
formaba con la curva de mis senos
dulcísima tangencia.

La revolución de las madres, pues, pasa por reclamar la autoría de sus hijos que, además de un resarcimiento personal, es una forma de poner fin al enfrentamiento cainita y restaurar el orden social, idea que ya se encuentra en la exhortación final de *Mientras los hombres mueren* y que se proyecta hacia el futuro⁸: “¡Traednos a los niños, hombres vencedores! Necesitamos su antorcha sobre nuestras frentes” (Conde, 2007: 178).

Este modelo de maternidad antibelicista supone, durante las primeras décadas de la dictadura, una oposición directa al régimen y, por lo tanto, una de las causas de esa “interior expatriación”, como diría Conde, que tiene que sufrir la mujer rebelde que se niega a parir más hijos para su sacrificio⁹ (Jato, 2000: 46). A continuación, observaremos cómo se desarrolla la influencia de este discurso en *Mujer sin Edén* y en la poesía de Figuera.

⁷ Tema que ya se anticipaba en poemas anteriores como “Creciendo”, de *Mujer de barro*: “—¡Qué alto te veo, hijo mío,/ cuando marchas a mi lado!// Ya no me das la manita:/ Pronto, mi brazo en tu brazo” (Figuera, 1991: 59).

⁸ Esta voluntad transformadora también se encuentra en poemas de Figuera, como “Hombre naciente” de *Belleza cruel*.

⁹ La pérdida del hijo, una de las constantes en la poesía de Conde y Figuera, tiene una raíz autobiográfica, ya que ambas la experimentaron. Véase “Muerto al nacer” de Ángela Figuera (1999: 63).

4. La reelaboración del mito en *Mujer sin Edén* de Carmen Conde

En una carta que Vicente Aleixandre le escribió a Carmen Conde en 1947 valorando *Mujer sin Edén* el poeta definió a la mujer como “la intemporal mitad de la especie”, cuya “voz resuena sobre la muralla de los siglos” (Díez de Revenga, 2012: 138-140). Estas palabras anticipan algunas de las claves de la obra que iré desarrollando en esta parte, pero comentemos antes su estructura. El poema se divide en cinco cantos de distribución irregular que se podrían caracterizar atendiendo a la cronología bíblica. Los dos primeros cantos se centran en el destierro y en la vida cargada de sufrimiento que llevan Adán y, sobre todo, Eva lejos del Edén. El tercer canto transcurre durante el diluvio universal e introduce voces femeninas nuevas que serán un correlato de la propia Eva. Respecto al cuarto canto, el lector se encuentra con la voz de María y con la superación de la dicotomía Ave-Eva. Finalmente, el último canto proyecta la voz poética hacia el presente de la autora y establece un puente entre las preocupaciones de la mujer del mito y las de la mujer de su tiempo (Jato, 2004: 186-230). No obstante, en mi análisis he preferido ceñirme a los temas principales del poema, pudiendo establecer conexiones con otros textos.

En primer lugar, me gustaría destacar su eclecticismo formal, ya que la obra se nutre de componentes de diferentes géneros y formas literarias. Entre otros rasgos destacan el uso del versículo salmódico, herencia de Unamuno¹⁰, y su estructura, a modo de poema épico, además del dramatismo y la vocación profética (Jato, 2004: 182-184).

Uno de los elementos clave sobre los que me gustaría reflexionar es la relación entre Eva y Dios, como constatación del desprecio histórico hacia la mujer. Este se manifiesta en dos factores: Eva nunca fue querida por Dios y su creación no se produjo directamente, sino en dependencia o por medio de la carne del hombre (Luis, 1985: 11). Fruto de esta creación a partir del hombre es una atracción mutua¹¹ que deja a Dios como un celoso que quería al hombre para sí y que, con la mujer, lo pierde:

¡Oh Dios de Ira, cuán severo
que fuiste Tú conmigo! Me arrancaste
del hombre que pusiste entre las fieras.
¿Por qué te sorprendió que le buscara;
por qué tuviste celos de mi lucha

¹⁰ También habría que mencionar la posible influencia de Aleixandre, León Felipe o Neruda.

¹¹ Atracción que Conde incorpora a varios versos de Eva que exudan un erotismo sin arrepentimiento: “¡Imán, sangre del hombre; me atraía/ oírla entre mis labios; su respiro/ abríaseme en la boca, flor de dientes mordida por mi voz en su crecida!/ Dios no supo, porque Él es todo, cuánto atrae lo mismo en dos mitades” (Conde, 2007: 289).

por ir de nuevo a él...?
(Conde, 2007: 288).

Jato (2004: 187) concluye que el existir de la mujer es un existir a la sombra del hombre que supone su única procedencia, dado que el Edén no fue creado para ella (“¡Amor de mi Jardín, Edén primero/ creado para Dios y para el Hombre!” (Conde, 2007: 290)). Eva fue ideada como un mero accesorio para combatir la soledad de Adán, pero, debido a su capacidad para engendrar, adquiere una autonomía creadora que la convierte en una rival para Dios:

Eva roba a Dios su secreto procreador, descubriendo con ello que no es la culpa sexual la causa real de sus maldiciones históricas sino su poder vital, su superioridad biológica y su control corporal y espiritual sobre la vida del hombre en el mundo. La mujer se afirma así en su vitalismo y se dice en él (Acillona, 1996: 96).

Esa animadversión se traslada, por supuesto, a su primer hijo, que padece el estigma de haber sido concebido en el Paraíso y contra el mandato divino. Caín es fruto de la desobediencia femenina (Luis, 1985: 18):

Sé por qué le miras sin amor. A Caín rechazas
por semilla en tu Jardín sin Tú quererlo.
Nació Caín en yermo, pisó caminos agrios,
tomó desde mi vientre rencor, celos de Ti.
Criatura de tu ira, con ira te responde
(Conde, 2007: 299).

Unos versos más adelante, la voz poética augura el nacimiento del odio entre los seres humanos a raíz del propio odio de Dios hacia Eva y su primogénito (“Caín será enemigo del que prefieras luego./ Y matará al hombre [...] aunque su hermano sea” (Conde, 2007: 300)). Mientras que aquí se está dirigiendo a Dios, en “Canción al hijo primero” se dirige a Caín para prevenirlo de la ira divina: Hijo de la ira/ de Dios implacable./ No podrá salvarte/ del odio tu madre (Conde, 2007: 298).

Al mismo tiempo, Eva está anticipando el primer fratricidio, del que se lamenta llorando a sus dos hijos por igual: a Abel en “Llanto por Abel” y a Caín en “Lamento por la maldición de Dios a Caín”¹². Sin embargo, dada la marginación que comparten, la Eva de Carmen Conde se identifica más con su primer hijo, como puede apreciarse en una de las obras de teatro de la autora, *Nada más que Caín* (1995), que, pese a su distancia cronológica, bebe mucho de *Mujer sin Edén* y reincorpora varios de sus temas. Uno de esos temas es, precisamente, la conciencia de inferioridad de Eva respecto al hombre (“Tú eres de Él, pero yo soy de ti”¹³) (Conde, 1995: 32)), cuya consecuencia es la identificación

¹² La refundición del mito cainita presenta en *Mujer sin Edén* una novedad evidente y es su tratamiento desde la perspectiva de su propia madre (Cocciola, 2018: 58).

¹³ Eva se dirige a Adán.

con Caín, a quien le dice: “Tú y yo estaremos solos siempre” (Conde, 1995: 47). La obra también establece una clara dicotomía entre el amor sin distinciones de Eva hacia sus hijos (“Hijos que mueren, hijos que matan. Una sabe del dolor de ambos” (Conde, 1995: 69-70)), y la parcialidad del trato de Dios:

EVA: Caín sabe que nació lejos del Edén. Que nació porque a nosotros nos echaron de allí. Que nos echaron, porque él había de venir al mundo. Es la primera semilla nuestra.
[...] Una semilla que germinó atormentada por el recuerdo y porque aún no conocíamos el destierro y nos perdíamos en él. Abel es otra cosa. Cuando se engendró Abel, sabíamos ya estar aquí” (Conde, 1995: 32).

ABEL: ¡Ojalá no me sonriera, y sólo te mirara con amor a ti!
CAÍN: Entonces... ¡Caín serías Tú! (Conde, 1995: 46).

Otra identificación inevitable es la de la primera mujer con la tierra¹⁴, ambas emblema de la fertilidad y ambas labradas por el hombre:

¡Oh tierra que te aprietas a mis lados:
yo tengo que labrarte, que mullirte,
que soy también de tierra en mi transcurso!
Subiendo están de ti dulces vapores
regándote la faz. Hueles a hembra,
y soy quien te fecunda, prolongándote
(Conde, 2007: 290).

Estas palabras de Adán igualan las funciones vitales de Eva con la tierra, lo que la condena a lo efímero, a lo caduco y temporal. Esa idea se plasma a lo largo del Canto II, donde, tras ser expulsados del Paraíso, ambos tienen que trabajar la tierra para sobrevivir:

Toda la tierra, sí.
La tierra desnuda y agria
hemos de remover tú y yo, orugas ciegas
del resplandor de Dios.
[...]
Toda hemos de ararla, toda,
y han de caber las tumbas
entre barbechos negros y predios resonantes
(Conde, 2007: 294).

En “La primera recolección” se asume la continuidad de un proceso cíclico (“Tendrá que ser eterno el germinar” (Conde, 2007: 295)) sometido a unas adversidades de las que ni siquiera tenían conocimiento¹⁵. Esta primera cosecha es, a su vez, el correlato del primer parto de Eva y, durante ese doble proceso, se confirma que ella está sola en la tarea de procrear:

Solamente yo, sola, he de vivir sin nadie
que sienta como yo. ¡Una mujer, la otra
que doble mi presencia, que descansa mi cuerpo
en su mitad reciente sin jardín en nostalgia!
(Conde, 2007: 295).

¹⁴ Esta asociación ha dado manifestaciones incontables, desde la Diosa Blanca hasta la Pachamama, pasando por obras de este período, como *Mujer de barro* de Ángela Figuera.

¹⁵ Véase “Sequía” en el mismo canto.

Frente a la precariedad de esta situación, se añora la abundancia inagotable del Paraíso en “La mujer sueña con el Edén”:

Aquí no tengo hambre, la sed no me fatiga.
[...]
Nada se consume. Circula Dios por todo:
es su savia y lo nutre de eternidades fluidas
(Conde, 2007: 303).

De vuelta a la realidad, en “Delante de la tierra trabajada” Eva y Adán contemplan sus frutos y se adueñan de la tierra (“Ya la tierra es un trono: la anega/ el hervor con que abrimos su pulpa” (Conde, 2007: 306)), pero se reincide en su naturaleza cíclica (“Lo que sembramos se mustia,/ aunque renace. *Y aquello/* era y será sin fin presencia” (Conde, 2007: 305)). Así pues, cuando se asocia a Eva con lo telúrico se la está condenando a un existir cíclico en el que el alumbramiento de la muerte y la guerra se repite una y otra vez¹⁶. La mujer queda así excluida del tiempo lineal y, por tanto, del tiempo histórico (Jato, 2004: 194-199). Abandonada al silencio, Eva clama por su inocencia y le pide a Yavé que la libere del estigma del pecado original que ha provocado el enfrentamiento de sus hijos:

Derrámame simiente perdonada.
Déjanos, Señor, que te ofrezcamos
hijo que no duela de tu ira.
Quiero ya dormir. Dame tu sueño.
(Conde, 2007: 302).

Este último verso manifiesta un deseo de “desnacer”, de mortalidad frente a una temporalidad que la castiga, de volver a la entraña del hombre, como ya lo había expresado en el Canto I (“¡Vuélveme a la Nada, Tú, Señor!/ Devuélveme a la Nada” (Conde, 2007: 291)).

Debido a esa existencia inútil, que recuerda al castigo de Sísifo, Eva se pregunta por qué ha sido creada y por qué la han dejado pecar:

¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios,
enseñarme la carne que se quema alegre
en vítores que un ojo de ofidio presidía
por ofenderte a Ti, el Hacedor del mundo?
(Conde, 2007: 291).

¹⁶ Las palabras de Aleixandre que he citado al principio de este apartado cobran sentido llegados a este punto. Además de Conde, Figuera también se revuelve contra este devenir cíclico en los últimos versos de “Mundo concluso”, perteneciente a *Víspera de la vida*: “¿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 hombres,/ abrumadoramente monótonos e iguales?” (Figuera, 1999: 194).

Ese cuestionamiento de la omnipotencia de Dios y del libre albedrío, que permiten pecar al hombre, también está en Adán, a quien oímos en “Nostalgia del hombre”:

“Acércate, varona” — te dijo la serpiente.
Y te acercaste sumisa.
Dios se paseaba por el Huerto,
al aire de su Día.
Ansias tuvo de mí: “¿Dónde estás tú...?”
¡Desnudo me encontré,
con fruto de tu sed sobre mi carne!
Una espada hay ahora, ¡una lumbre!,
que no nos deja ir... ¿Por qué no ardía
antes que tu voz junto al manzano?
(Conde, 2007: 290).

Sin embargo, la identificación entre hombre y mujer no va más allá, pues Adán es incapaz de entender el dolor de su compañera, ya que el suyo es un exilio físico, mientras que el de Eva es un exilio existencial, arraigado en una culpa cuya causa desconoce. En ningún momento hay un cuestionamiento por parte de Adán de la desproporción del castigo recibido por Eva (Jato, 2004: 193).

Por otro lado, me gustaría destacar la dimensión polifónica de la obra, que comienza a apreciarse en el Canto III. La voz poética de *Mujer sin Edén* no es solo la voz de Eva, sino que es una voz de género que incluye a Sara, Agar, la esposa y las hijas de Lot, la Virgen María y a la propia Carmen Conde; liberadas de su “exilio verbal”, aunque siempre cargando con el legado de la primera mujer (Cacciola, 2018: 59). En su carta, Aleixandre también reflexiona sobre esta cuestión:

Esta concepción de subvertidora grandeza (no existe la culpa; pecar fue inocentemente desagradar a Dios) se transmite con dolor en el fluir de las generaciones. Eva, la Mujer, pervive en ellas, siempre la misma, jamás perdonada porque jamás querida. En el Poema, aludidamente, Eva es la hija de Lot, es Sara, es Agar. Es al fin María (Díez de Revenga, 2012: 138).

Esta nueva generación de mujeres surge después del diluvio universal, que supone un nuevo comienzo para la humanidad:

¿Es que es nueva vida? ¿Comenzamos ahora
una tierra lavada de impurezas bestiales?
¿Es que es nuevo vivir, y Noé perdonado
dará generaciones ausentes de la culpa!
(Conde, 2007: 308).

No obstante, esta segunda oportunidad solo se le da al hombre, mientras que el destino sufrido por Eva se prolongará en todas sus compañeras, e incluso en la mujer del Nuevo Testamento, que no supondrá una superación de su antigua condición, sino su perpetuación (Jato, 2004: 220-222).

La polifonía a la que me he referido antes predomina en el poema “La mujer no comprende” (Conde, 2007: 310-311), que funciona en buena parte como un monólogo dramático. En primer lugar, escuchamos a Sara quejándose de su esterilidad (“¡Cuántas veces a estéril has condenado mi vientre!”), a la que Dios puso fin tras el acto sexual de Abraham y Agar (“¿Por qué luego que otra, Agar la egipcia pariera,/ hiciste que mi entraña doblara su existencia?”). Agar, por su parte, le recrimina a Dios que los dejara a ella y a su hijo Ismael abandonados a su suerte en el desierto (“Aquella tarde roja del calor del estío,/ cuando acabada el agua Ismael se moría,/ ¿por qué esperaste tanto la voz del joven hijo/ y no oíste la mía, espesa y desolada?”). En cuanto a la esposa de Lot, convertida en estatua de sal, este es el reproche que le hace a Dios: “¡Nunca admites, oh Dios, que yo quiera saber!”. Para Leopoldo de Luis (1985: 21) este verso se dirige a toda la tradición religiosa que durante siglos ha mantenido a la mujer alejada del conocimiento. Dios castiga a la esposa de Lot por el mero hecho de girarse para contemplar la destrucción de Sodoma, esto es, por querer saber. La consecuencia de su castigo fue el abandono de sus hijas a su suerte para después ser violadas. En los últimos versos, se hace una recolección de las voces poéticas diseminadas a lo largo del poema y, evidentemente, la que sale peor parada es la esposa de Lot por no limitarse a su función reproductiva:

Si soy Sarah, perdonas. Si soy Agar, ayudas.
Si la hembra de Lot, no perdonas que mire.

Otro de los ejes temáticos de *Mujer sin Edén* es la ruptura de la oposición Ave-Eva, que se inicia en uno de los poemas del cuarto canto: “Voz de la vieja Eva al sentirse en María” (Conde, 2007: 313). Por mucho que Dios se empeñe en distinguirlas, Eva es consciente de que María proviene de su propia estirpe, de la misma tierra maldita:

No perdonaste que engendrara hombre
a la que quitaras Tú del que fraguaste.
Y vienes a posar en cuerpo humano,
en virgen de mi propia descendencia.

No obstante, se sorprende de que también herede su mismo destino trágico, ya que María es la “mujer divinizada” que no ha pecado:

Ave, Eva. Nombres de mujer en dos Edades.
Presencias de tu Ser. Pero María
jamás pecó, Señor. ¿Por qué la eliges
sufridora del drama sobrehumano?
¡No hay árbol de la ciencia,
no hay árbol de la vida para ella!

En “El dolor de María por su hijo” la Virgen contempla cómo su hijo sufre entre los hombres (“Cansada estoy de ver que sangra sin que nadie/ restañe sus fluentes venas rotas

por el odio” (Conde, 2007: 314) y le suplica a Dios, su padre, que lo ayude (“¡Oh Tú, Señor! Soy tan pequeña/ que en mí no cabe tu grandeza íntegra./ Defiéndele del Mal, recuérdale: es tuyo” (Conde, 2007: 315), pero no obtiene respuesta. Podría decirse, en consonancia con lo dicho anteriormente, que en este poema se contraponen la patria y la patria.

“Recordando a Jesús” se escribe tras el crimen y evoca al hijo perdido por el odio (“Era igual que la luz, todo lo revelaba./ Igual que el agua limpia, todo lo redimía” (Conde, 2007: 315)). La muerte de Cristo no se concibe como un sacrificio que Dios hace para salvar a la humanidad, sino como una muerte de un *abel* más a manos de otro *caín*¹⁷ (Jato, 2004: 223). Al fin y al cabo, Eva y María no dejan de ser las dos caras de la misma moneda: la mujer rebelde y la sumisa cargando con el mismo castigo.

En “Horror a la bestia” (Conde, 2007: 319) la voz poética vuelve a ser la de Eva que, en esta ocasión, se dirige a la serpiente del Edén (“la bestia”), a la que responsabiliza de todas las desgracias sufridas a lo largo del poema:

¿Por qué supe de ti, oh bestia impura?
¿Acaso te salvaste del oscuro silencio
llevándote conmigo por las quemantes tierras
que Dios nos destinara en su arrebato?

Igualmente, el destino de la mujer es compartido por el de la serpiente (“Esclavos nos hiciste, y te quedaste esclava”), que también fue castigada por desafiar a Dios¹⁸. Los últimos versos del poema podrían tomarse como la voluntad del yo poético de combatir el estigma del pecado original:

Te domará mi vida, te domará mi muerte,
maldita bestia dulce, embriagadora loca
que muerdes mis entrañas, tu manzana fragante.

El canto culmina con el poema “Visión”, en el que abundan los elementos apocalípticos: ángeles con trompetas, caballos destructores, el río, el dragón o las alusiones a San Juan, autor del *Apocalipsis* (Luis, 1985: 23). Esta evocación del Fin del Mundo obedece al deseo de la mujer de poner fin a esa existencia culpable. Sin embargo, no hay una conclusión del ciclo, solo una prolongación de este en el presente.

¹⁷ También es interesante el tratamiento que Figuera hace en poemas como “Carta abierta” de la figura de Cristo no como un cauce de amor y entrega al hombre, sino como una prolongación del Dios que vive ajeno a la realidad humana (Zabala, 1994: 232).

¹⁸ Yendo más allá del texto, podríamos vincular a Eva y a la serpiente con Prometeo, también castigado por enfrentarse a la voluntad de los dioses.

El último canto, como ya he dicho, sitúa a la voz poética en el tiempo de la autora y presenta varias similitudes respecto a *Mientras los hombres mueren*. También en *Mujer sin Edén* la madre está cansada y se rebela contra su destino tras haber pasado por el trauma de la guerra. En cambio, aquí no está lamentándose ante la nada, sino que tiene muy claro a quién dirigir su protesta:

Pues soy vieja, Señor. ¿No escuchas cuánto lloro
cuando el hombre, dormido, me vuelca su simiente
porque Tú se lo ordenas sin piedad de mi duelo?
¿No ves mi carne seca, mi vientre desgarrado;
no escuchas que te llamo por bocas estalladas,
por los abiertos pechos de niños, de mujeres?...
¡En nada te ofendieron, sino en nacer!
Soy yo la que Tú olvidas, y a ellos los devastas;
me obligas a que siga el lúbrico mandato
de aquella bestia horrible nacida en contra mía.
[...]
Tan vieja..., tan cansada... Espuelas que me raja
son las piernas del hombre. Líbrame de ese yugo
(Conde, 2007: 323-324).

Hay, por otro lado, una insistencia en el origen divino del odio y en una culpa que la mujer se niega a asumir como propia:

Señor, ¿Tú no perdonas? Si perdonara tu olvido
ya no pariría tantos hombres con odio,
ni seguiría arando cada día más estrechas
las sendas de los trigos entre zanjas de sangre
(Conde, 2007: 322).

El lamento por la condición cíclica de la mujer y sus funciones coincide con el trauma maternal derivado de la guerra. Los últimos versos de esta “Súplica final de la mujer” evidencian que el sujeto poético no está sometiéndose al discurso patriarcal, sino que está cuestionando a una autoridad divina que es incapaz de perdonarla (Jato, 2004: 229):

¿Quién si Tú eres Todo, de no ser Tú podría
darte un Paraíso por el perdón que te pido?
(Conde, 2007: 324).

No estamos, por tanto, ante un libro religioso, sino ante uno de protesta que solo podía ser obra de una mujer, como bien diría Concha Zardoya:

No hay poema de hombre que pueda hablar así a las mujeres. No hay poeta varón capaz de revelar al mundo el dolor de Eva —la mujer-símbolo— desde el albor de la creación hasta los tiempos actuales. Toda la historia humana, toda la trágica biografía espiritual de la Mujer se halla en este libro (Concha Zardoya, citado por Acillona, 1996: 96).

5. Ángela Figuera: la mujer, el barro y la Biblia

Paralela a la búsqueda de la mujer de una voz propia, surge el empleo de dicha voz para reivindicar causas y visibilizar problemas que eran impensables en la poesía masculina. Uno de los casos más relevantes es el de Ángela Figuera, que tiene poemas que abordan sin ningún tipo de reparo el deseo sexual femenino o procesos fisiológicos de la mujer como el parto o la menstruación¹⁹ (Payeras Grau, 2009: 278-280). Pero antes de abordar directamente sus poemas conviene hacer algunas precisiones.

La propia autora distingue tres etapas en su trayectoria poética: un primer período de aprendizaje o poesía “imitativa”, correspondiente a los años anteriores a la guerra civil; un segundo ciclo de poesía más intimista y subjetiva que transcurrió durante los primeros años de la posguerra; y, por último, la llamada “etapa preocupada” en la que, tras una crisis existencialista, la poeta supera el individualismo previo y se abre a la realidad y a la observación de un mundo en continuo conflicto (Zabala, 1991: 55).

Durante su primera etapa escribió poemas sueltos, por lo que no tenemos ningún libro como tal. En la etapa “subjetiva”, por su parte, escribiría *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949), volcada en su familia y al margen del mundo y sus conflictos. Podría decirse que esta poesía es el canto a un paraíso individual recuperado que participa de un panteísmo más estético que ideológico (Zabala, 1991: 57).

En cuanto a la “poesía preocupada”, es su momento de mayor producción poética en la que destacarían: *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Víspera de la vida* (1953), *Los días duros* (1953), *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra* (1962)²⁰. Sus poemas se vuelven más extensos, predomina un tono narrativo y se recurre al verso libre y al coloquialismo para intentar captar la realidad degradada que caracterizó a la posguerra. Existe, por encima de todo, un proceso colectivizador desde el yo hacia el nosotros. Durante sus últimos años, volviendo a la dedicación familiar, publicaría *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* (1984) (Zabala, 1991: 57-59).

¹⁹ Véanse “Deseo” de *Mujer de barro* o “La sangre” de *Víspera de la vida*. También es interesante a este respecto el poema “Alumbramiento”, también de *Mujer de barro*, por su dimensión metapoética, ya que se compara la creación poética con el acto de dar a la luz.

²⁰ Dentro de esta etapa podría hacerse otra subdivisión en la que encontraríamos una primera poesía más existencial y metafísica, que abarcaría las cuatro primeras obras, y una poesía de mayor compromiso social, la de *Belleza cruel* y *Toco la tierra* (Kuhlman, 2012: 94 y Zabala, 1994: 251).

Si bien me interesa más la poesía social de Ángela Figuera, porque es la más reivindicativa y en la que más brilla la transgresión del mito, voy a detenerme primero en *Mujer de barro*, ya que cuenta con un importante componente bíblico. El título de la obra nos lleva inevitablemente al *Génesis* y, más concretamente, al mito de la creación del hombre y la mujer, proponiéndonos una lectura femenina del mismo (Quance, 1987: 11). La Eva de Figuera no tendría su origen, pues, en la costilla de Adán, sino en la misma sustancia con la que lo formó Dios: el barro. Por tanto, Eva dejaría de concebirse como un accesorio del hombre, siendo ella misma una realidad autónoma²¹. Fijémonos ahora en el dístico inaugural de la obra:

Mujer de barro soy, mujer de barro:
pero el amor me floreció el regazo
(Figuera, 1999: 31).

La poeta reconoce la casi fea sencillez de su origen (el barro) al tiempo que se proclama hermosa y plena una vez que ha sido fecundada por el hombre. Esta celebración del poder creador de la mujer es el tema principal de la obra. De hecho, Figuera no se reconoce en la Eva eternamente culpable, sino en la Eva primigenia, previa a la expulsión del Paraíso, que luce con orgullo su capacidad más intrínsecamente femenina: la facultad genésica (Quance, 1987: 12). Esto nos lleva a otra posible interpretación del símbolo del barro, como propuesta de un nuevo comienzo que rompa con los moldes femeninos previos:

En el mundo paradisíaco de los primeros libros, pues, el barro, aunque ciertamente definitorio de la condición humana, también puede representar la indefinición misma — un punto de partida mítico de indiferenciación anterior a la Caída, que es cuando la diferencial sexual de la mujer se torna en maldición (Quance, 1987: 12).

Esta imagen del amor como fuerza transformadora vinculada a lo telúrico aparece en otros poemas del mismo libro, como “Tierra” o “Barro” (“Es barro mi carne... ¿Y qué?/ Cuando mi amante la besa/ le sabe a nardos y a miel” (Figuera, 1999: 33)).

Mujer de barro tiene un fuerte componente familiar y autobiográfico, pero es, al mismo tiempo, una celebración del erotismo femenino, así como del ser madre y mujer²² (Zabala, 1994: 269). También hay, desde el principio, una redefinición por parte de la

²¹ De este modo, *Mujer de barro* combina las dos versiones del *Génesis*: la que afirma que el hombre y la mujer fueron creados al mismo tiempo y la que cuenta primero la creación del hombre a partir del polvo y la de la mujer como una consecuencia de la primera. *Mujer sin Edén* se adscribiría a esta segunda lectura, aunque con una evidente intención de cuestionarla desde dentro.

²² Conviene señalar que estos poemas fueron escritos años atrás, por lo que su plenitud vital no se corresponde con las dificultades que vivió la poeta en la década inmediata a la guerra (Acillona, 2002: 479).

autora de lo que significa “ser mujer”, frente a las anteriores representaciones del estereotipo femenino realizadas en su totalidad por hombres²³:

Figuera rechaza la imagen delicada y evanescente de la mujer que inducía una presunción de debilidad o difuminaba su presencia física, su misma realidad compleja y material. Propone, de forma opuesta, la contundencia de su cuerpo de mujer, apto para la procreación, recipiente de la vida (Payeras Grau, 2009: 262).

Dejando atrás esta etapa, podría decirse que es en *Vencida por el ángel* donde se opera ese cambio hacia la “poesía preocupada”. Cambio que el ángel de su obra refleja de forma muy significativa. Según José Jiménez (1982: 217-220), las figuras de mediación, como el ángel, nacen con el hundimiento de un mundo ya viejo y denotan una transición cultural profunda, como es el caso de la poesía de Figuera. El ángel, de claras connotaciones bíblicas, se presenta como una figura intimidante y hostigadora²⁴ que rompe las barreras entre el yo poético y la realidad: “me ha tocado; me ha roto la coraza soberbia;/ me ha deshecho los muros; me ha cortado la huida” (Figuera, 1999: 123). Expulsada de su paraíso particular, la poeta se admite vencida por el ángel y, al mismo, bendecida, al igual que Jacob, con el don de dar voz a los que no la tienen (Quance, 1987: 13). La revelación de un mundo terrible por parte del ángel actúa en Figuera como una suerte de victoria que la inicia en el compromiso:

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
(Figuera, 1999: 124).

Este proceso autocrítico de toma de conciencia²⁵ se manifiesta en poemas como “Egoísmo”, donde el yo poético, que se sitúa “dentro” al principio y al final del poema, intenta derribar la frontera con el exterior, acentuada por el “Fuera” anafórico de las estrofas intermedias, denunciando la crueldad cotidiana:

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”
(Figuera, 1999: 122).

El poema también es importante porque adelanta temas de su poesía posterior, como su concepción antibelicista de la maternidad (“Fuera, las madres dóciles que alumbran/

²³ Véase “Mujer”.

²⁴ Al igual que en “Miedo” de *Belleza cruel*, donde el ángel posee una pureza aterradora.

²⁵ Al igual que ella, otros poetas sociales como Gabriel Celaya o Blas de Otero también se mostraron muy críticos con su poesía precedente, siendo muy frecuente la crisis existencial como consecuencia inmediata a la toma de conciencia. Tómense como ejemplo estos versos del poema “Digo Vivir” de Otero: “[...] abominando cuanto he escrito/ del hombre aquel que fui cuando callaba” (Acillona, 2002: 480).

con terrible alarido;/ las que acarrear hijos como fardos/ y las que ven secarse ante sus ojos/ la carne que parieron y renuevan/ su grito primitivo”) o la preocupación por la infancia, condenada a vivir en un mundo degradado (“Fuera, los niños pálidos, creados/ al latigazo rojo del instinto,/ y que la vida, bruta, dejó solos/ como una mala perra su camada²⁶” (Figuera, 1999: 121)).

Continuando con el análisis de elementos bíblicos, habría que detenerse en dos poemas de *Los días duros*: “Génesis” y “Presencia de Dios”. El primero se pregunta por el origen de Dios, por el movimiento del motor inmóvil (“Cuando aún nada era,/ con qué presencia única, indecible/ resonaría Dios en el abismo” (Figuera, 1999: 180)). El segundo, por su parte, pone en duda que Dios creara al hombre a su medida, comparando la omnipotencia divina con las limitaciones humanas (¡Oh, Dios, mi pequeñez y tu grandeza!/ ¿Cómo creer que esta menguada forma/ imagen tuya sea y semejanza? (Figuera, 1999: 181)).

Otros dos poemas interesantes que hay que estudiar a la par son “Caín” y “Abel” de *Víspera de la vida*. Ambos siguen una estructura paralela y subrayan la sorpresa de la muerte en sus existencias más que el conflicto fratricida en sí. Tanto Abel, de actitud sumisa e inconsciente, como Caín, el antihéroe atormentado por el trabajo, son inocentes para Figuera. Del mismo modo que para Caín el derramamiento de sangre era algo completamente ajeno hasta ese momento (“Él nada comprendía. Contemplaba sus manos” (Figuera, 1999: 203)), la muerte tampoco formaba parte de la realidad de Abel hasta que llegó (“Porque nadie le dijo que estrenaba la muerte” (Figuera, 1999: 204)). Según José Ramón Zabala (1994: 316-317), “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”:

Porque nadie le dijo que las pardas raíces
se trenzarían ávidas a sus miembros helados
bebiendo de él sin prisa, agotándole el zumo.
Porque nadie le dijo que el romero crecía
agarrado a la piedra que pesaba en su vientre
y que el vivo carmín que adornaba la rosa
era más encendido a través de su sangre
(Figuera, 1999: 204).

²⁶ Otro poema que participa de esta actitud crítica es “Los días duros”, cuyos versos son una referencia más que evidente a *Mujer de barro*: “Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme/ sobre mi dócil barro femenino” (Figuera, 1999: 169).

Es inevitable relacionar estos poemas con “Guerra”, poema de *Belleza cruel* en el que el yo poético se identifica con la madre patria que dio a luz a las dos Españas (Caín y Abel)²⁷. Llama la atención cómo es Eva quien protagoniza el poema y quien narra la Historia que en la Biblia siempre se había contado desde un punto de vista masculino. Partiendo de su relación con Adán, el nacimiento de sus hijos y el sucesivo fratricidio, la primera mujer convierte su vida en símbolo (Zabala, 1994: 226). En los primeros versos el conflicto ya se anticipa cuando Eva compara los embarazos de sus dos hijos:

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
(Figuera, 1999: 229).

A medida que van creciendo se confirma la inminencia del enfrentamiento, como una de la realidad de la que ambos participarán:

Los vi nacer. Menudos, desarmados.
Pero en su carne yo leía: muerte.
Los vi crecer unidos. Madurarse.
Pero en sus ojos yo leía: crimen
(Figuera, 1999: 229).

La “muerte” y el “crimen” envuelven a ambos, no solo a Caín, como diría el mito bíblico. Por tanto, hay una reivindicación de este personaje por parte de Figuera que lo sitúa en igualdad de condiciones respecto a su hermano²⁸ (Zabala, 1994: 229).

Eva se lamenta por no haber podido devolverlos a sus entrañas para fusionarlos y uniformarlos, limando así sus diferencias (“Si yo hubiera podido revertirlos/ de nuevo a mí. Fundirlos. Confundirlos./ ¿Por qué, Señor; los quieres desiguales;/ distintos en tu herencia y en tu gracia?” (Figuera, 1999: 230)). Mientras el hombre duerme indiferente y ajeno al problema, la mujer, incapaz de posicionarse, experimenta la frustración de no poder ayudar a sus hijos: “Para Eva, sus dos hijos son el mismo y único fruto [...], a pesar del trágico destino que les espera” (Jato, 2000: 48). Dicho destino es inevitable, independientemente de los esfuerzos y súplicas de su madre:

Mas nada pude hacer. Surgió la muerte.
Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano.
Caín y Abel parí. Parí la GUERRA
(Figuera, 1999: 230).

²⁷ Cabría destacar los dos versos que se citan antes del primer verso, que forman parte del Canto V de *Mujer sin Edén*: “Soy madre de los muertos/ de los que matan madre”.

²⁸ Esta visión ya se encontraba, en cierto modo, en Unamuno, quien reaccionó contra la tradicional idealización de la figura de Abel (Zabala, 1994: 229).

La autora traslada así la realidad del poema a su tiempo, reformulando el mito de Caín y Abel como el mito de la guerra civil, cuyo alcance no se limita al caso español, sino que tiene un valor simbólico universalizador. La voz poética manifiesta su rechazo contra la guerra como realidad humana, no como un episodio concreto (Zabala, 1994: 228-229). Por tanto, en estos versos se busca “revisar la historia en un presente doloroso y devastado pero con miras a proyectarse hacia un futuro en el que no se repitan los errores del pasado” (Kuhlman, 2012: 100).

Ángela Figuera, pues, llega a las mismas conclusiones que Carmen Conde en *Mientras los hombres mueren* y plantea esa misma utopía nacional, cuyo instrumento de realización ha de ser la juventud naciente:

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
(Figuera, 1999: 255).

Toco la tierra. Letanías es el último título de la “poesía preocupada” y es importante en la medida que permite completar el mundo simbólico figueriano. Ella, que comenzó definiéndose como barro, terminará identificándose con la tierra, “en su llagada entraña”, como clímax del sufrimiento. Sin embargo, el triunfo de la palabra llega cuando ahora es ella, al igual que Adán en su momento, la que es capaz de dar nombre a las cosas. La tierra es, por tanto, principio y fin de su poesía (Quance, 1999: 24).

6. Conclusiones

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, es evidente que la reformulación de los mitos bíblicos no fue cosa de unas pocas autoras, sino que supuso una de las tendencias poéticas dominantes en la inmediata posguerra. Asimismo, ha quedado claro que, pese a que tanto hombres como mujeres la adoptaron, sus objetivos y planteamientos fueron muy diversos. En el caso de las autoras, que es el que me ha ocupado, la subversión de este lenguaje bíblico se ha manifestado en dos aspectos fundamentales: la identidad de la mujer y la maternidad.

En *Mientras los hombres mueren* Carmen Conde desarticula el modelo de maternidad abnegada y sacrificada que imperaba y ofrece una respuesta antibelicista. En cuanto a *Mujer sin Edén*, la poeta reivindica que es a la mujer a quien corresponde escribir su propia historia y salta a la vista que es capaz de hacerlo. Tal y como dice Acillona (1996: 95), la obra de Conde no es un simple lamento hacia Dios, sino que se dirige a unas circunstancias históricas, sociales e ideológicas impuestas por un sistema de poder patriarcal. Ángela Figuera, por su parte, recurre a Eva, Caín o Abel para cuestionar el orden establecido y el uso que hace de estas figuras responde tanto a su situación personal como a la poesía que desarrolla en cada momento.

Por último, con este trabajo espero haber demostrado que la “poesía escrita por mujeres” no se puede estudiar como un departamento estanco, como algo excepcional o marginal a la norma, sino que debería incorporarse a ella por méritos propios. Carmen Conde y Ángela Figuera, entre otras muchas poetas, han sido y deben ser reconocidas no por el mero hecho de ser mujeres, sino porque realmente han desarrollado una labor literaria sólida y de calidad que no tiene nada que envidiar a la de sus contemporáneos masculinos. Entiendo que los estudios recientes que solo incluyen a autoras tienen una importante función de visibilidad, pero es necesario ir un paso más allá hacia una normalización. Ha quedado demostrado que la posguerra no se puede terminar de apreciar si no situamos a Carmen Conde junto a Alonso y a Aleixandre. Del mismo modo, la poesía social de Celaya y Otero guarda muchas similitudes con la de Figuera y esos detalles se pierden en un estudio monolítico de la literatura. Por tanto, es necesario que hombres y mujeres se estudien a la par para poder tener una historia de la literatura más completa y verdadera.

Bibliografía citada

- ACILLONA, Mercedes (1987), “Carmen Conde: poemas de la Guerra Civil”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 8, pp. 223-240.
- (1988), “El tema cainita en la poesía contemporánea”, en Roberto Pérez (coord.), *25 años Facultad de Filosofía y Letras: 1. Estudios de lengua y literatura*, Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 145-160.
- (1996), “Mujer sin Edén: la reescritura del mito de la culpa”, *Zurgai*, dic. 1996, pp. 92-96.
- (2002), “Ángela Figuera y la poesía social”, en Ana Elejabeitia *et al.* (coord.), *Bilbao: El espacio lingüístico: Simposio 700 Aniversario*, Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 477-494.
- CACCIOLA, Anna (2018), “La subversión del lenguaje bíblico en Carmen Conde: hacia el sentido fundacional de una identidad”, en Ernesto Cutillas Orgilés (coord.), *Convergencia y transversalidad en humanidades: actas de las VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 55-60.
- CONDE, Carmen (1995), *Nada más que Caín*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (2007), *Poesía completa*, Madrid: Castalia.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. (2012), “Gestión de un patrimonio literario: manuscritos, epistolario, documentos personales, ediciones (el legado de Carmen Conde)”, en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (coord.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una poética de transición entre estados*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 129-146.
- FIGUERA, Ángela (1999), *Obras completas*, Madrid: Hiperión.
- JATO, Mónica (2000), “Exilio interior e identidad nacional: el concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell”, *Hispanic Poetry Review*, Vol. 2, n.º 1, pp. 35-50.
- (2004), *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*, Kassel: Reichenberger.

- JIMÉNEZ, José (1984), *El ángel caído: la imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- KUHLMAN, Lara (2012), “Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich”, *Utah Foreign Language Review*, Vol. 20, pp. 87-104.
- LUIS, Leopoldo de (1985), “Para una reedición de *Mujer sin Edén*”, en Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, Madrid: Torremozas, pp. 9-29.
- MAINER, José Carlos (2010), “La resurrección de Lázaro: variaciones contemporáneas de un tema en la literatura hispánica”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Iberoamericana, pp. 131-157.
- NALBONE, Lisa (2011), “La visión ginocéntrica en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, *Hispania*, Vol. 94, n.º 2, pp. 229-239.
- PAYERAS GRAU, María (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid: UNED.
- QUANCE, Roberta (1987), “La mujer, el barro y la Biblia”, *Zurgai*, dic. 1987, pp. 10-15.
- (1999), “En la casa paterna”, en Ángela Figuera, *Obras completas*, Madrid: Hiperión, pp. 15-25.
- REYZÁBAL, María Victoria (2009), “Ángela Figuera Aymerich. La maternidad: experiencia exclusiva”, *Zurgai*, dic. 2009, pp. 12-16.
- ZABALA, José Ramón (1991), “Ángela Figuera Aymerich: poesía y disidencia”, *Mundaiz*, n.º 42, pp. 53-64.
- (1994), *Ángela Figuera, una poesía en la encrucijada*, San Sebastián: Universidad de Deusto.