

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

ESCRITORAS: CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y
COLECTIVA

NOTA DE LA DIRECTORA

*Trazando nuevos mapas. Cartografías críticas:
Género, naturaleza y memoria en la literatura.*

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y SIMONELLI RAMOS, Amparo.
Escritoras. Cartografías de la memoria individual y colectiva – CORRALES CARO, Cristina. *Paisaje, espíritu y palabra: La naturaleza como vía poética y religiosa en Den Sute-jo* – MACANNUCO, Ana. *Bellezas de Andalucía y otras partes del mundo: Retratos e impresiones en los artículos periodísticos de Amantina Cobos* – MUÑOZ MAYA, Natalia. *Espacio, género y crítica en El niño de Brenes, de Lola Ramos de la Vega* – IGLESIAS GRANDE, Cristina. *La new woman en los paisajes urbanos de Amalia Guglielminetti* – MORENO-LAGO, Eva. *Naturaleza, género e identidad en los cantares de Gloria de la Prada* – VILLAMIL, Wilson Alfredo. *El paisaje en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo* – PAREDES, Alberto. *Nellie Campobello: Una revolución desde el alféizar* - RODELLA, Ana. *Los lugares de la mujer partisana en Diario Partigiano y L'Agnese va a morire* - ARIENZA, Soledad. *Suturar la herida del exilio: mapas porteños en Memoria de la melancolía, de María Teresa León* – RODRÍGUEZ, Sandra G. «*Dormida o despierta a mí me brotan los arroyos*»: Paisaje andaluz y memoria en la obra de Concha Lagos (1907-2007) – ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. *María Enciso: cartografías de la memoria* – MASCARELL GARCIA, María. *Paisajes de montaña, paisajes de resistencia en Elena Bono (1921-2014)* - AGUILAR GONZÁLEZ, Juan. *Geografía del recuerdo en cuatro poemas de María de los Reyes Fuentes* – CAZORLA CASTELLÓN, Antonio. *Entre la alienación y el desarraigo: La construcción del espacio narrativo en El otro barrio, de Elvira Lindo* – ALONSO HERRERO, MARÍA. *Vivir en el desecho: El caso de Basura, novela de Sylvia Aguilar Zéleny* – DURACCIO, Caterina. *Paisajes migrantes y espacios geosimbólicos en escritoras italianas*

Año CI-2

Enero-Diciembre 2025

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

ESCRITORAS: CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y
COLECTIVA

NOTA DE LA DIRECTORA

*Trazando nuevos mapas. Cartografías críticas:
Género, naturaleza y memoria en la literatura.*

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y SIMONELLI RAMOS, Amparo.
Escritoras. Cartografías de la memoria individual y colectiva – CORRALES CARO, Cristina. *Paisaje, espíritu y palabra: La naturaleza como vía poética y religiosa en Den Sute-jo* – MACANNUCO, Ana. *Bellezas de Andalucía y otras partes del mundo: Retratos e impresiones en los artículos periodísticos de Amantina Cobos* – MUÑOZ MAYA, Natalia. *Espacio, género y crítica en El niño de Brenes, de Lola Ramos de la Vega* – IGLESIAS GRANDE, Cristina. *La new woman en los paisajes urbanos de Amalia Guglielminetti* – MORENO-LAGO, Eva. *Naturaleza, género e identidad en los cantares de Gloria de la Prada* – VILLAMIL, Wilson Alfredo. *El paisaje en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo* – PAREDES, Alberto. *Nellie Campobello: Una revolución desde el alféizar* - RODELLA, Ana. *Los lugares de la mujer partisana en Diario Partigiano y L'Agnese va a morire* - ARIENZA, Soledad. *Suturar la herida del exilio: mapas porteños en Memoria de la melancolía, de María Teresa León* – RODRÍGUEZ, Sandra G. «Dormida o despierta a mí me brotan los arroyos»: Paisaje andaluz y memoria en la obra de Concha Lagos (1907-2007) – ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. *María Enciso: cartografías de la memoria* – MASCARELL GARCIA, María. *Paisajes de montaña, paisajes de resistencia en Elena Bono (1921-2014)* - AGUILAR GONZÁLEZ, Juan. *Geografía del recuerdo en cuatro poemas de María de los Reyes Fuentes* – CAZORLA CASTELLÓN, Antonio. *Entre la alienación y el desarraigo: La construcción del espacio narrativo en El otro barrio, de Elvira Lindo* – ALONSO HERRERO, MARÍA. *Vivir en el desecho: El caso de Basura, novela de Sylvia Aguilar Zéleny* – DURACCIO, Caterina. *Paisajes migrantes y espacios geosimbólicos en escritoras italianas*

Año CI-2

Enero-Diciembre 2025

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004). – José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39001. Santander.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* está recogido en los siguientes índices: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): C4. SCOPUS. DIALNET (Universidad de la Rioja). ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades).LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts). MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association). PIO (Periodical Index Online).

Correo electrónico: boletin@sociedadmenendezpelayo.es

© Sociedad Menéndez Pelayo

Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al *BBMP*. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del *BBMP*.

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University, Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insua (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Londero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zataráin (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintés (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

Índice

Nota de la Directora

- Trazando nuevos mapas. Cartografías críticas:
Género, naturaleza y memoria en la literatura.
Raquel Gutiérrez Sebastián 5-8

Artículos

- Escritoras: Cartografías de la memoria individual y colectiva
Mercedes Arriaga Flórez y Amparo Simonelli Ramos 9-20
- Paisaje, espíritu y palabra: La naturaleza como vía poética y religiosa en Den Sute-jo
Cristina Corrales Caro 21-40
- Bellezas de Andalucía* y otras partes del mundo:
Retratos e impresiones en los artículos periodísticos de Amantina Cobos
Ana Macannuco 41-61
- Espacio, género y crítica en *El niño de Brenes*, de Lola Ramos de la Vega
Natalia Muñoz Maya 63-76
- La *new woman* en los paisajes urbanos de Amalia Guglielminetti
Cristina Iglesias Grande 77-91
- Naturaleza, género e identidad en los cantares de Gloria de la Prada
Eva Moreno-Lago 93-116
- El paisaje en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo
Wilson Alfredo Villamil 117-133

Nellie Campobello: Una revolución desde el alféizar <i>Alberto Paredes</i>	132-152
Los lugares de la mujer partisana en <i>Diario Partigiano</i> y <i>L'Agnese va a morire</i> <i>Anna Rodella</i>	153-170
Suturar la herida del exilio: mapas porteños en <i>Memoria de la melancolía</i> , de María Teresa León <i>Soledad Arienza</i>	171-195
«Dormida o despierta a mí me brotan los arroyos»: Paisaje andaluz y memoria en la obra de Concha Lagos (1907-2007) <i>Sandra G. Rodríguez</i>	197-227
María Enciso: cartografías de la memoria <i>Mercedes Arriaga Flórez</i>	229-245
Paisajes de montaña, paisajes de resistencia en Elena Bono (1921-2014) <i>Maria Mascarell Garcia</i>	247-260
Geografía del recuerdo en cuatro poemas de María de los Reyes Fuentes <i>Juan Aguilar González</i>	291-309
Entre la alienación y el desarraigo: La construcción del espacio narrativo en <i>El otro barrio</i> , de Elvira Lindo <i>Antonio Cazorla Castellón</i>	311-339
Vivir en el desecho: El caso de <i>Basura</i> , novela de Sylvia Aguilar Zéleny <i>María Alonso Herrero</i>	341-357
Paisajes migrantes y espacios geosimbólicos en escritoras italianas <i>Caterina Duraccio</i>	359-368

**TRAZANDO NUEVOS MAPAS.
CARTOGRAFÍAS CRÍTICAS: GÉNERO,
NATURALEZA Y MEMORIA EN LA
LITERATURA.
NOTA DE LA DIRECTORA**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria
Orcid: 0000-0002-1170-6098

El presente volumen del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* constituye un espacio de encuentro entre tradiciones críticas diversas que, sin embargo, convergen en un mismo horizonte: repensar la literatura como territorio simbólico atravesado por el género, la naturaleza y la memoria. Los artículos que aquí se presentan, dedicados a autoras y contextos diferentes, trazan un mapa plural donde las palabras se convierten en instrumentos de resistencia, de construcción identitaria y de reapropiación del espacio.

A primera vista pudiera parecer que los textos abordan problemáticas heterogéneas: desde la espiritualidad de los haikus de Den Sute-jo hasta las memorias del exilio de María Teresa León; desde los cantares populares de Gloria de la Prada hasta las evocaciones urbanas de Elvira Lindo; desde los artículos periodísticos de Amantina Cobos hasta la poesía partisana de Elena Bono. Sin embargo, una lectura transversal revela un hilo conductor del volumen: la conciencia de que el espacio literario nunca es neutro, sino que se erige como escenario político donde se negocian

relaciones de poder, identidades de género y representaciones de la naturaleza.

En este sentido, este número extraordinario dialoga con dos marcos teóricos fundamentales. Por un lado, la ecocrítica, que ha subrayado cómo los paisajes, los entornos naturales y las geografías simbólicas constituyen matrices de sentido en la creación artística. Como recuerda Stacy Alaimo, la materialidad transcorpórea de la experiencia nos obliga a pensar que lo humano y lo no humano se encuentran entrelazados en redes de significación y agencia. Esta mirada permite comprender que las montañas de Elena Bono, los jardines de Den Sute-jo o los ríos evocados por Concha Lagos no son meros decorados, sino paisajes cargados de memoria y resistencia.

Por otro lado, los estudios literarios feministas aportan las herramientas necesarias para visibilizar cómo las mujeres escritoras han habitado y resignificado esos espacios. Adrienne Rich insistió en que revisar la historia desde las mujeres significa reorientar los mapas de la memoria colectiva, y eso es precisamente lo que hacen las autoras aquí estudiadas: redibujar cartografías donde los márgenes se convierten en centro. Desde la prensa cultural de Amantina Cobos hasta las narraciones urbanas de Alfaro de Ocampo, se observa una apropiación creativa por parte de las mujeres escritoras de géneros y espacios históricamente masculinos.

El feminismo en nuestro país ha ofrecido categorías que enriquecen un debate abierto al que este volumen sin duda contribuirá. Celia Amorós señalaba que el feminismo constituye en sí mismo una genealogía crítica, empeñada en rescatar y reinscribir las voces silenciadas en los relatos dominantes. Alicia Puleo, por su parte, ha advertido que el ecofeminismo no puede limitarse a reproducir las viejas asociaciones entre mujer y naturaleza, sino que debe resignificarlas críticamente, convirtiéndolas en una ética de la justicia y del cuidado. Estas claves son fundamentales para comprender cómo las escritoras analizadas en este volumen se enfrentan a los límites de su tiempo y los transforman en espacios de posibilidad.

En esa misma línea de investigación, Mercedes Arriaga ha insistido en la necesidad de desvelar las cartografías ocultas de la escritura femenina, resituándola en un mapa cultural del que fue

borrada. Esta metáfora cartográfica, que atraviesa toda la obra crítica de esta catedrática de la Universidad de Sevilla y coordinadora de este número, adquiere aquí una dimensión plena: los artículos del *Boletín* se convierten en actos de restitución y de reescritura de la memoria literaria femenina. Se trata de un ejercicio de arqueología textual que no solo recupera a autoras invisibilizadas, sino que también replantea los modos de leer y de construir genealogías literarias desde una perspectiva feminista.

Al situar estas investigaciones en una genealogía más amplia, no podemos olvidar que la escritura femenina hunde sus raíces en voces tan remotas como la de Enheduana, sacerdotisa y poeta de la antigua Mesopotamia, considerada la primera autora firmante de la historia. Su ejemplo nos recuerda que las mujeres han inscrito su subjetividad en el paisaje de la palabra desde los orígenes mismos de la literatura. Y, en un arco temporal distinto, pero simbólicamente afín, el legado de Rosario Mirallés, primera catedrática de Geografía en España, subraya la importancia de que las mujeres conquisten también la autoridad en la construcción académica de los mapas y de los discursos espaciales. Estas presencias, antigua y moderna, dialogan con el núcleo de este volumen: la recuperación de genealogías femeninas como estrategia crítica y política.

De este modo, el presente volumen no solo aporta conocimiento filológico, sino que también propone un gesto político y cultural: devolver al mapa de la literatura voces y espacios marginados. Siguiendo la invitación de Arriaga a romper con las fronteras disciplinarias y abrir la literatura a una lectura plural, crítica y transformadora, los trabajos aquí reunidos demuestran que la crítica literaria feminista y la ecocrítica no son aproximaciones accesorias, sino claves de lectura imprescindibles para comprender la complejidad de nuestras tradiciones.

En definitiva, este número se inscribe en una tarea que es a la vez hermenéutica y emancipadora: trazar cartografías críticas de la literatura donde género, naturaleza y memoria se entrelazan en un mapa alternativo. Un mapa que no solo ilumina lo olvidado, sino que también nos recuerda que la literatura, como espacio simbólico, siempre es un acto de resistencia y de futuro.

Como directora de la revista quiero dar las gracias a todas las investigadoras e investigadores que han trazado las rutas de ese

mapa y especialmente a Mercedes Arriaga y Amparo Simonelli Ramos, las coordinadoras del volumen, su sabiduría y su trabajo tenaz. Asimismo, agradezco al grupo de investigación que lidera Mercedes Arriaga su compromiso con el *Boletín*.

Este es, desde mi punto de vista, un número especial, porque contribuirá a la apertura de nuestra publicación a nuevos ámbitos del quehacer académico y porque apunta a un proceso en el que todos debemos estar implicados, el estudio y reivindicación del valor de las escritoras. Esta es una responsabilidad de nuestra publicación que nos alinea con la realidad académica y social actual y que nos sitúa, asimismo, en el centro del compromiso colectivo de reivindicar el trabajo intelectual de las mujeres como una nueva forma de entender la sociedad que nos permita avanzar.

ESCRITORAS: CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ
Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0001-6039-6949

Amparo SIMONELLI RAMOS
Universidad de Sevilla

ORCID: 0009-0000-9372-9148

Los textos que integran el número monográfico «Cartografías de tinta: Escritoras y paisajes» tienen como objetivo explorar la intersección entre la geografía, la literatura y la representación del paisaje a través de las obras de diversas escritoras. En este contexto, la locación se revela como una herramienta analítica poderosa, trascendiendo su enfoque tradicional para convertirse en un medio clave para desentrañar los paisajes literarios creados por las autoras.

El propósito de este monográfico es establecer un diálogo enriquecedor entre lugares, espacios y escrituras, destacando la capacidad de las autoras para cartografiar no solo los paisajes físicos, sino también emocionales y simbólicos. Además, el enfoque geocrítico, como metodología consolidada, permite cruzar la geografía y la literatura para analizar los lugares transitados por las mujeres y su implicación en las trasgresiones o acatamientos de los roles de género. Estas investigaciones geográfica-literaria proporcionan una vía para comprender la compleja relación entre texto y espacios, desvelando conexiones y significados ocultos entre las narrativas escritas y los entornos geográficos que las han nutrido.

El espacio, urbano, natural, fronterizo, doméstico o mítico, forma parte de la construcción de identidad de muchas escritoras: Sylvia Aguilar Zéleny redefine la identidad de su protagonista, Alicia, en el basurero;

Concha Lagos en los jardines de su infancia, María Teresa León en Buenos Aires, María Enciso en su exilio mexicano, las partisanas Ada Gobetti, Renata Viganò y Elena Bono en los parajes de montaña, Amantina Cobos Losúa, Gloria de la Prada y Josefa Alfaro de Ocampo en la arquitectura ciudadana ligada al folklore. Paisajes cotidianos y emocionales articulan diferentes experiencias de infancia, exilio, duelo, deseo, reafirmación o emancipación en todas ellas.

Los paisajes urbanos o rurales se revelan archivo de la memoria personal y colectiva, en María Enciso y María Teresa León los paisajes andaluces recordados desde el exilio condensan pérdida y resistencia, como también los paisajes de montaña italianos, escenarios de la Resistencia en Elena Bono, Renata Viganò y Ada Gobetti. Por su parte, Reyes Fuentes y Gloria de la Prada convierten el folklore en una forma de resistencia simbólica, mientras que Josefa Alfaro diseña con su escritura una arquitectura que encierra en sí la historia de la ciudad de Sevilla.

Las escritoras transforman el espacio público en un campo de disputa simbólica contra el orden patriarcal para desarrollar en él nuevas formas de agencia femenina. Exiliadas y flâneuses desafían los roles tradicionales de género tomando los espacios ciudadanos como propios: Amalia Guglielminetti propone mujeres futuristas que manejan automóviles y viajan solas, como también viaja sola la maestra Amantina Cobos, María Teresa León deambula por las avenidas de Buenos Aires.

Todas las escritoras construyen con su escritura mapas simbólicos en los que se cruzan biografía, historia y territorio: Sevilla como ciudad-templo (Josefa Alfaro de Ocampo), Córdoba como paraíso perdido (Concha Lagos), la frontera como identidad disidente (Aguilar Zéleny), los Alpes como refugio partisano (Ada Gobetti y Elena Bono), el vertedero como refugio (Sylvia Aguilar Zéleny).

Gran parte de estas escritoras escriben desde márgenes geográficos, políticos o canónicos: el exilio republicano (María Enciso, María Teresa León), la posguerra franquista (Reyes Fuentes), los barrios periféricos (Elvira Lindo), los cuerpos expulsados (Sylvia Aguilar Zéleny), el alfeizar (Nelly Campobello). La marginalidad no constituye solo un tema, sino también se convierte en una epistemología y una estética. Escribir desde lo excluido y lo no dicho significa cartografiar espacios alternativos, donde lo íntimo y lo político se funden, y donde lo femenino se inscribe con fuerza poética y poder simbólico, frente a los discursos dominantes.

Existe en este monográfico una predilección por escritoras andaluzas poco conocidas que exploran su mapa regional (Amantina Cobos Losúa, Lola Ramos de la Vega, Gloria de la Prada, Josefa Alfaro de Ocampo, Concha Lagos, María de los Reyes Fuentes), para ensanchar esa cartografía en el Madrid de Elvira Lindo y salir de los confines nacionales para llegar a Italia (Amalia Guglielminetti, Ada Gobetti y Elena Bono), a Japón (Den Sute-jo), a México (Nellie Campobello, María Enciso, Sylvia Aguilar Zéleny) y a Argentina con María Teresa León.

Cristina Corrales analiza la obra de Den Sute-jo (1634–1698), una destacada poeta japonesa del siglo XVII especializada en haiku, que fusiona profundamente naturaleza, religión y poesía. Su obra está atravesada por las influencias del budismo (especialmente Tierra Pura y Zen) y el sintoísmo, dos religiones que conviven armónicamente en la espiritualidad japonesa y que se reflejan en sus versos como manifestaciones de lo sagrado natural. A través de paisajes como los cerezos en flor, la nieve, el canto del cuco o la lluvia veraniega, Den Sute-jo expresa conceptos fundamentales del pensamiento budista como el mujō (impermanencia), y el aware, una sensibilidad estética y espiritual que nace de la contemplación profunda del instante. Sus haikus no sólo son breves cuadros de la naturaleza, sino también vehículos de reflexión filosófica y religiosa. Elementos como el bodhisattva Monju, el futuro Buda Maitreya o la kami Tatsuta-hime son símbolos que enlazan lo natural con lo divino. Asimismo, Sute-jo incorpora referencias culturales clásicas como el *Ise monogatari* o el *Heike monogatari*, lo que demuestra su conocimiento y filiación a una larga tradición poética y espiritual. Den Sute-jo logró insertarse en una tradición poética dominada por hombres y formar parte de antologías fundamentales como el *Zoku Yamanoi*, siendo una de las pocas voces femeninas allí representadas.

Ana Macannuco examina la producción periodística de Amantina Cobos Losúa (1875–1961), figura destacada del panorama cultural andaluz de principios del siglo XX, cuya labor como periodista, poeta y docente resulta fundamental para comprender las transformaciones socioculturales de su época desde una perspectiva de género. A partir del análisis de un corpus compuesto por ocho artículos y un poema, se reconstruye una cartografía cultural de Andalucía en la que confluyen el paisaje, el patrimonio, las costumbres populares, la educación y el papel de la mujer en la esfera pública. El trabajo pone en valor el papel de la prensa como vehículo de intervención social y cultural, así como la relevancia de

recuperar textos olvidados de mujeres creadoras cuya obra quedó relegada en los márgenes de la historiografía literaria. Cobos desafió los modelos sociales establecidos a través de una escritura que visibiliza tanto la riqueza cultural andaluza como la necesidad de inclusión femenina en los procesos de modernización. Asimismo, se plantea que su producción periodística puede entenderse como un borrador implícito de su obra no localizada *Bellezas de Andalucía*, lo cual refuerza el valor documental y literario de estos textos para la reconstrucción de una memoria cultural andaluza y femenina. Su escritura articula paisaje, patrimonio, prácticas sociales y representaciones colectivas a través de un enfoque humanista y estético.

Natalia Muñoz Maya propone una relectura crítica de *El niño de Brenes* (1908), zarzuela de un acto escrita por Lola Ramos de la Vega, desde una doble perspectiva: feminista y geocrítica. La obra se sitúa en el marco del *género chico* andaluz, tradicionalmente considerado menor, y en ella confluyen el lenguaje popular, la crítica social y una marcada impronta territorial. A través del análisis de los espacios representados, desde la Sevilla urbana hasta el interior doméstico, y de los desplazamientos de sus personajes, se evidencia cómo el paisaje y el espacio no solo configuran el entorno escénico, sino que articulan significados culturales, sociales y simbólicos. La representación de Sevilla no se limita a una recreación costumbrista: funciona como espacio codificado de poder, tradición y conflicto, donde se ponen en juego relaciones de género y jerarquías sociales. Asimismo, el tránsito de la protagonista femenina desde Chipiona hasta la capital, así como su uso del espacio doméstico como lugar de resistencia, revelan una reapropiación del territorio desde una subjetividad femenina empoderada. El texto explora cómo la autora subvierte los códigos del teatro costumbrista, utilizando el paisaje andaluz y sus elementos culturales como vehículo de denuncia y emancipación simbólica. De este modo, el espacio escénico deviene campo de disputa entre modelos patriarcales y nuevas formas de agencia femenina.

Cristina Iglesias Grande revisa las rúbricas publicadas por Amalia Guglielminetti en la revista *Le Seduzioni*, en el contexto de la modernidad urbana y cultural de la Italia de principios del siglo XX. Desde una perspectiva que articula género, crítica cultural y geopoética, se analiza cómo los espacios urbanos —hoteles, automóviles, estaciones, casinos o salones literarios— se configuran como escenarios fundamentales en la redefinición de las identidades femeninas modernas. Sus protagonistas, inspiradas en la figura de la *new woman*, transitan y habitan estos espacios

tradicionalmente reservados al sujeto masculino, desafiando las fronteras simbólicas del ámbito doméstico y cuestionando las normas sociales establecidas. La ciudad, el hotel, el casino, el tren y el automóvil constituyen espacios clave donde sus personajes ejercen una autonomía inédita, lo que permite una reconfiguración crítica del sujeto femenino. La arquitectura futurista, la estética del lujo y los escenarios de ocio se transforman en paisajes semánticos desde los cuales las mujeres articulan discursos alternativos de feminidad. Viajar solas, conducir, asistir a salones literarios o jugar en el casino son actos de afirmación subjetiva que alteran el orden patriarcal desde la experiencia cotidiana. Guglielminetti inscribe a sus personajes en un paisaje moderno que oscila entre el deseo de emancipación y la experiencia del tedio, revelando las tensiones inherentes a la vida urbana de la época. La apropiación femenina del espacio público funciona como una crítica performativa a la exclusión de las mujeres del relato de la modernidad, al tiempo que ensaya nuevas formas de agencia femenina en diálogo con la cultura material, visual y literaria del momento.

Eva María Moreno Lago analiza los cantares *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930) de la escritora andaluza Gloria de la Prada, en el marco de la poesía popular de la Edad de Plata, desde una perspectiva que combina la ecocrítica y la hermenéutica feminista. A través de un análisis detallado de los elementos naturales y su relación con la subjetividad femenina, se investiga cómo las representaciones simbólicas de la luna, el sol, las flores, la vegetación y los paisajes funcionan como metáforas del cuerpo, del deseo y de la identidad de las mujeres. Aunque en apariencia estos cantares reproducen los estereotipos tradicionales que vinculan a la mujer con la naturaleza de forma pasiva y decorativa, una lectura crítica revela la existencia de tensiones internas que permiten una relectura subversiva del imaginario popular. Sin embargo, estos elementos también funcionan como herramientas de crítica implícita que permiten cuestionar las jerarquías de género mediante el uso irónico, afectivo o reivindicativo de la tradición popular. En la poesía de De la Prada, la naturaleza no se presenta únicamente como escenario, sino como agente activo de expresión emocional, de cuestionamiento cultural y de resistencia simbólica. El análisis demuestra cómo los cantares operan simultáneamente como productos de una tradición folklórica patriarcal y como espacios de redefinición y empoderamiento de lo femenino a través de la apropiación simbólica del paisaje. Lejos de reproducir acríticamente las estructuras culturales que lo sustentan, el folklore en manos de Gloria

de la Prada se convierte en un dispositivo político de visibilización de las mujeres. La poesía popular es aquí medio de autorrepresentación, denuncia y afirmación de una subjetividad femenina compleja y plural.

Wilson Villamil toma en consideración la representación simbólica del paisaje en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo, escritora andaluza poco conocida cuya obra, enmarcada en el costumbrismo conservador del primer tercio del siglo XX, revela una profunda sacralización del entorno urbano. A partir de los presupuestos teóricos de los *landscape studies*, el estudio se centra en el análisis del paisaje urbano y del patrimonio cultural de la ciudad de Sevilla, tal como se manifiesta en sus cuentos y artículos publicados en prensa periódica y en su volumen *Cajón de Sastre* (1953). En la prosa de Alfaro de Ocampo, el paisaje no es únicamente un decorado físico o escenográfico, sino un espacio cargado de simbolismo religioso, emocional y patriótico. Iglesias, calles, plazas, campanarios y ríos adquieren en sus textos una dimensión espiritual, siendo percibidos como espacios sagrados, dotados de memoria colectiva. Mediante una escritura sensorial y moralizante, la autora construye una Sevilla idealizada, entendida como ciudad-templo, donde la identidad católica y nacional se funden en una experiencia estética y trascendente. El paisaje se convierte en una herramienta discursiva al servicio de una cosmovisión católica y nacionalista. Elementos como La Giralda, el Guadalquivir, las plazas y los monumentos no son meros referentes decorativos, sino dispositivos de anclaje identitario, cultural y espiritual. En sus textos, la ciudad aparece como un espacio sin disidencias, donde las festividades religiosas y los símbolos compartidos refuerzan una identidad colectiva homogénea. Este ideal de comunidad cohesionada por la fe se contrapone a la diversidad y el conflicto inherente a la realidad urbana contemporánea.

El artículo de Alberto Paredes analiza *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, obra central en la narrativa de la Revolución mexicana desde una perspectiva femenina. El autor destaca la originalidad del punto de vista narrativo, una niña que observa desde el alféizar de su ventana los estragos de la guerra en el norte del país, como recurso estilístico y simbólico que permite transformar la experiencia bélica en una cartografía íntima y literaria. Campobello construye una voz narrativa que aúna lirismo, distancia emocional y mirada aguda, haciendo uso de una prosa sintética y plástica, que Paredes denomina «la solución Campobello». La obra, estructurada en viñetas breves y autorreferenciales, elude la épica tradicional para centrarse en lo efímero, lo cotidiano y lo profundamente

humano. La niña narradora no juzga los hechos, sino que los observa con una mezcla de fascinación, desapego y ternura. Esta postura estoica, a la vez inocente y lúcida, convierte cada texto en un epitafio poético para los hombres armados que van cayendo en combate. El alféizar, figura central del ensayo, opera como metáfora del lugar liminar entre lo privado y lo público, entre el hogar femenino y el campo de batalla masculino. Campobello se inserta así en una genealogía transnacional de niñas/adolescentes que desbordan los límites de género y convierten la mirada en forma de agencia narrativa. A través de esta figura y de su dominio del fragmento, la autora reformula la tradición narrativa de la Revolución desde una perspectiva radicalmente distinta a la de sus contemporáneos varones.

Anna Rodella se centra en el papel del paisaje en dos obras fundamentales de la literatura partisana italiana: *Diario partigiano* (1956) de Ada Gobetti y *L'Agnese va a morire* (1949) de Renata Viganò. A través de una lectura que articula género, espacio y conflicto, se pone de relieve cómo los paisajes descritos, los valles alpinos del Piamonte y los humedales de Comacchio, no solo constituyen el escenario de la acción bélica, sino que actúan como agentes simbólicos en la construcción de una memoria de las mujeres que participaron en la Guerra de Liberación. En *Diario partigiano*, Gobetti narra su experiencia directa en la lucha de la Resistencia desde una perspectiva íntima, donde la ciudad de Turín aparece como espacio amenazado y la montaña como refugio protector, dotado de una dimensión casi sagrada. El paisaje montañoso organiza y condiciona las acciones del grupo partisano, al tiempo que se convierte en testigo de la solidaridad, el coraje y la estrategia colectiva. Por su parte, *L'Agnese va a morire* muestra cómo los pantanos y canales de los Valles de Comacchio, a pesar de su aparente hostilidad, ofrecen a Agnese y sus compañeros formas alternativas de supervivencia y resistencia. El agua, el frío y la niebla aparecen como elementos casi personificados que acompañan, dificultan o protegen la acción partisana. Ambas autoras construyen una geografía de la Resistencia en la que el espacio deja de ser pasivo para convertirse en sujeto narrativo y político.

Las montañas italianas retornan en el artículo de María Mascarell sobre la poesía de Elena Bono en la que el paisaje se transforma en memoria, resistencia, duelo y memoria futura. Las montañas no son solo escenario de lucha, sino agentes activos de la memoria histórica. La autora restituye a los partisanos a su hábitat natural y urbano, proyectando su

legado sobre los elementos del mundo sensible, creando así una topografía literaria y ética de la Resistencia. Este paisaje, atravesado por la belleza, el sacrificio y la dignidad, educa a las generaciones posteriores en los valores democráticos, convirtiéndose en un instrumento simbólico de lucha contra el olvido, en particular frente a la barbarie nazi-fascista. Elena Bono convierte el entorno natural y urbano en un escenario simbólico donde la memoria de los jóvenes partisanos se mantiene viva. A través de la incorporación de sus nombres a calles, avenidas, jardines y plazas, estos combatientes se integran al paisaje urbano, transformándose en presencias cotidianas que evocan su compromiso ético y político. De este modo, se construye una continuidad histórica que interpela a las generaciones actuales. La autora no se limita a señalar los lugares de represión o muerte, sino que asocia estos espacios con valores fundamentales como la Paz, la Libertad y la Democracia, que los partisanos encarnaron. Además, el paisaje natural, la montaña, la flora, los cursos de agua, adquiere una dimensión simbólica en la que los jóvenes muertos regresan a la tierra en forma de elementos del entorno, integrándose de nuevo en el hábitat que los vio nacer y morir. Estas metamorfosis permiten que los partisanos sigan «viviendo» a través del recuerdo que evocan los lugares donde actuaron, convertidos en símbolos perdurables. Así, su juventud truncada queda fijada en el imaginario colectivo por medio de una geografía sagrada que se convierte en expresión de la patria y en llamada contra el olvido.

Soledad Arienza estudia la representación de la ciudad de Buenos Aires en *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León, explorando cómo el espacio urbano porteño es cartografiado afectivamente por la autora desde su posición de escritora exiliada. A través del análisis textual de los pasajes dedicados a la capital argentina, se examina de qué manera la memoria personal e histórica configura un mapa emocional que permite a León reconstituir su subjetividad desgarrada por el exilio. Lejos de representar Buenos Aires como un espacio hostil, la autora la convierte en un territorio de acogida, donde el vínculo con los cafés, los paseos urbanos y la comunidad de exiliados españoles le permite elaborar una narrativa de pertenencia, continuidad y reconstrucción identitaria. El trabajo se articula en torno a tres ejes fundamentales: el lugar de enunciación desde el cuerpo exiliado, el trazado de cartografías urbanas subjetivas y el papel de la escritura como acto de caminar, mapear y recordar. Desde una mirada que integra los aportes de la geopoética, la teoría del afecto y los estudios sobre

exilio, el artículo propone leer el andar urbano de León como un proceso de sutura emocional y política.

El texto de Sandra G. Rodríguez desarrolla la idea de que Concha Lagos (1907–2007) construyó su identidad a través del paisaje andaluz — especialmente Córdoba— y su infancia, manifestado en su prosa, memorias y artículos periodísticos. Lagos conecta su «yo» adulto con la niña que fue, recreando una infancia feliz en entornos naturales: jardines, huertos, arroyos, bosques, fuentes y luz andaluza. Esta vinculación responde a una pulsión de autoconstitución identitaria: evocar la infancia le permite reencontrar su voz y serenidad interior. Su nostalgia por espacios naturales se enlaza con un rechazo frontal a la urbanización: torres, gris urbano, pisos cerrados, paisajes interiorizados. Ve en la edificación masiva una amenaza a su identidad y expresión, incluso una «despersonalización». Sus memorias y artículos reflejan esta tensión entre libertad natural y enclaustramiento moderno. Como escritora, editora (revista *Cuadernos de Ágora*) y columnista en medios como *ABC* y *Ya*, Lagos promovió la cultura andaluza. Defendió la poesía regional, el habla andaluza y el patrimonio de Córdoba (arquitectura, huertos, campanas, recetas, costumbres). Concha Lagos articula una obra marcada por el triángulo Córdoba–Infancia–Naturaleza, donde la evocación del paisaje sirve de brújula existencial e identidad personal. Su escritura se articula como un espacio de resistencia frente a la modernidad urbanística, con un claro enfoque feminista y comprometido con la cultura regional andaluza.

La obra de María Enciso (Almería, 1908), escrita íntegramente desde el exilio en México, es el objeto de estudio del artículo de Mercedes Arriaga Flórez, que configura una poética de la memoria en la que el paisaje, especialmente el andaluz, actúa como eje simbólico de identidad personal, cultural y política. A través de sus poemarios *Cristal de las horas* (1942), *De mar a mar* (1946) y su colección de ensayos *Raíz al viento* (1947), se traza una cartografía literaria que fusiona lugares biográficos, evocaciones sensoriales y espacios míticos perdidos, convirtiendo su escritura en un ejercicio de resistencia cultural y de anclaje emocional. En la obra de Enciso, los paisajes de infancia se transforman en espacios de pertenencia simbólica y afectiva, marcados por la nostalgia, el desarraigo y la imposibilidad del retorno. A partir de referentes como Machado, Rosalía de Castro o Concepción Arenal, se establece una red de filiaciones donde el territorio se convierte en herencia cultural y en testigo del trauma histórico. España aparece en sus textos como un «docus horribilis»,

atravesado por la violencia, el silencio y la muerte, al tiempo que pervive como «locus amoenus» en la memoria, idealizado como refugio y jardín perdido. La estética modernista e impresionista, la fuerte carga sinestésica y el empleo de colores, aromas y sonidos regionales (verdes, blancos, campanas, viento, canciones) permiten a Enciso construir una cartografía sonora y sensorial que recupera la voz de la tierra natal. En este marco, el paisaje no solo remite al espacio físico, sino que se configura como un dispositivo simbólico que sustenta la identidad femenina, republicana y exiliada de la autora. La topofilia que atraviesa su obra revela una intersección entre lo personal y lo colectivo, lo estético y lo político, lo biográfico y lo cultural. Su escritura, leída como una forma de autoetnografía poética, permite entender el exilio como una experiencia de desposesión territorial y simbólica, donde el paisaje deviene archivo de la memoria y proyección de la identidad desgajada. María Enciso convierte el paisaje en el eje estructural de una poética del desarraigo, donde la evocación de España desde la distancia genera un espacio de duelo y conmemoración. Su obra rescata una memoria cultural alternativa desde el exilio, anclada en los territorios perdidos y articulada por medio de una escritura profundamente topográfica, lírica y política.

Juan Aguilar se detiene en el estudio de María de los Reyes Fuentes, que articula una poética de la memoria histórica y emocional a través de referencias geográficas, arqueológicas y culturales en cuatro de sus poemarios más representativos: *Elegías del Uad-El-Kebir* (1961), *Elegías tartessias* (1964), *Acrópolis del testimonio* (1966) y *Motivos para un anfiteatro* (1970). La autora sevillana, activa en la vida cultural andaluza del franquismo, construye una lírica en la que los vestigios del pasado —ríos, ruinas, ciudades antiguas— funcionan como metáforas del tiempo, la identidad y la resistencia. En *Elegías del Uad-El-Kebir*, el Guadalquivir se convierte en eje de una geografía afectiva que conecta espacios del sur con figuras clave de la literatura andaluza. El poemario propone una visión unificadora frente a las divisiones territoriales e ideológicas de la posguerra. *Elegías tartessias* toma como punto de partida la civilización perdida de Tartessos, convirtiéndola en símbolo del amor desaparecido y de la búsqueda existencial, en un tránsito de lo íntimo a lo mítico. Reyes Fuentes se sitúa como poeta-arqueóloga en una topografía emocional que funde deseo, ruina y mito. En *Acrópolis del testimonio*, el motivo arquitectónico (la columna) estructura un ciclo lírico dividido en destrucción, contemplación y reconstrucción. El legado grecolatino se

convierte en soporte simbólico para reflexionar sobre el valor de la memoria, la dignidad del vencido y la necesidad de una reconstrucción ética y poética del presente. *Motivos para un anfiteatro* despliega una cartografía de la romanización peninsular para meditar sobre el poder, la identidad y los vínculos entre los pueblos. La autora recorre con lucidez los claroscuros de la herencia clásica desde una mirada crítica y serena, integrando lo histórico, lo literario y lo humano.

Antonio Cazorla se centra en la construcción del espacio narrativo en *El otro barrio* (1998) de Elvira Lindo, que influye decisivamente en la configuración de sus personajes. El escenario es el extrarradio de Madrid, especialmente Puente de Vallecas, junto a otros espacios periféricos (Parque Azorón, Las Palomeras, etc.). Estas localizaciones, realistas y reconocibles, funcionan como semiosis: el contraste entre centro (Chamberí, Salamanca, Retiro) y periferia establece relaciones de poder, desigualdad y pertenencia. El entorno espacial condiciona la vida de los personajes: *Ramón Fortuna* representa la alienación, pues su identidad está completamente marcada por Vallecas. Su mirada al centro le provoca angustia, soledad y limitación social. *Marvelo Román*, en cambio, encarna el desarraigo: logró escapar de su barrio y ahora vive en el centro, pero alberga sentimientos contradictorios hacia sus orígenes. El conflicto entre su identidad barrial y su vida acomodada le genera tensiones personales. Se revela en el modo en que el narrador y el «autor implícito» dan forma al espacio: la voz narrativa transmite un conocimiento íntimo del extrarradio, reflejo del bagaje profesional y vital de Lindo. El espacio no solo representa geografía, sino un dispositivo ideológico, social y emocional que estructura la novela.

María Herrero examina *Basura* (2018), novela de la autora mexicana Sylvia Aguilar Zéleny, centrada en la experiencia de Alicia, una niña que, tras sufrir abusos sexuales en su entorno familiar, encuentra refugio en un vertedero situado en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso. La autora analiza cómo los espacios transitados por la protagonista (la casa de la infancia, el basurero y finalmente el prostíbulo de Reyna) no solo articulan una geografía del desecho, sino que configuran la identidad de Alicia como sujeto marginado y precarizado. La casa, inicialmente asociada al amparo materno, se transforma en lugar de violencia y exclusión, y el vertedero emerge como espacio paradójicamente protector, donde Alicia funda una comunidad con otras personas excluidas del sistema. Este territorio fronterizo se vincula con las nociones de desecho

físico y emocional, siguiendo las teorías de Mary Douglas, Zygmunt Bauman y Gloria Anzaldúa, entre otras. El basurero es resignificado como lugar de resistencia y reconstrucción afectiva, aunque también está marcado por nuevas formas de precariedad. El paso de Alicia a la adultez se inscribe en una reapropiación del espacio del desecho como identidad propia. Rechaza la reintegración a las lógicas familiares o de género tradicionales, optando por la creación de un «reino de basura» como lugar de autonomía, lejos de la violencia sistémica que la expulsó. Elige la basura como lugar de pertenencia, lo que revela una crítica radical al sistema que la excluyó. El vertedero como lugar liminal y de agencia: aunque es un espacio de desecho material y social, el basurero permite a Alicia reorganizar su vida, fundar una comunidad y ejercer un rol de liderazgo, apropiándose de lo marginal como identidad política. Alicia no busca volver a una «normalidad» familiar o social, sino construir una existencia alternativa en los márgenes.

PAISAJE, ESPÍRITU Y PALABRA: LA NATURALEZA COMO VÍA POÉTICA Y RELIGIOSA EN DEN SUTE-JO

Cristina CORRALES CARO
Universidad de Sevilla
Orcid: 0009-0004-6863-6723

Resumen:

El objetivo principal de este artículo analizar cómo la naturaleza actúa como medio de expresión poética y espiritual en la obra de la *haijin* japonesa del período Edo, Den Sute-jo, evidenciando la estrecha relación entre paisaje, religiosidad y palabra poética en la escritura de sus haikus. Se muestra la influencia del budismo (especialmente el Zen y Tierra Pura) y del sintoísmo en su poética, subrayando el sincretismo espiritual japonés explorando la representación de la naturaleza como vía de acceso a lo sagrado.

Palabras clave:

Den Sute-jo. Haiku. Espiritualidad.

Abstract:

The main objective of this article is to analyze the way in which nature acts as a means of poetic and spiritual expression in the work of Den Sute-jo, an Edo period *haijin*, highlighting the close

relationship between landscape, religiosity, and poetic language within her haiku. The influence of Buddhism (specially Zen and Pure Land) and Shintoism on her poetics is examined, emphasizing Japan's spiritual syncretism. The representation of nature as pathway to the sacred is also explored.

Key Words

Den Sute-jo. Haiku. Spirituality.

1. Den Sute-jo (1634-1698)

Den Sute-jo (1634-1698) es una de las poetas más destacadas del panorama literario del siglo XVII en Japón. Discípula de Kitamura Kigin, formó parte de la escuela Teimon, primera escuela formal del género, fundada por Matsunaga Teitoku (Rubio, 2019: 248), y punto de referencia de la producción de haiku en el siglo XVII. Sute-jo fue una de las pocas autoras que lograron ocupar un puesto en el *Zoku Yamanoi*, una de las obras recopilatorias de haiku más importantes de su tiempo, y de la historia de este género. Novecientos sesenta y siete poetas componen esta obra, de los cuales, tan solo quince son mujeres. Treinta y cinco son los poemas de Den Sute-jo que podemos encontrar en el *Zoku Yamanoi*, mientras que de Bashō, el gran maestro del haiku, solo hay recogidos veintiocho (Ueda 2003 17-18).

La autora también está presente en otras antologías recopilatorias del siglo XVII y fue una prolífica escritora de otros géneros de poesía, como la *renga* y el *tanka*. Sute-jo se inscribe en una tradición japonesa en la que la poesía nace del presente y de la contemplación silenciosa del mundo y, al mismo tiempo, como mujer poeta que se abre paso en una tradición patriarcal.

En Occidente, gracias a la obra pionera de Jane Reichhold (1986) las voces de las poetas japonesas han podido recuperarse y difundirse. Den Sute-jo es una de las autoras destacadas, junto a figuras como Kaga no Chiyo (Chiyo-ni), Sugita Hisajo, Kaneko Tohta, entre otras, que constituyen una genealogía femenina del haiku, género al que han contribuido de forma significativa, a pesar de las restricciones culturales, sociales y literarias que enfrentaron.

2. Metodología para abordar su obra poética

El análisis de la obra poética de Den Sute-jo requiere un enfoque interdisciplinario que permita comprender la profundidad espiritual, estética y simbólica de su haiku. En este sentido, el presente estudio se apoya en cuatro grandes líneas teóricas: la estética del haiku japonés, la espiritualidad religiosa en la cultura nipona, la filosofía de lo sagrado y la perspectiva de género aplicada a la historia literaria. En primer lugar, el haiku se concibe como una forma poética estrechamente ligada a la sensibilidad japonesa del *aware*, es decir, una conmoción emocional ante la belleza efímera del mundo, y al principio budista del *mujō*, o impermanencia de todas las cosas. Autores como Vicente Haya (2021, 2025) han desarrollado ampliamente la noción del haiku como vía espiritual, destacando su carácter contemplativo y su potencial místico. La expresión poética del instante, lejos de ser una mera observación naturalista, se convierte así en una experiencia de fusión con lo sagrado. Blyth (2022) sostiene que el haiku no es una mera forma literaria, sino una manifestación del Zen vivido¹. El poema no describe el momento: es el momento. Asimismo, estudios como los de Carlos Rubio

¹ En este sentido, consideraba que la poesía japonesa tradicional es inseparable de su cosmovisión espiritual, y por ello se opuso a las traducciones demasiado técnicas o literarias: debía conservarse el "*espíritu*".

En sus cartas, desarrolla una crítica a la racionalidad occidental y propone una visión intuitiva, contemplativa y silenciosa de la realidad, clave para entender su concepción del haiku como vía espiritual.

(2019, 2021) y Makoto Ueda (2003) permiten inscribir a Sute-jo en la tradición estética del haiku del periodo Edo, marcada por un sincretismo de influencias culturales, filosóficas y religiosas. En este contexto el paisaje no es solo tema ni escenario, sino forma de conocimiento, vía espiritual y expresión ontológica de lo sagrado y el haiku de Den Sute-jo funciona como una forma condensada de «pensamiento paisajero» (Berque, 2013), que une naturaleza, palabra y sentimiento en un instante vivido, donde paisaje y alma se reflejan mutuamente. La poeta no contempla la naturaleza desde fuera, sino que habita el paisaje con el cuerpo, la emoción y la espiritualidad.

En segundo lugar, se incorpora al análisis el marco espiritual propio del Japón premoderno, en el que conviven el budismo (particularmente en sus escuelas Zen y de la Tierra Pura) y el sintoísmo. Esta convivencia no implica conflicto, sino una integración simbiótica que se manifiesta en el haiku como una religiosidad naturalista. La reverencia por los elementos del paisaje se presenta como una forma de comunión con lo divino. Tal como sostiene Mircea Eliade (1998), en muchas culturas orientales la emoción estética conserva una dimensión religiosa, lo que permite interpretar la contemplación de la naturaleza como una forma de sacralidad silenciosa. A esta dimensión se suman los estudios de Jacques Roubaud (1972) y Vicente Haya (2002, 2007), que entienden el haiku como expresión de una cosmovisión profundamente arraigada en el mundo natural.

En tercer lugar, se contempla una reflexión sobre la sacralidad y la palabra poética. En la cultura japonesa, la poesía fue históricamente una práctica vinculada al ritual y al templo, como muestra la etimología misma del término «poesía» (詩), compuesto por los caracteres de «palabra» (言) y «templo» (寺). Desde esta perspectiva, la palabra poética es portadora de una energía espiritual que canaliza lo trascendente a través de la forma breve y evocadora del haiku.

Por último, se adopta una perspectiva de género que permite valorar el papel de Den Sute-jo como mujer *haijin* en una tradición

literaria marcadamente masculina. A pesar de su escasa representación en las antologías clásicas, su obra revela una voz poética profundamente original, en la que la experiencia religiosa, el retiro monástico y la contemplación de la naturaleza se convierten en herramientas de emancipación simbólica. La recuperación crítica de su figura se apoya en trabajos como los de Jane Reichhold (1986), así como en la propuesta de Carlos Rubio (2021) de reconstruir una genealogía femenina de la literatura japonesa. Esta perspectiva sostiene que nuestra poeta aporta una sensibilidad diferente, a menudo más íntima, contemplativa, cotidiana o espiritual, sin caer en esencialismos.

3. Haiku: conmoción e impermanencia

Sute-jo pasó los últimos años de su vida como monja, primero del budismo de la Tierra Pura y, más tarde del budismo Zen. La religiosidad y el lirismo se entrelazan en su obra para dar lugar a una síntesis de espiritualidad naturalista. El eclecticismo religioso japonés por el cual sintoísmo y budismo comparten un mismo espacio en el corazón de la nación nutren el haiku de la autora en todo momento. En el haiku, es tan sagrado el budismo como el sintoísmo (Haya, 2025: 142). Haikus sobre Buddha, los *kami* y la naturaleza, son por igual expresiones de lo sagrado. Haya apunta que «los poetas de haiku, formados en ese sincretismo religioso que se adueña de la historia japonesa (...), no hacen distinción cuando se refieren a lo sagrado y lo llaman Buda, o *kami*» (Haya 2025: 147). Sute-jo es heredera de una tradición centenaria de simbiosis entre poesía y espiritualidad. Desde sus inicios, la poesía en Japón está unida a la religión, a lo sobrenatural y a la música. Rubio apunta incluso a una «asociación entre dios, chamán y poeta» (Rubio 2019: 225). «Poesía» en japonés (詩), se escribe con los caracteres de «palabra» (言), y «templo» (寺). Para los japoneses, la

poesía son las palabras que se dicen en el templo. El sintoísmo, la religión autóctona de Japón, es una religión animista que rinde culto a dioses de la naturaleza. Debemos, por lo tanto, comprender que la naturaleza como uno de los temas más presentes de la poesía japonesa tiene su origen en una cuestión religiosa.

El haiku nace del *aware*, una profunda conmoción por un instante dentro de la inmensa totalidad de la existencia. Haya explica el *aware* de la siguiente forma: «el *aware* es precisamente esa voz de lo sagrado del mundo que anida en nuestro corazón. Algo en nuestro interior reverbera al rozar la sacralidad del mundo que nos rodea» (Haya 2025: 171). Al desprenderse de todo ego y noción del yo, el *haijin* es capaz de conectar con la naturaleza a un nivel espiritual, comprendiendo la grandeza y sacralidad de cada pequeña manifestación de la vida. A menudo, el *aware* en la obra de Den Sutejo aparece ligado a una profunda sensibilidad religiosa, casi mística, mezcla de la devoción budista que caracterizó gran parte de su vida, y de la veneración sintoísta por la naturaleza que caracteriza al alma nipona. La naturaleza es el puente entre lo terrenal y lo sublime:

おいさきは
 しるしもんじゅの
 ちござくら
 (*Oisaki wa*
shirusbi monju no
chigozakura)

Ante el futuro,
 el milagro de Monju
 brota en flor el cerezo (Den, 2024: 57).

Dentro del budismo Mahayana, Monju es uno de los *bodhisattvas* más venerados, conocido principalmente como la personificación de la sabiduría y la justicia en literatura religiosa. En

el ámbito artístico, suele aparecer representado como un joven efebo, símbolo de juventud eterna. El término «*chigo*» con el que se describe a las flores de cerezo en el original japonés hace referencia a la representación juvenil del *bhōdisattva*. Las primeras flores de sakura, comenzando a extender sus pétalos para adornar las ramas del oscuro cerezo, son un reflejo de esa misma inocencia sagrada, una manifestación de Monju (Pler, 2019)². Pero a la vez, representan el eterno recordatorio de la impermanencia y la fugacidad, que son las dos principales características de la realidad budista.

Mujō es el concepto de impermanencia en budismo Zen, y describe la naturaleza fugaz y pasajera inherente a toda realidad material. Uno de los textos más influyentes en difundir el concepto de *mujō* en la literatura japonesa fue el *Heike Monogatari*, poema épico del siglo XIII que narra las guerras entre los clanes Minamoto y Taira. El *Heike Monogatari* comienza su narración con una adaptación poética del *Sutra del Nirvana*, probablemente la instancia más famosa y temprana del uso explícito de *mujō* en la literatura japonesa:

En el sonido de la campana del monasterio de Gion resuena la caducidad de todas las cosas. En el color siempre cambiante del arbusto de *shara* se recuerda la ley terrenal de que toda gloria encuentra su fin. Como el sueño de una noche de primavera, así de fugaz es el poder del orgulloso.

² El *hanakotoba* es el sistema tradicional japonés de asociar significados simbólicos, emocionales o espirituales a las flores, similar a lo que se conoce en Occidente como "lenguaje de las flores" (floriografía), pero con características culturales propias del Japón, profundamente ligadas al sintoísmo, al budismo y a la estética literaria (como el haiku y el tanka). El cerezo (*sakura*) simboliza la belleza efímera, la renovación y la impermanencia (*mujō*). El hanakotoba aporta una capa adicional de lectura simbólica a muchos haikus y tanka, y permite profundizar en la cultura emocional japonesa, que valora lo no dicho, lo sugerido y lo efímero, como en los haikus que nos ocupan (Alvárez Crespo, 2016).

Como el polvo que dispersa el viento, así los fuertes desaparecen de la faz de la tierra. (Rubio & Tani, 2006: 91).

En otra ocasión, las flores del cerezo inspiran un nuevo poema que reflexiona acerca de *mujō*:

花をやるや

桜も夢の

うき世もの

(*Hana wo yaru ya*

sakura mo yume no

ukiyo mono)

De apariencia hermosa
cerezos y sueños
en este mundo efímero (Den, 2024: 35).

La autora relaciona los cerezos con los sueños, dos cosas bellas pero breves, y los sitúa dentro del «*ukiyo*», el «mundo flotante»³, una

³ El concepto *ukiyo* (浮世), traducido literalmente como «mundo flotante», es una noción rica y compleja de la cultura japonesa que ha tenido dos significados principales a lo largo del tiempo, uno budista y filosófico y otro artístico y urbano, ambos profundamente relacionados con la idea de impermanencia (*mujō*). En su origen, *ukiyo* tenía una connotación negativa influida por el budismo. Se refería al mundo terrenal como un lugar de sufrimiento, ilusión y cambio constante, en contraposición al nirvana o a los reinos espirituales superiores. A partir del periodo Edo (1603–1868), el término *ukiyo* cambió de sentido, conservando su carga de fugacidad, pero adoptando un tono hedonista y estético. Se convirtió en símbolo de un estilo de vida urbano centrado en el placer momentáneo, el arte, el teatro kabuki, la música, el mundo de las geishas, cortesanas y casas de té, la contemplación de lo efímero como belleza (una forma de sublimar la impermanencia). Este nuevo *ukiyo* se convirtió en el centro temático del arte *ukiyo-e* (浮世絵): «imágenes del mundo flotante», como las famosas estampas de Hokusai o Utamaro. Aunque celebraba los placeres de la vida, no perdía del todo la conciencia de su fugacidad, y en eso seguía conectando con el concepto budista.

imagen poética de la vida cambiante e inestable. Este haiku condensa perfectamente la idea de impermanencia desde una sensibilidad espiritual y estética. Siguiendo a *Blyth* (2022) podríamos afirmar que Den Sute-jo utiliza el paisaje como vehículo de iluminación o revelación, lo que coloca su poesía dentro de esa tradición mística en la que se funden budismo y sintoísmo.

Como podemos observar, los paisajes primaverales de sakura en Sute-jo son, a menudo, un reflejo de su religiosidad budista. El capítulo 82 del *Ise monogatari*, una colección de relatos breves del siglo IX centrados en la figura del poeta Ariwara no Narihira, contiene el siguiente poema:

Si tanto amamos
 las flores de cerezo
 es porque en breve mueren:
 ¿hay algo, en este mundo
 que dure para siempre? (Tras López, 2012: 128).

Es posible que la autora del haiku aluda deliberadamente a los *Cuentos de Ise* en este poema, empleando la imagen de los cerezos para expresar una visión del mundo profundamente influida por las enseñanzas budistas sobre la fugacidad de la vida (Rodríguez-Izquierdo & Corrales, 2024: 35). La naturaleza para Sute-jo es poesía, filosofía y religión. Este poema refleja de manera clara el pensamiento budista, en particular la idea de *mujō* o impermanencia⁴.

⁴ El concepto de impermanencia, en términos generales, se refiere a la naturaleza transitoria y cambiante de todas las cosas. Es una idea central en muchas tradiciones filosóficas y religiosas, especialmente en el budismo, donde se conoce como *mujō* (無常) en japonés. Impermanencia es el principio según el cual todo fenómeno, ser o experiencia está sujeto al cambio constante, al deterioro o a la desaparición, y, por tanto, nada posee una existencia fija, estable o eterna. En el pensamiento budista es una de las tres características fundamentales de la existencia (junto a *dukkha*, el sufrimiento, y *anattā*, la ausencia de un yo permanente). Enseña que el apego a las cosas, personas o situaciones como si fueran permanentes es causa de sufrimiento, porque inevitablemente cambiarán,

Las flores de cerezo, que cada año brotan, caen y se marchitan, encarnan de forma simbólica la naturaleza efímera de la existencia. Desde una perspectiva budista, este ciclo natural sirve como metáfora del carácter transitorio de todas las cosas.

El *mujō* aparece de forma recurrente en el haiku de Sute-jo, siempre a través del paisaje natural, en concreto, lo encontramos en las flores:

らにの花ちらぬ
 をふでの匂い哉
 (*Rani no hana chiranu*
fude no nioi kana)

El olor del pincel...

Las flores no se caen (Den, 2023: 54-55).

Hermosas flores inmortalizadas en papel, un pincel eternizando la esencia de la vida. La ironía del paisaje florido conecta a la autora con las enseñanzas budistas. La floración primaveral trae consigo la vida, eterna fuente de inspiración, pero, así como llega, se va. Las flores caen y se marchitan, puesto que nada ni nadie puede escapar al *samsara*, el eterno ciclo de nacimiento y muerte que todo lo rige. Una pintura de la naturaleza supone una paradoja en cuanto a que se trata de captar un instante en el constante movimiento del universo. El verso «el olor del pincel...» no es sino la realización del presente. Haiku y budismo, ambos nacen del presente. Cualquier intento de eternidad es un espejismo, y en este poema, nos lo hace ver la autora con el juego de contrastes: el estatismo de la pintura y la tangibilidad de la tinta. La devoción budista y las enseñanzas de

se transformarán o desaparecerán. La conciencia de la impermanencia no busca provocar angustia, sino liberación: entenderla lleva a soltar, aceptar y vivir con mayor plenitud el presente.

Buddha inundan la obra de la *haijin* y así no los hace ver cuando escribe:

どこも鳴

三かいむあん

ほととぎす

(*dokomo naku*

sankaimu'an

hototogisu)

Por doquier suena
el sutra de tres reinos
en voz del cuco (Den, 2024: 89).

Como apuntan Rodríguez-Izquiero y Corrales, «*sankai* son los tres reinos en los que los seres vivos nacen, mueren, y se reencarnan. Estos son: el reino del deseo, el reino de la forma y el reino de lo informe. (...) En el budismo *sankaimuan* significa que el mundo es un lugar lleno de dificultades y sufrimiento en el que no hay descanso» (Rodríguez-Izquiero y Corrales 2024: 89). Así, el cuco, *keigo* o palabra estacional típica de verano, es también mensajero de Buddha. Como indica Haya, la naturaleza representa el mundo de lo sagrado en contraposición con el mundo humano (Haya 2021: 79). Por lo tanto, los paisajes naturales despiertan en la autora no solo el *aware* del que nace el haiku, sino también una exaltación de la fe, una serena unión con el Buddha Shakyamuni y su doctrina. En este otro haiku, la escena veraniega del cuco enlaza una vez más con la fe budista:

待つほどや

みろく出世

ほととぎす

*(matsu hodo ya
miroku shusse
Hototogisu)*

Lo espero tanto como
al ascenso de Maitreya
la llegada del cuco (Den, 2024: 93).

Maitreya es una figura de gran relevancia en multitud de escuelas budistas. De acuerdo con Rodríguez-Izquierdo y Corrales, «existen gran cantidad de referencias a Maitreya en literatura budista identificándolo como un *bodisatva* que sucederá al Buddha Gautama; en un futuro lejano salvará a la humanidad a través de las enseñanzas del *dharmā*» (Rodríguez-Izquierdo y Corrales 2024: 93). Sin embargo, la ausencia del canto del cuco es el eje central de este poema. La ausencia de acción en haiku no es el *wu-wei* taoísta, la no-acción como forma de relacionarse con el mundo. El silencio y el vacío son parte fundamental del haiku, porque lo que no se dice importa más que lo que sí se dice. La brevedad del género se sirve de la evocación para transmitir de lo que carece en palabras. El árido sol del verano o las lluvias monzónicas, la asfixiante humedad del clima insular, la soledad de la monja poeta en la naturaleza, este es el paisaje que habita en los huecos del poema. El absoluto silencio, que ni si quiera el canto del cuco se atreve a romper, recuerda a la autora al lento pero ineludible paso del tiempo. Y así lo expresa, a través de la figura de Maitreya, quien se dice que llegará 5670 millones de años tras la muerte del Buddha histórico (Rodríguez-Izquierdo y Corrales, 2024: 93).

De igual importancia y profundidad espiritual son los haikus de la autora dedicados exclusivamente a la naturaleza. Estas palabras de Eliade: «en el Extremo Oriente, lo que se llama emoción estética guarda aún una dimensión religiosa» (Eliade 1998: 133) nos ayudan a comprender la correlación entre creación artística, naturaleza,

religión y espiritualidad de la que venimos hablando. Como apunta Corrales, la obra de Sute-jo demuestra «un afán de devoción en el que el sentimiento religioso adquiere una dimensión distinta, profundamente subyacente en la civilización nipona: la admiración por la naturaleza y todos sus fenómenos» (Corrales 2023: 84).

La profunda relación entre naturaleza y espiritualidad es difícil de comprender para la mente occidental. La civilización nipona no hace distinciones entre Dios y naturaleza, porque son conceptos que no funcionan por sí solos. Los *kami* del sintoísmo⁵ no son venerados por su condición divina, sino porque poseen «un poder recibido de una realidad última de la que brota todo» (Haya, 2025: 165). Podemos encontrar menciones a *kami* como cuando Sute-jo escribe:

龍田姫

色染かえし

新樹かな

tatsuta hime

irosome kaeshi

shinju kana

La princesa Tatsuta
devuelve su color

⁵ Los kami son las entidades sagradas, espíritus o deidades que habitan la naturaleza, los fenómenos, los objetos, los lugares, e incluso los antepasados venerados. Se constituyen como las fuerzas espirituales o presencias sagradas que existen en el mundo natural y humano. No son dioses en el sentido occidental del término, sino manifestaciones de lo sagrado que pueden residir en montañas, ríos, árboles, animales, fenómenos meteorológicos, personas, objetos o incluso ideas. Se respeta a los kami mediante rituales, ofrendas, festividades y prácticas de purificación, pero no se les «adora» como a un dios único omnipotente. No castigan el pecado en sentido cristiano; más bien se preocupan por la armonía, la pureza y el equilibrio.

lozano a los árboles (Den, 2024: 65).

Tatsuta es una antigua población de la prefectura de Nara. También es el nombre de un *kami* del viento que da nombre a un río y a un santuario en la actual localidad de Ikoma. De acuerdo con Rodríguez-Izquierdo y Corrales, «la princesa Tatsuta es una deidad sintoísta del viento conocida como la encargada de traer el otoño, así como de pintar en colores otoñales las hojas de árboles y arbustos» (Rodríguez-Izquierdo y Corrales 2024: 65). Sute-jo nos habla en este haiku del *momiji*, concepto que describe el cambio de color de las hojas en otoño, especialmente del arce y el *ginko*, que adoptan una variada paleta que va desde el amarillo hasta el rojo durante la estación otoñal. El *aware* producido por el paisaje de coloridas hojas es lo que engendra al haiku, no la devoción por el *kami*. La diosa Tatsuta es respetada y venerada como una fuerza de la naturaleza, no se trata de la adoración ciega, incondicional, de la fe cristiana. Para Sute-jo, lo sagrado se encuentra en las hojas de los árboles, en la lluvia de verano:

夕立に
 あらいて出るや
 月の顔
 (Yūdachi ni
 araitē deru ya
 tsuki no kao)

Aguacero en la tarde
 se lava y sale
 el rostro de la luna (Den, 2024: 81).

Las lluvias monzónicas han sido objeto de creación poética desde que el haiku existe debido al poder evocador del agua. Pero, además, como señala Haya, existe en la cultura japonesa una devoción

especial por este elemento, llegando a obtener incluso una dimensión sagrada (Haya, 2021: 206). Los japoneses atribuyen al agua un componente de purificación. Es por ello por lo que antes de entrar a un templo budista o sintoísta, debe realizarse el *temizu* o purificación de las manos, escrito en japonés con los caracteres de mano y agua (手水). Se lavan las manos y el interior de la boca con agua para purificar la contaminación del cuerpo y el alma. El agua es elemento purificador en todas sus formas:

つんだ雪や
はらわぬ庭の
朝きよめ
tsunda yuki ya
harawanu niva no
asa kiyome

Nieve apilada
en el jardín sin barrer,
como purificándolo (Den, 2024: 151).

«El budismo hizo de la nieve una imagen de su ideal: la blancura inmaculada» (Haya 2025: 154). El paisaje humano, el jardín, se convierte en paisaje sagrado cuando es invadido por la naturaleza: la nieve. La nieve es símbolo de pureza en el budismo, y en sintoísmo se asocia a Kuraokami, el dragón legendario y *kami* de la lluvia y la nieve. Pero, ante todo, la nieve es sagrada porque es naturaleza, y su presencia es un recordatorio de que ningún paisaje construido por el ser humano puede asemejarse a la grandeza de la tierra y sus fenómenos. En el original japonés, en el segundo verso, «*harawanu niva no*» (Den, 2024: 151), la autora dice, literalmente «el jardín sin limpiar», y en el siguiente verso nos dice «*asa kiyome*» (Den, 2024: 151), es decir, «purificación de la mañana». Para un occidental

la nieve sería motivo de estorbo, algo que hay que limpiar. Para Sute-jo la nieve es quien limpia, quien purifica.

En la obra de Den Sute-jo, la presencia de los *kami* se manifiesta en la veneración de fenómenos naturales como la luna, la lluvia, los cerezos o el viento, entendidos como expresiones del mundo sagrado, pero también en la evocación de figuras como Tatsuta-hime, *kami* del viento y del otoño, que tiñe las hojas con colores estacionales.

Naturaleza y sacralidad son sinónimos en la obra de Sute-jo, y los paisajes naturales que construye en sus poemas son espacios de comunión espiritual, donde lo sagrado no es algo lejano o trascendente, sino íntimo, perceptible y silencioso. Budismo y Shinto, ambas religiones se manifiestan a través del paisaje, nutriendo por igual su fe y su escritura.

Para el sintoísmo, cada elemento natural, (un río, un árbol, la nieve o el viento), puede ser la morada de un *kami*. Esta visión se entrelaza con el pensamiento budista en la experiencia estética del haiku, donde lo efímero y lo sensible se cargan de significación espiritual. El haiku no refleja tanto una mitología como una sensibilidad religiosa naturalista, en la que el paisaje estacional se convierte en vehículo de experiencia mística.

El vínculo con los *kami* se evidencia también en la forma en que Sute-jo describe fenómenos naturales como la nieve, la luna o el agua, no solo como imágenes visuales, sino como signos de purificación, revelación o tránsito espiritual. La veneración no está dirigida a entidades abstractas, sino a la naturaleza misma, entendida como fuerza sagrada y viva. En este sentido, la poesía de Sute-jo no busca representar a los *kami*, sino establecer una relación poética con su presencia, mediante el silencio, la contemplación y la palabra escueta del haiku.

Este entendimiento del paisaje como espacio habitado por lo sagrado permite a Den Sute-jo canalizar su experiencia religiosa no solo a través del contenido temático de sus poemas, sino también desde una actitud espiritual frente al mundo natural. Así, la figura de

la *haijin* se presenta como una mediadora entre la palabra y el templo, entre lo visible y lo invisible, entre la sensibilidad y la fe, siguiendo una línea poética que convierte la naturaleza en texto sagrado y el haiku en acto de comunión.

4. Conclusiones

La poesía de Den Sute-jo se erige como un espacio de síntesis entre naturaleza, espiritualidad y palabra, revelando una sensibilidad estética profundamente enraizada en la cosmovisión religiosa japonesa. Lejos de ser una contemplación pasiva del paisaje, su haiku constituye una forma activa de vivencia espiritual, en la que cada imagen natural se convierte en símbolo de lo sagrado.

La autora articula en su obra una visión poética en la que el budismo y el sintoísmo se entrelazan para conformar una experiencia religiosa no dogmática, sino contemplativa y silenciosa. Desde esta perspectiva, la naturaleza no solo inspira belleza, sino que manifiesta lo absoluto, encarnado en los *kami*, en las enseñanzas de Buddha o en la impermanencia de todas las cosas (*mujō*).

A través del concepto de *aware*, Sute-jo expresa una conmoción espiritual ante la fragilidad del mundo, y mediante el *haiku* logra fijar ese instante efímero sin violentar su transitoriedad. La espiritualidad que emerge de sus poemas no es abstracta ni doctrinal, sino profundamente encarnada en lo cotidiano, en lo sensible, en lo breve. Su obra testimonia una poética de la atención plena, en la que cada fenómeno natural revela, a quien sabe mirar, una dimensión invisible.

La palabra poética de Sute-jo no solo es expresión estética, sino también acto de fe, ejercicio de conocimiento espiritual y afirmación de una voz femenina en un contexto literario patriarcal. Su retiro monástico, lejos de ser una forma de clausura, fue un espacio de creación y trascendencia, desde el cual transformó su experiencia religiosa en forma poética.

Los haikus de Sute-jo revelan una intensa comprensión de la transitoriedad de la existencia, simbolizada especialmente a través de motivos florales. Pero también su obra es continuadora de una tradición espiritual ancestral propia del Japón, en la que la naturaleza como fuerza creadora y origen de toda vida es venerada con un sentimiento religioso del que es heredero, principalmente, el haiku. En su mirada poética, el paisaje se convierte en un templo, la palabra en un acto de fe, y la escritura en una forma de religiosidad silenciosa y natural, transformando así su experiencia religiosa en creación estética.

Recuperar y estudiar su obra no solo enriquece el canon del haiku japonés, sino que contribuye a reconstruir una genealogía femenina de la espiritualidad y de la palabra poética, en la que el paisaje se convierte en templo, y la escritura en vía de comunión con lo sagrado.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CRESPO, Jesús Carlos, James Flath, Ana Orenge, Carlos Rubio, y Hiroto Ueda. (2016). *Sakura: diccionario de cultura japonesa*. Satori.
- ATSUMI, Ikuko y Kenneth Rexroth. (1982). *Women poets of Japan*. New Directions Publishing Corporation.
- Anónimo (2012). *Cuentos de Ise*. (Mas López, J. Trans). Trotta.
- Anónimo (2006). *Heike monogatari*. (Rubio, C. & Tani, R. Trans.). Gredos.
- BERQUE, Agustín (2013). *El pensamiento paisajero: De la naturaleza a la abundancia* (J. Muñoz-Basols, Trad.). Biblioteca Nueva. (Original publicado en 2000).
- BLYTH, Reginald Horace. (2022). *Poetry and Zen: letters and uncollected writings of R. H. Blyth*. Shambhala.
- CORRALES CARO, Cristina. (2023). *El haiku de Den Sute-jo* (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía). <https://hdl.handle.net/11441/157509>
- DEN, Sute-jo. (2024). *Aguacero en la tarde*. (Rodríguez-Izquierdo, F. & Corrales, C. Trans.). Satori.
- DEN, Sute-jo. (2023). *El haiku de Den Sute-jo*. (Corrales, C. Trans.) (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía). <https://hdl.handle.net/11441/157509>
- DOGEN, Eihei. (2015). *Shōbōgenzō*. Kairós.
- ELIADE, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- HAYA, Vicente. (2021). *Awake: Iniciación al haiku japonés*. Kairós.
- HAYA, Vicente. (2002). *El corazón del haiku. La expresión de lo sagrado*. Alquitara.

- HAYA, Vicente. (2007). *Haiku-dō: El haiku como camino espiritual*. Kairós.
- HAYA, Vicente. (2005). *Haiku: la vía de los sentidos*. Institucio Alfons el Magnanim.
- HAYA, Vicente. (2025). *Shizen. Mística de la naturaleza y naturaleza de la mística en el haiku*. Kairós.
- PLER, Alex. (2019). *Hanakotoba. El lenguaje de las flores*. Satori.
- REICHHOLD, Jane. (1986). *Those women writing haiku*. AHA Books.
- RORDRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando., & Corrales, C. (2024). *Aguacero en la tarde: Haiku de Den Sute-jo* (Comentarios y traducción). Satori.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. (1994). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Hiperión.
- ROUBAUD, Jacques. (1972). *Mono no Aware: El sentimiento de las cosas*. (Fontes, J. I. Trans). Miguel Castellote.
- RUBIO, Carlos. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción* (3ª Ed.). Cátedra.
- RUBIO, Carlos. (2021). *Mil años de literatura femenina en Japón*. Satori.
- UEDA, Makoto. (2003). *Far Beyond the Field*. Columbia University Press.

BELLEZAS DE ANDALUCÍA Y OTRAS PARTES DEL MUNDO: RETRATOS E IMPRESIONES EN LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE AMANTINA COBOS

Ana MACANNUCO
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0002-8729-2055

Resumen:

Este artículo analiza la obra periodística de Amantina Cobos, destacada periodista, literata y docente, cuyo trabajo ofrece un valioso retrato de la Andalucía de principios del siglo XX. A través de un corpus de nueve textos seleccionados, compuesto por artículos y un poema, se traza una cartografía cultural de la región, poniendo de relieve temas como la cultura, la educación, el papel de las mujeres, la identidad social y las descripciones del paisaje y patrimonio. Se subraya la importancia de la prensa como medio para entender las dinámicas sociales y culturales de la época, así como la trascendencia de rescatar los textos de mujeres creadoras. A través de un análisis de sus artículos con perspectiva de género (Luna, 1996), se concluye que Cobos, a través de su labor periodística, desafió las normas sociales de su tiempo al plasmar tanto el patrimonio tangible como los valores culturales de Andalucía. Además, su énfasis en la educación y la cultura femenina refuerza su papel como defensora del progreso social. Este trabajo también ofrece un acercamiento al proceso creativo detrás de su obra perdida *Bellezas de Andalucía*, proponiendo que sus artículos constituyen un borrador implícito de dicha obra. En conjunto, la producción de Cobos no solo enriquece la

comprensión histórica y literaria de Andalucía, sino que también reivindica el legado de las mujeres en la esfera pública, trazando en sus artículos una cartografía cultural andaluza y femenina.

Palabras clave:

Amantina Cobos, cartografía cultural, periodismo femenino, Andalucía

Abstract:

This article analyses the journalistic work of Amantina Cobos, a prominent journalist, writer, and teacher whose work offers a valuable portrait of Andalusia in the early 20th century. Through a corpus of nine selected texts, consisting of articles and a poem, cultural cartography of the region is traced, highlighting issues such as culture, education, the role of women, social identity, and descriptions of the landscape and heritage. The importance of the press as a means of understanding the social and cultural dynamics of the time is underlined, as well as the importance of rescuing the texts of women creators. An analysis of their articles from a gender perspective (Luna, 1996) concludes that Cobos' journalistic work challenged the social norms of her time by capturing both the tangible heritage and cultural values of Andalusia. Furthermore, her emphasis on female education and culture reinforces her role as an advocate of social progress. This paper also offers an insight into the creative process behind her lost book *Bellezas de Andalucía*, proposing that her articles constitute an implicit draft of that work. Overall, Cobos's production not only enriches the historical and literary understanding of Andalusia but also vindicates the legacy of women in the public sphere, tracing in her articles an Andalusian and female cultural cartography.

Key Words

Amantina Cobos, cultural cartography, women's journalism, Andalusia

La periodista y poeta Amantina Cobos realizó a través de sus artículos en prensa un retrato minucioso de la Andalucía de principios de siglo XX. Estas contribuciones se encuentran, aún

hoy, olvidadas en distintas hemerotecas y archivos nacionales. En sus textos, Cobos manifiesta nociones de historia del arte, así como un claro interés por las tradiciones y costumbres populares. La atención y el enfoque adoptados por la autora están intrínsecamente relacionados con su experiencia vital. Es por ello que en el presente artículo se propone, en primer lugar, introducir la figura de Amantina Cobos y realizar un breve mapa de su trayectoria profesional. Por otra parte, se busca demostrar la importancia de los archivos y hemerotecas en la reconstrucción de la historia periodística y literaria de principios del siglo XX, con especial atención en a los casos de mujeres creadoras. Finalmente, a través del corpus seleccionado, se prueba la actividad cartógrafa cultural llevada a cabo por Cobos en sus artículos periodísticos, permitiendo hipotetizar sobre el contenido de una de sus obras perdidas, *Bellezas de Andalucía*, y se señala la importancia de recuperar estos textos, al actuar la pluma de las autoras de la época como termómetro social del pueblo andaluz.

Amantina Cobos: periodista, poeta y docente

Amantina Cobos Losúa nació el 6 de junio de 1875 en Astorga (León). Su nombre de bautismo era «Patrocinio Amancia» y se cree que «Amantina» fue un sobrenombre familiar otorgado a la autora en su infancia (*El Siglo Futuro*, 5 de enero de 1882). La familia Cobos Losúa era de una clase económica acomodada. El padre, Pedro Cobos, se dedicaba al comercio y la madre, Gregoria Losúa, a sus labores; sin embargo, cabe señalar que Gregoria sabía leer y escribir en una época en la que casi el 80% de las mujeres españolas eran analfabetas; «[s]e cree que recibió educación privada en su casa porque su padre, Anastasio, era el farmacéutico de Lerma (Burgos)» (Moreno-Lago y Macannuco, 2024, 456). Amantina era la pequeña de tres hermanos, el primogénito era Emilio, y la segunda Olimpia. Olimpia Cobos Losúa también fue periodista y docente en la Andalucía de principios de siglo XX, y mantuvo una estrecha relación con su hermana, a quien acompañó durante toda su vida, hasta su fallecimiento en diciembre de 1919. Si bien se desconoce la fecha exacta en la que la familia Cobos

Losúa llegó a Sevilla, existe una hoja del padrón de 1896, con residencia en la calle Santa Ana, donde se indica que vivían Gregoria —viuda—, Olimpia y Amantina —solteras—.

Se conoce que las hermanas Cobos Losúa estudiaron en la Escuela Normal de Maestras de Badajoz, que en aquel momento era distrito universitario de Sevilla. Sus expedientes demuestran que estudiaron juntas, inscribiéndose en mayo de 1904 y consiguiendo sus títulos en 1906 (Moreno-Lago y Macannuco, 2024, 456). Aunque la escuela se encontraba en Badajoz, esos años vivieron en Mérida, ciudad en la que habían residido durante su adolescencia y de la que guardaban un cálido recuerdo (Cobos, 1930a, 1). Olimpia obtuvo el 27 de abril de 1906 el título de Maestra de 1ª Enseñanza Elemental y Amantina, ese mismo año, solicitó el 23 de junio el de 1ª Enseñanza Superior. Durante su estancia en Extremadura, comenzó a publicar en prensa: el 16 de diciembre de 1904, en el periódico *El Noticiero Extremeño* (Badajoz), aparecía un extenso poema titulado «La Romería» y firmado por «Amantina Cobos».

En 1909, Amantina ganó unas oposiciones como auxiliar de Escuela de niñas en Villanueva del Ariscal (Sevilla) y, ese mismo año, falleció su madre. En Sevilla, Cobos se inscribió en la Real Asociación de San Casiano, donde es probable que conociese al pintor sevillano Manuel Villalobos Díaz, con quien contrajo matrimonio en diciembre de 1910 (Moreno-Lago y Macannuco, 2024, 458). También en 1909, Cobos ganó el IX Certamen convocado por la Asociación, siendo el accésit la publicación de sus poemas. *A la Virgen de los Reyes* (1909) es la única obra de Cobos que firma con su apellido de soltera, a partir de su matrimonio se la conoció como «Amantina Cobos de Villalobos».

La autora escribió multitud de obras a lo largo de los años. La más reconocida es *Mujeres célebres sevillanas* (1917), una antología en la que recopiló apuntes biográficos de distintas mujeres de Sevilla que habían sido importantes para la ciudad. En esta obra, además de la labor historiográfica, compuso un soneto a cada una de estas figuras, señalando los momentos insignes de sus vidas. En 1917 ganó otro premio en el certamen concepcionista, publicándose una nueva obra bajo el título de *Tradiciones sevillanas* (1918a). Sin embargo, con el fallecimiento de su hermana Olimpia,

se produjo un parón creativo en el que Cobos solo publicó *Reino de ensueño* (1920), un libro en el que compiló los artículos periodísticos de su hermana, y *Del libro de Olimpia Cobos* (1922), con las reseñas que se hicieron de la obra póstuma. En 1924 vuelve a publicar de manera prolífica: *Romances caballerescos*, su antología poética más extensa, y tres novelas cortas: *Por Aquella Senda...* y *La Condesita Laurel*, ambas en la colección «La Novela del Día», y *La Célebre Casanova*, en la revista literaria *Oromana* (Alcalá de Guadaíra). A partir de esta fecha, se tiene constancia de la existencia de otras obras de Amantina Cobos, aunque no se han podido localizar aún sus textos. En 1925 ganó el certamen literario de Cádiz con un relato titulado *La hija de Villaseñor*, y en 1927, fruto de una conferencia en el Ateneo de Sevilla, escribe *Historia de San Juan de Aznalfarache*. Además, se conoce que escribió una novela, *La Madrina*, aunque no la fecha exacta de publicación y, del mismo modo, tenía otras obras en preparación: *Sevilla en el siglo XVI*, *Bellezas de Andalucía* y *Peregrinaciones de arte*. Si bien este parón creativo afectó a tu producción literaria, Cobos mantuvo una presencia constante en prensa. Se han localizado artículos de la autora en cabeceras extremeñas (20,7%) y andaluzas (79,3%). En Extremadura comenzó publicando en *El Noticiero Extremeño*, aunque en esta época también colaboró con la revista literaria emeritense *Plumas Nuevas* (1906-1907). Mantendrá un vínculo con esta comunidad durante la década de los 20-30 y en su vejez, publicando en *Correo de la Mañana* (1924), *Mérida* (1929-1936), *Gévorra* (1953-1957) y *Alcántara* (1953). En Andalucía, encontramos la firma de Cobos en periódicos granadinos, cordobeses, gaditanos y sevillanos, siendo más prolífica en esta última ciudad, como han analizado Moreno-Lago y Macannuco (2024). De su colaboración con la prensa andaluza, cabe señalar la mantenida con el periódico *El Liberal* (Sevilla), en el que mayor número de textos de Cobos se han hallado hasta la fecha.

La actividad intelectual de la autora no se limitaba a los textos escritos, Amantina Cobos tuvo un papel importante tanto en las tertulias como en las asociaciones culturales de Sevilla. Su participación en distintos homenajes y actos literarios fue inmortalizada en noticias de la época. Además, Cobos fue una de las fundadoras del Ateneo Femenino de Sevilla, institución que

surgió en 1930 como respuesta a la imposibilidad de las mujeres de la época para frecuentar los eventos literarios y culturales que acontecían en instituciones como el Ateneo de Sevilla o la Sociedad Económica de Amigos del País. El Ateneo Femenino ofrecía así un espacio a las mujeres de clase media y trabajadora en el que poder formarse gratuitamente —daban clases de francés, inglés, dibujo, música y mecanografía— y organizar conferencias de divulgación, presentaciones de libros, conciertos y cualquier otro evento de interés cultural. En la introducción crítica de Moreno-Lago (2023) a la antología poética de Amantina Cobos se halla un estudio detallado del impacto social que tuvo el Ateneo Femenino en la ciudad de Sevilla, a pesar de haber funcionado solo durante un año. Se conoce que antes de la inauguración oficial contaba con más de 400 socias y la premisa defendida por sus fundadoras, y manifestada por Cobos en *El Liberal* (Sevilla), era clara: «El tópico medieval de “las mujeres á remendar y hacer calceta” está totalmente en desuso» (20 de febrero de 1930). Las mujeres sevillanas de los años 30 habían decidido que era hora de mirar a la cara a los hombres y batallar abiertamente por el progreso (Coves, 1930, 9).

Tras el cierre del Ateneo Femenino, se conoce que Amantina Cobos mantuvo una tertulia en la calle Santa Ana (Moreno-Lago y Macannuco, 2024, 461). Se celebraba los miércoles por la tarde, en su piso, y a ella asistían los escritores más señalados de los años 40, entre ellos Rafael Laffón, Fernando de los Ríos y Guzmán, Eva Cervantes, Ramón Charlo, Joaquín Romero Murube, José María Pemán, José Antonio Ochaíta, María Carlés y Manola Pérez del Villar (Mena, 2003, 137-138). La tertulia se celebró hasta 1960, un año antes de su muerte (Mena, 2003, 140). Amantina Cobos fue ingresada en el Sanatorio de Miraflores (Sevilla) el 20 de agosto de 1960 y atendida por psiquiatras y médicos especialistas en enfermedades nerviosas y mentales. Fue su vecina, Elvira Banqueri Alba, quien actuó como encargada y representante legal de la autora, quien nunca tuvo hijos y había enviudado en 1938 (Moreno-Lago, 2023, 20). Cobos falleció cinco meses después de su ingreso en el sanatorio, el 16 de enero de 1961; en su certificado de defunción se alega que la causa de la

muerte fue la demencia senil. Se desconoce a quién asignó la autora como albacea de sus pertenencias y escritos¹.

Cartografía cultural andaluza a través de la pluma de Amantina Cobos

La cartografía es la disciplina encargada del estudio, diseño producción y análisis de mapas y otras representaciones geográficas de la superficie terrestre. Sin embargo, si aplicamos este concepto a la literatura, hallamos una metáfora idónea para describir el acto de trazar, representar o explorar los mapas simbólicos, conceptuales y temáticos construidos en los textos. En este sentido, la cartografía cultural se presenta a través de aquellos textos que trazan un mapa de la identidad cultural, política o histórica de una comunidad (Arcila Garrido y López Sánchez, 2021); una labor ejecutada principalmente por los periodistas, encargados de observar, analizar y plasmar en las páginas de la prensa cómo vive y se comporta la sociedad del momento. Una cartografía cultural de Andalucía implicaría trazar un mapa simbólico y representativo de todos aquellos elementos sociales, culturales e históricos que configuran la identidad andaluza. Este concepto debe abarcar tanto el patrimonio histórico como las manifestaciones artísticas, las tradiciones y festividades, los paisajes, la diversidad lingüística y folclórica y las historias y luchas sociales. Cuando se analizan los artículos periodísticos de Amantina Cobos se halla que escritora realizó esta tarea no solo retratando la capital hispalense, donde residía, sino también explorando otros pueblos de la región. La aproximación a los textos parte del análisis con perspectiva de género, reflexionando no solo en torno a los posibles modos de lectura de los artículos, sino también al sujeto implícito que los realiza, así como en su enunciación, situándonos en un discurso lingüístico y filosófico (Luna, 1996, 13). En este sentido, el estudio de los textos de Cobos surge como una ruptura con el «silencio cultural» que ha

¹ Archivo Diputación Provincial del Sanatorio de Miraflores (Sevilla). Sección H. Expediente personal de enfermo. «Nombre: COBOS LOSÚA AMANCIA». División 10.

enmascarado históricamente las voces de las mujeres (Luna, 1996, 70), demostrando los intereses y enfoques adoptados por las periodistas andaluzas de principios del siglo XX.

El 21 de septiembre de 1923, en el periódico *El Liberal* (Sevilla), aparece un artículo de Fernando de los Ríos y de Guzmán —íntimo amigo de Cobos— donde se menciona por primera vez la obra *Bellezas de Andalucía*. Este texto, titulado «Distinción a una escritora», homenajeaba la figura de Amantina Cobos y en él se comenta que estaba preparando dicha obra. Sin embargo, *Bellezas de Andalucía* no ha sido localizada hasta la fecha como «obra publicada», solamente ha sido encontrada como «obra en preparación» en sus libros posteriores a 1923. No obstante, en su trayectoria en prensa se hallan indicios de lo que pudo ser un borrador de esta obra, como el texto «Bellezas de Andalucía. El Castillo de Almodóvar» (Cobos, 1917b, 5-6). El presente artículo propone la elección de un corpus de nueve textos de la autora que, si bien no se puede afirmar que formasen parte de la obra perdida, sí comparten una serie de características que ayudan a trazar la cartografía cultural de Andalucía de principios del siglo XX. No todos los textos se centran en la región andaluza, pero sí hablan de ella y de su cultura. El corpus está compuesto por un poema, «La Romería», y ocho artículos periodísticos publicados entre 1917 y 1930 en *El Liberal* de Sevilla, principalmente. Hay dos excepciones: «De la legendaria España» (Cobos, 1918b, 1), en el *Diario de Burgos*, pero publicado originalmente en *El Liberal*; sin embargo, como no se ha podido localizar el artículo primigenio, para este análisis se ha utilizado el texto publicado en *Diario de Burgos*. La otra excepción es el poema «La Romería», que fue publicado en *El Noticiero Extremeño* (Badajoz), pero que se ha estimado oportuno para el análisis por ser la primera publicación localizada de la autora y en la que se puede apreciar su interés por el retrato de los lugares y de las costumbres populares. Todos los demás textos pertenecen a *El Liberal*.

La importancia de la pluma femenina

La importancia del estudio de los textos de Amantina Cobos tiene una doble dimensión. Por un lado, hemos expuesto que sus artículos van a constituir una herramienta para aproximarnos a cómo era la Andalucía de principios del siglo XX. En un posterior análisis del contenido, hallaremos una serie de claves que suponen una ruptura del imaginario construido en torno a la vida andaluza de dicha época. Por otro lado, el propio hecho de que sea una mujer periodista quien realiza estos retratos e impresiones de los lugares y personas de Andalucía tiene una dimensión en sí misma subversiva. Las mujeres de principios del siglo XX tuvieron que enfrentarse a una serie de prejuicios y supuestos teóricos-cientificistas que abogaban por su menor capacidad intelectual, así como por su reclusión al ámbito doméstico (Nóvoa Santos, 1908 y 1929; Marañón, 1920 y 1927; Aza, 1928). Sirva como síntesis la definición realizada por Concepcional Arenal en *La mujer de su casa*:

La mujer casada, la pata quebrada, dice el refrán, que resume de manera muy bruta, pero muy expresiva, que el ideal de la madre de familia es que viva en reclusión. [...]. Poco aire, poca luz, poco movimiento, tal es el régimen propio de señoritas, al cual hay que añadir trajes tan incómodos como feos, que embarazan sus movimientos, y calzado que no las deja andar (Arenal, 1883, 77).

Por lo consiguiente, que Cobos viajara por distintos lugares de Andalucía siendo mujer supone un desafío a lo establecido. Las artistas andaluzas de la época ya habían manifestado su deseo de poder pasear libres y sin compañía, como *flâneurs* (Rodríguez Serrano, 2023, 260). En concreto, las pintoras de principios del siglo XX reclamaron este derecho: trabajaban con el paisaje, así pues, necesitaban romper con el ámbito privado para relacionarse con la naturaleza y el entorno, dejando de ser entes pasivos (Rodríguez Serrano, 2023, 259) que solo recibían información para convertirse en entes activos capaces de transformar la realidad generando nuevo conocimiento. La descripción del paisaje no está extensa de intenciones, existe tras ella un «yo» del artista, con sus propias percepciones y sensibilidades manifestadas en la obra (Pena, 1984, 141). El análisis de los artículos de Cobos proporcionará

cuáles son estos elementos propios de su pluma y, poniéndolos en relación con su vida, nos permitirá hipotetizar sobre el origen de sus intereses.

Cartografía cultural femenina y andaluza

Existen una serie de temas o motivos que se repiten en los artículos seleccionados de Cobos. Agrupando las características, se puede hablar de cinco bloques concretos: 1) Cultura; 2) Educación; 3) Mujeres; 4) Identidad social; 5) Descripción del paisaje y patrimonio. Estas temáticas no aparecen aisladas las unas de las otras, sino imbricadas en sus textos, tejiendo una cartografía andaluza. De esta forma, podemos identificar en los artículos no solo bloques temáticos, sino también el enfoque en todas las cuestiones fundamentales para el trazado de la cartografía. Los textos analizados son: el poema «La Romería» (Cobos, 1904, 2); «Excursión a Medina Azahara» (Cobos, 1917a, 1); «Bellezas de Andalucía. El Castillo de Almodóvar» (Cobos, 1917b, 5-6); «De la España legendaria» (Cobos, 1918b, 1); «Coimbra la bella» (Cobos, 1925, 1); «Los pequeños jardines de San Lorenzo» (Cobos, 1926, 1); «De Nerva. Pueblos nuevos y fuertes» (Cobos, 1927, 4); «Barrios de Sevilla. El Museo» (Cobos, 1928, 1)²; y «En la hidalga Extremadura» (Cobos, 1930, 1).

En todos los textos estudiados encontramos descripciones no exentas del «yo» artístico de Cobos. En este sentido, podemos dividir en distintas partes sus artículos: descripciones, aportes informativos y reflexiones de la autora. Ahora bien, cada una de ellas mantiene un enfoque propio de Cobos, donde se ubican las temáticas que trata en cada artículo. Así, por ejemplo, encontramos en el poema de «La Romería» desde recursos propios del género poético, como el apóstrofe, rima consonante y la construcción de imágenes sensoriales:

² Sobre la serie «Barrios de Sevilla» también se ha localizado «Barrios de Sevilla. San Lorenzo», publicado en *El Liberal* el 2 de abril de 1927. Lamentablemente, el estado de digitalización de este número no permitía un análisis óptimo del texto y, por ello, ha sido descartado del corpus de este artículo.

¡Venid, venid bellísimas zagalas / de tez rosada y
cabellera de oro! / realcen nuestras galas / de la hermosura
el sin igual tesoro; / alegres este día, / ceñid de flores la
gentil cabeza / y sea vuestra cándida belleza / nuevo
encanto en la alegre romería (Cobos, 1904, 1).

Hasta descripciones del paisaje: «De una verde colina en la
pendiente / élévase un santuario; / rumor le presta una vecina
fuente, / suaves aromas las camprestes flores» (Cobos, 1904, 1); y
descripciones sociales: «A este paraje ameno / dirígese la gente
campesina / de la aldea vecina / á celebrar de su Patrón la fiesta, /
llevando el corazón de gozo lleno» (Cobos, 1904, 1). Desde sus
inicios como escritora se puede observar el afán retratista de
Cobos, quien en el propio poema se refiere a lo narrado como un
«cuadro» (Cobos, 1904, 1). Esta pretensión por inmortalizar
momentos e ideas acompañará a la autora en su carrera
periodística: «ante el temor de que aquellas impresiones se
desvaneciesen en mi imaginación, pues todo va diluyéndose en el
continuo pasar de la vida, me decidí, por fin, á publicarlas» (Cobos,
1918b, 1).

Los textos de Cobos, pues, parten del anhelo de retratar
una sociedad y un paisaje concreto: el que sus ojos pudieron
contemplar y ella pudo conocer. Si bien estas descripciones van a
hallarse en todos sus artículos periodísticos, cabe señalar el
enfoque adoptado por la autora en ellos. Uno de los bloques
temáticos más repetido es el que analiza el papel de la cultura en la
sociedad de aquella época. Encontramos esta materia en multitud
de ocasiones vinculada a la educación y a las mujeres. Sirva como
ejemplo el párrafo final de «Excursión a Medina Azahara», donde
la autora sintetiza la importancia de la cultura y de la educación
femenina alegando que

[t]odas las personas amantes de la cultura no
podrán menos de elogiar calurosamente a la señora
Magariño y al profesorado de la Escuela Normal que
proporciona a las jóvenes alumnas excelentes ocasiones de
ilustrar su inteligencia, elevar el espíritu y refinar el gusto
con el conocimiento de las innúmeras bellezas que atesora
la región andaluza (Cobos, 1917a, 1).

La visión de Cobos sobre la cultura y la educación se centra no solo en un enriquecimiento intelectual, sino también espiritual. Esta perspectiva está en línea con el discurso de la autora respecto a la educación de las mujeres, por la cual abogaba siempre y cuando no se renunciase a los ideales cristianos femeninos (Macannuco, 2023a, 385). Por otro lado, en esta cita también se observa el germen de su obra perdida. «[L]as innumerables bellezas que atesora la región andaluza» es una síntesis formulada a finales de abril de 1917, a penas tres meses después publica en otro periódico cordobés el único artículo localizado hasta la fecha con el título de «Bellezas de Andalucía» (Cobos, 1917b). Esto nos permite hipotetizar que, si bien no es hasta septiembre de 1923 cuando se desvela por primera vez la obra en preparación *Bellezas de Andalucía*, es probable que Cobos llevase años desarrollando esta idea.

Continuando con la cultura, la autora también manifestará su preocupación por ella a través de la importancia que otorga a las bibliotecas en sus textos. A propósito de ello, se aprecia que siempre señala cómo son las bibliotecas de los lugares que visita: «También visitamos la biblioteca, que contiene 22.000 volúmenes, y un pequeño, pero curioso museo» (Cobos, 1918b, 1) o «Lo que más me llamó la atención en su célebre Universidad [de Coimbra] fue la biblioteca; tiene una cantidad fabulosa de libros, y su decorado suntuoso causa impresión» (Cobos, 1925, 1). Este interés por las bibliotecas era compartido con su hermana Olimpia, quien al igual que la autora apoyaba la instalación de estas infraestructuras públicas y gratuitas no solo en las grandes ciudades, sino también en los pueblos (Moreno-Lago y Duraccio, 2023, 35-36). Esta perspectiva interclasista y de democratización de la cultura será expresada también por Cobos en varios de sus artículos donde reivindica la importancia de los pueblos de Andalucía.

Del mismo modo, el papel de la cultura también es expresado en sus artículos a través del modo de vida y costumbres de la sociedad sevillana, conectándose con el bloque de la identidad social. Es relevante el caso de «Los pequeños jardines de San Lorenzo», donde la autora elabora un retrato sociológico de

los ciudadanos de Sevilla a través de la importancia de un jardincito floral en la plaza de San Lorenzo. En su artículo, Cobos expresa su admiración por el pueblo sevillano al haber protegido las flores de la plaza a pesar de estar contemplando entusiasmados la salida de Jesús del Gran Poder:

¡Oh reglas de conducta, mandatos, preceptos, castigos, todo lo que es necesario para la disciplina colectiva, cuánto más eficaz es el amor á las cosas buenas y amables, que inclina la voluntad á los actos justo y nobles, sin esfuerzos, sin violencia! Enseñemos á la niñez el ejemplo, al parecer insignificante, de los jardines de San Lorenzo [...] y veremos cómo el pueblo se hace culto y honrado y aprende la ciencia del respeto, que es indispensable á la dignidad humana (Cobos, 1926, 1).

Cabe señalar el apunte que hace respecto a la infancia. Este será otro de sus grandes intereses, expresándolo a través de la importancia otorgada a la educación. En este sentido, el mencionado «Excursión a Medina Azahara» es un texto que comienza con un viaje al que acuden tanto ella como su hermana y otras profesoras de la Escuela Normal junto con las alumnas. En este artículo realiza una descripción exhaustiva del monasterio de San Jerónimo, así como del ánimo de las jóvenes que las acompañan, incidiendo en la labor de las maestras como faro que orienta a las alumnas en su camino hacia el conocimiento. Es también notable la mención que realiza al final del artículo «De Nerva. Pueblos nuevos y fuertes», en el que indica que dicho pueblo cuenta con trece escuelas y que continúan creándose más, logrando así forjar una «nueva España del siglo XX, de la mecánica y del dinamismo; pero siempre con alas... con alas para remontarse por las regiones de la atmósfera y del pensamiento» (Cobos, 1927, 4). La educación es vista por Cobos como una herramienta de emancipación, un método para poder alcanzar la libertad que confiere el pensamiento e, inexorablemente, por su trayectoria vital, la vincula con la defensa de la educación femenina (Moreno-Lago y Macannuco, 2024, 465).

En relación con esto, el papel de las mujeres en la sociedad de la época es otro de los temas más tratados por Cobos en sus

artículos. Podríamos hablar de una unión de tres vértices complementarios: mujer, educación y cultura suelen aparecer entremezclados en sus textos. Se han mencionado ya varios artículos en los que dicha conexión se aprecia; sin embargo, la cuestión femenina es especialmente tratada en «De Nerva. Pueblos nuevos y fuertes» y «En la hidalga Extremadura». En 1927, Cobos visita Nerva, una pequeña población onuvense dedicada a la minería. En su texto, encontramos una descripción social detallada de cómo son los hombres de las minas, quienes

contemplan a diario el espectáculo grandioso y atemorizante de arrancar de las entrañas de la tierra los metales que atesora, tienen una reciedumbre física y espiritual, «metálica» pudiéramos decir, que les hace aptos para las fatigas corporales y al mismo tiempo los temple finamente para todo progreso intelectual (Cobos, 1927, 4).

Precisamente, a partir del «progreso intelectual», Cobos encuentra la premisa idónea para comenzar a hablar de las asociaciones culturales que han proliferado en Nerva y otros pueblos de la zona. En concreto, mencionará la Asociación Juventud Cultural, de quien señala un «espíritu de colectividad — poco frecuente en nuestra patria» y la participación de multitud de mujeres, «porque las mujeres de Nerva son dignas colaboradoras de toda obra de cultura». Si bien el artículo termina con la mención al número de escuelas del pueblo, antes la autora se detiene para señalar la importancia de invertir en los proyectos culturales, pues «[s]in prosperidad económica no se podrían llevar á cabo los mejores propósitos» (Cobos, 1927, 4). Esta concienciación de la importancia del dinero la mantendrá cuando tres años más tarde funde el Ateneo Femenino sevillano, el cual fracasará por verse «sin protecciones ni subvenciones oficiales y ni apenas particulares» (Cobos, 1930b, 5).

Igualmente, en relación con los eventos culturales, «En la hidalga Extremadura» usará como preámbulo la conferencia del inspector de sanidad Bardaji para señalar que «el elemento femenino dio una gallarda prueba de bien entendida modernidad acudiendo en crecido número á escuchar la conferencia» (Cobos, 1930a, 1). Tras ello enumerará a las mujeres, jóvenes y mayores,

casadas y solteras, madres o no, que acudieron a escuchar la disertación sobre salud e higiene colectiva. De nuevo, el ideal femenino de Cobos se observa en una disquisición entorno a aquellas señoras que

venían de la vecina iglesia de los jueves eucarísticos, haciendo compatibles sus deberes de buenas cristianas con aquellos otros que ya imponen una más refinada cultura y la necesidad de adquirir mayor bagaje intelectual que el que poseyeron nuestras abuelas (Cobos, 1930a, 1).

Para Cobos, es precisamente la actitud de las mujeres lo que rescata a Extremadura de ser una región atrasada. A la autora le agrada comprobar que en este territorio perviven tradiciones antiguas, como el respeto por el pueblo hacia las clases elevadas o el carácter patriarcal de los ancianos de la familia, las cuales se han perdido en las ciudades modernas. Pero señala que son precisamente las «modas femeniles», las que indican que se acaba el primer tercio del siglo XX «y que la mujer ha puesto en todas partes cátedra de buen gusto» (Cobos, 1930a, 1). En este artículo, Cobos aprovecha también para incidir en que las mujeres no desaprovechan una sola ocasión para instruirse a través de las manifestaciones culturales, llegando a comparar a las extremeñas con las patricias romanas: «inteligentes y altivas, de las que no nacieron para ser esclavas, sino que á imitación de la Emperatriz Faustina, pudieran adornarse con el lema “Imperar sobre quien impera...”» (Cobos, 1930a, 1). Este ideal de la mujer expresado por Cobos se vincula con el feminismo católico-conservador al que pertenecía (Mena, 2011). Para esta corriente la defensa de los derechos de las mujeres se vinculaba con la recristianización de la sociedad y con los puntos clave de la lucha feminista de la época: la educación, el acceso al trabajo y a la administración pública (Macannuco, 2023b, 116).

Finalmente, la identidad social de las personas que habitan los lugares visitados por Cobos, así como las descripciones de los paisajes, se encuentran de manera transversal en todos los artículos mencionados. La autora no solo describe los grandes edificios,

como es el caso de, el Monasterio de San Jerónimo³, del Castillo de Almodóvar⁴ o del Monasterio de Santo Domingo de Silos⁵; sino que también se detiene en los pequeños espacios sevillanos, como los jardines de San Lorenzo⁶ o la plaza del Duque de Veragua⁷. Este último texto es especialmente relevante, pues incluso Cobos reconoce que es «inactual», pero en este rasgo reside precisamente su belleza. La periodista aprovecha la descripción de la plaza para delinear cómo es el barrio del Museo, y para ello se vale de distintos cristos detallando sus caracteres y fisionomías:

El barrio del Museo es poco definido, algo impersonal; ni grandes casas ni casas pobres. Una clase media decorosa y retraída, tal aspecto presentan [sus viviendas, que se nos antojan amuebladas con pulcra sencillez ó con un sevillanismo arcaico. (Cobos, 1928, 1).

Si bien este es quizás el texto en que mayor espacio dedica a la descripción del lugar, no está exento de intentar perfilar cómo

³ «Las puertas de la suntuosa morada se abrieron galantemente ante las excursionistas [...]. Entonces las profesoras hicieron interesantes explicaciones respecto al estilo arquitectónico del edificio, ojival en su mayor parte, como se observa, sobre todo, en el patio principal, hermoso recuerdo de la arquitectura gótica» (Cobos, 1917a, 1).

⁴ «Su actual poseedor, digno de los mayores elogios, emprendió hace quince años la restauración de esta joya arquitectónica, que hoy el visitante puede ver con la mayor comodidad, admirando desde sus torres almenadas el magnífico panorama, la sierra abrupta, la feraz campiña, las frondosas huertas y el Guadalquivir ancho y sereno deslizándose al pie del cerro donde tiene su asiento la fortaleza» (Cobos, 1917b, 6).

⁵ «Este claustro es casi cuadrado, formado por una serie de arcos de medio punto, sostenido por columnas gemelas, en cuyos capiteles admirables dejó el arte oriental toda la delicada fantasía de su técnica maravillosa» (Cobos, 1918b, 1).

⁶ «Estos jardincitos ó jardinitos de la tranquila plaza de San Lorenzo, son, entre los espléndidos y artísticos que adornan y ciñen la ciudad, algo así como los parientes pobres en una familia opulenta, que pasan desapercibidos, sin que nadie se fije apenas en ellos» (Cobos, 1926, 1).

⁷ «Entre el barrio de San Vicente y el del Museo hay un engarce como entre los extremos de una cadena, una hoya algo antigua, de suave opacidad. ¿No os habéis fijado en la Plaza del Duque de Veragua? Más bien debiera llamarse Plaza de Bécquer, por el ambiente de romántica melancolía que parece señorearse de este interesante rincón de la ciudad» (Cobos, 1928, 1).

es la identidad de quienes lo habitan: «un pueblo de exquisita sensibilidad artística [que] necesita para sus adoraciones lo que le haga llorar y reír» (Cobos, 1928, 1). Por lo que se refiere a las descripciones de los paisajes, la autora les dedica un gran espacio, retratando con sus palabras «pastoriles idilios» (Cobos, 1917b, 5) y retazos de la «poesía bucólica» (Cobos, 1930a, 1). En el siguiente fragmento, Cobos describe el camino que recorrió antes de llegar al Castillo de Almodóvar:

Caminamos por una carretera sombreada por árboles frescos y jugosos y descansamos breves momentos, no porque cansados estuviéramos, sino para recrear la vista y el espíritu en su contemplación, a la orilla de un arroyo, tan puro, juguetón y cristalino, que bien merecería ser cantado en pastoriles idilios. [...] Ocultábase el sol entre nubes frises y esto, en vez de restar belleza al paisaje, añadíale indefinible encanto (Cobos, 1917b, 5).

Antes de concluir, cabe mencionar la minuciosidad con la que la autora describe los monumentos (Cobos, 1917b, 5-6; 1918b, 1), esgrimiendo una serie de conocimientos y técnicas de historia del arte que, presumiblemente, adquiere tras su matrimonio con el pintor Villalobos Díaz⁸.

Conclusiones

La cartografía trazada por Cobos se caracteriza por retratar, principalmente, el ámbito cultural de la sociedad. La periodista dedica un mayor espacio a la descripción del paisaje y del patrimonio (89%) que de las identidades de las personas que habitan estos lugares (67%). En este sentido, todos los artículos analizados, salvo «De Nerva. Pueblos nuevos y fuertes», aportan una explicación detallada de sus espacios. Por otro lado, si bien la identidad de los protagonistas del relato no es una de las temáticas

⁸ En 1953, la editorial Araluce publica una obra llamada *Nociones de Historia del Arte*, bajo la firma del fallecido Manuel Villalobos Díaz. Es probable que la recopilación de estos apuntes técnicos fuese realizada, revisada y corregida por la propia Amantina Cobos.

principales (tan solo el 33% del corpus analizado), en más de la mitad de estos artículos se ofrecen breves pinceladas del carácter de estas personas, es el caso de «Excursión a Medina Azahara» y «Coimbra la bella». La cultura tiene un valor fundamental en los textos de Cobos, estando presente en todos ellos menos en «Barrios de Sevilla. El Museo» y en «Bellezas de Andalucía. El Castillo de Almodóvar», donde el peso de las descripciones y del aporte informativo de la autora es mayor que el enfoque en torno a la cultura realizado en otros artículos; asimismo, se encuentran datos historiográficos que demuestran un amplio conocimiento por parte de la periodista del lugar visitado. Finalmente, si bien la educación y el papel de las mujeres en la sociedad aparecen en un total del 33% de los artículos analizados, siempre lo hacen con la cultura como vehículo para introducirlos en el texto. De este modo, encontramos que se matiza la importancia de la educación desde la infancia (Cobos, 1926) y, en concreto, desde la infancia femenina (Cobos, 1917a) y que el papel de las mujeres aparece reivindicado siempre desde el fomento de la cultura de las mismas (Cobos, 1917a; 1927; 1930).

En conclusión, la labor periodística de Cobos ofrece un panorama de la Andalucía de principios del siglo XX que inmortaliza todos aquellos lugares visitados por la autora. En un acto de trascendencia, Cobos busca plasmar sobre el papel los recuerdos de sus vivencias, siendo consciente de lo efímero de la memoria. Su pluma no queda exenta de los intereses e inquietudes que la autora manifestó en vida: la educación de las mujeres y la importancia de la cultura en una sociedad en pleno cambio, como era el final del primer tercio del siglo XX. La lectura y análisis de sus textos demuestra un perfil claro de la autora, quien se preocupó en publicar y difundir los resultados de sus viajes intentando compartir con el resto de la ciudadanía los descubrimientos que logró. El estudio de sus artículos nos permite comprender desde una óptica diferente cuál era el papel de las mujeres en la Andalucía de principios del siglo pasado, rompiendo así con el mito de que estas quedaban al margen de la cultura y de la vida pública.

BIBLIOGRAFÍA

ARCILA GARRIDO, Manuel y José Antonio López Sánchez. (2021). «La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica». *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. 1. 12. 15-36.

ARENAL, Concepción. (1883). *La mujer de su casa*. Madrid. Gras y Compañía editores.

AZA, Vital. (1928). *Feminismo y sexo*. Madrid. Ediciones Morata.

COBOS, Amantina (coomp.). (1922). *Del libro de Olimpia Cobos*. Sevilla. Escuelas Prof. Salesianas de Artes y Oficios.

COBOS, Amantina (ed.). (1920). *Reino de ensueño*. Sevilla. Escuelas Prof. Salesianas de Artes y Oficios.

COBOS, Amantina. (1904). «La Romería». *El Noticiero Extremeño* (Badajoz), 16 de diciembre de 1904, p. 2.

COBOS, Amantina. (1909). *A la Virgen de los Reyes*. Sevilla. El Mercantil Sevillano.

COBOS, Amantina. (1917). *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla. F. Díaz y compañía.

COBOS, Amantina. (1917a). «Excursión a Medina Azahara». *Diario de Córdoba* (Córdoba), 30 de abril de 1917, p. 1.

COBOS, Amantina. (1917b). «Bellezas de Andalucía. El Castillo de Almodóvar». *Córdoba* (Córdoba), 7 de julio de 1917, pp. 5-6.

COBOS, Amantina. (1918a). «De la España legendaria». *Diario de Burgos* (Burgos), 24 de diciembre de 1918, p. 1.

COBOS, Amantina. (1918a). *Tradiciones sevillanas*. Sevilla. Lib. e Imp. Eulogio de las Heras.

COBOS, Amantina. (1924a). *Romances caballerescos*. Sevilla. Casa Velázquez.

COBOS, Amantina. (1924b). *La Condesita Laurel*. Sevilla. Casa Velázquez.

COBOS, Amantina. (1924c). *Por aquella senda...* Sevilla. Talleres Tipográficos. Viuda de L. Izquierdo.

COBOS, Amantina. (1924d). «La Célebre Casanova». *Oromana* (Alcalá de Guadaíra), 15 de diciembre de 1924.

COBOS, Amantina. (1925). «Coimbra la bella». *El Liberal* (Sevilla), 21 de febrero de 1925, p. 1.

COBOS, Amantina. (1926). «Los pequeños jardines de San Lorenzo». *El Liberal* (Sevilla), 21 de mayo de 1926, p. 1.

COBOS, Amantina. (1927). «De Nerva. Pueblos nuevos y fuertes». *El Liberal* (Sevilla), 13 de mayo de 1927, p. 4.

COBOS, Amantina. (1928). «Barrios de Sevilla. El Museo». *El Liberal* (Sevilla), 29 de enero de 1928, p. 1.

COBOS, Amantina. (1930a). «En la hidalga Extremadura». *El Liberal* (Sevilla), 24 de enero de 1930, p. 1.

COBOS, Amantina. (1930b). «Del Ateneo Femenino». *El Liberal* (Sevilla), 4 de marzo de 1930, p. 5.

COVES, Francisco. (1930). «El Ateneo femenino de Sevilla». *El Liberal* (Sevilla), 25 de febrero de 1930, p. 9.

DE LOS RÍOS Y DE GUZMÁN, Fernando. (1923). «Distinción a una escritora». *El Liberal* (Sevilla), 21 de septiembre de 1923, p. 2.

El Liberal (Sevilla), 20 de febrero de 1930, p. 1. “El Ateneo Femenino”.

El Noticiero Extremeño (Badajoz), 23 de mayo de 1904, p. 2. “Noticias”.

El Siglo Futuro (Madrid), 5 de enero de 1882, p. 1. “En protesta contra el escándalo en Roma el 13 de julio de 1881”.

LUNA, Lola. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Barcelona. Anthropos.

MACANNUCO, Ana. (2023a). «Reivindicar desde la tradición: las estrategias de escritura de Amantina Cobos en su obra *Mujeres célebres sevillanas* (1917)». *La misoginia en la cultura y la sociedad: Manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente*. Mercedes González de Sande, Estela González de Sande y Antonio Javier Marqués Delgado (eds.). Valencia. Tirant Humanidades. 379-393.

MACANNUCO, Ana. (2023b). «Poliédricas: los personajes femeninos en las novelas cortas de Amantina Cobos». *Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)*. Caterina Duraccio (ed.). Madrid. Dykison. 113-127.

MARAÑÓN, Gregorio. (1920). *Biología y feminismo*. Madrid. Imprenta del Sucesor de Enrique Teodoro.

MARAÑÓN, Gregorio. (1927). *Tres ensayos sobre la vida sexual: sexo, trabajo y deporte, maternidad y feminismo, educación sexual y diferenciación sexual*. Madrid. Biblioteca Nueva.

MENA, José María de. (2003). *Sevilla en Nuestros Recuerdos*. Sevilla. Marsay Ediciones.

MENA, José María de. (2011). *Historia de Sevilla*. Barcelona. Plaza & Janés. [https://bibliotecacomplutense.odilotk.es/info/historia-de-sevilla-00146925](https://bibliotecacomplutense.odiotk.es/info/historia-de-sevilla-00146925)

MORENO-LAGO, Eva (ed.). (2023). *Amantina Cobos Losúa. Poemas reunidos*. Madrid. Dykinson.

MORENO-LAGO, Eva y Ana Macannuco. (2024) «Vida y obra de dos escritoras desconocidas: Olimpia y Amantina Cobos Losúa». *Estudios Románicos*. 33. 453-468.

MORENO-LAGO, Eva y Caterina Duraccio. (2023). *Olimpia Cobos Losúa. Reino de ensueño*. Madrid. Dykinson.

NÓVOA SANTOS, Roberto. (1908). *La indigencia espiritual del sexo femenino*. Valencia. F. Sempere y Compañía.

NÓVOA SANTOS, Roberto. (1929). *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid. Biblioteca Nueva.

PENA, María del Carmen. (1984). «El concepto de lo femenino y lo masculino en la teoría del paisaje español». *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*. María Ángeles Durán (dir.). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 141-148.

RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. (2023). «Un género subversivo: el paisaje en la obra de las pintoras andaluzas». *«Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia»*. *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*. Magdalena Illán Martín y Ana María Aranda Bernal (eds.). Madrid. Sílex. 253-277.

ESPACIO, GÉNERO Y CRÍTICA EN *EL NIÑO DE BRENES*, DE LOLA RAMOS DE LA VEGA

Natalia MUÑOZ MAYA
École Normale Supérieure de Lyon
ORCID: 0000-0001-9448-8497

Resumen

Este artículo ofrece una relectura crítica de *El niño de Brenes*, obra de Lola Ramos de la Vega, desde una perspectiva feminista y geocrítica. A través del análisis de los espacios de autoría, los ficcionales y aquellos ocupados por los personajes femeninos, se explora cómo el contexto andaluz actúa no solo como escenario, sino como elemento identitario y reivindicativo. La autora subvierte determinadas convenciones del género chico y propone una reflexión sobre las dinámicas de poder, género y cultura, revalorizando el teatro breve como espacio de resistencia simbólica.

Palabras clave

Género chico, espacios literarios, costumbrismo, andalucismo, personajes femeninos, geocrítica

Abstract

This article presents a critical rereading of *El niño de Brenes*, a work by Lola Ramos de la Vega, from a feminist and geocritical perspective. Through the analysis of authorship spaces, fictional settings, and those occupied by female characters, it explores how the Andalusian context functions not only as a backdrop but also as a site of identity and empowerment. The author subverts certain conventions of *género chico* and encourages a reflection on power,

gender, and cultural dynamics, revaluing short theatre as a space of symbolic resistance.

Keywords

Género chico, literary spaces, regionalism, andalusianism, female characters, geocriticism

Introducción

Lola Ramos de la Vega fue una soprano, actriz, dramaturga, empresaria y maestra nacida en Málaga a finales del siglo XIX¹, pero «reciada en Sevilla» y «más andaluza que la Giralda»². Desde los cinco años trabajó en el teatro como *petite* actriz en la compañía barcelonesa de Juan Bosch y pasó toda la vida que conocemos de ella, actuando como tiple y actriz y escribiendo obras de teatro, generalmente zarzuelas cortas que pudo representar y publicar en la colección de teatro *El teatro moderno*³ (nº291), y también cuentos que publicó en prensa. Lola participó activamente en el mundo del arte y parece que contó con el apoyo y las redes necesarias para profesionalizarse como escritora y artista y acabar consiguiendo reconocimiento y fama en su época, aunque todavía es una autora desconocida y muchas de sus obras están inéditas, de otras no sabemos su paradero y la mayoría no están digitalizadas, por lo que

¹ Se ha podido situar, aproximadamente, la fecha de nacimiento de la autora en 1884. Puede leerse más en Lola Ramos de la Vega (2023). ¡Del valle... al monte! El caserón de las flores. Muñoz Maya, Natalia, Dykinson: Madrid, donde también se encuentra toda la información que se ha encontrado hasta el momento sobre la vida y la obra de esta autora.

² Estas dos citas literales se han extraído del único texto autobiográfico que se tiene de la autora, localizado en *Ejército y armada: diario defensor de sus clases activas y pasivas*, del 21 de diciembre de 1908. Su transcripción completa y comentario se puede encontrar en Lola Ramos de la Vega (2023). ¡Del valle... al monte! El caserón de las flores. Muñoz Maya, Natalia, Dykinson: Madrid.

³ El teatro moderno fue una revista que contenía, mayoritariamente, teatro español del momento, o de la época inmediatamente anterior. Se publica desde 1925 hasta 1932, con un total de 344 números. Esta publicación de sus textos no era común para las mujeres de la época, otras escritoras tuvieron que publicar desde el anonimato, usando pseudónimos y difundiendo sus obras en corta tirada en pequeñas editoriales (algunas probablemente autofinanciadas) y hoy presentan numerosos problemas para la localización y el estudio de sus textos.

no son fácilmente accesibles. Algunas investigaciones la han tenido en cuenta y la han incluido en diccionarios de escritores o en entradas biográficas.

Su producción teatral se enmarca en lo que la crítica ha llamado el «género chico», dentro de la modalidad teatral del teatro por horas. A pesar de ser piezas muy populares en su época y ser «sobre todo el reino de las burguesías medias y bajas [...], así como el de los pequeños propietarios, profesiones liberales» (Salaün, 2011, 182), la historia crítica del teatro y de la literatura en general no les ha dedicado demasiado espacio. Amparo Quiles apunta de sus obras que «oscilan entre el tipismo del sainete-generalmente andalucista— y el melodrama populista» (Quiles Faz, 2009, 955). Desde el prisma cartográfico, es interesante hacer hincapié en que, exceptuando uno de sus textos⁴ (de los que se han podido localizar), todos están ambientados en Andalucía. Así, resulta fundamental para este estudio considerar, no solo su recreación literaria, pues Andalucía ha funcionado históricamente en la literatura costumbrista como un espacio altamente codificado y lleno de imágenes tipificadas, es más, «pocos son los lugares que como Andalucía han gozado o sufrido, según se mire, de mayor cantidad de mitificaciones, idealizaciones, alabanzas y denuestos» (Moreno Navarro, 2013, 47), sino también la manera en que la propia experiencia de vida de la autora influyó en la elección y representación de estos lugares, pues,

«en el terreno específico de la teoría literaria, la primera constatación es que el espacio en literatura es, al mismo tiempo, signo y referente, pues la ciudad empírica se funde con la ciudad imaginaria que diseñó el escritor. Esta doble condición del espacio ficticio genera un juego de espejos falsos que contribuye a la riqueza del fenómeno literario. La libertad creadora del autor desafía constantemente las expectativas de los lectores, ya sea que el espacio textual refiera mediante un contrato toponímico a una ciudad real como París, a una ciudad imaginaria como la Yonville de Madame Bovary [...] Situado en algún punto entre los polos de la máxima referencialidad y la total autono-

⁴ La calderada, que se sitúa en Hungría.

mía imaginaria, el espacio resulta un factor decisivo en la configuración del pacto literario». (Puppo, 2024, 259).

En la Andalucía de este momento y en este género literario, el del teatro chico, costumbrista, breve y situado casi siempre en Andalucía, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, los hermanos Álvarez Quintero, gozaban de gran fama y éxito. Sus obras fueron traducidas a otras lenguas, representadas por actores y actrices muy relevantes y la crítica literaria, así como los estudios culturales en general, les han prestado atención y han estudiado con detenimiento sus obras y las imágenes, estereotipos y visiones que proyectaron sobre lo andaluz y Andalucía. Es interesante añadir que, en una página de la revista gaditana, *Diana*⁵, Lola Ramos de la Vega publica uno de sus cuentos, *De veritas*, y, en el párrafo previo, hay una pequeña nota bio bibliográfica que compara a Lola Ramos con los Quintero, situándola en una industria y en una tradición literaria:

«Nacida en Málaga y criada en Sevilla, tiene el rumbo garboso, el graceje chispeante y el corazón de fuego de la raza andaluza. Sabe sentir el arte en la hondura de su alma meridional y derramarlo en versos [...] Al modo de los hermanos Quintero, Lola Ramos copia siempre del natural y sus cuadros, llenos de colorido y de sol, son escenas vividas que la autora recoge en su lienzo de artista, inspirándose siempre en las fuentes de la realidad [...] Armoniza la sal y el donaire de su tierra con una exquisita delicadeza de asuntos y de pensamientos»

Andalucía está presente en sus textos desde los títulos, así contamos con *La buñolá* (1905), *¡¡Un cordobés!!* (1907), *El niño de Brenes* (1908), *Málaga tiene la fama* (1929). Revisitar estos estereotipos e imágenes con una perspectiva crítica contribuye, no a erradicar estas imágenes simplistas o erróneas sobre esta tierra, sino más bien a reconfigurarlas y darles el espacio que les corresponden en nuestro conocimiento. También, en todos estos textos encontramos expresiones propias de esta región, como se verá más adelante, y,

⁵ En *Diana*, *Revista Universal Ilustrada* (Cádiz, 31 de octubre de 1909).

desde el punto de vista lingüístico, hay que tener en cuenta que todas sus obras, exceptuando *La calderada* (1910), las escribe transcribiendo fonéticamente las hablas andaluzas (sin emplear los símbolos gráficos propios de estas las transcripciones), demostrando un gran dominio de los diferentes acentos y variedades sociolingüísticas y asociando distintos usos del habla a sus personajes según su estatus social dentro de la trama.

Esta elección de escritura en andaluz no es extraña ni en la época, ni en el género. De hecho, los hermanos Álvarez Quintero fueron los mayores representantes de esta escritura en andaluz. Su obra tuvo y tiene gran difusión y hoy en día y tras un análisis de esta escritura, se puede decir que sus textos contribuyeron en buena parte a «propagar esa imagen deformada y avulgarada de nuestras hablas. Optaron por reflejar parcialmente la rica diversidad del andaluz, contaminándola de vulgarismos de extensión panhispánica y de no pocas falsedades fónicas-el ceceo en posición implosiva es especialmente llamativo- y léxicas» (Pons, 2000, 77).

La recreación de las hablas andaluzas, la ambientación en sus ciudades y pueblos y los temas elegidos, no solo responden a las características de este tipo de teatro o a cuestiones estilísticas, sino que demuestra cierto arraigo identitario y pertenencia cultural de la autora, entendiendo este arraigo como «quizás la necesidad más importante y la más desconocida del alma humana. Un ser humano tiene una raíz por su participación real, activa y natural en la existencia de la colectividad, una colectividad que conserva vivos algunos tesoros del pasado y algunos presentimientos del porvenir» (Weil, 1943, 23). Además, en cierto modo se produce una reivindicación de lo andaluz, Lola Ramos de la Vega no solo refleja un espacio ficcional, sino que también mantiene viva una tradición lingüística y cultural que refuerza el sentido de pertenencia de sus personajes y del público a la realidad andaluza.

Hemos podido constatar este sentimiento de arraigo y pertenencia no solo a través de los textos de la autora, sino también a partir de los paratextos presentes en sus obras: dedicatorias, notas de la autora y anotaciones. En este estudio se han escogido las dedicatorias de la obra que nos ocupa, *El niño de Brenes* (1908), pero es importante aclarar que las interpretaciones sobre el arraigo identitario de la autora con su región, Andalucía, también se derivan

de una lectura detallada de otros documentos y textos que se han podido localizar a través de la búsqueda archivística y en la prensa histórica.

Tres dedicatorias situadas

Hay en esta obra 3 dedicatorias interesantes desde el nivel espacial y dirigidas a diferentes personalidades. La primera de ellas es a los empresarios teatrales del Teatro Gran Vía de Barcelona, que hicieron posible que su primera comedia se pusiera en escena. Según relata, les prometió dedicarles la primera obra que se estrenase en Madrid. Combinando así, el honrar a su criatura⁶, con una muestra de gratitud. La segunda dedicatoria se dirige a Ricardo Güell, uno de los actores de la representación, al que alaba comparando su salero y gracia con el Camino de las salinas⁷ de Cádiz. Para reforzar esta idea, no recurre al propio criterio como autora⁸, sino al del público y a la de la ilustrada prensa madrileña, «dos autoridades» que legitiman su apreciación. Luego, alaba la tierra de origen de este actor, Cataluña, otra vez «en un grito maternal». La tercera y la más extensa, está destinada a los intérpretes de la obra. Desde la segunda línea, la autora decide que

⁶ Se han localizado varios paratextos de la autora en los que la interpretación sugiere que esta concibe la creación literaria como un asunto maternal, como algo que corresponde a las mujeres. Se puede leer más en Muñoz Maya, Natalia (2022). “Dolores (Lola) Ramos de la Vega, dificultades e inversión del orden patriarcal”, en G. Rodríguez, Sandra (Ed.), *Resistencias Literarias: Los Lenguajes contra la Violencia*, Dykinson: Madrid, pp. 105-116.

⁷ Es una ruta paralela al río Guadalquivir por la zona del Parque Natural de Doñana. El paisaje está formado por las marismas y las salinas, que lo emblanquecen y lo convierten en un área geográfica con mucho valor estético, pero no solo: la flora y la fauna son ricas y observables en diferentes fases vitales a lo largo del año.

⁸ Las mujeres tienden a acentuar sus propios actos lingüísticos, matizando los juicios y decisiones [...] Su modo de hablar corresponde a un sujeto que no cuenta demasiado con ser tomado en serio, y que debe preocuparse en cada momento para establecer, [...] su propia credibilidad. Un sujeto que a duras penas es reconocido como dotado de un poder-hacer en el sentido de autoridad y de capacidad, todavía menos de un poder-hacer tan particular como lo es la competencia para emitir juicios (Cabanilles, 1989: 19-20).

«diremos en andaluz: nos han dejao múos». A lo largo de esta última se habla de las «viejas sevillanas, castizas y con ángel», a quienes alaba por su gran interpretación, también se menciona con orgullo la huerta valenciana, de la que proviene otro actor, de una Giralda de oro que merecería otro de ellos por su buen hacer y, al llegar al final, no falta el agradecimiento a «la ilustrada prensa madrileña, que tanto los aplaudió».

Esta reiterada mención a la prensa no es casualidad y nos muestra la voluntad de la autora de mantenerse en la industria teatral, pues, este medio tenía una relación muy estrecha con el teatro por horas: se anunciaban y reseñaban las representaciones que habría o que habían tenido lugar en los diferentes teatros y ciudades, lo que tenía un peso fundamental en la difusión y el éxito de las obras. Sin embargo, más allá de una estrategia comercial o protocolaria, se percibe cómo las imágenes poéticas y comparaciones con las que muestra agradecimiento y admiración por los y las intérpretes, están profundamente ancladas en la tradición, o bien andaluza, o bien geográficamente situadas en la tierra de nacimiento de los actores.

En este juego de ciudades y referencias, Madrid emerge como el epicentro cultural en el que se añora con representar una obra, en el que se legitiman los juicios artísticos de los demás y las referencias andaluzas, vivas y llenas de carga poética, se quedan en una posición subordinada dentro de esta red de poder simbólico, y así es como se refleja la jerarquización cultural y territorial de la época. Este juego de poderes sigue presente, en mayor o menor medida, en los días actuales. Tras la extracción de rasgos culturales típicamente andaluces para la conformación de la identidad cultural nacional, se han ido consolidando estereotipos e imágenes negativas relacionadas con el Sur de España, que hoy en día siguen funcionando como elemento de poder.

El niño de Brenes

El texto en el que nos vamos a detener es *El niño de Brenes*, una zarzuela en un acto y en prosa, acompañada de la música de Pedro Córdoba. Fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 23 de mayo de 1908. Para las citas textuales de este estudio, se tendrá en cuenta la paginación del impreso de 1908 de la Sociedad de Autores Españoles. En la transcripción se mantiene el texto tal y como aparece en el impreso, esto es, respetando el uso de las cursivas, tildes y demás aspectos ortográficos.

La trama gira en torno a Rocío, una joven de Chipiona que viaja a Sevilla para recuperar el dinero que su marido prestó a Don Murillo, un vendedor de cuadros, y que no ha sido devuelto. Desde su primera aparición, Murillo es retratado como un hombre violento cuando habla de las mujeres, en esta ocasión de las suegras: «¡Después e to no son malas; dos patás en la barriga á tiempo y como la sea! (p. 15)», y que, fascinado por la belleza de Rocío (a la que cosifica y descompone en partes), propone saldar su deuda el dinero solo si ella acepta reunirse con él en privado, sin testigos y con una botella de vino.

Rocío, consciente de las malas intenciones y del peligro, finge aceptar mientras trama una estrategia para protegerse. A medida que busca ayuda, descubre que los hombres que deberían respaldarla, el inspector Pedro y Don Luis, el alcalde del barrio, también intentan aprovecharse de ella. Indignada por la hipocresía de quienes se presentan como protectores, idea una venganza con la complicidad de su tía: atraerá a estos hombres a su casa y los encerrará en un desván donde serán atacados por los hambrientos y furiosos de la tienda de pájaros de su tía y en un balcón donde diluvia a mares.

En paralelo, la obra desarrolla una segunda trama en torno al Niño de Brenes, un supuesto maleante que tiene en vilo a las autoridades y al pueblo. El alcalde del barrio, en un primer momento, se enorgullece de haberlo capturado, pero luego se revela que ha detenido a la persona equivocada. Finalmente, el verdadero Niño de Brenes hace su aparición en la escena final, justo cuando los hombres salen malheridos de su encierro. Realmente es Juaniyo, el marido de Rocío, que ha venido desde Chipiona tras enterarse de que ella estaba en apuros y amenaza a los demás. Es este personaje quien dará la lección final a los demás: Rocío merece respeto.

La configuración del espacio: Sevilla y su imaginario

Desde la primera acotación, la autora sitúa la acción en un espacio reconocible para el público: una calle sevillana con la Torre del Oro y los Juzgados al fondo, posiblemente la calle San Fernando. A lo largo de la obra, las referencias a Sevilla y a su cultura son constantes, dotando al texto de un profundo arraigo costumbrista. Se mencionan conceptos como la «juerga», que no solo aparece como tema de diálogo, sino también como parte de la acción dramática, con los personajes debatiendo cómo debe ser una verdadera «juerga» que está representada en uno de los cuadros que vende Murillo:

«MIG.- Pero digasté, señó Muriyo; dos deos de vino y no hay porvorones ni casaya y er velón apagándose... pero, ¿esto es una juerga en Seviya?

MUR.- Ya lo creo; pero hay que tené en cuenta er való de la tablita; pos si hubiera jamón en durse, alfajores, champarne y luz eléctrica, ¿iba á costar una juerga cuatro pesetas? (p. 16) ».

Con la enumeración de elementos lujosos, como el jamón dulce, los alfajores, el *champagne* y la luz eléctrica, se reivindica en cierto modo el carácter popular de este evento. No solo se explica a modo de diccionario lo que implica esta *juerga*, sino que se reflexiona sobre cómo estas experiencias se representan, se consumen y se perciben en la sociedad. Del mismo modo, hay una presencia considerable de elementos típicamente andaluces, como la mesa camilla, o expresiones típicas del habla local, como en «Home... si le paese asté que er caso es pa ponerse á *jugar á piolá*» (p. 26), siendo este juego la manera andaluza de referirse al que consiste en saltar por encima de la cabeza de otra persona; o «Nosotros estamos al *aliquindoy* y rondando la taberna del tío Meregirdo» (p. 27), que en este caso implica estar pendiente o atento a cualquier suceso.

Estas presencias, como también (aunque breve en esta obra, pero presente en otras muchas de la autora) la de las cigarreras, vinculadas a la Fábrica de Tabacos de Sevilla (en esa calle San

Fernando), o el protagonismo del flamenco, dejan patente cómo Andalucía no solo es un telón de fondo, sino que actúa como un personaje más de la obra, marcando el tono, las costumbres y la interacción de los personajes.

El viaje y la venganza de Rocío

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es el papel de Rocío, una mujer joven que desafía en cierto modo las convenciones sociales. Procedente de Chipiona, viaja sola a Sevilla con el objetivo de recuperar el dinero que su marido, como una especie de prestamista, dejó a varias personas, y que no ha sido devuelto. Explorar las experiencias de las movilidades y los desplazamientos desde la perspectiva de las mujeres, es una vivencia femenina del espacio que merece ser tratada. Su viaje en solitario y su independencia asombran a los personajes de diferentes formas. La primera en reaccionar es su tía, Dolores, que se asombra de que haya viajado sola y lo asocia a algún problema de Juaniyo, su marido: «Vaya, cuéntame, Rosío. ¿A qué se debe que hayas venío a Seviya y sola? ¿Le pasa algo á Juaniyo?» (p. 20). Luego, cuando Rocío y Murillo se encuentran por primera vez, la autora introduce muchas acotaciones sobre lo asombrado y paralizado que este queda al verla y en un aparte e indicando la malicia con la que ha de desarrollarse el mismo, nos muestra la intención de Murillo y cómo la inversión de los espacios tradicionalmente asociados al género masculino y femenino son una oportunidad para violentar a la mujer: «Er marío se quea en casa y eya viene en busca de la guita... ¡ay, ay, ay! Esto es pan comido» (p. 24). Pedro el inspector y Don Luis el alcalde de barrio, prometiéndole que la protegerían, le proponen presentarse también en su casa un poco antes de la hora acordada y, aunque las intenciones de estos dos no se explicitan tanto textualmente, sí que se ponen en boca de Rocío, que los llama «sinvergonsones» (p. 30), se lamenta de su belleza, que considera causa de sus desgracias: «¡Jesú, virgensita e la Regla! ¡y entavía hay quien patalea po no habé nasío bonita» (p. 29) y finalmente llora con desesperación porque «salí de Herodes y entré en Pilatos. Una infamia, tía Dolores; er cuadrero, el ispertó y jasta er mesmo arcarde er barrio...quieren lo mesmo. ¡Tóos quieren lo mesmo!» (p. 30).

Al final de la obra, Rocío no solo enfrenta los intentos de abuso de los hombres a quienes reclama el dinero, sino que, durante el desarrollo de esta, los anticipa y los convierte en el centro de su venganza. Con la ayuda de su tía Dolores, los atrae a su casa en diferentes horarios y los van encerrando uno a uno y con diferentes pretextos en un desván con loros agresivos y hambrientos (que su tía le ha proporcionado de la tienda de pájaros donde trabaja) y en el balcón. De esta forma, subvierte el esquema típico de la comedia costumbrista, en la que las mujeres suelen ser objeto de engaños o burlas, y se convierte en la agente de su propio destino. Es interesante también señalar qué espacio se elige para llevar a cabo la venganza: la casa. Aunque ella se encuentra durante toda la obra en el espacio público, entendiendo este como el «espacio de libre circulación y acceso entre volúmenes al que llamamos un día plaza o calle» (Delgado, 2013, 1), elige el espacio privado para escalear a los que pretenden abusar de ella. En este punto es necesario precisar que, pese al arraigo de esta idea en nuestra historia occidental, «lo doméstico no debería haberse situado en el mismo plano conceptual de lo público y lo privado ni haberse asociado únicamente a lo privado» (Montón Subías, 2000, p. 46).

Aclarado esto, Rocío y su tía eligen este espacio, que a Murillo en primera instancia se resiste a entrar y muestra miedo: «¿Pero dónde me yevas? Si eso está muy oscuro» (p. 30). Una vez dentro y encerrado, Rocío está contentísima y preparada para recibir a Pedro, el inspector, que será el siguiente en sentir su venganza. Cuando Don Luis, el alcalde de barrio llama al timbre, Pedro, asustado porque lo encuentre allí, le pide a Rocío que lo esconda, y ella le propone el balcón como escondite óptimo. A pesar de que él se niega en primer lugar, finalmente accede. El último en sufrir, Don Luis, lo hará de la mano del niño de Brenes, que aparecerá por sorpresa para dar la lección final de la obra. Es interesante cómo en este texto los espacios de la casa se presentan casi como espacios de resistencia y cómo la naturaleza, que muchas veces se utiliza para metaforizar la geografía en términos de género (la naturaleza como lo femenino, domesticado o explotado), en este caso se presenta como aliada y salvaje, los loros y la lluvia que forman parte del plan de Rocío y Dolores.

Lo local y lo universal: ¿crítica social?

Hemos explorado hasta ahora la relación con la cultura local o regional que encontramos en el texto y la autora, y que se explicita en los espacios y lugares. Si algo era propio del género chico, era una suerte de crítica social. Esto es, desde estos lugares y experiencias locales y subjetivos, también es posible cuestionar o denunciar de alguna manera la moral dominante. En el primer cuadro, Dolores está vendiéndole un pájaro a Manuel que describe así: «Uno de ellos resa er rosario que e un hechiso; y otro es un fenómeno. Tíe un extinto espesía pa conosé los abejorros. En cuanto pasa un cura grita: ¡Viva la república!» (p. 22). Manuel apunta que preferiría llevarse el segundo, pero que, al tratarse de un regalo para las monjas del convento de Santa Clara, seguro que lo envenenarían al momento. Esta conversación, llena de apartes que parece que interactúan con el público, haciéndole partícipes de esta reflexión, alude a las disputas entre la Iglesia y el modelo republicano en España.

En el texto también se cuestiona y se ironiza con la hipocresía de los cargos poderosos, como el inspector o el alcalde de barrio. El primero es valenciano, que rompe con el habla andaluza predominante en la obra y que ostenta un cargo inusual para ser foráneo. Como el vendedor de cuadros y el alcalde de barrio, intenta violentar a Rocío y, finalmente y como todos los demás, sufre su venganza. De Don Luis, el alcalde de barrio, y figura del Antiguo Régimen que probablemente ya no existía en 1908, podemos leer que su puesto ha sido designado por influencias y no por méritos, lo que podría considerarse una crítica a la hipocresía y corrupción política del momento. Los vecinos y vecinas dan cuenta de este hecho y se explicita que hay un grupo en el pueblo que denuncia esta hipocresía.

A través de esta presencia efectiva del pueblo, se despojó al teatro español del momento de toda la grandilocuencia y seriedad. La composición del elenco sigue también los cánones de este teatro chico y costumbrista. Por un lado, hay personajes definidos por su función, casi siempre los del estrato social más bajo («trabajador»). Por otro, los personajes con títulos, como «Don» o Señá», que marcan las diferencias de estatus social. Es interesante que, en esta

obra, todos estos miembros de diferentes estratos sociales se comportan igual intentando aprovecharse de Rocío. Lo que podría parecer una representación de las clases populares confinadas a una existencia simple y vulgar, en realidad es una crítica a la simplificación de las clases sociales (a veces la autora incluye acotaciones con «no exagerar»). Así, Lola Ramos utiliza la apariencia de los personajes «comunes» para mostrar que no solo los individuos de la alta cultura o la aristocracia tienen pensamientos elevados o aspiraciones por un mundo más justo, sino que también aquellos que forman parte de los sectores más humildes están profundamente conscientes de la corrupción, la injusticia social y las inequidades que los rodean, con una capacidad para la crítica que no solo es pasional, sino también profunda y significativa.

Conclusiones

El teatro chico de Lola Ramos de la Vega, y en particular *El niño de Brenes*, demuestra que el costumbrismo no es solo una herramienta de representación de la identidad o el espacio andaluz, sino también un terreno donde pueden surgir discursos críticos y feministas. A través del lenguaje, la configuración del espacio y el desarrollo de sus personajes, la autora consigue retratar una Sevilla viva y compleja, al tiempo que introduce una protagonista que convierte la venganza en una forma de justicia poética. Su obra, por tanto, se sitúa en la intersección entre la tradición y la transgresión, demostrando que el teatro chico podría ser mucho más que un mero reflejo de la vida popular: también podía ser un espacio de resistencia y cambio.

BIBLIOGRAFÍA:

CABANILLES, Antònia, (2006) *Crítica literaria femenina*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

DELGADO, Manuel (2013) «El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre». *El espacio público, punto de encuentro de Lefebvre, Arendt e Innerarity*. Centro de Estudios sobre la ciudad, Universidad Autónoma de México.

MONTÓN SUBÍAS, Sara. (2000) «Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia». *Arqueología espacial*. 22. 45-59.

MORENO NAVARRO, Isidoro. (2008) «Introducción a la identidad histórica, cultural y política de Andalucía». *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. 40-60.

PUPPO, María Lucía. (2024) «Geocrítica». *Arte-factos para los estudios literarios*. Universidad Nacional Autónoma de México. 255-278.

QUILES FAZ, Amparo (2009) «Lola Ramos de la Vega». *Diccionario Biográfico Español*. Madrid. Real Academia de la Historia, T. 42, 955.

SALAUN, Serge (2011) «El público de los espectáculos (mal llamados) menores». *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. París, Presses Sorbone Nouvelle, 175-189.

WEIL, Simone, (1996) *Echar raíces*. Madrid. Editorial Trotta.

LA *NEW WOMAN* EN LOS PAISAJES URBANOS DE AMALIA GUGLIELMINETTI

Cristina IGLESIAS-GRANDE
Università degli Studi di Macerata - Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-9461-4211

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo el análisis de las nuevas formas de entender las identidades de género, a través de las rúbricas de Amalia Guglielminetti en la revista *Le Seduzioni*, una revista que se coloca en la modernidad de principios del siglo XX. En ellas aparecen mujeres que encarnan la figura de la *new woman*: independientes, autónomas y transgresoras, y que se desenvuelven en espacios públicos como hoteles, automóviles y salones literarios, desafiando los roles tradicionales que las relegaban al ámbito doméstico. La infraestructura moderna, redes de transporte y espacios urbanos permitieron a las mujeres redefinir su posición social, abriendo oportunidades de movilidad física y simbólica en un contexto marcado por tensiones entre tradición y ruptura.

Palabras clave:

Amalia Guglielminetti. Revista *Le Seduzioni*. Literatura Italiana. Siglo XX.

Abstract:

The aim of this work is to analyse the new ways of understanding gender identities through the headings that Guglielminetti used in

the magazine *Le Seduzioni*, a publication set in the modernity of the early twentieth century. They depict women who embody the figure of the new woman: independent, autonomous and transgressive, and who move in public spaces such as hotels, automobiles and literary salons, defying the traditional roles that relegated them to the domestic sphere. Modern infrastructure, transport networks and urban spaces allowed women to redefine their social position, opening up opportunities for physical and symbolic mobility in a context marked by tensions between tradition and rupture.

Key Words

Amalia Guglielminetti. *Le Seduzioni* magazine. Italian Literature. 20th century.

A principios del siglo XX, Turín, la ciudad donde nace y desarrolla su actividad Amalia Guglielminetti (1891-1941), experimentó una profunda transformación tanto en su paisaje urbano como en su estructura social, marcada por un crecimiento industrial sin precedentes, un florecimiento cultural y un cambio radical en la posición de la mujer en la sociedad. El auge del estilo Art Nouveau¹ y los posteriores movimientos vanguardistas como el Futurismo, no solo redefinieron la arquitectura de la ciudad, sino también el papel de las mujeres en la vida pública, a medida que emergían nuevas oportunidades para desafiar las normas tradicionales y abrazar una identidad más libre y autónoma (Aña, 1997).

La Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de 1902, introdujo el estilo Art Nouveau en Turín y marcó el inicio de una transformación estética que se reflejaba en los edificios y espacios públicos de la ciudad. El Art Nouveau, con su énfasis en las formas orgánicas y el detalle ornamental, se fusionó

¹ El Art Nouveau es un movimiento artístico y decorativo, nace a finales del siglo XIX y principios del XX en Francia. Se caracterizaba por el uso de líneas orgánicas y motivos naturales (McDermott, 1992). En Italia este movimiento artístico tuvo su propia variante llamada Estilo Liberty. Las ciudades en las que más se desarrolló este tipo de arquitectura fueron Turín, Milán y Palermo (Fahr-Becker, 2015).

posteriormente con el dinamismo del Futurismo², un movimiento que celebraba la modernidad, la velocidad y el progreso tecnológico. Los diseñadores futuristas comenzaron a integrar materiales modernos como acero y hormigón³, priorizando estructuras funcionales y dinámicas que reflejaban el ritmo acelerado de la vida urbana⁴ (Mancebo Roca, 2019). Esta corriente impulsó la visión de un paisaje urbano en constante evolución, más acorde con la imagen de Turín como un símbolo del progreso industrial. El ambiente de constante cambio no solo afectó a la arquitectura de la ciudad, sino también la identidad social.

El Futurismo promovió la idea de un “futuro sin pasado” (Marinetti, 1909), un espacio donde las formas tradicionales fueran reemplazadas por estructuras que simbolizaran la eficiencia y la funcionalidad. Esta visión se extendió al papel de la mujer. Aunque el movimiento, en su manifestación más radical, propugnaba la eliminación de lo “antiguo”, los avances sociales y artísticos promovieron una reconstrucción de la feminidad en torno a nuevas

² Movimiento social y artístico nacido en 1909 de la mano de Filippo Tommaso Marinetti tras la publicación del *Manifiesto Futurista* en el periódico francés Le Figaro.

³ Un ejemplo de arquitectura futurista es el Pabellón Futurismo, construido en el año 1928 para la Exposición del Decenio de la Victoria en Turín (Mancebo Roca, 2019).

⁴ *El Manifiesto de la Arquitectura Futurista* (1914) de Antonio Sant’Elia (1888-1916) marca las bases para creación de la arquitectura del movimiento declarando «luchar sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado» (Sant’Elia, 1914). Fue publicado en la revista *Il Futurismo* el 11 de julio de 1914.

En la misma línea se publicaron: *Del funambulismo obligatorio o: suprimamos las plantas de la casa* de Volt, seudónimo de Vincenzo Fani el 15 de enero de 1918 en la revista *L’Italia Futurista*. Fani también publicó un segundo manifiesto titulado *La Casa Futurista independiente-móvil-desmontable-mecánica-divertida*, el 2 de mayo de 1920 en *Roma Futurista*; *La “Atmosferastruttura” Bases para una arquitectura futurista* de Enrico Prampolini en la revista *Noi* en enero de 1919. Prampolini publicó años más tarde en febrero de 1928 en la revista *La città Futurista* un texto titulado *Architettura Futurista*; Virgilio Marchi en la revista *Roma Futurista* el 29 de febrero de 1920 escribe el *Manifiesto de la arquitectura futurista dinámica, estado de ánimo y dramática*; Cesar Augusto Poggi el 30 de enero de 1933 escribe *Arquitectura Futurista Poggi*; El último manifiesto sobre arquitectura futurista fue el publicado por F. T. Marinetti, Angiolo Mazzoni y Mino Somenzi bajo el título de *Manifiesto Futurista de la arquitectura aérea* el 1 de febrero de 1934 en la revista *Sant’Elia*.

ideas de independencia y participación activa en los ámbitos profesionales y culturales.

El siglo XIX estuvo marcado por una fuerte visión conservadora⁵, donde la mujer estaba principalmente asociada con el hogar y la familia, y su lugar en la sociedad era definido por su rol de madre y esposa. Sin embargo, en el siglo XX se comenzaron a crear nuevos modelos de feminidad que desafiaron esas restricciones. La participación de las mujeres en los movimientos de emancipación y los avances en la educación y la política les permitieron empezar a redefinir sus identidades fuera de los confines del hogar. Los avances en la tecnología, la producción industrial y el arte les abrieron nuevos espacios, especialmente en áreas como el cine, la literatura y las artes visuales, donde las mujeres no solo se convirtieron en creadoras, sino también en protagonistas. Eventos como las Exposiciones Internacionales Femeninas de Bellas Artes⁶ (1910-1911) fueron fundamentales para visibilizar a las mujeres artistas. Estas exposiciones, en un contexto donde el acceso de las mujeres a espacios artísticos públicos era limitado, permitieron que las artistas se presentaran a un público más amplio y comenzaron a legitimar la producción artística femenina en una sociedad dominada por hombres. La participación de artistas de todo el mundo reflejó el creciente intercambio cultural y la creación de una nueva identidad femenina que aspiraba a la visibilidad y la igualdad.

Durante esta época de renovación Amalia Guglielminetti destacó como una de las escritoras más relevantes a través de una

⁵ «Para persuadir a la mujer de cuál era su posición en la sociedad no había más que invocar a la religión y a la voluntad divina. La inferioridad intelectual de la mujer se afirmaba como una verdad evidente» (Gómez Trueba, 2007, s.p). La filosofía decimonónica, encabezada por relevantes pensadores, como Nietzsche o Schopenhauer, también estaba imbuida de postulados misóginos. A lo largo del XIX, la organización social burguesa, con la familia, como eje principal, se impuso a la sociedad italiana, encerrando a las mujeres de clases media y alta, en el espacio doméstico, atribuyendo al hombre, la consecución de grandes logros y la protección del núcleo familiar (Belmonte Rives, 2017: 62).

⁶ Fueron promovidas por la revista *La Donna* (1905-1968). Estaba orientada al público femenino de clase media y media alta. La revista abordaba temas relacionados con la estética corporal y la decoración del hogar. Su contenido incluía principalmente moda, relatos de ficción y noticias de interés femenino.

obra marcada por una exploración de la independencia femenina, el deseo y las tensiones amorosas. Guglielminetti utilizó su figura pública para fusionar el glamur⁷ con la provocación, desafiando las expectativas sobre las mujeres y sus roles en una sociedad que, si bien estaba en plena transformación, seguía limitada por normas de género restrictivas.

Mujeres modernas en entornos urbanos

La modernización y los cambios sociales asociados a ella transformaron significativamente las dinámicas de género. Para Amalia Guglielminetti, las mujeres modernas representan no solo un cambio en el estilo de vida, sino también una evolución en la ideología y las relaciones con el entorno. Sus personajes femeninos adoptan el ritmo acelerado de la modernidad, expresando una visión orientada hacia la emancipación y la autonomía femeninas que se refleja en los ambientes que frecuentan y que inspiran las historias de sus protagonistas.

Los espacios que transitan las mujeres de Amalia Guglielminetti denotan la clase social burguesa a la que pertenece la escritora. Sus personajes femeninos se ubican en hoteles de lujo «viveva sola all'hôtel de Paris» (Guglielminetti, 1926d, n. 7: 6), conducen automóviles «aveva due automobili così lussuose e così grandi che la sua snella silhouette pareva rimpicciolirsi e spersersi in tanta fastosa ricchezza» (Guglielminetti, 1926d, n. 7: 5) y viajan solas por el mundo «un giorno, io ero in procinto di lasciare Torino per un breve viaggio di svago. [...] Girovagherò per l'Italia, l'Austria, e la Francia» (Guglielminetti, 1927h, n. 19: 7).

Las *new women* que Guglielminetti presenta rompen con las expectativas de una sociedad que vincula a las mujeres con roles

⁷ En el primer número de su revista titulada *Le Seduzioni* (1926-1928) se define a sí misma como un objeto de lujo «sono un oggetto di lusso. Mi è sempre piaciuto, anche da bambina, starmene sdraiata fra i cuscini di una dormeuse a sognare inverosimili paradisi» (Guglielminetti, 1926a, n. 1: 30). Según Arriaga (2019), esta autoimagen conecta con la de un personaje literario descrito con rasgos exagerados, simbolizando la figura de la *femme fatale*. Esta iconografía resalta atributos que evocan poder, misterio y seducción, características distintivas de este arquetipo literario y visual.

domésticos y de dependencia marital o familiar. Los hoteles, especialmente en el contexto burgués de principios del siglo XX, son espacios de tránsito y anonimato para las mujeres. Según Virginia Woolf (1929), la independencia económica y espacial es fundamental para el desarrollo intelectual y personal. Amalia Guglielminetti en línea con este planteamiento, muestra la manera en que sus personajes femeninos utilizan los espacios urbanos como plataformas de autoafirmación «ero andata a cercare solitudine e tranquillità in un grazioso paesetto della riviera ligure, adorno d'aranci e di palmizi, a poca distanza dalla frontiera francese» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 6). En ese sentido, los hoteles de lujo en los que la escritora sitúa a sus protagonistas no solo representan refugios materiales, sino también zonas simbólicas de autonomía que les permiten existir fuera del control familiar «la donna dei nostri giorni è attiva, sportiva, sbrigativa, partecipe alla vita vertiginosa degli affari» (Guglielminetti, 1927f, n. 13: 6).

Las ciudades modernas, con sus estaciones de tren, redes de transporte y hoteles, se presentan como un punto de partida para que las mujeres amplíen sus horizontes. Los viajes solitarios, tanto de Amalia Guglielminetti como de sus personajes femeninos, ilustran un cambio significativo en las posibilidades de movilidad geográfica y social. A principios del siglo XX, viajar sola es un acto trasgresor que demuestra no solo autonomía económica femenina, sino también una capacidad para moverse libremente por los entornos urbanos

tutti i malati, anche i malati d'amore, mi ispirano una pietà allontanante e preferii non assistere alle crisi isteriche o psicopatiche dei loro addii. Passeggiai avanti e indietro tra la folla movimentata, lungo il treno sbuffante (Guglielminetti, 1927i, n. 22: 4).

En ese sentido, los viajes no son solo experiencias físicas, sino también simbólicas, marcando la transición hacia una identidad femenina más globalizada, como sostiene Butler (1990), al destacar que el movimiento de las mujeres en nuevos espacios también redefine su rol social. Las *new women* de Guglielminetti representan una forma de resistencia performativa. Sus desplazamientos no son

únicamente un ejercicio de autonomía individual, sino también una intervención directa en las estructuras de poder que tradicionalmente habían limitado el acceso de las mujeres a ciertas acciones. Viajar solas desafía la percepción de que las féminas necesitan la protección o la supervisión de un hombre para desplazarse «Viaggiavano armate. [...] Anch'io quando viaggio sola porto con me una piccola *Browing* nascosta nel fondo della mia borsetta» (Guglielminetti, 1928m, n. 36: 6).

La ruptura de barreras espaciales y sociales no solo transforma la percepción del género, sino que también crea nuevas oportunidades para que las mujeres negocien sus identidades y roles (Butler, 1990) en un contexto social en transición, pero todavía muy tradicional y marcado por un fuerte binarismo

In una centralissima piazza della mira Torino provincialuzza, giorni sono assistetti a uno spettacolo sintomatico. Una piccola folla di signori eleganti [...] sostava, confusa a gente qualsiasi, intorno a un'automobile ferma. Era una Fiat 503 [...]. A bordo erano due signorine (Guglielminetti, 1926e, n. 10: 5).

Las *new women* de Guglielminetti siendo independientes económicamente, reflejan un rechazo consciente de la domesticidad tradicional y de las limitaciones que esta impone y además interactúan con nuevas culturas y realidades, que les permiten experimentar nuevas formas de ser

Creature femminili che conquistano i primi premi nelle gare di golf, quelle che si distinguono nell'adempire le funzioni del *policewoman*, quelle che rappresentano il popolo nelle assemblee elettive. E osservate le donne-banchieri, le donne-avvocati, le donne-ingegneri, le donne-medici (Guglielminetti, 1927f, n. 13: 6).

Sus personajes reclaman espacios que les otorgan mayor libertad de movimiento y una mayor conexión con las dinámicas modernas de la ciudad «donna: frenesia incitatrice di tutte le arti, quintessenza distillata di fascino e di poesia, allucinazione magnifica

della vita» (Guglielminetti, 1927j, n. 23: 16). Tanto los entornos urbanos como los hoteles, los viajes y los trabajos que desempeñan son catalizadores para las *new women*, que experimentan la modernidad de forma activa

fra il mestiere di commessa in un bar e quello di *tondeuse* in un salone di coiffeur; tra il lavoro di amica del cuore di un malinconico principe in esilio e quello di manicure in un qualsiasi select hôtel, si può benissimo insinuare, temporaneo e casuale, il lavoro di mannequin (Guglielminetti, 1927g, n. 14: 6).

Los automóviles lujosos en la narrativa de nuestra escritora también ilustran la forma en que la tecnología cambia la percepción de las mujeres en espacios públicos. Los coches, que a principios del siglo XX son símbolos de progreso y modernidad, se convierten en las historias de Guglielminetti en herramientas de visibilidad femeninas al apropiarse de maquinaria históricamente masculina «Affrontare le vertigini della velocità su una macchina pilotata da una donna» (Guglielminetti, 1926e, n. 10: 6), «la femminilità che non disdegna le emozioni della boxe, e gioca al tennis e al golf, e stando al volante di potenti automobili rivaleggia in temerarietà con gli uomini» (Guglielminetti, 1926c, n. 4: 5). La apropiación del espacio público por parte de sus personajes femeninos consolida el lugar de las mujeres en las nuevas sociedades. De acuerdo con Simmel (1903) las ciudades modernas ofrecen oportunidades sin precedentes para la participación en actividades sociales y culturales y permiten a las personas involucrarse en una diversidad de roles y experiencias «incominciavano a ballare alle undici di sera e finivano le danze alle otto del mattino dopo» (Guglielminetti, 1928m, n. 36: 4). En el caso de las mujeres a principios de siglo, supone un acceso gradual a actividades vedadas, como el trabajo remunerado, el acceso y participación en los salones literarios o la exploración de los placeres y comodidades de la vida urbana:

Nel salotto letterario di Rue Printemps ove impera Madame Aurel, la pensosa, enigmatica deità del tempio, si compieva il rito del mio battesimo parigino dinanzi a un

pubblico d'intellettuali, di studiosi, di esteti, di dame e di gentiluomini vaganti nei giardini della poesia, venuti ad assistere alla cerimonia inconsueta e a pronunciare sulla consorella latina la parola definitiva della loro raffinata competenza (Guglielminetti, 1928n, n. 38: 4).

El ambiente arquitectónico de las salas de cine de los años veinte también contribuye a esta experiencia colectiva. Como explica Bussi (2005), estos espacios se transforman en «catedrales del cine», decoradas con estéticas inspiradas en estilos renacentistas, egipcios o franceses. Este entorno contribuye a una experiencia escapista que sumerge a las espectadoras en una sensación surrealista y onírica, intensificando la dinámica de fascinación colectiva por figuras como Rodolfo Valentino «le donne che pagando il biglietto d'ingresso al cinematografo si sentono in diritto di commuoversi e d'innamorarsi del bellissimo eroe proiettato sullo schermo» (Guglielminetti, 1926b, n. 3: 6).

Otro espacio que ocupan las mujeres en el siglo XX son los casinos, especialmente en centros emblemáticos como el Casino de Montecarlo en Mónaco. Fundado en 1863, se convierte en un símbolo del lujo europeo. Durante las primeras décadas del siglo, comienza a atraer a mujeres de la alta sociedad, quienes participan en los juegos de azar y en los eventos sociales, lo que refleja el espíritu cosmopolita de la Belle Époque (Ballarín, M. Birriel, Martínez, Ortiz, 2010). La participación de mujeres en los casinos europeos estaba, en un principio, limitada a las que pertenecían a la élite, ya que su presencia era vista como una forma de sofisticación y elegancia que complementaba la atmósfera de los establecimientos. Las mujeres que acuden a estos espacios suelen ser figuras destacadas, que utilizan los casinos no solo como lugares de entretenimiento, sino también como plataformas para establecer redes sociales y proyectar una imagen moderna y emancipada de sí mismas: «Noleggiai un'automobile e diedi ordine allo *chauffeur* di portarmi a Montecarlo» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

Amalia Guglielminetti presenta el casino como un espacio de lujo y espectáculo que funciona como un microcosmos de la Europa moderna de entreguerras. Describe el entorno como un

lugar «sfarzo animato dal suono delle orchestre» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3) en el que se mezclan con las voces de los *croupiers*. La forma en que Guglielminetti escribe el texto captura la teatralidad y artificialidad de los espacios de ocio de la época. Según Zozaya Montes (2020), los casinos de principios del siglo XX son lugares que combinan la ostentación con las tensiones propias de una sociedad marcada por la industrialización y la modernidad. En estos espacios, las dinámicas sociales se rigen por códigos de apariencia, lujo y desempeño que buscan reafirmar las jerarquías sociales. En ese sentido, el casino no solo es un lugar para el juego, sino también un escenario de alienación. Amalia Guglielminetti lo utiliza como un refugio temporal frente a la soledad que experimenta, representando la búsqueda de experiencias emocionales intensas que compensen el vacío existencial. Este fenómeno, descrito por autores como Ritzer (1993), conecta los espacios de ocio modernos con la racionalización y la insatisfacción inherente al modo de vida industrializado.

Dopo pochi giorni di solitudine e di riposo mi avvidi di annoiarmi a morte. Mi occorreva qualcosa di nuovo. I miei nervi avevano bisogno di un tuffo di quella folla varia che qualche settimana prima sentivo di aborrire e sfuggivo con terrore (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

En el caso de Guglielminetti, su narradora no solo participa en el casino como jugadora, sino también como observadora crítica: «Arrischiava alla roulette piccole puntate e perdeva; ma perdeva con disinvoltura. E soprattutto con ammirevole disinvoltura [...]. Lo osservai con curiosità. (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4). Este rol activo contrasta con las expectativas tradicionales de pasividad femenina, posicionándola como un sujeto que reflexiona y se distancia irónicamente del entorno.

Se in quella notte di Montecarlo io sia stata fortunata o sfortunata al gioco, se la pallina frenetica che la roulette abbia voluto riservarmi emozioni gioconde od un aspro brivido determinato dalla *guigne*, è cosa che qui non interessa affatto. Del resto, confesserei francamente che io stessa non

ricordo con esattezza le vicende della mia serata di giocatrice (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4).

En sus textos encontramos el concepto de la *noia* o tedio de forma recurrente, que refleja la contradicción moderna donde el exceso de estímulos puede llevar al vacío emocional. La protagonista busca «cambiare il genere della noia» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3), utilizando el casino como un espacio para transformar su tedio en una experiencia distinta, aunque igualmente artificial.

Avrei provato la romantica gioia di rientrare all'alba, costeggiare la riviera nell'ora in cui le cose che vivono in una penombra di madreperla e i galli cantano per far rinascere il sole. Lirismi millenari che una persona tediata considera con sorridente serietà (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

Esta idea se relaciona con la noción de la *blasé attitude* de Georg Simmel (1997), quien describe que los entornos urbanos modernos intensifican la indiferencia y el cansancio emocional, debido a la sobrecarga sensorial. Para Guglielminetti, el cambio de entorno no elimina el tedio, sino que lo transforma en un placer pasajero, subrayando la incapacidad de los espacios de ocio para ofrecer una satisfacción duradera.

El regreso de la protagonista a su hotel situado en la Riviera italiana al amanecer introduce un contraste entre la artificialidad del casino y la serenidad de la naturaleza. La descripción de «l'ora in cui le cose vivono in una penombra di madreperla» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4) dota al paisaje de un carácter sublime que se convierte en una forma de resistencia, un refugio emocional y simbólico: un lugar de renovación frente a la deshumanización de la vida moderna. Este simbolismo del amanecer, vinculado a ciclos naturales de renovación, contrasta con el vacío emocional de las experiencias urbanas y modernas. Como sostienen Anderson y Zinsser (1988), estas representaciones son comunes en los relatos femeninos, donde las autoras buscan reconciliar las tensiones entre el progreso y la nostalgia por lo natural: la libertad, la introspección personal y la naturaleza.

Conclusiones

Amalia Guglielminetti captura la transición a la modernidad en el paso del siglo XIX al XX, destacando a las *new women* como agentes de cambio que desafían las restricciones sociales y exploran su independencia económica y personal en espacios urbanos y tecnológicos, nuevos espacios de autonomía y visibilidad para las mujeres.

A través del análisis de las rúbricas de Amalia Guglielminetti, se destacan los espacios urbanos, los viajes y los entornos de ocio como escenarios clave para la emancipación femenina, donde las protagonistas exploran identidades alternativas alejadas de las restricciones tradicionales. Estos espacios, como hoteles, automóviles y casinos, actúan tanto como refugios de independencia como espacios de transgresiones sociales. Además, Guglielminetti subraya las contradicciones de la modernidad: si bien esta ofrece nuevas libertades y experiencias, también trae consigo tedio y alienación propios del ritmo vertiginoso de la vida urbana. La autora utiliza estos contrastes para reflexionar sobre la capacidad de las mujeres para negociar sus identidades en un contexto que oscila entre el progreso y la nostalgia por el pasado.

Las *new women* de Guglielminetti representan, un emblema de resistencia performativa, apropiándose de espacios y experiencias históricamente vedados, lo que las posiciona como protagonistas de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

AÑA, Ira (ed.) (1997). *Le Fabbriche Della Fantasticheria: Atti Di Nascita Del Cinema, Liborio Termine*. Torino. Testo&Immagine.

ANDERSON, Bonnie S., y Judith P. ZINSSER (1988). *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*. London. Harper & Row.

BALLARÍN, Pilar., BIRRIEL, Margarita., MARTÍNEZ, Cándida., y ORTIZ, Teresa (2000). Las mujeres y la historia de Europa. En *Las mujeres en Europa: convergencias y diversidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 11-56.

BELMONTE-RIVES, Paloma (2017). *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria*. Tesis doctoral dir. ESCANERO DE MIGUEL, Pilar. Universidad de Alicante, Alicante.

BUSSI, Antonio (2005). *Cinema e modernità*. Roma. Laterza.

BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York. Routledge.

FAHR-BECKER, Gabriele (2015). *L'Art Nouveau*. London. H.F. Ullmann.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. (2007). Existe un mundo dentro del mundo: Don DeLillo y su crónica de la realidad oculta. *Quimera: Revista de literatura*, (283), pp. 36-40.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926a). Con mani di velluto, *Le Seduzioni*, n. 1, p. 4 – 30.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926b). Con mani di velluto: L'uomo più bello del mondo, *Le Seduzioni*, n. 3, p. 4 - 6.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926c). Con mani di velluto: Lacrime rarita da museo, *Le Seduzioni*, n. 4, p. 4 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926d). Con mani di velluto: La principessa in incognito, *Le Seduzioni*, n. 7, p. 5 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926e). Con mani di velluto: Donne al volante, *Le Seduzioni*, n. 10, p. 5 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927f). Con mani di velluto: Il trionfo delle trasparenze, *Le Seduzioni*, n. 13, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927g). Con mani di velluto: I giochi del caso, *Le Seduzioni*, n. 14, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927h). Con mani di velluto: Tutte mi vogliono, *Le Seduzioni*, n. 19, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927i). Con mani di velluto: La mia amica ignota, *Le Seduzioni*, n. 22, p. 3 – 6.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927j). Con mani di velluto: L’elogio della bella donna, *Le Seduzioni*, n. 23, p. 12 – 16.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927k). Con mani di velluto: La danza della bajadera, *Le Seduzioni*, n. 26, p. 3 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928l). Con mani di velluto: La promessa di un bacio, *Le Seduzioni*, n. 34, p. 3 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928m). Con mani di velluto: Il maestro di ballo, *Le Seduzioni*, n. 36, p. 3 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928n). Con mani di velluto: Il mio battesimo parigino, *Le Seduzioni*, n. 38, p. 3 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (2019). *Las vírgenes locas*. Edición crítica, introducción y traducción de ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2019). Pabellones, Casas de Arte, decoraciones y mobiliario. Las arquitecturas efímeras del futurismo italiano. *Vestir la Arquitectura, XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol 1, p. 1165 – 1171.

MARCHI, Virgilio (1920). Manifiesto de la arquitectura futurista dinámica, estado de ánimo y dramática, *Roma Futurista* 29 febrero 1920.

MARINETTI F. T y Mazzoni, Angiolo y Somenzi, Mino (1934). Manifiesto Futurista de la arquitectura aérea, *Sant’Elia* 1 de febrero de 1934.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909). Manifiesto Futurista, *Le Figaro*, n. 55, p. 1.

MCDERMOTT, Catherine (1992). *Essential Design*. London. Bloomsbury Publishing PLC.

POGGI, Cesar Augusto (1933). Arquitectura Futurista Poggi, *Roma Futurista* 30 de enero de 1933.

PRAMPOLINI, Enrico (1919). La “Atmosferastruttura” Bases para una arquitectura futurista, *Noi* enero 1919.

PRAMPOLINI, Enrico (1928). Architettura Futurista, *La città Futurista* febrero 1928.

RITZER, George (1993). *La McDonaldisización de la sociedad: Análisis de la racionalidad moderna*. Barcelona. Ediciones Morata.

SANT'ELIA, Antonio (1914). Manifiesto de la Arquitectura Futurista, *Il Futurismo* 14 de julio 1914.

SIMMEL, Georg (1903). *The Metropolis and mental life*. Roma. Armando Editore.

SIMMEL, Georg (1997). *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. Madrid: Ediciones de la Flor.

VOLT, Fani Vincenzo (1918). Del funambulismo obligatorio o: suprimamos las plantas de la casa, *L'Italia Futurista* 15 de enero 1918.

VOLT, Fani Vincenzo (1920) La Casa Futurista independiente-móvil-desmontable-mecánica-divertida, *Roma Futurista* 2 de mayo de 1920.

WOOLF, Virginia (1929). *A room of One's own*. London. England.

ZOZAYA MONTES, María (2014). Mujer y familia en un club privado masculino: La sombra del Casino de Madrid, 1836-1923. *Historia Contemporánea*, n. 49, pp. 499 – 536.

NATURALEZA, GÉNERO E IDENTIDAD EN LOS CANTARES DE GLORIA DE LA PRADA

Eva MORENO-LAGO
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0002-8093-6209

Resumen:

Este artículo analiza cómo *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), dos cantares de tradición popular, de Gloria de la Prada representan las intersecciones entre naturaleza, género y cultura, utilizando las herramientas de la ecocrítica y de la crítica literaria feminista. Se defiende que los cantares de Gloria de la Prada refuerzan una visión tradicional de la relación entre mujeres y naturaleza, pero también contienen elementos que pueden interpretarse como una resignificación crítica de estos roles desde una perspectiva feminista. Enmarcada en la tradición popular andaluza de la Edad de Plata, la escritora utiliza imágenes como la luna, el sol, las flores, la vegetación y los paisajes naturales para reflexionar sobre la condición femenina y las dinámicas de poder. Se pretende identificar cómo la autora vincula estos elementos de la naturaleza con las experiencias femeninas y la identidad. Los resultados destacan que estos símbolos son ambivalentes, revelando tanto el arraigo en las convenciones de su época como algunos elementos críticos que trascienden los límites de la tradición popular para convertir sus cantares en un espacio de resistencia y resignificación.

Palabras clave:

Poesía popular, hermenéutica feminista, ecocrítica, naturaleza, Edad de Plata.

Abstract:

This article analyzes how *Noches sevillanas* (1912) and *La copla andaluza* (1930) by Gloria de la Prada represent the intersections between nature, gender, and culture, utilizing the tools of ecocriticism and feminist literary criticism. It argues that Gloria de la Prada's *cantares* reinforce a traditional view of the relationship between women and nature but also contain elements that can be interpreted as a critical resignification of these roles from a feminist perspective. Framed within the Andalusian popular tradition of the Silver Age, the writer uses images such as the moon, the sun, flowers, vegetation, and natural landscapes to reflect on the female condition and power dynamics. The study seeks to identify how the author links elements of nature with female experiences and identity. The findings highlight the ambivalence of these symbols, revealing both their rootedness in the conventions of her time and certain critical elements that transcend the limits of popular tradition, turning her *cantares* into a space of resistance and resignification.

Key Words

Popular poetry, feminist hermeneutics, ecocriticism, nature, Silver Age.

La literatura popular escrita por mujeres, como los cantares, fue concebida para llegar a un público masivo, que comprendía a quienes no disfrutaban del privilegio de la alfabetización, a la vez, que escapaba de los marcos culturales y literarios impuestos por las élites. En el contexto de la Edad de Plata, las escritoras andaluzas encontraron su ámbito de creación bajo una hegemonía cultural que condujo a que sus obras fueran relegadas a la categoría de literatura menor, como lo han sido siempre las composiciones poéticas populares y el folklore. Estas creaciones literarias se nutrieron del rico sustrato de la tradición oral, del folklore andaluz y del cante flamenco, expresiones artísticas profundamente

vinculadas a la identidad de las clases populares y entrelazadas con sus raíces culturales.

La popularidad de estas composiciones literarias no solo se caracteriza por su estilo y ritmo común, sino por su vocación de devolverle al pueblo su propia voz a través de formas y temas ya familiares. Además, este diálogo con las formas tradiciones se puede observar también en autores andaluces contemporáneos a estas escritoras como los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Federico García Lorca, que fusionaron elementos del folklora con las nuevas formas literarias del modernismo y de las vanguardias (Morris, 1988; García-Wiedemann, 2001 y García de la Concha, 2000). Por ende, el apego a la literatura popular no solo define gran parte de la creación de las escritoras andaluzas, sino que fue un elemento medular que permite comprender el espíritu renovador de la Edad de Plata.

Este tipo de textos tan accesibles a todas las clases sociales pudo influir en la transformación de las estructuras mentales e ideológicas de la ciudadanía de principios del siglo XX al difundirse entre el pueblo y describir las experiencias femeninas desde la visión de las escritoras. Según Gramsci, el folklora es una herramienta que los grupos subalternos utilizan para expresar su visión del mundo, su resistencia y sus valores alternativos (Cirese, 2008). De esta manera, las escritoras andaluzas visibilizaron y dignificaron un espacio cultural (el de los cantares) que desafió las narrativas dominantes dentro de la literatura al recuperar la tradición oral, enfocarse en lo femenino como elemento protagónico de sus textos y subvertir algunos símbolos. Son muchas las andaluzas de la Edad de Plata que escribieron cantares: Eva Cervantes, Gracián Quijano, María Luisa Muñoz Díaz, Casilda de Antón del Olmet¹, Gloria de la Prada, entre otras². Todas ellas introdujeron voces femeninas que cantan, sienten y luchan³. A

¹ Para profundizar véase Moreno-Lago y Duraccio (2023).

² También otras escritoras de la Edad de Plata publicaron composiciones líricas populares, aunque menos influenciadas por la copla y el flamenco (Plaza-Agudo, 2023).

³ Otras escritoras andaluzas, entre las que destaca Amantina, se esforzaron en reivindicar a mujeres ilustres de sus ciudades creando una genealogía femenina (Macannuco, 2023).

pesar de que estas voces se enmarcan en las tradiciones populares, contienen elementos que invitan a reflexionar sobre el lugar de la mujer en la cultura.

El paisaje folklórico y los elementos de la naturaleza en los cantares

El paisaje, lo rural, la vegetación y lo doméstico se muestran como una extensión, algo inherente a la vida cotidiana y, por lo tanto, se utilizan como rasgos identitarios. En las producciones artísticas y culturales, las representaciones simbólicas de la vida cotidiana (como las tradiciones culinarias, las representaciones físicas del cuerpo y los paisajes) reflejan y sostienen la identidad nacional y actúan como recordatorios omnipresentes de la pertenencia nacional (Palmer, 1998). El paisaje en los cantares de las escritoras andaluzas, como ocurre en la copla flamenca, será personificación o fondo receptor para la proyección sentimental del sujeto lírico.

En estos paisajes cobran fuerza distintas formas de poder y una amplia presencia y representación femenina. Este es el motivo que lleva a articular esta investigación en torno a un triple eje: paisaje, identidad y literatura popular escrita por mujeres. Entre las escritoras mencionadas, este trabajo se centrará en Gloria de la Prada por ser una figura prácticamente desconocida y que cultivó prolíficamente el género de los cantares. Además, Gloria de la Prada, aunque a veces muestra y describe los roles tradicionales de la mujer, en muchas ocasiones, remodela el discurso y construye otros modelos femeninos que no se vinculan al prototipo de esposa, madre y ama de casa virtuosa.

Decir el mundo en femenino desde sus experiencias personales y desde el paisaje que han habitado es un recurso para definirse y definir a los otros. Tal y como señala Rivera Garretas, “nombrar el mundo [...] es una necesidad común de vida” (1994, 11). De esta forma, las escritoras andaluzas de la Edad de Plata logran captar el sentido clave de su época y, por lo tanto, su verdad peculiar a través de un entorno físico asociado a su sociedad y su cultura, porque ellas intentan “nombrar la realidad buscando la unidad interior y la conciencia entre sí y el mundo” (Rivera Garretas, 1994, 20).

Los cantares de Gloria de la Prada ofrecen un rico terreno para explorar las intersecciones entre naturaleza, el género y la identidad. Para ello se combinará la ecocrítica, basada en los principios de Swyngedouw y Kaika (2014), y la teoría literaria feminista para explorar cómo se representa la naturaleza y cómo los elementos culturales y sociales mediatizan esta representación. Desde esta perspectiva, las referencias a la flora (nardo, azucena, rosas, entre otras) y los elementos astrales (luna, estrella y sol) muestran cómo los elementos de la naturaleza se convierten en una entidad activa en los valores culturales de la época. Aquí entra en juego la “sociopolítica de lo natural” de Swyngedouw y Kaika (2014) quienes defienden que la naturaleza es reconstruida a través de la literatura para sostener una narrativa cultural específica. Estos elementos naturales están sometidos, además, a metáforas de dominación y fertilidad, lo que conecta con las dinámicas de poder.

La fuerte asociación entre lo femenino y la naturaleza, puede ser interpretado como reafirmación de los estereotipos tradicionales, pero también como una potencial subversión. En este contexto, la ecocrítica feminista analiza cómo la mujer se representa como parte de la naturaleza y cómo esta relación es utilizada de dos modos: para manifestar y describir las estructuras de poder patriarcales y para definir otros modelos de feminidad (Oppermann, 2013). La hermenéutica feminista, además, permite realizar una relectura del signo femenino. Desde la perspectiva de Lola Luna, la polisemia del signo femenino permite explorar cómo los cantares de Gloria de la Prada representan y resignifican los valores asignados a las mujeres (Luna, 1996). Aunque muchos versos parecen aceptar los roles tradicionales (dependencia, cuidado, pasividad), también contienen matices que podrían reinterpretarse desde un enfoque crítico.

En este estudio se analizarán dos de los cantares de Gloria de la Prada, titulados *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), por ser los que más elementos florales y astrales presentan en sus composiciones líricas. Estas dos obras, analizadas desde estas perspectivas, revelan un entramado complejo de relaciones entre naturaleza, género, cultura e identidad. El análisis invita a una lectura que no solo critique los roles tradicionales impuestos, sino que también identifique los elementos disruptivos y de resistencia

que esta escritora andaluza introduce en su poesía, mostrando una interpretación emancipadora de las imágenes femeninas y naturales.

La naturaleza se convierte, en muchas ocasiones, en una metáfora del cuerpo. El cuerpo femenino se (re)define por la naturaleza y es descrito utilizando metáforas naturales, lo que sugiere una conexión íntima entre el cuerpo y la tierra. Algunos elementos como las flores o la luna se relacionan con las experiencias de las mujeres. Desde este aspecto, un análisis minucioso permite descubrir cómo los cantares utilizan los tópicos y tradición literaria, unas veces para construir o reforzar los estereotipos de género y, en otras ocasiones, para resignificarlos y devolverlos al pueblo desde otra perspectiva. También las emociones están ligadas a la naturaleza puesto que evoca sentimientos de alegría, tristeza y amor. La naturaleza se presenta como un espacio de refugio y libertad que contrasta con los elementos de la ciudad y de lo urbano, como las rejas, los balcones y las flores de las macetas.

La hipótesis que se sostiene, por tanto, en el presente trabajo es que los cantares de Gloria de la Prada manifiestan una visión tradicional de la mujer y la naturaleza como entidades interdependientes y subordinadas a estructuras patriarcales. Sin embargo, mediante una lectura ecocrítica y feminista, se pueden reinterpretar sus composiciones líricas, por una parte, como una forma de mostrar y evidenciar la realidad y las experiencias de las mujeres y, por otra, como un espacio que combina la reafirmación de roles tradicionales con elementos de resistencia y subversión que invitan a una resignificación del lugar de la mujer en relación con la naturaleza y la cultura.

Gloria de la Prada y sus cantares

Son escasos los datos disponibles sobre Gloria de la Prada Navarro, lo que hace necesaria una investigación más profunda que, desde la crítica biográfica, permita recuperar información aún desconocida. Aunque se estima que nació en la capital andaluza, en Sevilla, en 1886, hasta ahora no se conocía su fecha exacta de

nacimiento (Correa Ramón, 2001, 211). Sin embargo, el 3 de abril de 1915, el periódico *El Liberal* publicó un texto que podría ayudar a precisarla: «Hoy celebra sus días la bella y notable escritora Srta. Gloria de la Prada. Con tal motivo, cuarenta literatos de Cuba le han dirigido una cariñosa felicitación, saludándola como á reina del “cantar hispano”» (*El liberal*, 1915, 3).

Esta noticia da cuenta también de la fama que alcanzó la escritora andaluza y la influencia de sus versos y de sus cantares populares en Latinoamérica. Sus primeros versos, se publicaron en *Nuevo Mundo*, en 1909, y supusieron un adelanto de su primer libro, publicado en 1911: *Mis cantares*. En el prólogo de su primera obra, escrito por Felipe Trigo ya se percibe la connotación negativa ligada a las mujeres escritoras, especialmente a aquellas que, como Gloria de la Prada, estaban vinculadas a las canciones populares y al folklora. Trigo la describe como una «chiquilla gitana medio ángel, medio avispa, filósofa como un mismísimo demonio» (Prada, 1911, 12). Este comentario revela tanto los estereotipos de género como la exotización de las mujeres andaluzas. La descripción como «chiquilla gitana» apunta a una exotización que combina su condición de mujer con su supuesta otredad cultural. A pesar de que la familia se trasladara a Madrid en 1898, en todas las descripciones que se encuentran de ella en la prensa, aparece ligada a sus raíces andaluzas con este matiz exótico.

Además, al referirse a ella como «gitana», Trigo reproduce un estereotipo que, lejos de reconocer su valor como creadora, la reduce a una figura folclórica o pintoresca, ignorando el carácter universal de su obra. También la contraposición «medio ángel, medio avispa» ilustra la tendencia a encasillar a las mujeres en dualidades simplistas: lo angelical como símbolo de dulzura y lo punzante (avispa) como rasgo asociado a la peligrosidad de su inteligencia o crítica. Asimismo, subestima su capacidad intelectual al calificarla de «filósofa como un mismísimo demonio», utilizando un tono despectivo o, al menos, ambiguo. La comparación con el demonio insinúa que su inteligencia es transgresora o peligrosa y, por ende, considerada una amenaza. En este sentido, se encuentran otras reseñas que minimizan la agencia intelectual de Gloria de la Prada, como se aprecia en el comentario de Félix Méndez que defiende que «este modo [de componer sus versos], más intuitivo

que cerebral, [...] lo refleja con singularísimo acierto la señorita Prada en su libro *Mis cantares*» (Méndez, 1911, 5). De nuevo, lo espontáneo, lo emocional y lo irracional se asocian a la creatividad femenina, lo que contrasta con la celebridad masculina, asociada al intelecto, a la razón y al análisis. Estos juicios inscritos en las obras de las escritoras pretenden demostrar que ellas no son creadoras conscientes, sino meros vehículos de una inspiración natural o innata, reduciendo, de esta forma, el reconocimiento de su capacidad para desarrollar una obra deliberada, compleja y con una verdadera intención artística.

En lugar de centrarse en su obra o en su capacidad como escritora, los prologuistas y críticos recurren a calificativos que la presentan como un personaje curioso o extravagante. Volviendo al prólogo de *Mis cantares*, Trigo la define como «esta extraña Gloria de la Prada» (Prada, 1911, 12), restándole seriedad como autora. Este enfoque refleja cómo las mujeres creadoras eran despojadas continuamente de su autoridad artística e intelectual, siendo valoradas más por sus características personales que por su producción literaria. Estas palabras no solo evidencian el sexismo implícito de la época, sino también las tensiones entre el reconocimiento y la deslegitimación. Aunque Trigo y Méndez parecen admirar a Gloria de la Prada, lo hacen desde un prisma que perpetúa las barreras culturales e ideológicas que relegaban a las escritoras a un lugar secundario dentro del campo literario.

Hasta la fecha, se han localizado trece libros escritos por Gloria de la Prada: ocho novelas y cinco poemarios de lírica popular. Entre los poemarios se encuentran *Mis cantares* (1911), *Noches Sevillanas* (1912), *Las cuerdas de mi guitarra* (1913), *El barrio de la Macarena* (1917) y *La copla andaluza* (1930). En muchas de sus producciones utilizó el pseudónimo de Mimí, lo que dificulta el rastreo completo de su producción literaria. Asimismo, existen reseñas y libros en los que se anuncian otras publicaciones que, hasta ahora, no han sido halladas en bibliotecas o archivos, como las obras *Codiciadas* (novela), *Yo, íntima* (Crónicas de “Mimí”) y *De Sevilla a Triana* (cantares).

Las novelas breves de Gloria de la Prada, publicadas en diferentes colecciones, incluyen títulos como *Por una coleta* (1911), *El cantar de los amores* (1912), *El ensueño se mete en casa* (1912), *Los*

labios rojos (1913), *El encierro* (1914-1916), *La mejor firma* (1916), *Salí la corralera* (1916) y *El candilejo* (1930). A pesar de su actividad creativa y del éxito que obtuvo como escritora, algunos críticos consideraron sus novelas inferiores a las de sus compañeras, argumentando que carecían de «virtudes masculinas» (Ena Bordonada, 1990, 17). Al realizar este breve repaso por su producción literaria, se aprecia que su periodo más prolífico fue la década de 1910, durante la que produjo y publicó la mayoría de sus obras, consolidando su estilo y su contribución a la literatura popular. Sin embargo, su nombre se puede rastrear en diversos periódicos hasta la entrada de la Guerra Civil. A veces colabora con sus composiciones poéticas, otras, publica cuentos, en otras ocasiones se descubren reseñas y opiniones de sus obras y, también se pueden averiguar las diferentes actividades en las que participó, llegando incluso a ofrecer, en 1934, una serie de charlas radiofónicas en la Unión Radio de Madrid destinadas a mujeres (*Ondas*, 1934, 34).

Se desconoce su fecha de defunción, aunque algunas noticias sugieren que podría haber ocurrido en la década de 1950 (*Diario de África*, 1951, 4). Lo que caracteriza la escritura de Gloria de la Prada (incluyendo su prosa) es la utilización de lo popular (poemas, canciones, símbolos y temáticas) como un canal para la reflexión. Todas sus composiciones líricas están arraigadas en el folclore andaluz, denominados cantares, con formas métricas tradicionales como las sevillanas, malagueñas, soleares, seguidillas gitanas y soleadillas. De esta forma, sus versos conectan siempre con las raíces culturales de su tierra natal, a pesar de vivir en Madrid. Son poemas muy breves e intensos que presentan una aparente intrascendencia temática, precisamente por su concisión y por presentar una idea de forma sintética. Su estilo se caracteriza por la musicalidad, el lenguaje sencillo y la recurrencia a recursos como las repeticiones, los paralelismos y los diminutivos, que refuerzan su vínculo con la tradición popular (Gutiérrez Carvajo, 1990).

Para este análisis, es especialmente relevante observar cómo Gloria de la Prada utiliza imágenes sensoriales para retratar el paisaje y la sociedad que la rodearon. Estas imágenes no solo enmarcan su obra en un contexto cultural específico, sino que

también le permiten dar voz a las experiencias colectivas de su entorno, evidenciando una riqueza temática que va más allá de la aparente simplicidad de su forma. La autora se esfuerza en explicar la intención de su poética en diferentes cantares para mostrar cómo establece una conexión íntima entre su escritura, sus sentimientos, sus experiencias, al tiempo que vincula su identidad personal con las raíces y vivencias colectivas de su pueblo:

Mis cantares son “yo misma”
son las entrañas del pueblo,
del pueblo que me dio vida. (1930, 47)

La escritura se convierte en un acto de autoafirmación y en un medio para compartir su visión del mundo al ser «ella misma» la creadora de los cantares. De esta forma, se evidencia una doble dimensión en estos poemas populares: por un lado, la subjetividad de la autora y, por otro, la identidad comunitaria que nutre su creación. Los críticos de su obra también vieron en su literatura la interacción continua entre lo personal, el paisaje y lo colectivo:

Bajo los álamos del jardín de su hotelito y entre el aroma de sus flores, están escritos los cantares estos, que llevan una esencia de vida íntima; y sin medida, sin retóricas y sin elegancias, hay vertido en cada cantar un latido del corazón de su autora. (Gasal, 1911, 1).

Mujer y naturaleza: tradición, resistencia y subversión

Las escritoras andaluzas también resimbolizan y resemantizan el territorio a través de su obra, transformando Andalucía en un espacio literario cargado de significados culturales y emocionales. Esta resimbolización incluye elementos como la cartografía de la infancia, al estilo de los hermanos Machado, donde los recuerdos de las ciudades andaluzas, los caminos y paisajes evocan una constante conexión con la utopía, la esperanza y el devenir. Igualmente, la botánica adquiere una fuerte presencia en sus relatos, con flores, plantas, hojas y árboles que se

incorporan al imaginario literario andaluz, reflejando la influencia del entorno natural.

En estas obras, el aire, los sonidos, los olores y los colores de Andalucía no solo construyen una visión edénica, sino que también resuenan con ecos lorquianos, evocando una luna sonámbula y un territorio lleno de vibrantes sensaciones. De este modo, las escritoras andaluzas reafirman a Andalucía como un espacio literario singular, al tiempo que desafían las fronteras del canon y las categorías críticas convencionales. En este análisis se pretende poner el foco, por una parte, en el contraste entre el paisaje nocturno (la luna y las estrellas) y el diurno (el sol) como símbolos de la identidad femenina y masculina y, por otro lado, las diferentes connotaciones de los elementos florales y vegetales.

La feminidad, el poder y la resistencia de la luna

La luna como símbolo de lo femenino es muy recurrente en la tradición popular y también en los cantares de Gloria de la Prada. La luna, en muchas ocasiones, se presenta como una influencia pasiva y también como el reflejo de otras fuerzas que se encuentran a su alrededor:

Lo mismo que la luna
son las mujeres
que viven del reflejo
del ser que quieren.
Pero esto pasa,
cuando el querer se hace
dueño del alma. (1930, 119)

Esta sevillana compara la luna con las mujeres destacando que su luz no es propia, sino que es el reflejo del sol. Esto sugiere una visión de la naturaleza como algo pasivo. Desde la hermenéutica feminista se puede leer este símbolo como un refuerzo de la subordinación femenina al ser representada como dependiente de otro cuerpo (el sol). Por lo tanto, los versos muestran las jerarquías culturales proyectadas sobre los fenómenos naturales. En este contexto, las mujeres, al igual que la luna, son

vistas siempre como entidades cuya existencia se define en función de su relación con el «ser que quieren». El poema deja abierta una crítica, puesto que sugiere en los últimos versos que esta dependencia es consecuencia de dinámicas afectivas y culturales, no una característica esencial de la naturaleza femenina. Esto abre la posibilidad a cuestionar esa jerarquía y a pensar en la luna autónoma, desvinculada del sol.

Una de las capacidades de la luna que más se destaca en los cantares de Gloria de la Prada es la de iluminar: «Va la luna por los cielos, / pero nos manda su luz / aun cuando se encuentre lejos» (1930, 93). Esto simboliza la interdependencia ecológica, puesto que los fenómenos culturales, aunque estén distantes afectan y sostienen la vida en la Tierra. La Luna, en este contexto, se presenta como una fuerza constante y esencial que, asociada a la feminidad, adquiere un carácter autónomo y generoso. En esta soleá, el hecho de que la luna «mande su luz» subraya su agencia y capacidad de actuar por voluntad propia, contrastando con el reflejo pasivo del poema anterior. También en la siguiente sevillana, aparece como una presencia que alumbra, simbolizando la revelación:

Me gustaba tu cara
ver á la luna,
¡y a ti te molestaba...
por lo que alumbra...!
Y era el contraste
yo prefería verte
¡y tú... besarme...!
(Prada, 1912, 84).

Mientras el yo poético aprecia la luna por su luz y lo que esta representa (belleza, serenidad y constancia), el otro sujeto parece rechazarla y se molesta por su luminosidad. Este rechazo puede interpretarse como una actitud antropocéntrica que minimiza el valor de la naturaleza (y de las mujeres) en favor de los deseos humanos inmediatos, en este caso, el beso (como símbolo del placer masculino). La oposición entre ambos personajes revela dos posturas frente a la naturaleza: una de conexión y admiración, y otra de utilitarismo o indiferencia. Asimismo, la luz de la luna es

utilizada en otras composiciones para explorar temas universales como el amor, la muerte y la existencia humana. Los siguientes versos, pertenecientes a dos soleares, cuestionan la falta de autoestima de las mujeres y la poca preocupación por nutrirse (iluminarse) interiormente:

Luz de luna, luz de luna,
hablas de amor y de muerte,
de dichas y desventuras...

Te falta valor, serrana.
¿Cómo te van a querer
sin tener luz en el alma?
(Prada, 1930, 65)

Por una parte, se reconoce el poder de la luz de la luna por su capacidad de influir en el amor y la muerte. Sin embargo, la siguiente soleá hace un reproche directo: «Te falta valor, serrana». Mediante esta apelación, se produce un paralelismo entre la luna y la mujer que habita en la sierra, en el campo y que está conectada con la naturaleza puesto que ambas composiciones hacen referencia a la luz de las dos entidades (la luna y la serrana). El contraste entre la luminosidad externa (superficial) y la luz interna (profunda) remite a una crítica de los roles asignados a las mujeres que han sido valoradas por su apariencia física (exterior). Sin embargo, en estos versos la autora invita a la mujer a revalorizar lo intrínseco y, por lo tanto, el cultivo de su espíritu y de su intelecto. Prada, siguiendo la tradición literaria y popular, también refleja la relación simbólica entre la luna y el amor, pero, a veces, se aprecia un tono irónico como estrategia para subvertir las expectativas románticas tradicionales:

Me hizo jurar por la luna
que le había de querer...
¡qué bonito juramento...
y qué tontísimo fué!
(Prada, 1912, 44)

Estos versos evidencian cómo los seres humanos proyectan rasgos casi divinos en la naturaleza, haciéndola partícipe de los rituales y las emociones. Sin embargo, el tono irónico del poema desafía la seriedad con la que se suele vincular a la luna con el amor eterno y, a la vez, muestra que la luna y la naturaleza han sido el escenario por excelencia de los amantes, al escapar de la mirada y el control social que se produce durante la luz del día. En este caso, además, la mujer amante, teniendo como cómplice a la luna, cuestiona el discurso patriarcal que exige de las mujeres una fidelidad absoluta, ofreciendo otro modelo femenino. Por otra parte, la noche y las estrellas contrastan con lo terrenal y lo diurno y se presenta este último espacio como algo frágil y efímero:

Pongo en las estrellas
 todos mis quereres,
 que en la *tierresita*, *toíto* se rompe...
toíto se pierde. (1912, 70)

Las estrellas son investidas de un significado que las eleva por encima del mundo terrenal, convirtiendo lo celestial (y nocturno/femenino) en símbolo de esperanza y salvación. Desde la hermenéutica feminista, la imagen de los deseos trasladados a las estrellas puede leerse como una estrategia para protegerse de un sistema terrenal (y patriarcal) que no sostiene ni valora los «quereres», una metáfora de las emociones y de los sentimientos. Asimismo, la luna funciona como elemento desde el cual se exploran las dinámicas de poder y las jerarquías culturales proyectadas sobre los fenómenos naturales: «La luna... / ¡Qué rebonita y qué blanca; /pero los soles, la anulan!» (1930, 12).

La luna, con su «rebónica y blanca» apariencia, representa una feminidad asociada, de nuevo, a la belleza, la pureza y la pasividad. Sin embargo, esta idealización está acompañada por su relegación a un lugar de subordinación, ya que los «soles la anulan». De esta forma, la autora ilustra cómo las mujeres, aunque valoradas por sus atributos estéticos, son desplazadas en contextos donde la masculinidad (el sol) ejerce un poder dominante. El sol aparece en muchas ocasiones como símbolo masculino de poder y fertilidad. La presencia del sol, tan fuerte en Andalucía, se

contrapone con la de la luna, reforzando el pensamiento binario patriarcal y las jerarquías que posicionan lo masculino como elemento imprescindible para la fertilidad y el crecimiento. Prada lo describe como una fuerza activa, dominante y fecundadora: «Padre Sol fecundiza / la tierra entera» (1930, 123). Sin embargo, la escritora critica la imposibilidad de las mujeres de ejercer un dominio equivalente al del sol (al de los hombres) y muestra su deseo de romper con las estructuras de género que limitan su capacidad de actuar con independencia y poder: «Quisiera ser como el sol / que todito lo domina / y con su lumbre y su fuego / a la tierra purifica» (1930, 170).

La vegetación, las flores y las plantas

Las mujeres son comparadas en la tradición literaria con las flores, para enfatizar su belleza efímera y también su dependencia de un cuidador externo. En este caso, Gloria de la Prada emplea este paralelismo para explorar las dinámicas de poder, control y vulnerabilidad. La autora muestra que tanto las mujeres como las flores lucen solo si alguien les otorga atención, perpetuando un discurso que limita su valor a su capacidad de agradar a otros:

Con flores y mujeres
pasa lo mismo.
Si el jardinero es malo
poco lucimos.
Y no es extraño
que el primero que pase
se lleve un ramo... (1930, 104)

Desde la perspectiva ecocrítica, la naturaleza se concibe como algo que necesita la intervención humana para alcanzar su plenitud. Sin embargo, la figura del jardinero malo puede representar también el abuso del poder, señalando que las dinámicas de control pueden llevar a la degradación tanto de la naturaleza como de las propias mujeres. Asimismo, Prada evidencia en sus versos que las flores y las mujeres son concebidas como algo destinado al consumo de otros, representada en la

metáfora de llevarse un ramo, que convierte a las mujeres en objetos de deseo. La naturaleza y lo femenino son despojados de su autonomía y reducidos a recursos cuya misión es satisfacer necesidades externas. La interacción y comparación de las flores y las mujeres es recurrente en más sevillanas:

El clavel rojo es fuego
de las entrañas,
y las flores de trapo...
cuerpos sin alma.
Flores y hembras...
unas si miran... matan,
y otras son... ciegas. (1912, 88)

Se puede identificar una reflexión crítica sobre lo auténtico, vivo y natural frente lo artificial, marcado entre el clavel rojo, símbolo de la pasión y las flores de trapo como objetos inanimados y carentes de alma. Este contraste señala la importancia de preservar lo natural y los sentimientos como dos elementos intrínsecos a la vida. Este fuerte contraste se repite al final del poema que manifiesta la dualidad en la que se encasillan a las mujeres: las activas y, por lo tanto, peligrosas y responsables de “matar” y las pasivas o víctimas de las dinámicas de poder que las atraviesan, las “ciegas”. Sin embargo, en otras sevillanas se utilizan las imágenes florales para reflexionar sobre las relaciones y las emociones humanas, proyectando las dinámicas sociales y de género en la naturaleza.

Un nardo se enamora
de una azucena,
los jazmines y rosas
están de fiesta.
Los jaramagos
deben ver estas cosas
con desagrado... (1930, 106)

El nardo, la azucena, los jazmines, las rosas y los jaramagos simbolizan tanto la riqueza de la naturaleza como la diversidad de las relaciones humanas. Los elementos naturales son

antropomorfizados para reflejar deseos, celebraciones y conflictos. El poema revela cómo los humanos clasifican y valoran la naturaleza según parámetros subjetivos, como la belleza y la utilidad. Además, se puede entender la naturaleza como un espacio de resistencia ya que, a pesar de la desaprobación de los jaramagos, el nardo y la azucena continúan su relación. En el contexto histórico de Gloria de la Prada, donde era necesario la aprobación de los padres para formalizar una relación, puede leerse como una defensa a elegir las parejas y a desafiar las estructuras que intentan controlarlas.

La autora también utiliza plantas percibidas como poco atractivas y agrestes: «También el cardo dá flores; / que parezca bien o mal / es ya cuestión de opiniones» (1930, 72). La capacidad del cardo para florecer refleja una fuerza inherente de la naturaleza que trasciende las categorías establecidas de belleza y utilidad. A la misma vez, esta soleá señala que la percepción del cardo como algo feo o valioso depende exclusivamente de las opiniones. Esta subjetividad resalta cómo los seres humanos imponen discursos culturales sobre la naturaleza y sobre los cuerpos femeninos. Por lo tanto, la idea que Prada manifiesta de forma sintética en estos tres versos puede interpretarse como una denuncia de las imposiciones culturales que restringen la diversidad femenina, celebrando, en cambio, la multiplicidad de formas de ser y existir: la mujer-cardo, la mujer-rosa, la mujer-azucena, entre otras.

No obstante, también se encuentran poemas que ofrecen una ruptura significativa con la asociación tradicional entre mujeres y flores: «Yo no soy como las flores. / Lo que pasa por mi alma / lo pongo en todos los sonos» (1930, 71). El rechazo directo que inicia la composición lírica desafía la objetivación femenina, que ha reducido a las mujeres a adornos sociales y las ha despojados tanto de su agencia como de su profundidad. Al distanciarse de las flores, Prada reivindica una feminidad que no se define por su apariencia, sino que la voz poética se presenta como un sujeto activo que decide cómo expresarse y cómo conectar con el mundo a través de su capacidad creativa como escritora. Gloria de la Prada subraya su propia capacidad, como mujer y como escritora, para transformar sus emociones en expresión artística, legitimando su participación en la cultura.

Esta composición conecta con otras que manifiestan el control y la represión sobre las mujeres, particularmente en lo que respecta a sus deseos emocionales, sentimentales y sexuales: «Floreциllas del camino / me están brindando su aroma / ¿por qué cerrar los sentidos?» (1930, 49). Estos versos pueden interpretarse como una invitación a reconectar con la naturaleza y con los propios sentidos, en oposición a las expectativas sociales que promueven la contención y el silencio. Las flores del camino simbolizan las oportunidades que el mundo natural ofrece para el disfrute y el goce pleno, interpretándose también como una representación de los deseos, lo que contrasta con la pregunta final. Prada plantea cómo la sociedad ha enseñado a las mujeres a «cerrar los sentidos», es decir, a reprimir y ocultar sus propios deseos, manteniéndolos en silencio para cumplir con los ideales de recato y sumisión. La pregunta que cierra el poema puede interpretarse como una invitación a abrir los sentidos como un acto de libertad tanto individual como colectiva, que lleve a las mujeres a experimentar y expresar plenamente sus pasiones y sus deseos.

También, en ocasiones, las flores se utilizan para expresar conexión con el mundo sensorial, puesto que el cuerpo se fusiona con la naturaleza:

De flores he de hacerme
todo un vestido:
de claveles y nardos,
rosas y lirios.
Y, entre las flores,
sentir llena la vida
de sensaciones. (1930, 106)

El acto de vestirse con flores refleja un deseo de incorporar lo natural como parte esencial de la identidad, sugiriendo una relación armónica con el mundo vegetal, en el que encuentra una gran diversidad: claveles, nardos, rosas, lirios, etc. El yo poético, al elegir cubrirse de flores, reafirma su identidad femenina, pero dentro de la diversidad descrita. Sin embargo, en este caso, las flores no solo adornan, sino que transforman el cuerpo en un

vehículo de conexión con el mundo sensorial y emocional que, junto a los demás poemas, llevan a la exploración de los deseos y del disfrute.

Sin embargo, no se puede obviar que las flores son parte de la naturaleza domesticada por el ser humano y, la ecocrítica, da cuenta de la dominación. Además, en lo urbano se asocia la quietud a los elementos femeninos y la movilidad a lo masculino: «Las flores no están contentas / porque no pueden moverse / y los pajarillos vuelan» (1930, 50). La ecocrítica denuncia el inmovilismo como una limitación de la naturaleza y, en este caso, Prada, también denuncia simbólicamente la limitación e infelicidad de las mujeres. Las flores, en este contexto representa el confinamiento social de las mujeres, mientras que los pájaros (masculinos) simbolizan la libertad.

Esta dualidad entre el pájaro y las flores se aprecia en otras composiciones: «Las acacias me cobijan, / las madre selvas me envuelven... / y los pajaritos trinan» (1912, 101). Nuevamente, la naturaleza no es solo un escenario, sino también una presencia activa que envuelve, protege y conecta con el ser humano. El canto de los pájaros introduce un elemento sonoro que simboliza la libertad y sugiere vitalidad y alegría, mientras que las acacias y las madre selvas son las encargadas de ofrecer cuidado y protección, símbolos también de fertilidad. Las dinámicas de crecimiento, cuidado y transformación se observan también con la metáfora de la semilla: «Mujeres, hermanas mías, / haced que en los corazones / brote la buena semilla» (1930, 70). Como es común en la poética de Gloria de la Prada hay una conexión simbiótica entre lo humano y lo natural, destacando el poder transformador del cuidado y poniendo especial atención en los ciclos naturales y vitales. La interpelación directa a las mujeres como hermanas, resalta la importancia de la sororidad. Prada reconoce la capacidad que tienen para influir en el ámbito emocional y social. A pesar de que el cuidado ha sido históricamente asignado a las mujeres como una obligación, estos versos lo resignifican como un acto de poder y transformación, otorgando a las mujeres la capacidad de liderar un proceso de cambio positivo (tanto en lo personal como en lo colectivo).

No obstante, Gloria de la Prada reivindica sus necesidades emocionales y sociales como mujer, remarcando la importancia de un entorno que permita su crecimiento personal: «Para vivir necesito / mucho espacio, muchas flores / y muchísimo cariño» (1930, 56). La necesidad de «mucho espacio» refleja una aspiración a la libertad y a la amplitud para existir plenamente, lo que contrasta con la imagen de la mujer asociada a la reja y al encerramiento común en las canciones populares. La autora reclama no solo lo necesario para sobrevivir, sino también los elementos necesarios para disfrutar: el espacio, la naturaleza y el afecto. Al declarar que ella necesita «muchísimo cariño», desafía la noción de que las mujeres deben ser proveedoras emocionales y reivindica el afecto y el cuidado también para ellas.

Por último, la vegetación y el entorno natural de los olivares, tan propios de Andalucía, se utilizan como un espacio simbólico para la expresión de las emociones femeninas reprimidas. Es común percibir en los cantares de Gloria de la Prada que la liberación emocional de las mujeres solo puede darse al aire libre mientras que está obligada a silenciar sus sentimientos en el entorno urbano: «Sola entre los olivares, / entre aceitunas y mirlos, / ¡fui cantando mis pesares...!» (1912, 31). El paisaje natural de los olivares se convierte en un espacio de escape y refugio. A diferencia del entorno urbano, cargado de restricciones sociales, la naturaleza se presenta como un lugar donde la mujer puede conectar con sus emociones y darles voz, lejos del control y la vigilancia patriarcal. El entorno vivo y dinámico de los olivares, aceitunas y mirlos, contrasta con la rigidez del espacio doméstico. La soledad de las mujeres en los poemas populares de Gloria de la Prada no son señal de aislamiento, sino una elección que le permite reconectar consigo misma y con su entorno. También el canto se manifiesta como una herramienta de resistencia, tan ligado a la oralidad femenina y al folclore andaluz.

Conclusiones

El análisis de los cantares de Gloria de la Prada bajo la lente de la ecocrítica y la hermenéutica feminista ha revelado una red de relaciones interconectadas entre la naturaleza, el género y la cultura. Aunque sus obras están firmemente enraizadas en las tradiciones populares de Andalucía, existen elementos que, cuando se reinterpretan, desafían los estereotipos de género convencionales. Los cantares de esta autora, en especial *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), presentan un simbolismo floral, astral y lunar que se interconectan con las experiencias femeninas. Profundizar en los matices que Gloria de la Prada ofrece a estos símbolos asociados tradicionalmente a lo femenino revela cómo las mujeres escritoras de la Edad de Plata se apropian del folklore como herramienta de resistencia y recreación cultural.

Por un lado, los versos analizados perpetúan ciertas dinámicas de subordinación, conectando en muchas ocasiones lo femenino con la naturaleza y lo doméstico. Pero, al mismo tiempo, la autora incorpora un matiz crítico que describe, revela e, incluso, cuestiona estas jerarquías. Específicamente, la conexión entre lo femenino y la naturaleza, reforzada en sus cantares, no solo revela las estructuras patriarcales que reprimen, a la misma vez, a las mujeres y la naturaleza, sino que también abre la posibilidad de imaginar una feminidad directamente vinculada a la agencia, resistencia y autonomía.

En este sentido, el uso de la naturaleza se presenta como un espacio de libertad, especialmente en comparación con la vida urbana. La luna se presenta como un símbolo ambivalente ya que, por un lado, se le atribuyen características de pasividad y dependencia, especialmente en relación con el sol y, por otro, es un emblema de constancia y reflexión que lleva a la autora a expresar su deseo de apropiarse de las cualidades (y la libertad) atribuidas al sol y a lo masculino. También en lo vegetal, tanto los olivares como las flores y otras imágenes naturales se transforman en metonimias que subrayan tanto la miseria como los potenciales de la emancipación.

Este estudio demuestra que, aunque Gloria de la Prada opera dentro de los límites de un contexto cultural patriarcal, su poesía también ofrece un espacio para cuestionar y subvertir estos límites. Al interpretar sus cantares desde una perspectiva ecocrítica feminista, se pueden identificar matices de resistencia que resuenan con las experiencias y las aspiraciones colectivas de las mujeres andaluzas, ofreciendo una relectura enriquecedora de su obra como una contribución significativa al pensamiento crítico y a la creación literaria de la Edad de Plata.

BIBLIOGRAFÍA

CIRESE, Alberto Mario. (2008). «Concesione del mondo, filosofia spontanea e istinto di classe nelle “osservazioni sul folclore” di Antonio Gramsci (1969-70)». *Lares*. 74 (2). 467–498.

CORREA RAMÓN, Amelia (2001). *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*. Sevilla. Ediciones Alfar.

Diario de África, 4 de noviembre de 1951, p. 4. “Noticias”.

El Liberal (Madrid), 3 de abril de 1915, p. 3. “Noticias”.

ENA BORDONADA, Ángela (1990). *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*. Madrid: Castalia.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (ed.) (2000). *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid. Espasa Calpe.

GASAL, Enrique. (1911). «Libros e ideas». *La Mañana* (Madrid), 6 de enero de 1911, p. 1.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid. Cinterco.

LUNA, Lola. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona. Anthropos Editorial.

MACANNUCO, Ana. (2023). «Reivindicar desde la tradición: las estrategias de escritura de Amantina Cobos en su obra *Mujeres célebres sevillanas* (1917)». *La misoginia en la cultura y la sociedad: Manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente*. Mercedes González de Sande, Estela González de Sande y Antonio Javier Marqués Delgado (eds.). Valencia. Tirant Humanidades. 379-393.

MÉNDEZ, Félix. (1911). «Letras femeninas: “Sombras”, “Mis cantares”, “La tontería de un gato”». *Nuevo Mundo* (Madrid), 23 de febrero de 1911, p. 5.

MORENO-LAGO, Eva, & DURACCIO, Caterina. (2023). «Mujeres y hombres en el Cancionero de mi tierra de Casilda Antón de Olmet». *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*. 10. 87–100. <https://doi.org/10.46661/ambigua.8482>

MORRIS, Cyril Brian. (1988). *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*. Madrid. Gredos.

Ondas (Madrid), 8 de septiembre de 1934, p. 34. “Radio fémina”.

OPPERMANN, Serpil. (2013). «Ecocrítica feminista: el nuevo asentamiento ecofeminista». *Feminismo/s*. (22). 65–88. <https://doi.org/10.14198/fem.2013.22.06>

PALMER, Catherine. (1998). «From Theory to Practice. Experiencing the nation in everyday life». *Journal of Material Culture*. 3 (2). 175-199.

PLAZA-AGUDO, Inmaculada. (2023). «Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)». *Anales de Literatura Española*. 39. 243-266. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890>

PRADA, Gloria de la (1911). *Mis cantares*. Madrid. Librería de Fernando Fé.

PRADA, Gloria de la (1912). *Noches sevillanas. Cantares*. Madrid. Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, Gloria de la (1913). *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*. Madrid. Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, Gloria de la (1917). *El Barrio de la Macarena. Cantares*. Madrid. Renacimiento.

PRADA, Gloria de la (1930). *La copla andaluza*. Madrid. Renacimiento.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros. (1994). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona. Icaria.

SWYNGEDOUW, Erik y KAIKA, Maria (2014). Urban Political Ecology. Great Promises, Deadlock... and New Beginnings?. Documents d'anàlisi geogràfica. 60 (3). 459-481. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/dag.155>

EL PAISAJE EN LA NARRATIVA DE JOSEFA ALFARO DE OCAMPO

Wilson Alfredo VILLAMIL
Universidad de Sevilla
ORCID: 0009-0005-8603-7174

Resumen:

El objetivo de este artículo es analizar la representación simbólica del paisaje en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo, escritora andaluza poco conocida. La metodología empleada se basa en las perspectivas teóricas de los *landscape studies*, centrándose especialmente en el análisis del entorno urbano y el patrimonio cultural de la ciudad de Sevilla, tal como se refleja en los cuentos y artículos recopilados en su libro *Cajón de Sastre* (1953), así como en publicaciones de periódicos como *El Liberal de Sevilla*, *La Providencia de Huelva*, y en las revistas *La voz de San Antonio* y *Mariana de Córdoba*. La investigación destaca cómo la simbología del paisaje y la carga espiritual de ciertos lugares reflejan la importancia de estos elementos como portadores de memoria, representando espacios percibidos y venerados como sagrados en la obra de Alfaro de Ocampo.

Palabras clave:

Josefa Alfaro de Ocampo, Paisaje simbólico, Lugares sagrados, Ciudad, Religión Católica.

Abstract:

The aim of this article is to analyze the symbolic representation of the landscape in the narrative of Josefa Alfaro de Ocampo, a little-

known Andalusian writer. The methodology employed is based on theoretical perspectives of landscape studies, focusing particularly on the analysis of the urban environment and cultural heritage of the city of Seville, as reflected in the stories and articles collected in her book *Cajón de Sastre* (1953), as well as in publications from newspapers such as *El Liberal de Sevilla*, *La Providencia de Huelva*, and in the magazines *La voz de San Antonio* and *Mariana de Córdoba*. The research highlights how the symbolism of the landscape and the spiritual significance of certain places reflect the importance of these elements as bearers of memory, representing spaces perceived and revered as sacred in the work of Alfaro de Ocampo.

Keywords:

Josefa Alfaro de Ocampo, Symbolic Landscape, Sacred Places, City, Catholic Religion

Introducción

Josefa Alfaro de Ocampo fue una escritora costumbrista, admirada y distinguida en Sevilla a lo largo de los años 30¹. Su obra se compone de cuentos y artículos publicados en las secciones literarias de los periódicos: *El Liberal* (1929), *Noticiero Sevillano* (1931) y *La Providencia de Huelva* (1933). Esta actividad periodística se extendió a *La revista Mariana de Córdoba* (1935) y *La voz de San Antonio* (1958), que también difundieron algunos de sus cuentos. La buena aceptación entre su público lector le permitió publicar *Cajón de Sastre* (1953)², una antología de cuentos y aforismos con un fin moralista. La narrativa de esta escritora está influenciada por la ideología

¹ En diferentes publicaciones de *El Liberal de Sevilla* en el año 1935, la escritora es nombrada como «Culta y sevillana escritora», que colabora en el periódico con la publicación de cuentos y artículos moralistas.

² *Cajón de Sastre* (1953) es una colección que agrupa citas de libros, sentencias, refranes, canciones y aforismos de otros autores, así como varios cuentos de su autor que ya habían sido publicados en diferentes medios. Entre estos se encuentran «El sueño del artista», «Los soldados salesianos», «La cruz de Tablada», «El padrino del maestro», «El corazón no se pierde», «El expósito», «La venganza del pastor» y «No juzgar por las apariencias».

católica y conservadora, que exalta las tradiciones españolas y de los valores religiosos en sus textos.

Su obra se puede inscribir en la tradición del costumbrismo literario, en donde se representan de manera idealizada las costumbres populares, que potencializa las identidades patrióticas, religiosas y también locales. Esto se entrelaza con una potente espiritualidad, en la que los elementos religiosos no solo forman parte de una vida cotidiana, sino que permiten formar una experiencia sensible y simbólica en la ciudad.

Este estudio se centra en el paisaje utilizado en la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo, partiendo de marco teórico de los estudios de paisaje (*landscape studies*), un campo que explora no solo el paisaje como escenario físico, sino como una construcción simbólica, cultural e identitaria. En este sentido, se analiza el simbolismo presente en la descripción de los lugares y monumentos que componen ciudades como Sevilla, que son elementos fundamentales y puntos de referencia estables dentro de la dinámica urbana y al mismo tiempo reflejo del pasado y manifestaciones de la voluntad colectiva (Rossi, 2015). La escritora recompone el paisaje urbano desde el reconocimiento, la contemplación y la fe, transformando las plazas, las calles, las iglesias y otros rincones de la ciudad en escenarios de prácticas religiosas. Para ella, en esos lugares, los habitantes perciben su identidad cultural como comunidad católica y nacional, desde una visión conservadora y nacionalista. Si las ciudades moldean «las relaciones sociales, el poder, la desigualdad, etc.», como sostiene Kern (2021: 25-26), en la obra de nuestra autora el paisaje urbano no refleja ninguna lucha de clases, ni las diferencias entre pobres y ricos, es más, la ciudad como escenario religioso es un elemento nivelador que aúna toda la comunidad en la fe. Así, la ciudad se transforma en un lugar idealizado, «edén» en sus espacios naturales (jardines, flores, etc.), pero al mismo tiempo, templo a cielo abierto donde las imágenes religiosas habitan las calles junto a las personas que las veneran. Este falso sentido de unidad, sin disidencias o divergencias, muestra una única visión de los espacios y las personas que los habitan y el carácter moralizante, doctrinal y propagandístico que adquiera la prosa de nuestra autora.

1. Sevilla: ciudad sensorial y sensitiva

En la narrativa de Josefa Alfaro, los espacios ciudadanos de Sevilla reflejan la orografía de sus calles repletas de naranjos, que a través de las flores desprenden un denso aroma a azahar. Este perfume, típico de la primavera, acompaña a los numerosos creyentes mientras esperan la llegada de las procesiones en Semana Santa, cuyas imágenes los guiarán en su viaje espiritual a través de las vías sevillanas, convertidas en arterias vitales del fervor religioso y rutas de peregrinaje, en las que los participantes realizan su camino de redención. Existe una continuidad fluida entre los protagonistas de las procesiones y el público, que no adopta el papel de espectador pasivo, sino que participa mayoritariamente en la procesión. Los lugares transitables de la ciudad ponen de manifiesto un recorrido de implicación sensitiva con: la «brisa perfumada de las flores que adornan el paraje» (Alfaro, 1934), unida al sonido del «dulce trino de las aves, el arrullo de las palomas» (Alfaro, 1934). Los ritmos de las procesiones de Semana Santa en Sevilla provocan el aceleramiento de los sentidos, que no se apaciguan, sino que, todos ellos, se abren a todas las sensaciones de la primavera. Las calles y plazas, más que nunca, son ellas mismas porque, anchas o sinuosas, parecen hechas para albergar a la multitud en su religiosidad sensual y panteísta. Así, Sevilla se define como «el paraíso de la gracia mezclado con esencia de rosas y claveles» (Alfaro, 1934). Un espacio sensorial y emotivo que puede percibirse a través de los sentidos corporales: sonidos, olores, colores, y desde un punto de vista interno, como escenario que provoca fuertes emociones. Las referencias sensoriales refuerzan el sentido de una comunidad cohesionada por la fe, y se vuelven depositarias de la memoria y la tradición, es decir, de esos valores patrióticos, católicos y populares que vertebran toda la obra de Josefa Alfaro:

No hay pluma que pueda describir cuando aparecía la emperatriz divina en las puertas del templo, al alegre repique de las campanas de La Giralda, los acordes de la música, las vivas atronadoras que llenaban el espacio, las nubes de incienso y perfumes que la envolvían; no había un corazón que no palpitara, ojos

que no vertieran lágrimas de emoción ni labios que no prorrumplieran en vivas delirantes de júbilo. ¿Por qué privar al pueblo que la ama de este placer sin igual? (Alfaro, 15 de agosto de 1934).

Desde un punto de vista auditivo, el repique de campanas forma parte del patrimonio acústico, que constituye un código cargado de significación, capaz de ser comprendido por toda la ciudadanía y, por lo tanto, su sonido adquiere un claro significado no sólo religioso sino también de cohesión. El llamado a los feligreses forma parte de un contexto socio-histórico sonoro específico (Woodside, 2008). La catedral de Sevilla es el epicentro y punto de partida desde donde se organiza la ciudad, cuyo campanario convoca a sus habitantes a conectarse con lo divino: «Suenan aún en nuestros oídos los vivas atronadores, el silbar de las sirenas, el alegre repicar de las campanas de La Giralda, los acordes de la marcha que a todos nos llena de emoción» (Alfaro, 1953, 15). La autora apela al oído como instrumento para evocar la atmósfera multisensorial que transporta al lector al momento de celebración en la ciudad.

—¿De dónde es usted? — Preguntó el aludido.
—De donde son las rosas y los claveles, de donde está la torre más bonita del mundo, pues con sus alegres repiques nos llena el alma de placer y parece decirnos que dirijamos nuestra mirada a ella porque esa torre un día la subió en su caballo un rey como para dejarnos ese recuerdo y esa es la tierra de María Santísima, en donde agüitas del Guadalquivir derraman la sal del cielo, en donde tóo se vuelve corazón y se consuelan toítas las amarguras, porque allí se desconoce el fingimiento. Esa es mi tierra, Sevilla, la tierra de la gracia y el salero (Alfaro, 06 de enero de 1931).

En la visión de Josefa Alfaro, el orgullo local y las tradiciones religiosas son los elementos que acompañan la identidad del pueblo sevillano. Las gentes que habitan la ciudad se muestran satisfechas de su lugar de procedencia, y desde la lejanía recuerdan los olores,

las formas, los sentimientos y el consuelo que brinda su tierra. La percepción estética mediatizada por lo sensitivo (Roger, 2013), conecta sensaciones y espiritualidad, lo que permite volcar la mirada al Guadalquivir y a la Virgen María, dos símbolos que unidos fortalecen el sentimiento de pertenencia. Josefa Alfaro consigue mediante esta unión que en la memoria de los sevillanos y visitantes se mantenga viva la percepción social y cultural del paisaje urbano en el que interactúan costumbres y tradiciones (Ortega, 2018).

Reina del cielo, ¿qué sería Sevilla sin ti? Tú fuiste y serás la antorcha que nos ilumine y será siempre nuestra guía. Haz que triunfe la fe y el cristianismo, y desde tu pedestal vela por tu tierra, pues sin ti perdería Sevilla sus perfumes y su valor (Alfaro, 25 de diciembre de 1931).

Otro espacio rural que aparece en la obra de nuestra autora es Moguer, pueblo de la provincia Huelva,³ también aquí las diferencias o las jerarquías entre campo y ciudad quedan anuladas en descripciones idealizadas, romantizadas y poetizadas: la «aurora [que] vierte sus mágicas luces», y con el oído, sigue de cerca el ritmo de «los acordes de la música con alegre toque de diana» (Alfaro, 1931). Moguer se encuentra altamente idealizado como lugar en el cual la felicidad derivada del culto religioso que transita por sus calles: «y en todos los rostros se manifiesta la alegría que embarga sus corazones, unidos este día por el amor y la fe (...) Moguer se desborda en entusiasmo, reinando la alegría, y todos demuestran regocijo» (Alfaro, 1931). El culto a la Virgen se confunde con el culto a la tierra de origen: «No hay patria como mi patria ni Virgen como la mía». y del fondo de todos los corazones sale el grito

³ De las noticias biográficas recogidas en el periódico El Liberal de Sevilla y en la revista La voz de San Antonio, se menciona a Moguer junto con tres artículos: el primero titulado «Moguer», el segundo «La fiesta de Montemayor» y el tercero publicado en la revista «Madre y Patria», en los enaltece esta tierra. Por lo que formulamos la hipótesis que Josefa Alfaro de Ocampo pudo nacer en Moguer, ya que en el registro histórico del padrón de 1909 de esa ciudad aparece una niña llamada Josefa Alfaro García, nacida entre 1903 y 1904, hija de José Alfaro García y Adelaida García Garrido, esta niña quizá sea la escritora (Folio 94: 1909).

unánime y ferviente de ¡VIVA LA VIRGEN DE MONTEMAYOR! (Alfaro, septiembre de 1958).

Josefa Alfaro apela al sentimentalismo y a las emociones que presiden las fiestas religiosas, tanto de Sevilla como de Moguer. En esos estados de ánimo eufóricos la colectividad se transforma, como se señala de la Noche de reyes: «En esta noche, Sevilla se lanza a la calle, sin temer los rigores del crudo invierno, deseosos de presenciar la singular Cabalgata y de gratitud para los iniciadores de la magna fiesta» (Alfaro, 1 de enero de 1934).

La ciudad hispalense fue una de las primeras en celebrar la Cabalgata de los Reyes Magos⁴, en la noche del 5 de enero de 1918 (Calero, 2023; Álvarez y Flores, 2010):

La noche del 5 de enero, es la fiesta que todos sentimos sin igual alegría que nos rejuvenece, pues todos recordamos los gratos episodios de nuestra niñez, y parece que nuestras almas se emocionan haciendo aparecer en nuestros labios la sonrisa de aquella pasada felicidad, la que volvemos a sentir por unos momentos mezclándonos con la alegría y el regocijo que gozan esta noche, los ángeles de la tierra. Noche de ilusión, noche inolvidable (Alfaro, 1 de enero 1934).

La contemplación de los elementos naturales como la primavera, las flores, el río, la brisa y la luz del amanecer, o de los elementos arquitectónicos como las calles, plazas, iglesias, torres y fuentes, denotan Sevilla como una tierra de acogida, personificada y presentada como un entorno *unicum*, en el que se funden en la topografía ciudadana imágenes religiosas tradicionales, personajes históricos (Joyanes y Ruiz, 2020).

⁴ La Cabalgata en Sevilla comenzó en 1918. Ese año, el Ateneo de Sevilla organizó la primera Cabalgata en la ciudad, iniciando de manera sencilla y modesta con el objetivo solidario de alegrar a los niños más desfavorecidos. El impulso inicial de esta idea provino del escritor, poeta y humanista sevillano José María Izquierdo Martínez, conocido por su carácter soñador y su profundo amor por Sevilla, a la que realmente dedicó lo mejor de su vida (Álvarez Vigil, 2010).

Lector ¿conoces la tierra de María Santísima?
 ¿El paraíso de la primavera y la gracia mezclada con
 esencias y rosas y claveles, y el sonriente río sarraceno
 llamado Guadalquivir? ¿No has contemplado la
 hermosa Sultana que tiene para todos cariño, y los
 forasteros que la visitan encuentran en ella la ilusión?
 Esa es Sevilla, en donde el Señor del Gran Poder y la
 Virgen de la Esperanza tienden sus brazos
 mostrándonos su tierra (Alfaro, 1953: 15).

2. la ciudad como espacio histórico-cultural

Josefa Alfaro convierte la ciudad en el escenario de las tragedias, los dramas y las manifestaciones culturales colectivas (Hernández Guerrero, 2002). Las plazas se constituyen en marcos de las manifestaciones folklóricas y de la religiosidad popular: en este espacio público desfilan las procesiones, hay corridas de toros, se muestran las cofradías y las tallas de la Semana Santa, hay marchas patrióticas, se espera la llegada de los Reyes Magos y también se baila flamenco:

Es de Sevilla fama
 del mundo entero.
 Sus grandes cofradías,
 ferias y toreaos;
 y es maravilla
 sus mujeres bailando
 las seguidillas (Alfaro, 10 de abril de 1934).

En la obra de Josefa Alfaro las calles⁵ se perciben como espacios en los que se materializan los códigos sociales y se perpetúa la socialización de las tradiciones. Se podría decir que se evidencia una cartografía simbólica del espacio urbano, poblado por las clases

⁵ Para los católicos, las calles se consideran espacios de encuentro, reflexión y desarrollo espiritual, donde las personas se relacionan con el entorno que las rodea (De la Cueva Merino, 2000).

populares de la ciudad, que ella denomina de forma romántica y paternalista «el pueblo»⁶:

Con grande júbilo espera Sevilla la grata noticia de que la Virgen de los Reyes recorra en su paso los alrededores de nuestra Catedral, para bendecir amorosa a su pueblo, que la aclama repitiendo una y mil veces ¡madre, madre mía! (Alfaro, 15 de agosto de 1934).

En 1931, en muchas ciudades españolas, especialmente en las andaluzas, los ritos de la religiosidad popular se habían convertido en fiestas identitarias locales que desbordaba con creces los significantes religiosos y en las que participaban miles de personas con expectativas políticas y realidades sociales poliédricas. Pese a la narrativa de su antigüedad, estos rituales habían surgido en el siglo XIX como respuestas historicistas a las transformaciones de la modernidad y también como referentes de las identidades locales (Rina, 2020). Contra esa modernidad, Josefa Alfaro mezcla las eufóricas emociones que provoca la imagen de la Virgen con el recuerdo de los conquistadores que le dieron prestigio en el mundo a Sevilla y con el llamamiento a sus artistas. Todos estos elementos se reconducen a un uso patriótico en una sociedad profundamente dividida en la Segunda República⁷ (De Prado, 2014):

Sevilla no necesita de comparaciones; a Sevilla le basta con solo su nombre y mostrar al mundo entero que fue conquistada por un rey santo y valeroso; que es patria de Murillo, Velázquez y de grandes artistas y de millares de genios, y cuna donde se mecía el oro que trajeron de las Indias los galeones sevillanos (Alfaro, 10 de abril de 1934).

⁶ Josefa Alfaro, sigue los intereses estéticos e ideológicos de la Generación del 98 en lo que se refiere al paisaje, la vida de los rural y lo que hay de permanente en su historia. En este contexto, la palabra "pueblo" adquiere un significado más profundo más allá de algo geográfico y se extiende a la identidad y a la historia, mostrando una dimensión profunda del «alma de España», en la que se guarda la grandeza perdida de la nación.

El tono hiperbólico y el sobrepujamiento en la alabanza de la ciudad construyen un pasado glorioso, evitando las referencias a la realidad del presente. Josefa Alfaro se centra en los grandes acontecimientos históricos y en sus protagonistas, citando también a los artistas consagrados, desde una mirada histórica «desde arriba», que ignora la cotidianidad. Su mirada no es la de la contemplación directa, sino la mediatizada por la representación de pintores como Romero de Torres⁸, cuyo trabajo refleja el folclorismo andaluz y la identidad cordobesa:

Esta tierra, qué es la suya, en donde han nacido hombres tan valientes que lo mismo han matao toros que han pintao a las personas hablando, y si alguno lo duda que vea los cuadros de Romero de Torres, que replican ahonde cualquiera que están, diciendo: ¡De Córdoba! (Alfaro, enero de 1935).

Los eventos de gran escala, como festivales artísticos, folklóricos o religiosos, no son sólo las expresiones locales, sino que se vinculan con las manifestaciones culturales de otras partes de Andalucía y se trasladan a la ciudad. Sevilla, que funciona como receptora, logra articular una celebración identitaria más amplia en las plazas y calles mediante desfiles, misas al aire libre, espectáculos patrióticos y fiestas populares (Garro, 2013). Estos eventos son parte de un patrimonio intangible de diferentes lugares andaluces, que usan la capital para que sean visualizados y exaltados en el contexto urbano. La narrativa de Josefa Alfaro logra glorificar ese encuentro entre lo regional y lo urbano, con la mirada costumbrista que se detiene en las formas, los colores y sentimientos, en una

⁸ Julio Romero de Torres (1874-1930) fue un pintor español simbolista de Córdoba. Inició su carrera con un enfoque regionalista y, con el tiempo, adoptó la estética de la generación del 98 y el modernismo. Hacia 1908, desarrolló un estilo propio que fusiona el folclore andaluz con un gran refinamiento. En sus primeros trabajos, intentó capturar una visión dramática y rural de España, en contraste con la perspectiva más acomodaticia de otros artistas contemporáneos, sus pinturas mostraban los dobles escenarios que siempre fueron protagonizados por mujeres burguesas o rurales, místicas y profanas, vestidas o semidesnudas (García de la Torre, 1992).

visión de Sevilla como el lugar privilegiado donde las tradiciones adquieren visibilidad simbólica y política.

¿Recuerdas la fecha no lejana que en esta misma plaza contemplamos el espectáculo más grandioso que se podía admirar?. En aquella escalinata se celebraba el Santo sacrificio de la Misa, en este otro lado se alzaban las tribunas reales, en el centro de la plaza moros y cristianos confundidos te tributaban honores y los gritos de tus hijos ensordecían mientras en el espacio cruzaban los aéreos arrojando proclamas y flores! ¡Viva España! Repetían todos con amor y delirio, más ya todo pasó el tiempo calmó la fiebre delirante como calmará toda locura (Alfaro, 1953, 66).

Josefa Alfaro subraya en su prosa las características propias de Sevilla, mencionando los elementos arquitectónicos que distinguen como ciudad única: La Giralda, El Guadalquivir, La torre del oro, El león de Sierpes, La cruz de Tablada, etc., siguiendo su ideología conservadora y nacionalista busca rescatar y conservar las tradiciones del pasado (Guerrero y De la Luna, 2009, 226). La intención de nombrar lugares no es solo decorativa, estos monumentos tienen una percepción emocional, sensorial y espiritual, en la que el entorno construido es una herramienta de memoria, identidad y valor colectivo. Por lo tanto, La Giralda es un emblema sonoro y sagrado que conecta a los ciudadanos con lo divino, El Guadalquivir es una presencia viva que une lo natural con lo sagrado y La Torre de Oro representa el Imperio colonial, reforzando una idea de lo glorioso y heroico. Los monumentos sevillanos no son solo estructuras físicas, son paisajes vividos, y la escritora los presenta como pilares de una identidad colectiva católica y nacionalista⁹. Marc Augé reflexiona sobre el hecho de que

⁹ Como señala Alonso, el concepto de «nación católica» supone el establecimiento de una relación esencial entre la pertenencia a una comunidad de creencias religiosas y la pertenencia a una comunidad política. Simplificando, la nación católica identifica al creyente (católico) con el ciudadano (español), de tal forma que quedarían excluidos de la ciudadanía aquellos individuos que no participaran de esa cosmovisión religiosa» (Alonso, 2014).

las ciudades poseen una memoria histórica en diálogo con la memoria de los sujetos que las habitan: «en la concepción moderna de la ciudad, los monumentos se añaden a los monumentos para dar el paisaje su dimensión temporal y el ciudadano está confrontado cada día a las huellas de un pasado que su propio recorrido reencuentra, recubre y supera» (Augé, 1998: 213).

El profundo arraigo que la autora siente por Sevilla se manifiesta a través de sus personajes, que ante la ausencia de su tierra viven un duelo, se enfrentan a la tristeza y al arrepentimiento por haber abandonado su origen:

Llegué a Córdoba y créete que me pareció un cementerio; el paseo tan nombrado del Gran Capitán, tristísimo; me hospedé en un hotel y solo deseaba entrar en mi cuarto para desahogarme; y no me avergüenzo, lloré como un chiquillo (Alfaro, 03 de noviembre de 1933).

3. la ciudad como espacio religioso

Los elementos religiosos presentes en el paisaje de la ciudad no son simplemente elementos decorativos, sino que su propósito es cambiar el estado de ánimo y las actitudes de los ciudadanos (Rodríguez Ruiz, 2004). La autora convierte estos monumentos, como las iglesias, cruces, torres y procesiones, en una manifestación tangible de una arquitectura sacramental. Por tanto, esos elementos y los lugares en los que se encuentran pueden elevarse más allá de lo urbano para convertirse en arquitectura sacramental, que materializa lo trascendente en espacios físicos (Arizmendi, 2013). A través de ellos, el espacio religioso se extiende más allá de los muros de las iglesias o conventos¹⁰.

Esta forma de presentar la ciudad toma un valor adicional si se contextualiza con los debates ideológicos de la Segunda República, donde el laicismo y las políticas de secularización en España, causaron grandes tensiones en los sectores conservadores y

¹⁰ Las calles, la cruz, los pórticos, las escaleras, el agua bendita, el altar y la eucaristía son los símbolos cristianos más fuertes que tiene la iglesia, porque es la forma más cercana de iluminar el alma (Villasanz, 2011).

católicos¹¹. En este sentido, la narrativa de esta escritora puede leerse como una forma de posicionamiento, que a través de la exaltación de una Sevilla religiosa, emocional y patriótica defiende un orden espiritual en contra del laicismo que se estaba abriendo paso en la sociedad de su tiempo:

Cuántas veces admirando tantas grandes obras me digo: ¿Dónde está la Cruz? ¿Qué falta haría en esta rotonda una grande que abriendo sus brazos a todos nos dijera: -¡Acogeos a mí que soy el ancla de la salvación! (Alfaro, 1953, 16).

La religiosidad popular es utilizada por Josefa Alfaro para ocupar el espacio público y los significantes de los encuentros colectivos. El culto a imágenes y los rituales paralelos a los celebrados en los templos se vinculan en su prosa a lo localista y a la sacralización del espacio, a través de una arquitectura religiosa, sigue principios teológicos y litúrgicos, como en el cuento titulado *La Cruz de Tablada* (1953), en el que hace evidente el carácter catequizador de este monumento que se interrelaciona directamente con la vida de los ciudadanos:

¿Qué te propones con esa cruz? Clavarla en sitio que se vea y en donde los cristianos la veneren; que cuando los trabajadores pasen por su lado se descubran con amor y respeto y los aviadores tanto al elevarse como al descender, le pidan su protección; los que ocupen los autos refrenen su vertiginosa carrera para dirigirle la vista y todos recuerden que en un madero sirvió de lecho al Cordero Divino cuando en el Gólgota derramó su sangre por salvarnos (Alfaro, 1953, 16).

¹¹ El 4 de febrero de 1932, el pleno del Ayuntamiento de Sevilla aprobó la cesión de la explotación de la vía pública a las cofradías. A partir de julio de 1931 se retiraron todos los nombres religiosos del nomenclátor en toda Andalucía, con contadas excepciones de significativa raigambre popular: Gran Poder y Esperanza en Sevilla. También se mantuvieron los azulejos y monumentos como el de la Inmaculada de la plaza del Triunfo (Rina, 2000).

La cruz, como elemento arquitectónico de la ciudad, consagra los valores católicos¹² y, al mismo tiempo, se convierte en símbolo o emblema de una identidad colectiva (Prats, 2003, 128).. Josefa Alfaro consagra en su prosa la ciudad de Sevilla como ciudad santa, ciudad de la cristiandad, ciudad eterna, al mismo nivel que Roma. En la lucha por el control simbólico de la ciudad entre conservadores e iconoclastas que se produce en estos años anteriores a la Guerra Civil española, la narrativa de Josefa Alfaro se vuelve una pieza clave para ilustrar el interés del sector conservador por resignificar los espacios de la ciudad¹³.

Conclusiones

El estudio de la narrativa de Josefa Alfaro de Ocampo revela una dimensión simbólica vinculada con los valores religiosos, sensoriales y patrióticos que configuran su visión del mundo. Espacios como Sevilla y Moguer no son meros escenarios físicos, sino escenarios impregnados de significación espiritual. En su prosa, los elementos arquitectónicos, sonoros y olfativos se articulan en una geografía emocional que consagra a la ciudad como un templo al aire libre y a sus habitantes como una comunidad unida en la fe católica.

La autora adopta una estética costumbrista, de corte conservador y marcadamente idealizada, que omite deliberadamente las tensiones sociales y políticas de su tiempo. En contraposición a los procesos de secularización y modernización que se vivían en la España republicana, la escritora responde con una narrativa que

¹² Sevilla se comprometió a defender los intereses religiosos, los cuales el prelado había asumido como su responsabilidad junto con la de sus feligreses. Este compromiso se concretó en diversas acciones, incluyendo el apoyo a la prensa católica y la protección de la clase obrera mediante las asociaciones promovidas por León XIII.

¹³ Se puede apreciar cómo Josefa Alfaro se alinea con las consignas políticas del alcalde de la ciudad que el 5 de febrero de 1932, manifestaba en las páginas de «El Liberal», el mismo periódico en el que escribe nuestra autora, que «Sevilla resurgirá en la próxima primavera [...], mostrándose una vez más espléndida como siempre» por «los deberes que tiene para con su [...] grandeza y prosperidad».

busca re-sacralizar el espacio urbano, exaltando los rituales religiosos, los monumentos y la memoria colectiva como fundamentos de una identidad católica y nacionalista.

De este modo, el paisaje en la obra de Alfaro de Ocampo se convierte en una herramienta de resistencia simbólica, al constituirse como un medio para articular una visión del mundo ordenada, devota y profundamente enraizada en la tradición. Su escritura no sólo expresa una sensibilidad estética frente a los espacios, sino también manifiesta una postura ideológica que convierte a la ciudad en escenario y garante de un orden espiritual y cultural que la autora considera amenazado. En definitiva, su narrativa ofrece una cartografía emocional y moralizante de la Sevilla católica del primer tercio del siglo XX, en la que el paisaje actúa como vehículo de memoria, identidad y trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1931, diciembre 25). *Salve, Sevilla*. El Liberal.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1931, enero 6). *El corazón no se pierde*. El Liberal.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1933, noviembre 3). *Con los ojos que se mira*. La Providencia.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1934, abril 10). *¿Por qué quieren vender el tren de la ilusión?* El Liberal.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1934, agosto 15). *Reina y madre*. El Liberal.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1934, enero 1). *Noche feliz, noche de ilusión*. El Liberal.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1953). *Cajón de Sastre*. Sevilla: Artes Gráficas Sevillanas.

ALFARO DE OCAMPO, Josefa. (1958, septiembre). *Madre y Patria (Moguer)*. Revista La Voz de San Antonio, (1432), 248.

ALONSO, GREGORIO. (2014). *La nación en capilla. Ciudadanía católica y cuestión religiosa en España (1793-1874)*. Granada: Editorial Comares.

ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis. (2011). La categoría de paisaje cultural. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(1), 57-58. <http://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf>

ARIZMENDI, Anthony. (2013). Redefinición de lo sagrado en el reino urbano. *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 2(2), 184-191. <https://doi.org/10.17979/aarc.2011.2.2.5072>

AUGÉ, Marc. (1998). Lugares y no lugares de la ciudad. En *III Congreso Chileno de Antropología* (pp. 211–216). Colegio de Antropólogos de Chile A. G.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. (2002). Los paisajes literarios. *Castilla: Estudios de literatura*, (27), 73-84.

JOYANES DÍAZ, María Dolores, & RUIZ JARAMILLO, Jonathan. (2020). El valor de lo sagrado: percepción y espiritualidad en torno al concepto común de patrimonio arquitectónico. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 18(4), 545-558. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2020.18.039>

KERN, Leslie. (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres* (Traducción de Renata Prati). Bellaterra Edicions.

MADERUELO, Javier. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 71(269). <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201021>

PRATS, Llorenç. (2003). Patrimonio + turismo = ¿desarrollo? *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 1(2), 127-136.

RINA SIMÓN, César. (2020). Combates políticos y culturales por la significación de la religiosidad popular durante la II República. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, (41). Recuperado el 29 de marzo de 2020, de https://www.studistorici.com/2020/03/29/rina_numero_41/

ROGER, Alain. (2013). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.

ROSSI, Aldo. (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.

VILLASANZ, Bernardo. (2011). Símbolos católicos en la construcción de la fe cristiana (ensayo). *Revista Teológica Limense*, 43(1), 161-243.

NELLIE CAMPOBELLO: UNA REVOLUCIÓN DESDE EL ALFÉIZAR.

Alberto PAREDES.
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

*I. M. Daniel Sada y Severino
Salazar, queridos amigos del norte
mexicano; ambos empeñaron su vida en
novelizar su tierra agreste e intensa.*

alféizar. (Posiblemente del árabe ‘(al)fesha’, espacio vacío.) 1. Corte del muro alrededor de una puerta o ventana. – Particularmente, en lenguaje corriente, la parte inferior de él: ‘Apoyada en el alféizar de la ventana.’ 2. Rebaje hecho en la pared de ese corte para insertar en él la puerta o ventana.

María Moliner, *Diccionario de uso del español*,
Madrid, Gredos, 1984.

Resumen:

Nellie Campobello es la más destacada narradora dentro del ciclo de la Revolución mexicana. Su libro *Cartucho* es una obra maestra de perspectiva femenina anclada a un fenómeno histórico y geopolítico de primera importancia. Este artículo examina los procedimientos narrativos y la profundidad de visión humanística que sostienen esa obra. Se abarcan además otros dos aspectos inherentes: a) el posible género literario de los textos de *Cartucho*; b) la filiación del personaje nuclear a la tradición sajona de la *tombay*.

Palabras clave:

Literatura mexicana. Narrativa femenina. Punto de vista. Revolución mexicana. Estudios de género.

Abstract:

Nellie Campobello is the most notorious female writer in the Mexican Revolution narrative cycle. Her book *Cartucho* is definitively a master work of female point of view related to a major historical and geopolitical phenomenon of main importance. This paper analyses its technics and narratological devises as well as the humanistic insight that sustains the book. The article embraces two other items as well: a) the eventual literary genre of *Cartucho's* textes; b) the nuclear character filiation to the Anglo-American tradition of the tomboy.

Keywords:

Mexican literature. Female writing. Point of view. Mexican Revolution. Genre studies.

Una serie considerable de obras maestras de la literatura hispanoamericana responden a un diálogo fértil e intenso con la geografía circundante. Ciertamente que esta aseveración no puede olvidar que otro tanto debe decirse de la gran tradición narrativa europea. *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1839) es inimaginable sin el extravío inicial de Fabrice del Dongo en los campos de Waterloo cuando su héroe, como el de tantos otros de su tiempo, Napoleón, será vencido definitivamente. La obra entera del polaco britanizado Joseph Conrad depende de las confrontaciones entre los protagonistas y las adversidades mayúsculas que les depara la geografía africana o aquella de los Mares del Sur. Lo mejor de la narrativa española del siglo XIX también es una respuesta novelada a la confrontación entre sociedad e individuo en medios geográficos específicos. En Latinoamérica: la gran narrativa surge de la tierra, de las tierras. Así el *Facundo* (1845) de Sarmiento cuyo título ostenta el dilema entre *Civilización y Barbarie*, así *La Vorágine* (1924) de Rivera, obra que no pierde actualidad si centramos nuestra lectura en esa

triada trágica: geografía exuberante; materias primas a ser explotadas de manera intensiva e indiscriminada; los trabajadores reducidos a una condición que poco dista de la esclavitud.

He aquí que podemos hablar de una joya breve e intensa del primer tercio del siglo XX mexicano: *Cartucho* (1931, 1940) de Nellie Campobello. Al libro lo sucedió *Las manos de mamá* (1937) que prolonga sus recursos y temática, aunque con menor fuerza. La base narrativa es sencilla: una niña observa lo que sucede en su pueblo; desde su ventana; es el Noroeste mexicano en tiempos de una de las mayores convulsiones armadas que ha sufrido el país, la Revolución mexicana. Ojos desde una ventana: asomarse con perspicacia y sorprendente serenidad a hechos de guerra mínimos y fortuitos. Ese mirador ha sido privilegiado por escritores de todas las nacionalidades y lenguas. El vocablo, en español, es de añeja procedencia árabe-peninsular: *alféizar*. Decirlo así, que es la manera frontal de plantear el libro, es invocar un clásico entonces reciente: *A Room with a View* (1908) de E. M. Forster. La historia del británico también es de heroínas; han decidido viajar a Italia y las encontramos en la Pensión Bertolini de Florencia. Ellas son la joven Miss Lucy Honeychurch y su chaperona Miss Charlotte Bartlet. La novela es posible gracias al rejuego múltiple entre expectativas, frustraciones y tenacidad por parte de la protagonista. En primer lugar, la habitación de la pensión carece de vista tanto al Arno como al magnífico Duomo o al Palazzo Vecchio. Sabor inicial de frustración a partir del impulso de salir del medio inglés para que la vida de la joven protagonista tenga derecho a una ventana a la Europa mediterránea, en plena Toscana. La novela es posible porque se trata de la historia de una joven cuya vista al exterior se restringe constantemente y ella debe luchar por abrirse paso.

Campobello: es la diferencia entre la frustración de las dos damas eduardianas por no tener vista al Arno firentino y vivir en una casa del desierto del noroeste mexicano en tiempos de guerra civil. Resulta significativo que ninguno de los dos autores –Forster, Campobello– atribuya edad exacta a su joven protagonista. Forster instala a su narrador en una tercera persona cercana a la heroína y Campobello funde sus indicios de identidad con los del personaje. Ver es el preámbulo de actuar. Los movimientos de liberación femenina tomaban fuerza a principios de ese siglo, a pesar de la

férrea resistencia por parte de las mayorías sociales conservadoras, hombres y mujeres incluidos. Son, pues, dos relatos de iniciación femenina a la vida; de manera explícita en Forster e indirectamente en la mexicana: es su mirada la que atestigua la vida, aceptándola con delectación desde su alféizar. Nótese cómo Moliner ejemplifica la voz con una frase en la que quien mira desde ahí es un sujeto femenino. Los hombres están en medio del remolino del mundo, ahí donde el Maligno siembra el caos – como diría Guimarães Rosa, y las mujeres compensan sus restricciones de género adueñándose del mirador. El Teatro del Mundo desde la primera fila, al borde del escenario. Doble cartografía: en un primer nivel realista, Miss Honeychurch transita por la primera vez en su vida por Italia, emulando tardíamente y con límites el ideal romántico (masculino) del Grand Tour; y el avezado narrador que es su autor modela los espacios tal un maestro escenógrafo, sacando el mejor partido a Florencia, Roma y puntos de tránsito. Por su lado, Campobello ha visto «con sus propios ojos» el fenómeno del villismo, su lucha contra el ejército regular del régimen porfirista en declive y, casi de inmediato en la dimensión histórica, el enfrentamiento entre villistas y carrancistas. El paisaje o *escenario* de Campobello es también prodigiosamente doble: un tiempo-espacio culminante en la historia moderna de México y una instintiva sagacidad para crear espacios en *Cartucho*. La escritura literaria como si fuese una partitura basada en la figura del contrapunto entre dinamismo y punto fijo focal.

Tengamos una primera vista.

Él

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. «El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír», dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: «Adiós». Cayó simpático, ¡era un cartucho!

Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que

él era un cartucho por causa de una mujer. Jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo. Por toda la calle.

Llegaron unos días en que se dijo que iban a llegar los carrancistas. Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado. Cartucho llegaba. Se sentaba en la ventana y clavaba sus ojos en la rendija de una laja lila. A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapetitas. Una tarde la agarró en brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho con Gloriecita en brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de don Manuel. Había hecho varias descargas, cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina.

Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Balleza, le dijo:

–Cartucho ya encontró lo que quería.

José Ruiz dijo:

–No hay más que una canción y ésa era la que cantaba Cartucho.

José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle.

–El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos.

Dijo en oración filosófica, fajándose una cartuchera.

Una vez disparada una bala, lo que queda, arrojado al suelo, es el cartucho vacío. Es el primer texto, el frontispicio del edificio narrativo de cartuchos: vidas yacentes al polvo de ese pueblo del Norte. Junto con algunas limitaciones de la autora (la reiteración entre *llegar-llevaban-llegaba* en el tercer párrafo) resaltan aciertos notables en un autor en su primer libro. Una lengua plástica gracias a que es concisa; una mirada lograda capaz de exponer sin abundar. Si «José era filósofo» porque «hablaba sintéticamente», la frase

merece tomarse como principio retórico para el libro en su conjunto. Una escritura sintética que podemos nombrar *la solución Campobello*.

El breve libro formado por textos independientes es un todo compuesto que logra mantener la nitidez y singularidad de cada componente. En primer lugar, de manera sustantiva: un hecho bélico concreto, aunque múltiple en su desarrollo, la Revolución mexicana como una guerra civil *sui generis*; contarla casi inmediatamente desde la perspectiva femenina. Fue una guerra mucho más rural que urbana. El lugar de los hechos –por donde desfila la Revolución– es Parral, Chihuahua. Tradicionalmente, la mujer es confinada al orbe doméstico. Los espacios abiertos son el escenario del actuar masculino, viril. Una alteración evidente: las mujeres tuvieron parte activa en dicho conflicto armado; se trata de una amplia gama de sujetos y comportamientos femeninos englobados bajo el calificativo nominal de *adelitas*: mujeres de las clases humildes que deciden acompañar a sus hombres; muy pronto ejerciendo funciones activas y no sólo «domésticas» (cocinar en los improvisados campamentos, cuidados de ropa y armas, etc): enfermeras improvisadas, compañeras de armas (*soldaderas*), medios de enlace, espías, etc.

La narradora no es una adelita ni soldadera, no tiene la edad requerida. Mejor para el libro. Su hogar es el mirador, el alféizar retórico. Corresponde a la realidad biográfica de la autora, y el libro le saca el mejor partido; el punto de partida es crecer en un hogar «monoparental», como se dirá décadas después, regido por una madre sin marido o padre para las niñas. El libro, como más tarde *Las manos de mamá*, narra entre líneas de las historias de hombres muertos la hazaña de una mujer como custodia y garante de que no se disperse su núcleo familiar debido a la ausencia masculina.

Aquí interviene activamente la geografía afectando al ser humano. Cartografía en acción, es decir, geografía humana e historia regional. El conjunto de historias breves sucede con toda la parsimonia requerida. Dinamismo y respiración holgada. En una región peculiar (el Norte) en la orografía y geografía humana de México. Mundo de espacios abiertos contra el mundo que se estrecha y tiende a encerrar, hacia el sur, entre las dos cordilleras majestuosas de las Sierras Madres. El Norte propicia otro tipo de

poblaciones indígenas que las del centro y sur. Nómadas y seminómadas históricamente ajenos al grupo y dominio náhuatl, azteca, igualmente, en su formación e identidad, experimentaron mucho menor influencia del grupo olmeca. Son las condiciones propicias a un hogar como el de la narradora, expuesto a las peripecias de una guerra interminable e incierta en la que los bandos se multiplican, aliándose y enfrentándose con alto grado de fluctuación y no con definición rígida sobre de qué lado está cada quién, todo ello aconteciendo en una pequeña población que es bisagra entre el poblado rural y el esbozo de urbanización. Población de familias mestizas que indirecta pero nítidamente corresponden a los modos de ser, hogares y refugios de los rarámuri, por ejemplo. Frente a las tiendas de pieles y telas rústicas de los indígenas, se erigen los poblados mestizos con la guarida materna de la protagonista, si ya no de lona y pieles de tabiques de adobe. El *corte en el muro* que define al alféizar propicia el mirar infantil-femenino como parte de las acciones primarias en una guerra civil. Quienes se enfrentan son soldados cuya historia individual no importa, son enemigos impuestos a la ley de sobrevivencia: que su fusil elimine antes de ser eliminados. *Cartucho* recoge todos esos cartuchos vacíos; el conjunto es la cartuchera fajada. Un breve libro de una Biblia humana. Siempre en tono menor. No una epopeya ni el ditirambo heroico. Es así que pueden surgir la nobleza y fragilidad de los seres humanos ordinarios y sensibles que dan cuerpo a esos soldados que van muriendo página a página. El libro es un cementerio vivo; su función es dar nombre e historia a cada uno de los cadáveres que se ven desde esa ventana.

Texto a texto surge la evidencia. Una guerra civil recuperada en su esencia humana gracias a la narradora. Mira desde el punto en el que la casa se abre al exterior, la ventana se opone a la noción de puerta, concebida no para permanecer ahí sino para atravesarla de golpe (entrar o salir); la ventana, en cambio, es el mirador, la butaca al borde del escenario. El alféizar está diseñado para la mirada femenina. La casa se ubica en la Primera del Rayo: sitio privilegiado en un poblado constantemente atravesado por grupos armados de diverso bando.

En este punto debe señalarse un dilema sin solución sobre la génesis del libro. Todo empieza con la manipulación de la

cronología biográfica para la construcción de la narradora. En primer lugar, la misma autora es responsable de una maraña cronológica en su biografía. «Las ficciones con las que Nellie Campobello pobló su vida tuvieron orígenes que aún nadie ha indagado ni interpretado», señala Jorge Aguilar Mora al inicio de su «Cronología». Ella propaló la idea de haber nacido hacia 1909. Los sucesos no se remiten al primer periodo de la Revolución mexicana, aquel en el que se derroca el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, sino al enfrentamiento entre las fuerzas de Venustiano Carranza, al frente del país desde 1915, y las fuerzas o ejército comandado por Francisco Villa; es decir, grosso modo, son los hechos de la guerra de guerrillas villista entre fines de 1915 y 1920. (Villa fue asesinado posteriormente, el 20 de julio de 1923, probablemente por órdenes de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón; ¿dónde?: en Parral, Chihuahua.) Si la autora hubiera nacido en 1909, su edad, como personaje de sí misma, oscilaría entre los seis y once años... cosa que combina muy bien con su narradora, de edad indefinida pero forzosamente infantil, máximo en los primeros años de su pubertad. Probablemente hayan concurrido dos motivos para maquillar su edad biográfica: coquetería femenina; volver inmediatamente verosímil su niña-narradora. Pero los historiadores acuciosos merecen crédito. Campobello, es decir la niña María Francisca Moya Luna, habrá nacido en 1900, probablemente en Villa de Ocampo, Durango, el 7 de noviembre. Junto con su hermana Gloria, que efectivamente existió y fue una figura propia en la cultura mexicana, habrá vivido en Parral de 1906, por decisión materna, hasta 1923, cuando las jóvenes Gloria y Nellie empiezan a residir en la capital del país. En resumen, su periodo de Parral abarcará de sus seis a veintidós o veintitrés años; es decir desde cuatro años antes del estallido de la Revolución protagonizada por Francisco I. Madero (20/XI/1910) hasta el declive y asesinato de Pancho Villa. Probablemente ella ya residía en la capital del país cuando la emboscada, es decir que se enteró de lejos.

La escritura de *Cartucho* es bastante posterior; no obstante, a todas luces, el asesinato del polémico cabecilla popular es el prematuro detonador de otro tipo de cartucho, el de la tinta para escribir con certera puntería una serie de estampas. Fiel a sus mejores recursos, la autora encuentra la imagen mínima en qué

concentrar su pólvora que es escritura que es ceniza: «El cigarro de Samuel»:

Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil; Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre. Cosido s a balazos. Samuel iba en el asiento de atrás, ni siquiera cambió de postura. El rifle entre las piernas, el cigarro en la mano, sólo ladeó la cabeza.

Esto, por supuesto, no lo vio la narradora llamada «Nellie», como reza el nombre literario de la autora, a diferencia del biográfico María Francisca. Por sí sola esta imagen patentiza que estamos frente a una construcción literaria. Los narradores miran *porque* sus autores saben construirles un punto de vista peculiar, que es el eje del acto de la escritura. En esta estampa la autora, como de costumbre, no juzga, no pierde los cabales hablando de traición, política, poder. «El cigarro siguió encendido entre sus dedos vacíos de vida.» Es de gran aliento estoico rematar la escena con esta frase. Cada texto un epitafio a la altura de lo mejor de la epigrafía grecolatina que seguimos admirando. La fragilidad de la vida y muerte atrapada para siempre como lascas vivas a la mitad del camino.

Recordemos que anterior a la tradición católica de los cementerios, las civilizaciones etrusca y grecolatinas acostumbraban sepultar los restos mortales de sus seres queridos a lo largo de los caminos. De ahí la fórmula «Detén tu paso caminante», y contempla que somos la especie efímera. Si los textos de *Cartucho* permiten rememorar el noble arte de la epigrafía funeraria es porque la autora encontró la dialéctica entre dinamismo –el camino– y fijeza: cada estampa un instante donde una vida que se rezuma en sus mejores características singularizantes... encuentra su punto final, que, de tan súbito, es una interrupción: la Muerte vuelve a ser una Sombra cegadora blandiendo su larga hoz imperturbable. Nellie Campobello no vio «el cigarro de Samuel» – no desde el alféizar de la Segunda del Rayo; ¿tuvo en sus manos fotografías de época, más borrosas que nítidas, reproducidas por los rotograbados que las hayan divulgado? Seguramente, como todos, pero con un interés

totalmente personalizado; imposible que no tuviese noticia y haya leído sobre la emboscada, el auto perforado a balazos y metralla continua, los cuerpos de aquellos valientes rebeldes, que tantas vidas habían cobrado con su Biblia y su fusil. Lascas y huellas de una filosofía estoica en acto, en aquel quinquenio cruento de la Revolución.

La eficacia del «Cigarro de Samuel» resulta de varias decisiones afortunadas que sorprenden en un autor novel. El tratamiento del asunto. Se trata de la escena axial de todo el libro, el asesinato del héroe rebelde. Por lo tanto, decide el olfato de la novel escritora, el punto de vista lateral y sesgado. Centrarse en el personaje secundario en el asiento trasero. ¿Alguien imagina, por ejemplo, describir el 22 de noviembre de 1963 de John F. Kennedy a partir de un guardaespaldas y no del presidente? Es lo que hizo Campobello. Y no por azar sino como estrategia consecuente con el conjunto del libro. Desde el inicio es una colección de hombres que ocupan la página, por una vez en su vida, cuando están a punto de morir. Son «los hombres del norte», como se titula la primera sección, una galería de ellos cada uno siendo «él» gracias a la singularidad que les brinda la autora. Ellos. Tres párrafos, cada uno más breve y conciso que el anterior. El primero introduce al personaje con extrema economía de medios, el segundo es la escena («un día Samuel, aquel muchacho tímido...») y el tercero es el epitafio o comentario postrero («Yo creo que»). *Cartucho* es eso: ráfaga fugaz de vidas de hombres armados que caen «cosidos a balazos» en el campo de honor, como se dice en la tradición retórica. Campobello aprendió sobre la marcha y desde su infancia a observar la vida con filosofía estoica. El cigarro que sigue encendido en la última oración puede tomarse como símbolo de la escritura de la autora. Vida y desfallecimiento a la vez.

Subrayemos las edades probables de la autora y la que le atribuye a su personaje. Habrá nacido en 1900, de modo que va con el siglo. Quince años cuando habrá visto las primeras escenas en la Segunda del Rayo; veintitrés cuando la emboscada, viviendo ya en la ciudad de México. Antes, en 1929, ha conseguido publicar un primerizo libro de poesía, con el enfático título de *¡Yo!* La escritora ya está existiendo. Supongamos entonces que puso por escrito, dándoles espléndida forma, sus recuerdos y experiencias tan vívidas,

entre los años 1929 a 1931 (*Cartucho* apareció hacia fines de año). Una voz surgida casi de la nada –del desierto del Norte– cuando llegaba a sus treinta años. Lo cual resulta sumamente probable contra la fantasía, alimentada por ella, con un nacimiento retrasado hasta 1909 de modo que México estuviese frente a una jovencísima autora de veinte años. No.

Mucho se ha especulado sobre la intervención de Martín Luis Guzmán –el experimentado escritor, el funcionario político ampliamente conocido– en la factura final del libro, la segunda edición (1940). Se habrán conocido inmediatamente en 1923 y desde entonces la presencia de Guzmán es relevante. Pero no constante. Por razones políticas, él residió en España entre 1924 y 1936, años cruciales en la evolución de Campobello. No existe correspondencia ni ningún tipo de evidencia documental que permitiera detallar la influencia literaria directa de él en la obra de una mujer con la que ciertamente sostuvo relaciones estrechas. Se comprende fácilmente que desde la edición original el primer libro de relatos que transitan entre la ficción y la referencia inmediata de una mujer haya estado sujeto a miradas, revisiones y criterios masculinos; la segunda muestra una serie notable de cambios atribuidos a «criterio de edición». Pero la autora es una y nadie más. El punto de vista que crea a la niña observadora en «la Segunda del Rayo» de Parral Chihuahua. Una suerte de *What Maisie Knew* (Henry James, 1897) asomada a un fenómeno de guerra civil, guerra de guerrillas y revuelta sobre la cual eran posibles diferentes interpretaciones de moral política (a menudo el villismo fue visto como una horda de vándalos oportunistas, sanguinarios y violentos, carentes de una ideología definida). Campobello supo no juzgar – y esto sobre un fenómeno de importancia nacional ubicado en el pasado inmediato y cuyos efectos eran contundentes. No juzgar ni teorizar es una proeza de una autora que se rebautizó para convertirse en escritora y figura cultural de primera línea. Lo vivido, bajo la custodia de un hogar femenino monoparental, se transforma en cartografía imaginaria y verídica con el cambio de coordenadas: el inicio de su vida adulta independiente, desde la ciudad de México.

Todo lo cual conduce a la pregunta: ¿cuántas escenas, cuántas estampas, vio desde su alféizar, de forma cercana a como las plasma? El punto no carece de interés, pero su importancia es

menor desde una perspectiva estrictamente literaria. El resultado de todo lo que hace desfilar, en intensa alegoría de la danza de la vida y la muerte, es inmarcesible. Suspende tu paso, lector, y mira esos cadáveres frescos como cartuchos vacíos, la pólvora y sus cigarros de hoja todavía están humeando, para siempre.

En suma, un fenómeno histórico transmutado en cartografía –escritura geográficamente delimitada– de lo vivido. La literatura como acrisolamiento de geografía humana, social e individual experimentadas con intenso intimismo. Pues en efecto, en su conjunto complejo y contradictorio, resistente a interpretaciones lineales, al igual que tantos enfrentamientos armados que afectan directamente a la población civil, la Revolución mexicana provocó y sigue provocando una primera imagen de caos: *la bola*, la polvareda. Campobello parte de una acción doble: fijar un punto de vista (sobre un fenómeno tan dinámico e inestable), dotarlo de fijeza y flexibilidad a la vez, consiguiendo una estabilidad formal no estática. En consonancia con todo lo que el género femenino improvisó como respuesta a ese caos de origen masculino, ella organiza, ralentando el remolino, verdadero huracán, de los hechos. El género elegido por esta autora de género femenino: unidades narrativas breves nítidamente delimitadas. Estampas, anécdotas, «minicuentos»: el repertorio nominal se muestra insuficiente. *La solución Campobello*.*

En la conformación del libro existe un referente literario poco o nada señalado por los comentaristas. Al norte del Norte de México están los EEUU y lo más parecido es el *Deep South*. Atavismo, geografía que alimenta pasiones soterradas. Un instinto por la visión trágica, común a ciertos grandes autores de ambos lados de la frontera. Y más allá de Chihuahua y hacia el este,

* No es tema de este artículo discutir el género de los textos. Baste decir que no me resultan convincentes las denominaciones de «cuento» o «minicuento»; estrictamente hablando, y de acuerdo con el género del *short story* moderno, no lo son. Hemos de acudir a nociones narratológicamente más amplias pero menos tergiversadoras como estampa, prosa narrativa, escena. De nuevo el libro ofrece su vocabulario: cartuchos narrativos. Desarrollo mis criterios en mi libro *Las voces del relato* (Madrid, Cátedra, 2015), cf. en particular el primer capítulo, «Conceptos previos».

buscando las tierras bajas que conducen al Golfo de México, una fértil tradición literaria norteamericana: la *tomboy*. Ciertamente que en la galería también hay autoras y personajes de la Costa Oeste, hacia California, y en el Noreste cultivado. «Existe una larga tradición de niñas adolescentes», establece Shawna McDermott (en «The Tomboy Tradition»), «voluntariosas y apasionadas, con frecuencia profundamente honestas, cuyas aspiraciones van más allá de los papeles que la sociedad les prescribe». La nómina tiene pioneras, y así: «Aunque separadas por el tiempo y el medio, las narrativas de Jo March en la novela *Little Women* (*Mujercitas*, 1869) de Louisa May Alcott, de Katy Carr en *What Katy Did* (*Lo que Katy hizo*, 1872) de Susan Coolidge...» presentan inequívocamente este tipo de niña o adolescente «masculinizada» a fuer de libre e independiente, apartándose de la «conducta femenina» convencional.*

Después de Campobello, la sureña Carson McCullers (1917-1967) cinceló los personajes inmortales de Mick Kelly y Frankie Addams (*The Heart is a Lonely Hunter*, 1940; *The Member of the Wedding*, 1946). Y cada quien sus brisas y juveniles heroínas, pues son notorias las diferencias de temple e historia entre la narradora de Campobello y las protagonistas de la sureña. Parece haber indicios del interés de la mexicana por la literatura norteamericana; de *Little Women* en adelante, los ejemplos son estimulantes. De uno y otro lado de la frontera, Campobello y McCullers entregan personajes fascinantes modelando pequeños mundos que rebozan libertad interior. Y desde el antecedente de esas *Mujercitas*, la geografía social es factor constitutivo que las autoras saben canalizar extrayéndole fuerza expresiva con figuras a la vez arraigadas y capaces de trascender límites.

Propio de Campobello: una sensibilidad (femenina, infantil) y un vigor que provoca frontalidad en la pluma, en el ojo que escribe

* Existe en inglés una amplia bibliografía sobre la *tomboy*, que en español puede verse como «niña machona»; cf al menos: Michelle Ann Abate, *Tomboys: A Literary and Cultural History*, Elizabeth King (5 January 2017). «A Short History of the Tomboy». *The Atlantic. Archives of Sexual Behavior*. / Shawna McDermott, «The Tomboy Tradition». *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 44, no. 2, Summer. Johns Hopkins University. 2019, pp. 134-155. /

y describe; nota, anota, glosa y reflexiona a su manera. En suma, un senequismo de carácter estoico surgiendo al ritmo de los muertos por arma de fuego.

Será conveniente concluir este artículo con otro texto, también una sola página de tres párrafos, cada uno más conciso y apretado que el anterior. Página que emblematiza lo que aquí estoy llamando *la solución Campobello*:

Desde una ventana

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo. El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién.

Como estuvo tres noches tirado. ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando

en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.

La proporción inversa es un principio casi universal en arte. Menos es más. No más y un mínimo suficiente. El primer saldo positivo de la contención del estilo Campobello es, nuevamente, omitir la valoración moral; no hay buenos ni malos; cada quien cumpliendo su papel asignado por un destino que tiene todo de trágico. No hay maldad ni placer en ordenar la descarga; quienes reciben la condena fulgurante no son heroicos, una humanidad concentrada en aquel «cuerpo hinchado de alcohol y cobardía». Una lengua naturalmente plástica, material, ajena a las abstracciones y generalizaciones. Franca utilización del lenguaje coloquial al servicio de la precisión descriptiva... lengua, estilo, que parece semejante a un avezado tirador que hubiera aprendido el oficio a partir de ser originalmente un campesino del Norte, humilde y noble materia capaz de gestar un francotirador cuando se *alza* para engrosar las fuerzas villistas.

Gracias a la ficción que ha creado la mirada de esa niña, émula mexicana de las *tomboys*, el cuerpo agónico recupera toda su fuerza de signo volviendo a la condición primaria de garabato, «el garabato de su cuerpo». Eran los años treinta; por un lado iniciaba apenas el tiempo de la institucionalización de la Revolución en partido político y gobierno, y por otro, a lo largo y ancho de Occidente el lenguaje estético –artes plásticas, musicales, literarias– resurgía con inusitado vigor; ya no eran propiamente las vanguardias experimentales sino la conquista que habían franqueado: el arte moderno capaz de recursos, retórica y lenguaje nunca antes vistos. Aquel que los nuevos estudiosos de ese tiempo, como Walter Benjamin, Ernst Bloch y Theodor W. Adorno, dilucidaban y formulaban en términos de filosofía estética y social. Cuerpo que al retorcerse como garabato se apodera de su condición de signo: dignidad humana acribillada a balazos, en una emboscada, emblema reiterado del título del libro: los cuerpos son los cartuchos quemados de los que acaba de escapar la vida. Cuatro décadas después, una de las mentes más brillantes de México formulará otro de sus títulos inolvidables, en pleno apogeo estructuralista y semiótico: *El signo y el garabato* (1973), donde Octavio Paz reúne sus

ensayos recientes «sobre temas literarios y artísticos», como él mismo señala.

Y antes, junto con algunos otros escritores y pensadores de primera magnitud, la mujer que decidió llamarse Nellie Campobello ejerció su escritura de signos complejos e inagotables, atrapados en pequeñas viñetas de vida y muerte. Signo y garabato revirtiéndose múltiplemente.

Otra virtud. Qué sagaz deslizamiento de la tercera persona casi anónima para dejar la primera señal de sí («dos niñas viendo abajo...») a la posición central («me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana...»). Deslizamiento de persona gramatical al servicio de la expresión de un deseo acaso sorprendente para el lector adulto, pero finalmente no tanto si concedemos crédito a las operaciones psicológicas y recordamos la vieja fórmula freudiana del niño como «perverso polimorfo» en virtud de no tener completamente formadas sus convenciones morales. He aquí la niña, las niñas, a las que los cadáveres no les causan horror sino que son objetos antropomórficos de compañía. La infancia es la edad de los juguetes; los varones armas y «mata» al enemigo con su rifle o pistola de palo, cosa que las hermanas ven todos los días desde su mirador; pues a ellas, dice el estereotipo, les gustan las muñecas. Existe, además, la convención del regalito anónimo, mágico, que aparece como por arte de magia: bajo el árbol de navidad o ¿por qué no? al pie de la ventana; es Papá Noel o los Reyes Magos (la Befana, en la tradición rural italiana, que pervive con vigor) depositando sigilosamente un nuevo juguete. Thanatos es eros: «y deseando que fuera junto a mi casa». Tan tierno thanatismo no lo encontramos ni en Martín Luis Guzmán ni en Rafael F. Muñoz o en el pionero Mariano Azuela. Son los cartuchos de la señora que ideó a la niña, ambas confundiéndose bajo el nombre de pluma Nellie Campobello. El Teatro del Mundo aconteciendo para la mirada femenina, como dice María Moliner, «apoyada en el alféizar de la ventana».

BIBLIOGRAFÍA

ABATE. Michelle Ann. (2008). *Tomboys: A Literary and Cultural History*. Philadelphia. Temple University Press.

CAMPOBELLO. Nellie. (2000). (1ª: 1931; 2ª, ampliamente corregida o modificada, y aumentada: 1940). *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*. México. Ediciones Era.

CAMPOBELLO. Nellie. (*Obra reunida*). (2007). Prólogo de Juan Bautista Aguilar, México. FCE.

AGUILAR MORA. Jorge. (1990). *Una muerte sencilla, justa, eterna*. México. Era.

AGUILAR MORA. Jorge. (2008). *Un día en la vida del general Obregón*. México. INAH-CNCA.

CABILDO. Miguel. (1998). «Derechos Humanos del DF muestra el acta de defunción de Nellie Campobello». *Revista Proceso*, 1156.

CARBALLO. Emmanuel. (1986; nueva edición: 1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México. Porrúa.

CARBALLO. Emmanuel. «Nellie Campobello» (1958). *México en la Cultura, Novedades*. no. 486, 6 de julio.

CASTRO LEAL. Antonio. (1960) (comp.), *La novela de la Revolución mexicana*. México. Aguilar. 1960.

ESPLIN. Emron. (2010) «The Mexican Revolution in the Eyes of Katherine Anne Porter and Nellie Campobello». *Arizona Quarterly*, 66 (3), 99-122.

KATZ. Friedrich. (1998). *Pancho Villa* (en particular, t. 2). México. Era.

KLUSÁKOVÁ. Veronika. (2012). *Playing in the Dark and Dirt: Tomboyism and its Image in Carson McCullers's The Heart Is a Lonely Hunter and The Member of the Wedding as Novels and Films*. Ph. D. tesis. Palacky University Olomouc.

MATTHEWS. Irene. (1997). *Nellie Campobello, la centaura del Norte*. México. Cal y Arena.

McDERMOTT, Shawna. (2019). «The Tomboy Tradition: Taming Adolescent Ambition from 1869 to 2018». *Children's Literature Association Quarterly (John Hopkins University)*. 44(2). 134-155.

RAMOS VILLALOBOS. Rosana Guadalupe. (2002) *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*. México. IPN.

RODRÍGUEZ. Blanca. (1998). *Nellie Campobello: eros y violencia* México. UNAM.

LOS LUGARES DE LA MUJER PARTISANA EN *DIARIO PARTIGIANO* Y *L'AGNESE VA A MORIRE*.

Anna RODELLA
Universidad Pablo de Olavide- Universidad de Sevilla
ORCID: 0009-0000-3980-1794

Resumen:

La Guerra de Resistencia partisana es el trasfondo histórico de las obras analizadas en el presente artículo: *Diario Partigiano*, de Ada Gobetti, ambientado en Turín y en Valle de Susa y de *L'Agnese va a morire*, de Renata Viganò, situado en los Valles de Comacchio.

Palabras clave:

Resistencia. Literatura partisana. Turín. Valles de Comacchio.

Abstract:

The Partisan Resistance war is the historical background of the literary works analyzed in this article: *Diario Partigiano*, by Ada Gobetti, set in Turin and in the Susa Valley and of *L'Agnese va a morire*, by Renata Viganò, located in the Valleys of Comacchio.

Key Words

Resistance. Partisan literature. Turin. Valleys of Comacchio.

Los lugares de la Resistencia partisana

Desolados, escuetos, ásperos, hostiles: los paisajes descritos por los y las protagonistas de la Resistencia italiana reflejan en muchas ocasiones la dureza de aquel conflicto fratricida que

supuso la Guerra de Liberación de la ocupación nazi-fascista. Acogedores, prósperos, seguros son los lugares donde los y las partisanas encuentran sus refugios, algunas veces entre los muros domésticos, otras en valles a salvo del enemigo. La Resistencia fue una guerra civil que tuvo lugar en territorio italiano entre 1943 y 1945, año en que finaliza el segundo conflicto mundial en Europa. Si bien la Guerra de Liberación se desveló desde un principio como un escenario inhumano y cruento, sin embargo, esta experiencia dio lugar, como declara Nilde Iotti, partisana y senadora comunista, a una «unidad excepcional» entre hombres y mujeres que lucharon con sus propias fuerzas y recursos para un objetivo común: reconquistar la libertad (Lama, 2013, 63).

La Guerra de Liberación italiana tiene inicio con la firma del armisticio en Cassibile entre el ejército estadounidense, desembarcado en Sicilia, y el ejército italiano, el 3 septiembre de 1943. El 9 de septiembre los representantes políticos de los seis partidos antifascistas clandestinos, entre los cuales se encontraban el partido comunista, el partido socialista y la democracia cristiana, se reunieron en Roma para crear el Consejo de Liberación Nacional, un aparato político y militar que guio las fuerzas de Liberación en todo el país.

En este inestable panorama político que marcaba el final del conflicto, hombres y mujeres de distintos estratos sociales y de diversos credos políticos se unieron de forma «espontánea» para organizarse y liberar definitivamente todo el territorio del opresor nazi-fascista (Peli, 2004, 5). La unión, el compañerismo y el sacrificio dieron vida a las *brigade partigiane* que se organizaron en pequeños grupos al este y al oeste de la zona prealpina y en los Apeninos centrales. Los grupos partisanos estaban compuestos por soldados desertores del Ejército Regio, militantes políticos clandestinos y voluntarios y voluntarias que apoyaban la causa partisana y que seguían ejerciendo oficialmente otras profesiones (Pavone, 2006, 95).

En los albores del fenómeno de la Resistencia, el Piamonte fue la región en la que se constituyó la mayoría de las formaciones partisanas, entre las cuales descollaban las garibaldinas y las *giallistas*, que empezaron a actuar de forma más organizada y con mayor éxito de ocupación en los valles del Pesio y del Gesso, en

las colinas de la provincia de Cúneo, en Frise y en muchos lugares alrededor de Turín (Bocca, 1995, 27). En Lombardía también se concentraron importantes fuerzas militares de la Resistencia, concretamente en la zona del bergamasco y en Milán, donde con Luigi Longo se constituyó el primer cuartel centralizado de las *Brigate Garibaldi*. Asimismo, en Véneto y en Emilia-Romaña, y más tarde también en el centro y en el sur, empezaban a reunirse de forma menos homogénea las primeras fuerzas partisanas de Italia (Peli, 2004, 133).

Los ásperos y gélidos paisajes de montaña serán el trasfondo de la mayoría de los escritos ambientados en la Resistencia: basta con pensar en Beppe Fenoglio y su revolución entre las montañas en el *cunéese* en *Partigiano Johnny*; o Cesare Pavese y su refugio en *La casa in collina* en las proximidades de Turín; o Ada Gobetti y su batalla en el Valle de Susa, que se analizará a continuación. Sin embargo, en otros contextos literarios, las zonas de llanura se impondrán tanto en el espacio urbano como en los valles y humedales, representando distintos escenarios de una misma guerra: es el caso de *Il sentiero dei nidi di ragno*, ambientada en el casco antiguo de la ciudad de Sanremo, en Liguria; o los Valles de Comacchio y la llanura *romagnola* de *l'Agnese va a morire*, de Renata Viganò, que se detallará más tarde.

En el caso de la producción literaria relativa a la *Resistenza* el análisis de sus paisajes se hace aún más relevante porque, no solo sirvieron de marco a los dramáticos acontecimientos humanos, sino que, además, reflejaron y personificaron los ánimos de sus protagonistas. Como precisó Calvino:

Yo tenía un paisaje. Pero para poder representarlo se imponía la necesidad de dejarlo en un plano secundario con respecto a otra cosa: a las personas y a sus historias. La *Resistenza* representó la fusión entre el paisaje y las personas (Calvino, 2020, 8¹).

¹ La cita ha sido traducida por la autora del artículo. Para consultar las originales en italiano, cfr. CALVINO, Italo. (2020) *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori.

Muchas fueron las mujeres comprometidas con la causa partisana, operativas tanto en lo estrictamente militar como en la parte organizativa, aunque su producción literaria fue desafortunadamente escasa (Guidetti Serra, 1997, 313).

Como *staffette*², recorrían kilómetros por carretera, a pie o montando en sus imprescindibles bicicletas que les permitían en no pocas ocasiones conseguir puntos de vista privilegiados con los que observar la aparente «normalidad» de la vida cotidiana en un contexto bélico.

Como se manifiesta en los textos de Gobetti y de Viganò, a las mujeres, inesperadas combatientes de la *Resistenza* y libres de cualquier sospecha, se les permitió circular con mayor libertad que a sus compañeros partisanos en los frenéticos días de la guerrilla. Estas, con su inquebrantable compromiso y dedicación a la causa, se convirtieron en peones fundamentales de la victoria, además de testigos primordiales de aquella trágica coyuntura.

Gracias a la colaboración y al coraje de todos y todas las partisanas de Italia fue posible acabar con un gobierno que apelaba demagógicamente a la unidad nacional para construir otra más libre y justa; fue necesario destruir para poder reconstruir un futuro digno, y para ello, en efecto, fue imprescindible la unión decisiva contra el fascismo. Todavía en cada palmo de tierra del país resuenan los ecos de esta heroica empresa, de sus logros y sacrificios:

Si vosotros queréis ir en peregrinación al lugar donde nació nuestra constitución, id a las montañas donde cayeron los partisanos, a las cárceles donde estuvieron prisioneros, a los campos donde fueron ahorcados. Dondequiera que muriera un italiano por rescatar la libertad

² La *staffetta* es el partisano o partisana que sirve de enlace entre las varias formaciones empeñadas en la lucha armada, se encargaban de la transmisión de órdenes, informaciones y de la estampa clandestina, además de ser fundamentales en el abastecimiento de bienes alimentarios, medicinas, armas y municiones.

y la dignidad, id allí, oh jóvenes, con el pensamiento porque allí nació nuestra constitución (Piero Calamandrei, 1955³).

***Diario Partigiano* y el paisaje piamontés**

Ada Prospero Marchesini Gobetti fue una de las intrépidas protagonistas de la lucha partisana en Piemonte e incansable defensora de los derechos de las mujeres. La viuda del famoso anarquista Piero Gobetti, entre 1943 y 1945 se entregó a la causa de la *Resistenza* junto a Paolo, el hijo de su primer matrimonio y Ettore Marchesini, su última pareja.

Nació y transcurrió casi toda su vida en Turín, hasta que, en 1943, a la caída del gobierno fascista, se desplazó a *Meana di Susa*, donde, con algunos compañeros del *Partito d'azione*, y cuantos se añadieron en el camino, empezó a organizar las actividades de su grupo de acción partisana. En septiembre, es nombrada guía de un grupo de militares del ya disuelto *terzo reggimento alpini*. Ada coordina las acciones de ataque, recorre el Valle de Susa y el Valle Germanasca para reclutar eventuales militantes y se dedica a entregar informaciones y armas a los distintos grupos de combatientes. En el verano de 1944, se desplaza al Valle Chisone para proponer un acuerdo de colaboración con los grupos del Valle de Susa donde ella operaba: a raíz de esta unión viene nombrada comisaria política de la cuarta división de *Giustizia e Libertà*.

En 1943, Gobetti es una de las fundadoras de los *Gruppi di Difesa della Donna*, una asociación conformada por varios partidos que se ocupaba de coordinar la labor de las mujeres partisanas, de dar asistencia a las que lo necesitaban y de difundir a través del periódico *Noi donne* las informaciones más útiles para el frente, así como la propaganda partisana y feminista.

Terminado el conflicto mundial y proclamada la República italiana, Ada es nombrada vicealcaldesa de la ciudad de Turín. Su activismo político continúa a través de la labor en la asociación

³ La cita ha sido traducida por la autora del artículo. Para consultar las originales en italiano, cfr. CALAMANDREI, Piero. (1955, 26 gennaio) *Discorso ai giovani*. La Costituzione italiana, Italia, Milano.

Unione donne italiane, activa en todas las batallas por los derechos de las mujeres.

Finalmente, en 1956, a petición expresa del amigo filósofo Benedetto Croce, publica su obra principal, *Diario partigiano*. El libro es fruto de su experiencia directa, vivida en primera persona en los distintos lugares y situaciones de la lucha partisana en las montañas del Valle de Susa, en Piamonte. Dicha narración completa de su experiencia autobiográfica fue posible gracias al rescate de unos apuntes en inglés cifrado que Ada solía tomar a diario durante la guerra. Por esta razón, a pesar de la distancia temporal entre los acontecimientos y su relato, el *Diario* es una reproducción vívida y fidedigna de lo acontecido.

Los comienzos, Turín y la casa en vía Fabro

La ciudad de Turín, metrópolis que refleja la situación política y bélica del país entero, es el primer escenario de los acontecimientos recogidos en el *Diario*. Pero Ada se encuentra todavía en *Meana de Susa* cuando se entera por radio de la caída del gobierno fascista y de la elección de Badoglio; es entonces cuando decide volver a la ciudad. La alegría es tanta que parece precipitado siquiera considerar la idea de que pudiera haber empezado ya la ofensiva germana. Al llegar a la ciudad, Ada advierte con tremendo desánimo que los furgones del ejército alemán ya circulan copiosamente por las calles del centro. De repente, su querida casa de *vía Fabro* se llena de amigos y de compañeros que por fin pueden volver a reunirse después de muchos años de aislamiento. Se celebra el nuevo gobierno, se programa la vuelta oficial de la prensa de izquierda y se espera la vuelta de muchos compañeros del exilio: la casa de Ada representa un lugar seguro y acogedor donde poder volver a vivir y a mirar hacia adelante (Gobetti, 2014, 4).

Sin embargo, en pocos días, el entusiasmo inicial se ve interrumpido por las noticias de la ocupación alemana del norte de Italia. El desaliento se apodera de Ada y de los compañeros, desgastados por la guerra y desilusionados por el futuro inminente. Es nuevamente la hora de reunirse en la casa de Gobetti, pero esta vez no es para celebrar, sino para organizar una revolución, un

contrataque a la invasión extranjera. Estas reuniones tenían lugar en el comedor, para mayor intimidad, y hacían la función de un «consejo de guerra»: documentos, armas, prensa, la mesa estaba llena de objetos comprometidos que se procedió repentinamente a esconder y quemar (Gobetti, 2014, 5). La casa de Ada será, a lo largo de todo el relato, un lugar de referencia para todo el grupo de compañeros y compañeras de la familia Gobetti, donde poder encontrar auxilio, celebrar reuniones secretas, programar acciones de asalto o esperar juntos, en los últimos días, el fin de la guerra.

La ciudad es descrita como un laberinto peligroso en el cual no se sabe si cada calle conduce a una salida o si detrás de cada esquina se esconde el enemigo. Ada, Paolo y Ettore vagan por la ciudad en busca de armas en los cuarteles abandonados. Una multitud de gente asedia las comisarías, incitando a los soldados a darse a la fuga, otra turba rodea a los pocos valientes que se dedican a la distribución de la prensa clandestina, todos buscan informaciones y certezas de las que nadie dispone. Esta vez, la vuelta al domicilio es triste, Ada lo compara a un «campo de batalla abandonado»: cenizas, papeles arrancados, colillas apagadas, dos revólveres y un centenar de cargadores (Gobetti, 2014, 7).

A pesar del peligro, Ada percibe que su casa es un lugar seguro, allí debe permanecer en estos días de desconcierto, pues su piso representa un punto de referencia obligado para muchos compañeros. En el irrevocable momento de la despedida de su amada casa, Ada hace entrega de ella a Espedita, la portera del edificio, para que la vigile y le informe de cualquier sospecha o ante una posible irrupción de la policía.

Fuera, en la ciudad, todo fluye como si nada hubiese ocurrido, «la vida externa aparecía lamentablemente normal»: las calles son atravesadas por gente a paseo y en automóvil, y el tranvía sigue su recorrido repleto de gente (Gobetti, 2014, 8). En el movimiento caótico de la ciudad Ada refleja el resignado cansancio del pueblo a rebelarse o simplemente a dejar nuevamente de vivir. De repente, el escenario de aparente tranquilidad es interrumpido por la presencia de un pelotón alemán armado hasta los dientes, fuera de la estación de *Porta Nuova*. El foco de la narración, puesto en la panorámica general de la ciudad que Ada ha ofrecido a bordo del tranvía, cambia de repente y vuelve ahora sobre ella misma, que

rompe a llorar desconsoladamente; es un llanto amargo compartido por más personas a su alrededor, que supone la pérdida de la esperanza que hasta ese momento había alimentado en su interior (Gobetti, 2014, 9).

Los protectores paisajes de montaña: Meana.

Había llegado el momento de huir nuevamente hacia la montaña, lugar edénico y redentor para Ada. Aquel recorrido en ascenso lo conocía de memoria habiéndolo realizado tantas veces durante los anteriores bombardeos. Los dos antiguos cipreses puestos en la entrada de la villa, le traían una sensación de protección y la visión de aquella casa, un efecto de paz y acogida.

Llegar a Meana fue como reencontrar un olvidado paraíso. Aquí la desunión no había llegado todavía. Entre los castaños dorados del atardecer, volvían los carros, cargados de paja; desde cada hogar se levantaba en el cielo el humo de la chimenea. Se oían los niños jugar, gritos de animales. Como si todo el mundo estuviera en paz (Gobetti, 2014, 10⁴)

Frente a las amenazas del paisaje urbano, dominado por los ejércitos enemigos, la escritora contrapone una descripción ideal de la casa de montaña que muchas veces en el pasado había hospedado y protegido a Ada y a su familia y que vuelve, una vez más, a representar un lugar salvífico.

Gobetti sigue representando la montaña como un paisaje que acoge la lucha partisana, poniendo todos sus recursos a servicio de los hombres y mujeres que la necesitan. La noche del 14 de septiembre Paolo, Ada y algunos compañeros más, vagaban buscando un lugar seguro para esconder todas las armas encontradas en los días previos. Finalmente, gracias a las indicaciones de algunos jóvenes del pueblo, encuentran una cueva, excavada naturalmente en la piedra. La exploran minuciosamente y

⁴ La cita ha sido traducida por la autora del artículo. Para consultar las originales en italiano, cfr. GOBETTI, Ada. (2014) *Diario partigiano*. Torino: Einaudi.

deciden que es el lugar perfecto para el depósito de armamento: «invisible a la entrada, situada en el costado de la montaña, se ramifica luego en galerías y cuevas espaciosas» (Gobetti, 2014, 13). La noche es el momento adecuado para actuar: la única luz es emanada por la luna que, cómplice del grupo, obnubila su brillo con una ligera niebla.

La vida en *Meana* continúa con una aparente tranquilidad. Ada, Paolo y Gianni suben y bajan cimas en búsqueda de gente dispuesta a participar en la lucha de Resistencia. Escalan el monte Cervet y, procediendo con mucho cuidado, se encuentran con dos sospechosos soldados que, aprovechándose de los amplios lugares ofrecidos por la naturaleza de aquel paraje, tenían su refugio en un bosque próximo. Solo cuando Ada verifica que estos dos hombres en uniforme son en realidad fugitivos dispuestos a luchar contra los alemanes, se les da permiso para salir de su escondite y dialogar con ellos. Nuevamente la montaña y sus recursos naturales, se muestran a la autora como unos aliados imprescindibles y benignos. A pesar de los posibles peligros, el paisaje natural transmite a Ada una sensación de serenidad y alivio de las penurias de la guerra:

Abandonada la Balmetta, paramos un momento en una pradera. Hacía un día maravilloso y parecía imposible que aquella no fuera simplemente una excursión. Luego volvimos a casa a través de las colinas (Gobetti, 2014, 14).

Ada peina cada valle y cada cerro donde piensa que pueden estar escondidos grupos armados de la Resistencia, para poder contactar con ellos y acordar acciones conjuntas. Desde Susa va con la bicicleta que le ha prestado Susana a *Bussoleno*, luego a *Bruzolo* y a *San Giorio*. Gobetti sondea cada pueblo en búsqueda de recursos y aliados y se hace guiar por la propia naturaleza del paisaje:

Eventuales grupos no pueden haberse colocado sobre aquella vertiente árida, despojada, sin recursos. Será más lógico buscarlos por el otro lado que es una región rica de bosques, granjas y pastos. (Gobetti, 2014, 15).

Allí donde abundan los recursos naturales hay que buscar a los aliados, es una regla básica para la supervivencia.

Gobetti lleva muchos años recorriendo las montañas piemontesas y conoce muy bien cuales son las características para declarar una zona idónea y adecuada para la lucha de Resistencia. En el Valle de Susa, por ejemplo, no sería nunca posible crear una zona completamente partisana: el valle, con sus vías férreas, sus carreteras amplias, sus pasos hacia Francia era demasiado estratégico para que los alemanes lo descuidaran. El paisaje montañoso dicta de algún modo las normas de acción:

Cuanto más arriba se suba, más lentamente llegará la marea de la guerra de liberación, casi obedeciendo a una ley física; los habitantes darán complicidad, apoyo, ayuda, pero no hay que pedirles iniciativa (Gobetti, 2014, 70).

Después de una larga búsqueda, Ada y su grupo de acción se enteran del lugar donde vivía uno de los grupos partisanos más organizados: la *Gianna*. Después recorrer una parte del Valle Germanesca en tren, ahora había llegado el momento de subir la montaña a pie durante dieciséis kilómetros. Finalmente, tras haber encontrado un pasaje sobre un destartado carruaje, llegaban al cerro que hospedaba a la afamada *Gianna*. El valle se hacía cada vez más estrecho, el sendero tortuoso y angosto estaba marcado por zonas de sombras gélidas: la conformación del paisaje se mostraba claramente hostil para el enemigo y esta conciencia alegraba tanto a Ada como al hijo. Llegados a su destino, Gobetti describe la meta como una «Tierra Prometida»: los partisanos circulaban libremente vestidos con su uniforme y sus armas, por las calles se podía percibir una atmósfera de tranquilidad y seguridad: nadie tenía miedo, esta era la verdadera libertad (Gobetti, 2014, 74).

La huida hacia Francia y la definitiva vuelta a la ciudad.

En las postrimerías de 1944 y los primeros meses del año siguiente, la situación de Ada, sus familiares y su grupo de acción partisana se endurece y se vuelve difícil para la supervivencia en el Valle de Susa. Por esta razón, en distintas ocasiones, se ven obligados a cruzar la frontera italiana para refugiarse en el sur de Francia. De pronto, aquella montaña acogedora y protectora, se convierte para Ada en un gigante arduo de escalar. En un viaje hacia Oulx con Ettore, el desnivel de más de quinientos metros se hace bastante duro para ella y dificulta su ascenso: sin la ayuda continua del marido, que la empuja con pequeños golpes, ella no se ve capaz de terminar el recorrido (Gobetti, 2014, 200).

En otra ocasión, en diciembre de 1944, cuando realizan una dificultosa expedición junto al batallón partisano, Ada se ve animada por el furor de la empresa y completa la excursión, advirtiendo, solamente a posteriori, el alto grado de dificultad de la misma. Gobetti refiere los detalles del recorrido:

Ya no existía la pista dejada por los alemanes que la última vez había facilitado el paso a Paolo y a Alberto. El viento había borrado la nieve suave y era necesario avanzar sobre gradas de hielo en un costado de fuerte pendiente, arriba de un barranco de doscientos o trecientos metros (Gobetti, 2014, 290).

Por último, cuando la huida se vuelve inexorable y definitiva, el sentimiento que domina a la escritora es de nostalgia hacia sus confines y sus Alpes. El destino es Grenoble, donde Paolo podrá curarse de las heridas provocadas por los combates.

La niebla que por la mañana recaía sobre la ciudad, se levantó por un momento y por primera vez vi, difuminado por las nubes, el círculo de montañas [...]. Pensé, con una punzada de nostalgia, al círculo de los Alpes alrededor de Turín; lo había dejado solamente hace tres días, pero me parecía lejano, inalcanzable, como en otro mundo (Gobetti, 2014, 307).

En la ciudad francesa, finalmente, se sienten a salvo, pueden salir a la calle y hablar con la gente sin que nadie sospeche nada, pero Ada experimenta una sensación de distanciamiento

hacia aquellas personas que pueden saborear la libertad, como si su «íntima esencia vital» se hubiese quedado atrapada más allá de los Alpes (Gobetti, 2014, 307).

La vuelta a la ciudad coincide con las últimas tentativas para librar definitivamente Turín de las fuerzas germanas. Con las pocas fuerzas que le quedan, Gobetti organiza y moviliza a las mujeres partisanas de su grupo para realizar los últimos ataques. La ciudad está semivacía y silenciosa, igual que los ánimos de los protagonistas: a pesar de la proximidad de la tan esperada victoria, ya no quedan energías para alegrarse o suspirar. La tranquilidad de la metrópolis se ve interrumpida de vez en cuando por los últimos intentos de destrucción de la ciudad llevados a cabo por las tropas fugitivas. En los últimos desplazamientos de Ada, se subraya la desolación del paisaje ciudadano: via Garibaldi está «completamente desierta», la calle siguiente está «vacía», de vuelta a casa, la ciudad se presenta «absolutamente quieta y desierta». En definitiva, Turín termina reflejando el cansancio y el aturdimiento de Ada y de los protagonistas de esta devastadora Guerra de Liberación: no queda otra cosa que volver en silencio a casa, descansar y reflexionar sobre los futuros desafíos que habrá de comportar la nueva situación política (Gobetti, 2014, 418).

Renata Viganò y la causa partisana.

Otra de las voces más destacadas de la Resistencia partisana, sin duda, es la de Renata Viganò, también como Gobetti, autora de no pocos escritos que hacen referencia, de forma directa o indirecta, a su vívida experiencia durante la *Guerra di Liberazione*.

Viganò nace en la ciudad de Bolonia el 17 de junio de 1900 en el seno de una familia burguesa que le permitirá dedicarse a la literatura. En 1935 conoce al que será su futuro marido, Antonio Meluschi, el cual tendrá una influencia decisiva en la biografía de la joven escritora y su firme resolución de abrazar los postulados de tendencia marxista. En efecto, tras la firma del armisticio en 1943, Renata tomará parte activa en la lucha clandestina y se unirá junto con su hijo Agostino y su marido, por aquel entonces comandante de formación garibaldina, al Frente Partisano de Liberación.

La escritora, dirigente del servicio sanitario de una brigada operante en el valle de Comacchio, participa en la lucha partisana

no solo como enfermera, sino también como *staffetta* además de colaborar con la estampa de propaganda clandestina; por todo ello será reconocida partisana con el grado de teniente. Esta experiencia, determinante en su vida, ocupará prácticamente toda su producción literaria posterior y, por supuesto, está en el centro de la novela *L'Agnese va a morire*, obra publicada en 1949 y traducida a catorce lenguas y por la cual obtiene el reconocimiento literario y el premio Viareggio en el mismo año de su publicación.

Los valles de Comacchio en L'Agnese va a morire.

L'Agnese va a morire, publicada en 1949, constituye la obra más representativa de Renata Viganò. La novela, inspirada en la experiencia personal de su autora, narra el devenir de la protagonista Agnese, una campesina de complexión gruesa, que, después de la muerte de su marido, el partisano Palita, a manos del bando germano, tomará parte activa en la lucha antifascista. De esta forma, se verá cómo Agnese al inicio colabora con la Resistencia como *staffetta*, para después hacer aún más firme su compromiso cuando, en un impulso de rabia por la muerte de su gata, se toma venganza y da muerte a un soldado alemán, viéndose obligada a huir de su pueblo para unirse al batallón partisano.

Lo primero que llama la atención en cuanto a la ubicación del relato es que la autora haya preferido ocultar los nombres de las localidades que pueblan el mapa de la obra, sugiriéndolas tan solo con sus iniciales seguidas de puntos suspensivos. Además, como señala Vassalli en su Introducción al libro, «el paisaje es casi siempre borroso, indeterminado, nebuloso, simbólicamente suspendido entre el agua y el cielo» (Viganò, 2014, 1). No obstante, a pesar de la intención de la autora boloñesa, no faltan indicios para averiguar que la narración discurre por los Valles de Comacchio, en la región de Emilia-Romaña, y más concretamente entre las provincias de Ferrara y Rávena, lugares que, ciertamente, recorrió Viganò palmo a palmo durante la Guerra de *Resistenza*.

La pesada humedad es uno de los elementos distintivos de la llanura fluvial de los Valles de Comacchio, subrayada con

frecuencia a lo largo del relato. La primera noche sin Palita, el marido de Agnese, es descrita como «un atardecer que caía fresco sobre la humedad oscura de la campaña» (Viganò, 2014, 20); asimismo, los juncales donde está acampado el batallón partisano son habitados por el «zumbido de los mosquitos» y «los saltos de las ranas en el agua»; además, se puede oír el soplo de un «aire cálido» entre las cañas que resuena como un «estruendo de pasos» (Viganò, 2014, 67). No obstante, más adelante, se subraya la hostilidad de estos húmedos pantanos, repletos de «barro viscoso como el pegamento», recorridos de «agua oscura y llenos de malas hierbas» (Viganò, 2014, 58), o de «agua turbia y sucia», no apta, ciertamente, para apagar la sed, pero suficiente para cocer un plato de pasta para los compañeros partisanos (Viganò, 2014, 66).

En concreto, el agua representa un elemento central en muchas de las vicisitudes narradas por Viganò. Durante aquel tórrido verano, relatado en la novela, la ausencia de fuentes potables pone a prueba la resistencia de los combatientes. La sequía de los valles es representada por hojas amarillas y secas, quemadas por el sol, que reflejan el mismo color de las cañas: «parece que van a estallar en llamas de un momento a otro» (Viganò, 2014, 88). Por otro lado, cuando finalmente Agnese y sus compañeros encuentran una fuente de agua límpida, el paisaje es descrito como un *locus amoenus*, casi como un espejismo:

He aquí, finalmente estaban junto al río. Delante se levantaba un terraplén, empinado, alto, como un muro en pendiente: se sentía la corriente enjuagarse en torno a las rocas del vado, y el viento fresco pasaba sobre los arbustos de la ribera (Viganò, 2014, 98⁵).

Además, los canales de la campiña *romagnola* suponen una guía de orientación, imprescindible para la combativa Agnese que, incansablemente, en su rol de *staffetta*, recorre muchos kilómetros para referir informaciones o transportar armas y medicamentos a los distintos grupos partisanos. Por ejemplo, después de haber

⁵ La cita ha sido traducida por la autora del artículo. Para consultar las originales en italiano, cfr. VIGANÒ, Renata (2014). *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi.

matado al soldado alemán, Agnese se levanta resuelta y tranquila y sigue el sendero de la ribera, antes de atravesar un tramo de campo y volver a seguir el canal que la lleva a la orilla del río, donde sabe orientarse con desenvoltura para regresar a su casa (Viganò, 2014, 54).

Asimismo, las chozas donde viven los partisanos, se convierten en lugares «seguros y tácticos» porque detrás de aquellas hay un canal y unos barcos listos para la fuga (Viganò, 2014, 56). Esos mismos barcos son utilizados durante todo el *romanzo* como indispensable instrumento de comunicación y de desplazamiento por Agnese y por sus compañeros entre distintas orillas. Además, los juncales despuestos a lo largo de todas las vías fluviales, aunque no den sombra, esconden perfectamente a los partisanos de sus enemigos (Viganò, 2014, 64).

En definitiva, los escasos recursos naturales disponibles en los Valles de Comacchio son aprovechados de forma estratégica por los combatientes de la Resistencia y se convierten en ventajas para todos los habitantes de la zona.

En aquel tramo de valle desprovisto de carreteras, de puentes y de casas, protegido por los canales muertos, por los cañaverales desiertos, por el fango, por los amplios espejos estancados, no habría ningún asalto, ni batalla, ni bombardeos, ni nada. [...] aquí pensaban salvarse los habitantes del pueblo asediado (Viganò, 2014, 65).

Hostilidad y destrucción: los paisajes de la lucha partisana.

En toda esta historia cobran especial relevancia los lugares que acompañan el relato, no solo ayudando a aproximarnos a la psicología de los personajes mismos, sino también al contexto bélico en que estos se ven obligados a desenvolver sus acciones. En efecto, el ambiente recreado en la novela es recurrentemente hostil y va imponiendo a los protagonistas grandes sacrificios y duras privaciones que serán determinantes en el devenir de la narración.

No solamente el verano, con su sequía y su bochorno, dificulta la supervivencia, sino también el invierno es descrito

como un elemento personificado que lucha en contra de los partisanos. En ocasiones, el frío, que es «como una hoja afilada en la cara» (Viganò, 2014, 197), viene presentado con una metáfora bélica:

El frío tornaba a sus posiciones, volvía a plantar batalla también él contra los partisanos, les frenaba para permitir que los alemanes los mataran (Viganò, 2014, 196).

Al empeorar el escenario invernal, es la llegada de la nieve la que impide la marcha, recubriendo densamente todo el paisaje «sin dejar nada que ver [...] solamente nieve blanca» (Viganò, 2014, 198). En concreto, en el capítulo VII, cuando los partisanos intentan alcanzar de noche a los aliados ingleses para encontrar un refugio, se pierden en el paisaje cubierto de nieve y acaban en un campo de minas. Asustados, se disipan en la oscuridad por distintos senderos, y, después de haber caminado toda la noche, se dan cuenta de haber vuelto al mismo punto de partida.

Les parecía estar en una carretera, o una calzada, pero la nieve cubría todo, y el viento continuaba a correr sobre el valle, como divirtiéndose. [...] Las horas habían pasado y se precipitaban hacia el alba. Cuando les encontré, débil, fría, despacible luz, les mostró una zona de agua lúgubre, un terraplén violáceo, y las barcas en seco recostadas contra la pendiente. Habían caminado toda la noche, pisado tanta nieve, superado la tormenta, habían pasado sobre minas ahora inactivas por el suelo helado. Para nada. Su camino había sido un círculo (Viganò, 2014, 203).

Por otro lado, la descripción de los diferentes escenarios del *romanço* es a menudo reflejo fiel del estado psicológico de los personajes. De este modo, durante los primeros bombardeos de las fuerzas alemanas, el ánimo de los combatientes, a pesar de los enormes socavones en las carreteras y de la destrucción de algunas casas, resiste sin derrumbarse como el puente, recurso estratégico fundamental para los partisanos (Viganò, 2014, 77).

Sin embargo, el paisaje descrito en las últimas páginas de la novela, es desolador e inerte. Las calles están desiertas a causa del frecuente vaivén de los aviones alemanes o de los ataques partisanos, el resto del país parece dormir. La proximidad del final del conflicto, anunciada por *Radio Londra*, hace surgir en el ánimo de Agnese un nuevo brote de esperanza, del mismo modo que la hierba, una vez terminado el invierno, ha emergido de las entrañas de la campiña, «como un velo verde sobre el negro de la tierra» (Viganò, 2014, 230). No obstante, este germen de optimismo no será más que una ilusión efímera, que precede a su captura y reclusión por parte del ejército enemigo. La muerte de Agnese, anunciada ya desde el título, se produce finalmente a manos de un mariscal alemán, que la reconoce entre los capturados y le dispara hasta cuatro veces a bocajarro: su cuerpo «extrañamente pequeño» termina como un «montón de trapos negros sobre la nieve» (Viganò, 2014, 239).

En definitiva, como se ha podido comprobar a lo largo de este breve análisis, los lugares y paisajes descritos en *L'Agnese va a morire* desempeñan una labor fundamental, pues no solo acompañan el relato como simple marco contextual a la obra, sino que la propia narración, así como sus personajes se ven envueltos y atrapados por el duro escenario bélico. En este sentido, las palabras de la propia Viganò son del todo elocuentes:

En la propia atmósfera todavía vivimos, nosotros que escapamos indemnes de la lucha; dentro de aquel círculo nos hemos quedado y nunca podremos salir: era el círculo, la atmósfera donde caminaba l'Agnese, ahora muerta, donde caminaron tantos otros, ahora también muertos, pero encerrados vivos en mi libro con ella (Viganò, 1949, 8).

BIBLIOGRAFÍA

ADDIS SABA, Marina. (1998) *Partigiane. Le donne della resistenza*. Milano: Mursia.

- BOCCA, Giorgio. (1995) *Storia dell'Italia partigiana*. Milano: Mondadori.
- CALAMANDREI, Piero. (1955, 26 gennaio) *Discorso ai giovani*. La Costituzione italiana, Italia, Milano.
- CALVINO, Italo. (2020) *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori.
- FLORES, Marcello e FRANZINELLI, Mimmo. (2019) *Storia della Resistenza*. Roma-Bari: Laterza.
- GOBETTI, Ada. (2014) *Diario partigiano*. Torino: Einaudi.
- GUIDETTI SERRA, Bianca. (1997) *Compagne. Testimonianze di partecipazione politica femminile*. Torino: Einaudi.
- LAMA, Luisa. (2013) *Nilde Iotti. Una storia politica al femminile*. Roma: Donzelli.
- PAVONE, Claudio. (2006) *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PELI, Santo. (2004) *La Resistenza in Italia, storia e critica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- VIGANÒ, Renata. (17 novembre 1949). “La storia di Agnese non è una fantasia”, *L'Unità*, 8-9.
- VIGANÒ, Renata (2014). *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi.

SUTURAR LA HERIDA DEL EXILIO: MAPAS PORTEÑOS EN *MEMORIA DE LA MELANCOLÍA*, DE MARÍA TERESA LEÓN

Soledad ARIENZA
Universidad de Buenos Aires
ORCID: 0000-0001-7921-4316

Resumen:

En *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León, la ciudad de Buenos Aires ocupa un lugar importante por ser uno de los destinos en los que la autora transcurrió su exilio. Teniendo en cuenta la posición desde la cual construye su enunciación – escritora exiliada–, se explora cómo el texto de León hilvana cartografías urbanas afectivas que dan cuenta del proceso de adaptación y permanencia en la nueva ciudad. A partir del análisis textual de pasajes en los que León reconstruye específicamente sus recuerdos porteños, se indaga en cómo el trazado de cartografías constituye un procedimiento para suturar la subjetividad desgarrada por la experiencia del exilio.

Palabras clave:

María Teresa León, Buenos Aires, cartografías urbanas

Abstract:

In *Memoria de la melancolía* (1970) by María Teresa León, Buenos Aires plays an important part since it is one of the cities in which the author lived her exile. Taking into account the position from which the author constructs her enunciation –an exiled writer– we

explore how León's text weaves together affective urban cartographies that account for the process of adaptation and permanence in the new city. Based on the textual analysis of passages in which León specifically reconstructs her memories of Buenos Aires, we investigate how the drawing of cartographies constitutes a procedure for suturing the subjectivity torn apart by the experience of exile.

Key Words

María Teresa León- Buenos Aires- urban cartographies

La vida de María Teresa León (1903-1988) está atravesada por la experiencia del exilio. Tres son los destinos que acogen a la autora en distintos períodos: París, Buenos Aires y Roma. Las particularidades de cada uno de estos lapsos vividos fuera de España están narradas, en mayor o menor medida, en *Memoria de la melancolía* (1970). En esta oportunidad, se busca iluminar de modo particular el período transcurrido en la capital argentina para indagar de qué modo la ciudad de Buenos Aires es representada en el texto. Se sostiene que, en sus memorias, la ciudad de Buenos Aires se configura mediante el trazado de cartografías urbanas afectivas que devienen mapas que recomponen la subjetividad desgarrada por el exilio. Estas representaciones afectuosas testimonian el camino interno que la autora transita para arraigarse en el nuevo lugar y proyectar futuros posibles. Asimismo, aquellas guían el andar de la memoria al recordar los años en Buenos Aires y se postulan como anclajes subjetivos mediante los cuales la escritora tramita su duro pasado. En esta ocasión, se examinarán las cartografías urbanas afectivas externas, es decir, aquellas que se trazan en lugares públicos y externos de la ciudad¹. La lectura propuesta se enmarca y se nutre, principalmente, de dos enfoques:

¹ Este artículo es producto de una investigación más amplia en torno a las representaciones de Buenos Aires en el texto de León. Así como en este caso la lectura realizada se centra en las cartografías urbanas afectivas externas, otro estudio actualmente en prensa («Buenos Aires, un refugio: cartografías del hogar y de la amistad en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León», Editorial Dykinson) contempla el análisis de cartografías afectivas íntimas, las cuales se trazan a partir de los hogares y las amistades de la autora.

la geocrítica y la teoría de los afectos. Dichas perspectivas permiten asimismo examinar el eje escogido en relación con la teoría feminista y los estudios del exilio.

Un lugar llamado exilio

La bibliografía escrita en torno a la obra de León es vasta, sin embargo esto contrasta con la acogida y la recepción crítica que las memorias de la autora tuvieron en el momento de su publicación. Candorcio Rodríguez (2023) repara en cómo «las voces de los exiliados suelen carecer de repercusión en sus países de origen por motivos de censura en un primer momento, y de nulo interés por recuperar las voces de un pasado conflictivo más adelante» (Candorcio Rodríguez, 2023, 136). La autora señala que esta situación es incluso más acuciante en el caso de escritoras mujeres, quienes «quedan con más facilidad acalladas, especialmente si su escritura coincide en el tiempo con la de hombres de alta talla o reconocimiento» (2023: 136). Cabe destacar que esto último es lo que le sucede a María Teresa León en tanto compañera de Rafael Alberti, situación que también analiza Sánchez (2019, 53-54).

En los últimos tiempos, entonces, la crítica literaria sí ha reparado en la obra de María Teresa León. Si bien las distintas propuestas tienen en cuenta la experiencia del exilio y mencionan su estadía en Buenos Aires, el análisis específico de los modos en los que esta ciudad se representa en *Memoria de la melancolía* continúa siendo un eje poco explorado.

Dentro del conjunto de textos que al menos mencionan el período porteño, se advierten en líneas generales dos tendencias: una que asocia a Buenos Aires con recuerdos positivos, afectuosos (Monforte Gutiez, 2001, 498; González Naranjo, 2023, 129; Torres Nebrera, 1992, 368) y otra en la que, en cambio, se interpreta que la ciudad es considerada por la autora como un lugar hostil (de Zuleta, 2002, 103). Si bien es cierto que el paisaje urbano porteño puede resultarle ajeno a la autora debido a que no es su lugar de origen y que ha llegado a él de un modo que no ha sido voluntario, más que hostilidad se encuentran en las memorias múltiples referencias a Buenos Aires como una ciudad hospitalaria y generosa.

La elección de representar de este modo la capital porteña está relacionada con los efectos que el exilio tiene en la subjetividad de quien debe, de modo forzoso, dejar su lugar de origen para instalarse en un lugar nuevo. Como indica Edward Said en «Reflexiones sobre el exilio» (2013), el sujeto del exilio posee una «identidad contrapuntística» ya que

La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente de una cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas (Said, 2013, 194).

La convivencia de múltiples dimensiones genera en quien se exilia una grieta, ya que entre lo que se abandona y lo nuevo se abre una enorme distancia, distancia que no es solamente geográfica, sino que es, sobre todo, emocional. Así, el exilio es «[...] la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza» (Said, 2013, 179). Este esencial estado de tristeza es el que puede hallarse en diversos pasajes del texto de León, en particular en aquellos más reflexivos en los que da cuenta del arduo trabajo de la memoria:

[...] memoria melancólica, a medio apagar, memoria de la melancolía. No sé quién decía en mi casa: hay que tener recuerdos. Vivir no es tan importante como recordar. Lo espantoso era no tener nada que recordar, dejando detrás de sí una cinta sin señales... Pero qué horrible es que los recuerdos se precipiten sobre ti y te obliguen a mirarlos y te muerdan y se revuelquen sobre tus entrañas, que es el lugar de la memoria” (León, 2021, 76).

La metáfora de la «cinta sin señales» puede pensarse en analogía con la necesidad de trazar cartografías urbanas en Buenos Aires, cartografías que sean subjetivas, que le otorguen un sentido particular, propio, a la ciudad. Así como, en el plano temporal, una vida tiene sentido si ha dejado su huella en el tiempo, en el plano urbano, el nuevo lugar es un “espacio sin señales”, sin connotar,

del que la escritora exiliada debe apropiarse para que ese mapa devenga mapa afectivo, propio y colectivo.

El lugar de enunciación

El exilio constituye, entonces, un elemento fundamental a la hora de comprender el lugar de enunciación de León. Ella escribe sus memorias desde Italia; lo hace a mano, «en cuadernos casi escolares y en su casa del barrio del Trastevere, en Roma, donde ella y Alberti pasaron sus últimos catorce años de expatriados» (Prado, 2021, 10). Este factor contextual es relevante debido a que en la configuración de Buenos Aires median, entonces, dos distancias: la temporal y la espacial. En el mismo texto escrito por Benjamín Prado como prólogo a las memorias en la edición más reciente del texto, se señala que el mismo podría considerarse una «especie de tratado de la pérdida» (Prado, 2021, 11). Esto puede aplicarse a Buenos Aires debido a que dicha ciudad es un espacio perdido: León ya no está allí, y por lo tanto su reconstrucción está mediada por el trabajo de la memoria, el cual siempre opera mediante invenciones y lagunas. Sin embargo, en otro sentido, puede decirse que Buenos Aires no es un espacio de la pérdida, ya que lo que se enfatiza a lo largo del texto es cómo la capital de la República Argentina se configura como espacio de recuperación, de unión, de sutura de la grieta que, en la identidad de León, dejan las desgarradoras experiencias la de la Guerra Civil y el posterior exilio.

Reflexionar en torno al lugar de enunciación no implica solamente considerar desde dónde –en términos geográficos– escribe la autora, sino también pensar su lugar de enunciación en tanto mujer y, de modo más preciso, en tanto mujer exiliada. Con respecto a lo primero, en «Apuntes para una política de la posición» (1984 [2001]), Adrienne Rich se pregunta por su propio lugar de enunciación: «[...] necesito entender la manera en que un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual, como mujer, como judía, como lesbiana, como feminista, he sido creada e intento crear» (Rich, 2001, 207). Si bien las precisiones de esta cita (mujer, judía, lesbiana, feminista) aplican a la propia biografía de Rich, su reflexión pone en evidencia el modo en que el

lugar de enunciación es un enclave que aglutina circunstancias geográficas, históricas y de género que moldean los discursos producidos. Al reflexionar en torno a la posición que ocupa en el discurso, suma un factor más, el cuerpo: «Empiezo, sin embargo, no por un continente, un país o una casa, sino por la geografía más cercana: el cuerpo. Aquí, al menos, sé que existo» (Rich, 2001, 207). Recuperar la dimensión corporal resulta fundamental, ya que las memorias de León constituyen una textualidad producida desde determinada posición geográfica y discursiva en su presente de enunciación y que, a su vez, reconstruye sus años en Buenos Aires. Estos fueron años en los que su cuerpo circuló por una ciudad que en principio era desconocida y en la que fue configurando cartografías de la experiencia urbana. El cuerpo es, para dicha experiencia, constitutivo, ya que como indica José Enrique Finol al reflexionar sobre la construcción de los espacios en «Cuerpos e identidad: espacio, lugares y territorios» (2018) «[...] son, pues, las marcas que produce el cuerpo en un espacio dado las que hacen que ese espacio «exista» en el sentido semiótico de su realización, en cuanto estructura de significación» (Finol, 2018, 93).

En este punto, es pertinente también hacer una breve aclaración sobre la posición desde la que escribe la autora no solamente en relación con el dónde, sino con los modos en los que los discursos autobiográficos dialogan con los recuerdos y la memoria. Al tratarse de un texto autobiográfico, en el que además hay una mediación temporal entre la escritura y los hechos narrados, se encuentran en el texto tensiones entre categorías como «ficción», «verdad», «historia» y «testimonio». Como señala Candorcio Rodríguez (2023), en las distintas modulaciones de la escritura autobiográfica el autor selecciona los recuerdos y «los interpreta desde el momento presente, dándoles una significación o una vinculación de causalidad que no tiene por qué ser real, por lo que hay un poso de subjetividad inevitable» (Candorcio Rodríguez, 2023, 138). García Davó (2022) también subraya esto: «León, como indica en varias ocasiones, no pretende ejercer la función de una historiadora, sino relatarnos lo que ella experimentó y vivió en su día a día» (García Davó, 2022, 45).

A este factor se le suman otras dos circunstancias que atañen a la cuestión de la memoria y al modo en que, en un texto de estas características, es importante matizar el estatuto de verdad.

Candorcio Rodríguez repara en una de estas circunstancias, el exilio: la autora señala que la existencia de las personas exiliadas «no está marcada por una continuidad depositada en la memoria y estructurada por la conciencia, sino que, precisamente, se caracteriza por la ruptura entre el individuo y el grupo original de pertenencia a un lugar concreto» (Candorcio Rodríguez, 2023, 138). A dicha ruptura subjetiva que implica el exilio, en el caso de León hay una patología que incide puntualmente en la facultad de la memoria: el Alzheimer. Como indica Sánchez (2019), en el texto se encuentra tanto la conciencia de la autora del deterioro de su memoria como la «lucidez de un recorrido pormenorizado y atento a todo aquello que no quería dejar sin contar» (Sánchez, 2019, 55).

Teniendo en cuenta entonces el triple lugar de enunciación desde el cual León escribe su pasado rememorado –mujer exiliada en Roma–, y teniendo en cuenta las problematizaciones expuestas en torno al estatuto de verdad en el texto, se procederá a continuación a examinar las cartografías urbanas porteñas en las memorias.

Cartografías literarias urbanas y mapeo afectivo

Una de las vías de análisis para examinar las representaciones de Buenos Aires en las memorias de León es la de rastrear las cartografías literarias urbanas que se configuran en el texto. Tal como sostiene Robert Tally Jr. en el segundo capítulo de *Spatiality* (2012),

The act of writing itself might be considered a form of mapping or a cartographic activity. Like the mapmaker, the writer must survey territory, determining which features of a given landscape to include, to emphasize, or to diminish (Tally Jr., 2012, 52).

En relación con esta elección en torno a qué elementos del paisaje incluir, enfatizar o, por el contrario, borrar o atenuar, aquí se sostiene que es el criterio afectivo el que determina dichas decisiones en la configuración del mapa. En *Affective Mapping, Melancholia and the Politics of Modernism* (2008), Jonathan Flatley indica que el término «mapeo afectivo» [*affective mapping*] ha sido

utilizado tanto en los contextos de la geografía como de la psicología ambiental para hacer referencia a

the affective aspects of the maps that guide us, in conjunction with our cognitive maps, through our spatial environment. That is, we develop our sense of our environments through purposive activity in the world, and we always bring with us a range of intentions, beliefs, desires, moods, and affective attachments to this activity (Flatley, 2008, 77).

Los lugares transitados y visitados devienen mojones en el mapeo afectivo cuando en ellos algo relevante ha sucedido, algo que queda impregnado en la experiencia:

Hence our spatial environments are inevitably imbued with the feelings we have about the places we are going, the things that happen to us along the way, and the people we meet, and these emotional valences, of course, affect how we create itineraries (Flatley, 2008, 77-78).

Lo interesante de esta propuesta, es que los mapas que devienen del mapeo afectivo no son meramente individuales, sino que se conforman como un palimpsesto a partir de la reescritura de los mapas de otros y otras (Flatley, 2008, 78). Así, el mapeo afectivo que permite configurar la cartografía literaria de León en la ciudad de Buenos Aires no surge únicamente de sus propias vivencias, sino que, como se verá, los lugares relevados son también lugares especialmente apreciados por otros exiliados españoles en su época.

En el caso de León, entonces, la configuración de estos mapas se realiza en el contexto particular del exilio, una experiencia atravesada por la pérdida. Lo que a primera vista se pierde, de modo global, es la patria. Esta pérdida del lugar de origen (en este caso, España), se vive, para de Zuleta, como «un desgajamiento que produce en el exiliado su conciencia de alienación» (de Zuleta, 2002, 39). Este desgajamiento es tan profundo porque la pérdida del espacio acarrea consigo la pérdida de «paisajes, lugares, gentes, objetos» (de Zuleta, 2002, 96). Ante este desprendimiento de los lugares de referencia conocidos, se

impone en la escritora exiliada la necesidad de trazar recorridos que comiencen a dotar de sentidos a las nuevas calles transitadas, a la señalética que da información, a la toponimia que suena ajena al oído. La configuración de una nueva cartografía es necesaria para hacer inteligible el nuevo lugar; en rigor, para hacer del espacio nuevo un lugar. Para de Zuleta, la pérdida del espacio no puede comprenderse sin la pérdida del tiempo, del tiempo en sus tres dimensiones: pasado, presente y futuro (de Zuleta, 2022, 39). Así, el conferir sentidos al nuevo escenario urbano es necesario en dos direcciones: por un lado, en una dirección hacia el futuro, para poder proyectarse en una nueva línea temporal, una línea paralela a la del tiempo de la patria, una patria cuyo tiempo histórico sigue transcurriendo en otras coordenadas geográficas. Por el otro, semiotizar la nueva ciudad es un acto necesario también para poder hacer un ejercicio activo de la memoria, para poder reunirse con compatriotas exiliados, mantener vivas las tradiciones y no olvidar:

[...] el exiliado necesitó delimitar sus espacios propios dentro de la ciudad inmensa, sus islas, las de las famosas tertulias de la Avenida de Mayo, o en las asociaciones regionales –vascos, gallegos, catalanes–, donde pervivía la nostalgia de España, de sus gentes y de sus problemas, en un tiempo detenido que diseñaba su propio ámbito de perfiles a veces conmovedores (de Zuleta, 2002, 104).

De este modo, la delimitación a la que se refiere de Zuleta funciona para configurar «espacios de evasión» (Marín Villora, 2012, 25) que hacen las veces de refugios. Sin embargo, estos no solo funcionan para «protegerse de lo ajeno» como indica Marín Villora, ya que eso podría tener una connotación negativa en el sentido de aislarse, sino para tener un lugar de pertenencia un tanto más firme a donde volver mientras se participa en las dinámicas sociales de la nueva ciudad y se intenta construir una nueva red de pertenencia.

En este punto es relevante hacer una aclaración terminológica con respecto a la diferencia entre los términos «espacio» y «lugar» para delimitar bajo qué concepto se hará referencia a la ciudad de Buenos Aires en el texto. Según Finol, el

cuerpo demarca niveles espaciales al estar presente y moverse: «Así, nuestro cuerpo, en sus interacciones con los espacios, demarca lugares y territorios» (Finol, 2018, 96). Siguiendo esta distinción conceptual, se considera, entonces, que Buenos Aires se configura en el texto de León en tanto lugar, debido a que

El lugar es una porción de espacio dotado de sentidos específicos, semiotizado por sus habitantes, por los objetos que el ser humano ha colocado allí; también es semiotizado por sus textos y acontecimientos; como porción del espacio, el lugar se caracteriza por la permanencia de sus habitantes, lo que conduce a que esté dotado de una densidad semiótica e identitaria fuertes y, en consecuencia, es un generador de memoria densa (Finol, 2018, 96).

Frente a la identidad de la exiliada, marcada por el desplazamiento, por la sensación de lo transitorio, de la precariedad de lo material, la configuración de la ciudad de llegada en tanto lugar funciona como un anclaje identitario. Hacer de Buenos Aires un lugar le permite a la escritora exiliada reestructurar una nueva identidad y comenzar a transitar nuevas vivencias que, luego, con la mediación del tiempo y del lenguaje, devienen tejidos de memorias.

Los mapas de la escritura

Es en un barco llamado Mendoza que León llega a Buenos Aires desde Marsella. Lo hace en febrero de 1940, junto a Rafael Alberti. Desembarcan en el puerto de Buenos Aires, donde los esperan amigos como Gonzalo Losada y Marta Brunet (León, 2021, 332; 349-350). Una vez desembarcada en la ciudad de destino, la escritora exiliada debe recorrer el entorno urbano, apropiarse de él para generar nuevas cartografías. Uno de los modos posibles de consolidar dichos recorridos es, precisamente como se mencionó que indica Tally, la escritura. Se lee en las memorias:

No sé. Escribo con ansia, sin detenerme, tropiezo, pero sigo. Sigo porque es una respiración sin la cual sería capaz de

morirme. No establezco diferencias entre vivir y escribir. Ni recuerdo cuándo empecé. Debía tener catorce o quince años (León, 2021, 358).

En el comienzo de la cita hay un sugestivo paralelismo entre andar y escribir. Las imágenes utilizadas por la autora son, ciertamente, trasladables al plano de la caminata: “sin detenerme, tropiezo, pero sigo”. De este modo, para el caso de la enunciación de León es aplicable aquello que Michel de Certeau expone en «Andar en la ciudad» (2008): «El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados realizados» (de Certeau, 2008, 6). Dicha analogía se encuentran también al comienzo de las memorias: «Entonces prefiero ir hacia lo que fue y hablo, hablo con el poco sentido del recuerdo, con las fallas, las caídas, los tropiezos inevitables del espejo de la memoria» (León, 2021, 32). Tanto en el terreno de la página como en el de la calle, el cuerpo da rodeos, tropieza, se recompone, a veces cae. Como indica de Certeau, el derrotero del caminante puede dejarse asentado en mapas que den cuenta de sus huellas y recorridos,

Pero estas sinuosidades en los trazos gruesos y en los más finos de su caligrafía remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado. Las lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar (de Certeau, 2008, 6).

La paradoja, entonces, es que al escribir se da cuenta de un recorrido urbano, pero, al mismo tiempo, se está reconociendo lo efímero de dicho paso, ya que el caminar se fija por la escritura a posteriori. La escritura fija el cuerpo que ha pasado por ese trozo de la ciudad, pero que ya no está más en él (porque la caminata es dinámica y, por eso, pasajera). En otras palabras, «... los lugares vividos son como presencias de ausencias» (de Certeau, 2008, 14).

Las representaciones urbanas que se cartografían en el texto no son, por lo tanto, unívocas, ya que como explicita Doreen Massey en *Space, Place and Gender* (2001), las identidades de los lugares tienen un carácter provisional. Este factor se explica «by the juxtaposition and co-presence there of particular sets of social interrelations, and by the effects which that juxtaposition and co-presence produce» (Massey, 2001, 168-169). Nuevamente, se ve

cómo el lugar no es algo estático que funciona como mero escenario en el cual los sujetos transitan, sino que los vínculos sociales que allí tienen lugar (y que son, asimismo, dinámicos) repercuten en la identidad de aquellos lugares. De este modo, en el texto de León aparecen aspectos y aristas de la representación porteña que se yuxtaponen y que hacen de Buenos Aires una ciudad polivalente.

Andar por Buenos Aires

La acción de andar constituye, sin dudas, uno de los mejores modos de conocer una ciudad. La figura del paseante que deambula por la ciudad fue cristalizada en el análisis de que Walter Benjamin hace sobre la ciudad de París y sobre cómo esta aparece representada en la poesía de Charles Baudelaire. En *El París de Baudelaire*, el filósofo alemán comenta que allí impera la mirada del *flâneur*, personaje que se ubica en el límite entre la gran ciudad y la burguesía: «En ninguna de las dos está el *flâneur* en casa, sino que busca su asilo en la multitud» (Benjamin, 2012, 56). El lugar de este personaje, observador por excelencia (Benjamin, 2012, 104) es, justamente, el entorno urbano: «La calle se vuelve un apartamento para el *flâneur*, en casa entre las fachadas de los edificios como el burgués entre sus cuatro paredes» (Benjamin, 2012, 100). Este estado móvil y fronterizo del paseante urbano encuentra ecos en las reflexiones de de Certeau sobre el andar: «Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio» (de Certeau, 2008, 11). En este sentido, la figura del *flâneur* comparte rasgos con la figura del sujeto del exilio, ya que el exiliado tampoco tiene un lugar, está en la busca de reconstruir algo propio debido a que todo aquello con lo que contaba ya no existe, y se encuentra así en un límite, entre el «acá» y el «allá», en un estado, como dice Said, «contrapuntístico».

La experiencia del *flâneur*, tal como la sistematiza Benjamin, aplica únicamente al paseante urbano masculino. En esto repara Leslie Kern en *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres* (2021) cuando repasa esta figura, por lo que se pregunta si habría posibilidad de concebir una contrapartida

femenina a dicho personaje (Kern, 2021, 35). La autora repasa las dos perspectivas que se enfrentan en torno a esta cuestión:

Algunas ven el modelo del *flâneur* como un tropo excluyente que debe ser criticado; otras, como una figura a reclamar. Quienes están en contra, sostienen que las mujeres nunca pueden escaparse de verdad en la invisibilidad, porque el género las marca como objetos de la mirada masculina. Otras sostienen, en cambio, que la mujer *flâneur* –la *flâneuse*– siempre ha existido, y aducen ejemplos como el de Virginia Woolf (Kern, 2021, 35).

Si bien Kern reconstruye luego los argumentos de autoras que sí han abogado por la existencia de la figura de la *flâneuse*, tales como Sally Munt o Lauren Elkin, sostiene que incluso dichas representaciones son sesgadas porque representan una paseante que responde a determinados estereotipos estéticos y corporales y, por lo tanto, «no deja de ser una condición plagada de prejuicios de género» (Kern, 2021, 37).

A pesar de esto, pensar el entorno urbano como un lugar liberador en el que las mujeres pueden explorar nuevas realidades permite justamente desafiar el yugo espacial que algunos lugares, como el hogar, lo interno, han implicado para las mujeres. En este sentido, en *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (1992) Elizabeth Wilson comenta cómo la ciudad, a pesar de estar asociada a múltiples peligros y a dispositivos de vigilancia, puede constituir, para las mujeres, un espacio de apertura:

The city offers women freedom. After all, the city normalises the carnivalesque aspects of life. True, on the one hand it makes necessary routinised rituals of transportation and clock watching, factory discipline and timetables, but despite its crowds and the mass nature of its life, and despite its bureaucratic conformity, at every turn the city dweller is also offered the opposite- pleasure, deviation, disruption (Wilson, 1992, 7).

Pensar el espacio urbano desde el placer, el desvío y la disrupción que puede implicar para las paseantes aporta una mirada renovadora en torno a la relación entre mujer y ciudad que

desafía las concepciones patriarcales de la geografía. Como indica Massey, el género también ha influido profundamente en los modos de entender lo geográfico (Wilson, 2001: 177). En ese sentido, explicita cómo los espacios transmiten mensajes codificados desde el género: «[...] spaces and places are not only themselves gendered but, in their being so, they both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood» (Massey, 2001, 179). La subordinación de la mujer en el espacio urbano se digitó históricamente desde una doble vertiente. Como explica Kern, «Si algunas mujeres necesitaban protección del confuso desorden urbano, otras necesitaban ser controladas, reeducadas y tal vez incluso desterradas». (Kern, 2021, 15).

En el caso de León, ella se lanza a caminar por las calles de Buenos Aires y se deja atravesar por el desconcierto que este nuevo entorno urbano le genera:

Buenos Aires es una ciudad sin finales. No se la puede recorrer echando a andar porque su numeración no tiene la modestia de las calles europeas, ya que pasa del 20.000 y llega al 30.000... o más, seguramente. Buscar la casa de un amigo es echarse a correr detrás de los números que corren delante de ti y se burlan. Más; más, más... En esa ciudad todas las razas del mundo se saludan. Hay una elegancia bonaerense y una belleza- hasta la masculina- que lleva su etiqueta (León, 2021, 458).

El entorno nuevo se compara con lo conocido: ante la compacidad de las ciudades europeas, la extensión porteña arrasa. La numeración de las calles, que se eleva a cifras tan altas, parece abrumadora: la paseante se ve así arrollada por unas cifras que invitan a seguir caminando sin llegar nunca a un punto final. La ciudad cobra vida, es personificada y dialoga con la paseante: las calles «se burlan». De Zuleta lee en la observación «Buenos Aires es una ciudad sin finales» una interpretación de la capital argentina en tanto ciudad hostil. Sin embargo, dicho comentario también podría leerse desde una perspectiva liberadora: ¿qué más expansivo para una escritora exiliada que ha debido escapar de una feroz guerra civil en su país poder echarse a andar libremente por una ciudad que parece no tener confines? Y si bien los números «se

burlan» esto no es tomado como una amenaza por parte de la narradora, sino más bien como una diversión.

Perderse en esta Buenos Aires y seguir la numeración infinita que la cartografía urbana propone hasta intentar llegar a la casa buscada tiene un aspecto lúdico, pero también profundamente trascendente. En *Una guía sobre el arte de perderse* (2021), Rebecca Solnit observa: «Aquello cuya naturaleza desconocemos por completo suele ser lo que necesitamos encontrar, y encontrarlo es cuestión de perderse» (Solnit, 2021, 10). Para una mujer exiliada, sin embargo, la pérdida es un estado profundamente complejo y desolador que incluso puede llegar a definirla. La exiliada es aquella que lo ha tenido que abandonar todo. Como dice León en un punto de sus memorias:

Me iba con todos mis recuerdos anudados en unas bolsas de camino que iba a perder un poquito más lejos. Todo huía. Se deslizaban casi tres años de una apasionada aventura humana, la más entrañable aventura española que corrió nuestro pueblo. Y yo quería llevar todo bien atado, para no perder nada ahí (León, 2021, 77).

Hay un esfuerzo arduo por no perder, pero al mismo tiempo una clara consciencia de que la pérdida es inherente a la condición del exilio. Sin embargo, «perder» no es lo mismo que «perdersé» y en esta diferencia repara precisamente Solnit:

Perder cosas tiene que ver con la desaparición de lo conocido, perderse tiene que ver con la aparición de lo desconocido. Hay objetos y personas que desaparecen de tu vista, tu conocimiento o tu propiedad: pierdes una pulsera, un amigo, la llave. Sigues sabiendo dónde estás tú. [...] O bien te pierdes tú, y en ese caso el mundo se ha vuelto mayor que tu conocimiento acerca de él. En ambos casos hay una pérdida de control (Solnit, 2021, 25).

La experiencia del exilio conlleva, en rigor, las dos experiencias: hay una pérdida de objetos, paisajes, personas, pero hay también una pérdida del sí misma. Ante esta pérdida radical que desestabiliza las bases subjetivas, que implica una absoluta pérdida de control, la escritora exiliada hilvana cartografías

urbanas. Anda por la ciudad, escribe. Se deja llevar por esa numeración que desconcierta, se pierde en ese deambular que, sin embargo, es un perderse amable, lúdico, que no tiene la misma condición desgarradora del perderse que conlleva la primera huida, la del exilio.

Un detalle crucial del pasaje de León sobre la «ciudad sin finales» que permite sostener que esa Buenos Aires infinita no es hostil, que el dejarse llevar por las calles porteñas constituye una liberación, es la descripción de la actitud de los habitantes de la ciudad: «todas las razas se saludan». En la Buenos Aires retratada por León hay concordia y amabilidad, incluso con quien proviene de otro lugar, y es ese saludo fraternal el que se posiciona como punto de referencia ante lo confuso e infinito de la numeración de las casas y es lo que configura una cartografía urbana amigable. Por último, la cita refleja que Buenos Aires es también un deleite visual para la paseante, quien encuentra placer estético en la elegancia de sus habitantes.

Una representación del andar urbano como esta permite, como propone Wilson, concebir a las ciudades como “[...] objects of exploration, investigation and interpretation, settings for voyages of discovery” (Wilson, 1992, 11).

Esa visión distinta, que concibe la ciudad desde una mirada exploratoria, abierta a la configuración de nuevas cartografías tiene en el texto de León un elemento fundamental que moldea su visión de Buenos Aires: la conmoción.

Buenos Aires y las emociones

En *La política cultural de las emociones* (2004 [2017]) Sara Ahmed indaga en torno a los vínculos entre emociones, estatismo y movimiento. Recuerda la etimología de la palabra «emoción» (*emovere*), que se refiere a «mover», «moverse» y a continuación reflexiona:

Por supuesto, las emociones no se tratan solo del movimiento, también son sobre vínculos o sobre lo que nos liga con esto o aquello. [...] Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro

sitio, o nos da un lugar para habitar. Por tanto, el movimiento no separa al cuerpo del “donde” en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, el verse (con)movido por la proximidad de otros (Ahmed, 2017, 36).

Este pasaje es iluminador para pensar los modos en los que la ciudad de Buenos Aires es presentada en el texto de León como un lugar en el que la autora quiere permanecer, donde quiere quedarse; una ciudad que desea habitar. Lo interesante del pasaje citado es la observación acerca de que el hecho de que un lugar o una persona «mueva» afectivamente al sujeto tiene como correlato un deseo de permanencia, de habitar. El movimiento afectivo genera así un compromiso del cuerpo con el lugar, un deseo de ser parte, de permanecer cerca de aquello que lo ha (con)movido. Asimismo, el énfasis que hace Ahmed en la conexión de los cuerpos con otros cuerpos, en la proximidad, es pertinente en términos de la creación de una comunidad: el sujeto del exilio busca estar próximo a otros cuerpos en pos de crear una red.

En este punto, un lugar crucial dentro de las cartografías urbanas afectivas que recrea el texto de León son los cafés de la ciudad de Buenos Aires, en particular aquellos emplazados sobre la Avenida de Mayo². León apunta que

Hay en la Avenida de Mayo viejos cafés oscuros, íntimos, muy siglo XIX, propios para conspirar, para

² Inaugurada oficialmente el 9 de julio de 1984, Muscar Benasayag y Cebrián de Miguel señalan que la Avenida de Mayo fue concebida como un símbolo junto con otra arteria de la ciudad, Diagonal Norte. Entre ambas se unirían los tres centros del poder nacional: «La Avenida enlazaría la Casa de Gobierno con el futuro Palacio Legislativo. La Diagonal Norte uniría la Casa de Gobierno y el futuro edificio de Tribunales» (2022: 370). A la relevancia que esta arteria posee en el diagramado de la capital porteña se le añade las connotaciones específicas que tuvo para los españoles en el período de la Guerra Civil. Como indica Ortuño Martínez, en esta avenida «se dieron múltiples enfrentamientos, que en ocasiones requirieron la intervención de la autoridad policial, entre los republicanos unidos en el Bar Iberia y los franquistas en el Bar Español» (2010: 58).

pasarse de mesa a mesa revelaciones sorprendentes, y están los iluminados y amplios con terrazas para ver pasar el mujerío (León, 2021, 424).

En *El exilio y la emigración española de la posguerra en Buenos Aires, 1936-1956* (2010), Bárbara Ortuño Martínez explica la relevancia de estos lugares para la comunidad española. La Avenida de Mayo era conocida como la “calle de los españoles”:

En ella se podían realizar largos paseos y la sociabilidad solía desarrollarse en torno a los cafés. Estos fueron frecuentados, sobre todo, por hombres con profesiones liberales y por ciertos inmigrantes exitosos (Ortuño Martínez, 2010, 46).

La visión de León sobre los cafés es la siguiente, coincidente con las observaciones históricas de Ortuño Martínez:

Al llegar nosotros, sentimos por esa Avenida de Mayo y por esos cafés una ternura inmensa. Era el único lugar de Buenos Aires donde jamás se había aceptado que Madrid había caído el 7 de noviembre de 1939; el único lugar donde, al terminarse nuestra guerra, se había llorado de rabia; el único lugar donde no se habló nunca de nuestra derrota ni de Franco. De Franco, sí, pero no puedo escribir aquí lo que decían de él (León, 2021, 424-425).

Este primer pasaje citado enfatiza, precisamente, el lazo que se genera con los cafés a partir de un sentimiento particular: la ternura. Esta emerge en la autora por la hermandad que percibe a partir del hecho de que sabe que los cafés funcionaron como bastiones en los que no se reconoce ni la caída de Madrid ni la posterior derrota republicana. El gesto de omitir discursivamente estas dolorosas caídas y de, en cierto sentido, negar la realidad hace de los cafés islas afectivas en las que, ante el panorama desolador que se presenta desde España, se mantiene la esperanza y se enfatiza la lealtad. La cita también evidencia la conmoción a la que hace referencia Ahmed, ya que en el café no solo se manifiesta discursivamente el dolor del bando republicano español, sino que la conexión y la hermandad llegan hasta un nivel corporal y afectivo: en el café se «llora de rabia». Los cuerpos, así, se

transforman, comparten el dolor, se conmueven de forma colectiva.

El hecho de que en los cafés no se reconozca la derrota es algo que León reitera en otros pasajes: «¡Qué Buenos Aires aquel de nuestra primera amistad con la vida nueva! En las mesas de los cafés de la Avenida de Mayo se discutía y se gritaba como si aún Madrid estuviese defendiéndose» (León, 2021, 351-352). Se ve aquí de nuevo una conmoción de los cuerpos: el apoyo al bando republicano no es simplemente desde lo discursivo («se discutía») sino que esa discusión se realiza con fervor, con modificaciones a nivel corporal («se gritaba»). El café deviene así una sede de España dentro de Buenos Aires, un territorio local dentro del territorio extranjero. Lugares como estos en los textos del exilio han sido conceptualizados por Marín Villora como “espacios de evasión”. Estos

[...] podrán ser espacios reales como los cafés del exilio o instituciones en las que sólo los colectivos de exiliados toman parte (los ateneos, los clubs sociales o las imprentas y editoriales donde trabajan); o irreales, es decir refugios creados en su imaginación para protegerse de lo ajeno, como su idioma, su memoria o la nostalgia de la patria perdida (Marín Villora, 2021, 25).

Marín Villora hace énfasis en la evasión, en el refugio en tanto espacio que separa a los exiliados del resto de los habitantes del nuevo lugar y que los hace solamente relacionarse entre ellos. A pesar de ello, aquí se leen los cafés como enclaves que, si bien ciertamente son lugares en los que se reúne la comunidad española de exiliados, funcionan como núcleos afectivos en los que el grupo puede juntar fuerzas para luego salir nuevamente a la ciudad a generar nuevos vínculos tanto con otros españoles como con argentinos. Es decir, la evasión no se toma en un sentido negativo de abstracción y negación a adaptarse a la nueva ciudad, sino como momento de reunión para recrear tradiciones y memorias, construir narrativas en las que «hacer pie». En este sentido, el café funciona como lugar en el que, a partir no solamente de los temas de conversación sino también del ejercicio de la propia variedad lingüística, se reestructura paulatinamente una identidad vapuleada por las múltiples pérdidas del exilio.

Los cafés de la Avenida de Mayo, entonces, están estrechamente vinculados no solo al afianzamiento de la comunidad entre los propios españoles, sino que suscitan en León recuerdos en torno a la generosidad del pueblo argentino:

La Argentina ha sido, tal vez, el país de corazón más generoso con nosotros. Verdaderas batallas de café entre sostenedores y adversarios de nuestra causa matizaban la vida de Buenos Aires. Cuando dijeron que Madrid caería de un momento a otro, por aquellos días de 1936, las gentes lloraban por las calles. Era un duelo nacional. Cuando de verdad entregaron Madrid, hubo periódicos que jamás publicaron la noticia (León, 2021, 66).

La generosidad argentina no solamente se refleja en el modo en que los cafés de Buenos Aires acogen a los republicanos españoles, sino que se manifiesta en gestos concretos que León recuerda al momento de escribir sus memorias. Pensar en los cafés porteños la lleva a recordar los días de 1936 cuando ella aún estaba en España y le escribe una carta a un amigo manifestándole que las actrices no tenían enseres para maquillarse. La autora escribe eso, pero se olvida informar que pasaban hambre. Sin embargo, el gesto diferencial y generoso vino de los argentinos:

Pero nuestros amigos argentinos subsanaron ese olvido y junto a los rouges y el maquillaje teatral llegaron las conservas y la leche en polvo... Gracias, gracias aún hoy desde aquí, desde Roma, pasados tantos años» (León, 2021: 66-67).

Este ejemplo permite dar cuenta de que el café no solamente es evocado como lugar transitado por la autora, sino que es evocado a partir de los relatos que ella tenía de dichos espacios cuando estaba en España, cuando aún no había llegado a la Argentina. Incluso desde España, en los años de la guerra, trasciende el hecho de que los cafés son enclaves de la lucha republicana. De este modo, estos lugares funcionan en el texto y en el mapeo afectivo no solamente como zonas en las que transcurren los recuerdos, sino como disparadores de memorias afectivas de connotación positiva en torno al pueblo argentino. En el ejemplo citado, es el

recuerdo de los cafés lo que luego lleva a León a recordar el envío de su carta y, posteriormente, la generosidad argentina por la cual les fueron enviados a España maquillajes y alimentos. Así, los lugares (con)mueven no solo a los cuerpos en presencia, sino también a los recuerdos.

Conclusiones

María Teresa León lee y escribe (sobre) la ciudad de Buenos Aires desde una posición particular: en tanto escritora española exiliada. Esta condición incide ciertamente en el modo en que Buenos Aires es representada debido a que la voz que narra es una que, subjetivamente, se constituye desde la pérdida. Esto hace que la capital argentina, ciudad en donde imperan la paz y las posibilidades de tener una vida en cierto sentido estable, se configure como un lugar reestructurador de la identidad agrietada por el exilio. Esta representación está atravesada no solamente la situación personal de la autora sino también por las representaciones colectivas que de Buenos Aires le llegan a León incluso antes de desplazarse allí en 1940.

Sin embargo, resulta importante aclarar que esta recomposición no implica que la autora olvide su situación anterior, la experiencia de la pérdida o España, su patria arrebatada. Por el contrario, en las cartografías hilvanadas la conciencia de la pérdida, del pasado, está presente. Los mapas recreados mediante la palabra contienen las cicatrices del exilio, las marcas del abismo que se representa de modo concreto en el océano que separa a ambos continentes pero que se modula, internamente, mediante la añoranza de todo aquello que ha sido arrebatado.

Mediante una práctica de la escritura que se posiciona desde una doble distancia –temporal y espacial– con respecto a Buenos Aires, el texto de León configura en retrospectiva un recorrido por la ciudad que permite comprender el impacto que dicha experiencia urbana tuvo en su vida. El texto, entonces, hilvana cartografías cuyo criterio de configuración es la dimensión afectiva: los lugares que aparecen aludidos y descriptos –por ejemplo, los cafés de la Avenida de Mayo– se posicionan como puntos en esos mapas por el hecho de que han sido significativos

en el recorrido urbano de la autora. Lo que les otorga dicha importancia es lo vincular: en todos ellos se destaca alguna anécdota vivida en relación con otros personajes que hacen de la experiencia del exilio una un poco más reconfortante. Así, las cartografías que se escriben son mapas del vínculo de León con la ciudad y permiten advertir los cambios, la evolución de la relación entre la autora y dicho espacio urbano.

Revisitar y releer la experiencia urbana del exilio de María Teresa León resulta especialmente relevante en nuestro presente, uno en el que los desplazamientos y las migraciones, tanto elegidas como forzadas, marcan el pulso de la época. En este contexto, también es pertinente pensar que esta propuesta puede expandirse para aplicar el análisis de las cartografías a otras autoras del exilio español. Si Buenos Aires es, para León, esa “ciudad sin finales” en la cual la autora se constituye como paseante que observa desde una identidad reconstituida, pero siempre en contrapunto, esta lectura es una invitación a pensar las ciudades de acogida como espacios de reconstrucción identitaria para las comunidades migrantes tanto del pasado como de nuestros tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara. (2017) La política cultural de las emociones. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México- Centro de Investigaciones y Estudio de Género.
- ARIENZA, Soledad (en prensa). «Buenos Aires, un refugio: cartografías del hogar y de la amistad en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León». Editorial Dykinson.
- BENJAMIN, Walter. (2012) El París de Baudelaire. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires. Eterna Cadencia.
- CANDORCIO RODRÍGUEZ, Natalia. (2023) «“Que recuerden los que olvidaron”: memoria individual y colectiva en María Teresa León. Notas sobre *Memoria de la melancolía* (1970)». Úrsula Núm. 7. 135-152.
- DE CERTEAU, Michel. (2008). «Andar en la ciudad». Bifurcaciones. Revista de estudios culturales y urbanos/ número 07. 1-17.
- DE ZULETA, Emilia. (2002) Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- FINOL, José Enrique. (2018) «Cuerpos e identidad: espacio, lugares y territorios ». Utopía y praxis latinoamericana, vol. 23, núm. Esp. 3. 92-102.
- FLATLEY, Jonathan. (2008) Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge, Massachussets. Harvard University Press.
- GARCÍA DAVÓ, Celia. (2022) «Recuerdos de una vida: autobiografía, exilio e identidad en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León». Úrsula Núm. 6. 44-58.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío. (2023) «Homenaje, melancolía y frustración en María Teresa León». Miguel Soler Gallo, M. y Teresa Fernández-Ulloa (eds.). Mujeres y memorias: escritura y testimonio sobre la España del siglo XX. Madrid. Liceus Ediciones. 127-144.
- KERN, Leslie. (2021) Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres. Trad. Renata Prati. Barcelona. Bellaterra Edicions.
- LEÓN, María Teresa. (2021) Memoria de la melancolía. Sevilla. Renacimiento.
- MARÍN VILLORA, María Trinidad. (2012) Los espacios del exilio en la narrativa mexicana de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders. [Tesis de doctorado: Universitat de València]. Roderic. Repositorio Institucional de la Universitat de València.

- MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, María Victoria. (2019) «*Memoria de la melancolía*. Relato y autobiografía en el doble exilio de María Teresa León». XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. Comunicaciones. 501-512.
- MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, María Victoria. (2021) «Pervivencia del recuerdo en el exilio: *Memoria de la melancolía* de María Teresa León». Revista de Lengua y Literatura N°39. 109-121.
- MASSEY, Doreen. (2001) *Space, Place and Gender*. Minnesota. University of Minnesota Press.
- MONFORTE GUTIEZ, Inmaculada. (2001) El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio. María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre (coords.) *El exilio literario de 1939. Sesenta años después: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre*. 493-504.
- MUSCAR BENASAYAG, Eduardo F. y CEBRIÁN DE MIGUEL, Juan Antonio. (2002) «Estudio comparativo de la madrileña Avenida de Mayo y la porteña Gran Vía». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. 367-376.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Bárbara. (2010) *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. [Tesis de doctorado: Universitat d'Alacant]. RUA. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante.
- PRADO, Benjamín. (2021) *Por si alguien te pregunta qué es la vida*. León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Sevilla. Renacimiento.
- RICH, Adrienne. (2001) «Apuntes para una política de la posición». *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*. Barcelona. Icaria.
- SAID, Edward. (2013) «Reflexiones sobre el exilio». *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Trad. Ricardo García. Edición Digital ePub Libre.
- SÁNCHEZ, Mariela (2019). «Memoria apátrida e intrusión narrativa. Imágenes de España en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado». *Boletín de Literatura Comparada Año 44*. 51-73.
- SOLNIT, Rebecca. (2021) *Una guía sobre el arte de perderse*. Trad. Clara Ministral. Buenos Aires. Fiordo.
- TALLY, Robert Jr. (2012) *Spatiality*. Milton Park. Taylor and Francis Group.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. (1992) «María Teresa León: los espacios de la memoria». *DRACO 3-4, 1991-1992*. 349-384.

WILSON, Elizabeth. (1992) *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women.* Oakland. University of California Press.

«DORMIDA Y DESPIERTA A MÍ ME BROTAN LOS ARROYOS»: PAISAJE ANDALUZ Y MEMORIA EN LA OBRA DE CONCHA LAGOS (1907-2007)

Sandra G. RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0001-6891-929X

Resumen

Este artículo se centra en la conexión de Concha Lagos (1907-2007) con el paisaje andaluz, elemento reiterado en su prosa, normalmente acompañado por recuerdos de su infancia transcurrida en Córdoba. En sus memorias escritas con setenta años, la autora continúa identificándose a través de los rasgos que la caracterizaban de niña, por lo que cabe deducir que la constante evocación de su niñez y el entorno andaluz responde a un proceso identitario. Esto se conecta con el hecho de que una de las temáticas más comunes en su prosa y en sus artículos periodísticos sea la crítica al urbanismo moderno, a la destrucción de la naturaleza y, más concretamente, a la modificación del entorno cordobés, lo cual entra en conflicto con su proceso identitario. Se analizan estas constantes literarias a través de la crítica literaria feminista, así como se destaca su activismo andalucista a través de su labor artística y editorial.

Palabras clave

Concha Lagos. Córdoba. Paisaje andaluz. Naturaleza. Infancia.

Abstract

This article explores the connection between Concha Lagos (1907-2007) and the Andalusian landscape, a recurring element in her prose often intertwined with memories of her childhood in Córdoba. In her memoirs, written at the age of seventy, the author continues to identify herself through the traits that characterized her as a child, suggesting that the constant evocation of her childhood and the Andalusian environment is part of an identity-building process. This is closely tied to one of the most prominent themes in her prose and journalistic writings: her critique of modern urbanization, the destruction of nature, and, more specifically, the transformation of Córdoba's environment, which clashes with her identity construction. These literary constants are analyzed through the lens of feminist literary criticism, with an emphasis on her Andalusian activism expressed through her artistic and editorial work.

Keywords

Concha Lagos. Córdoba. Andalusian landscape. Nature. Childhood.

1. Introducción y estado de la cuestión

Yo, sombra entre vosotros, / sin arraigar en clima tan ajeno, /
hacia el recuerdo pongo proa / en navegar retrospectivo. / Ojos y
pensamiento se recrean, / casi palpable realidad se vuelven.¹

Concha Lagos (1907-2007) fue una escritora y editora cordobesa de amplia trayectoria literaria e influencia en el ámbito cultural de la segunda mitad del siglo XX. Su conexión con Córdoba influyó profundamente en su obra, marcada por una sensibilidad hacia el paisaje y paisanaje andaluz. Su carrera literaria abarcó poesía, prosa, artículos periodísticos y teatro. Dirigió la revista *Cuadernos de Ágora* (1956-1964) y la derivada colección de poesía y tertulia literaria «Los viernes de Ágora». Esta red se convirtió en un espacio de promoción para las voces literarias contemporáneas. Su compromiso cultural también se reflejó en su pertenencia a

¹ De *Teoría de la inseguridad* (Lagos, 1980: 58).

instituciones como la Real Academia de Córdoba y en premios como la Medalla de Andalucía en 2002.

La relación entre Lagos, el paisaje, la naturaleza y Andalucía es notable, y así ha sido estudiada en varias ocasiones. Emilio Miró, en el prólogo de su antología de la poesía de Concha Lagos (1976), subraya esta conexión como una constante definitoria de su obra. Este vínculo se materializa especialmente en dos elementos recurrentes: el agua y la luz, presentes desde sus primeros libros. Lagos plasma en sus versos la naturaleza como fuente de verdad y vida, incluso en momentos de desolación, y describe cómo el agua y la luz renuevan y purifican, convirtiéndose en símbolos centrales de su poética. Su relación con el paisaje es de integración y armonía, lo que se evidencia en poemas donde el yo lírico se funde con los elementos naturales: piedras, aguas, árboles y campos.

Pilar Sanabria Cañete considera que la presencia del Sur puede rastrearse en toda la poesía de Lagos, y por tanto también en su prosa, con notas autobiográficas (2011). Asimismo, M^a Jesús Soler Arteaga dedica un artículo al sur como espacio del recuerdo en la obra de Lagos, concluyendo que su escritura no solo refleja una visión nostálgica y personal de Córdoba, sino que también muestra su realidad social (2005: 104). María Luisa Gómez Artal, en su tesis «Los motivos literarios de la obra de Concha Lagos», analiza la importancia de la infancia y el regreso al sur en su poesía, vinculándolos con la tradición literaria andaluza y la nostalgia del paraíso perdido. La autora idealiza su Córdoba natal como un espacio mítico y atemporal, reflejo de un mundo sensorial que en su obra siempre significa. Influida por el grupo literario *Cántico* y figuras como Pablo García Baena, combina en su obra una evocación del sur con una exploración existencialista, marcada por su «exilio» interior y geográfico. Lagos remarcó en su obra la vinculación con su tierra natal y su singularidad cultural. Contribuyó a la memoria colectiva al recrear el paisanaje de una región plasmando escenas cotidianas, incluida el habla andaluza.

También existe un activismo «andalucista» en su trayectoria. Entendiendo por «andalucismo» una particular exaltación de la identidad regional andaluza. A través de su papel como directora de *Ágora* y su participación en periódicos y eventos culturales locales luchó por difundir y conservar la cultura de su tierra. Aunque pueda

haber pasado desapercibido debido a la falta de estudios concretos acerca de ello, el andalucismo de Lagos está presente en múltiples artículos centrados en su obra. Así, Álava Carrascal, la definía como «activista incansable de la estética de la poesía andaluza con un tono diferenciado de la del resto de la península» (2021: 178).

Generalmente, el estudio de su defensa de la cultura andaluza se centra en su labor como editora de la revista *Cuadernos de Ágora*, principalmente porque el número de marzo-junio de 1961 se dedicó a la poesía andaluza. Fernando Guzmán Simón extrae de *Ágora* la conclusión de que la poesía andaluza seguía siendo una perfecta desconocida desde los felices años veinte (2008: 1353-1354). Este considera que, al igual que Luis Jiménez Martos, Concha Lagos reivindicó esta poesía «ante los ataques lanzados por los poetas sociales», y lo hizo tanto en sus memorias como en sus declaraciones en entrevistas (Guzmán Simón, 2008: 1357). Y es que, como desarrollaba Manuel Mantero en el citado número: «Existe, coherente, una *manera* andaluza; no hablo de poesía andaluza más que convencionalmente. Todas las poesías son una. Pero sí hablo de poetas andaluces sin convencionalismos de ninguna clase» (Mantero, 1961: 4).

La ausencia de Lagos en el canon de poetas de la generación de medio siglo se explica por diversos factores: su género, el hecho de haber publicado de manera tardía —como ella misma considera— y su rechazo al propagandismo literario. A esta enumeración de obstáculos para su reconocimiento ha de sumarse su procedencia andaluza, aunque desarrollase toda su carrera en la capital. Las iniciativas culturales con protagonismo andaluz no han sido valoradas a pesar de su influencia en el desarrollo de unas promociones poéticas. Esto lo estudia extensamente Blas Sánchez Dueñas, quien destaca la participación andaluza en revistas, proyectos literarios, editoriales y publicaciones que desempeñaron un papel decisivo en la configuración de la poesía de posguerra. No obstante, el canon ha marginado tanto la labor crítica de escritores y profesores andaluces, como iniciativas surgidas desde el sur. Son las antologías de Castellet, Ribes y Batlló las únicas valoradas, a pesar de que poetas andaluces como Mariano Roldán, Rafael Millán, Luis Jiménez Martos, Manuel Mantero, Leopoldo de Luis o Antonio Hernández ocupasen una posición privilegiada en el panorama del

momento y establecieron unas directrices fundamentales para la formación del grupo poético (Sánchez Dueñas, 2013). A esta lista se le suma Concha Lagos, su número dedicado a la poesía andaluza y su labor de mecenazgo de poetas jóvenes en *Ágora*. Cuando el periodista Amores le pregunta en una entrevista para el *ABC* de Sevilla (1 de octubre de 1974) acerca de la narrativa andaluza, Lagos contesta: «Siempre existió. Andalucía es tierra de buen decir y buen pensar. Todas estas cualidades están ahora en auge; digamos que pasan por un buen momento y con nombres indiscutibles» (Gómez Gil, 1981: 71).

Los estudios señalados en este apartado introductorio coinciden en destacar la relevancia de la autora como defensora de una identidad poética andaluza, tanto en su obra como en su labor en *Ágora*. Reivindicó el valor estético de la poesía andaluza, que había permanecido al margen del panorama literario nacional desde los años veinte, señalando su singularidad frente a otras corrientes, como la poesía social, y promoviendo la visibilidad de poetas andaluces en un contexto dominado por los focos culturales de Madrid y Barcelona. Su obra refleja la presencia constante del Sur, no solo en su poesía, profundamente vinculada al paisaje y a la naturaleza andaluza, sino también en su prosa, que incluye elementos autobiográficos.

Se atisba, pues, que se ha resaltado en varios estudios la idealización de la naturaleza y de su tierra, así como se ha incidido en su defensa y promoción de la poesía andaluza. En este artículo, va a explorarse detalladamente el vínculo identitario entre Concha Lagos y el trinomio Córdoba-Naturaleza-Infancia a través de la crítica literaria feminista, prestando atención al contexto histórico y social de Lagos para entender por qué selecciona ciertos espacios para representarlos en su literatura y por qué regresa constantemente a la época de la infancia y se define a través de ella. Se prestará especial atención a su prosa autobiográfica, así como a declaraciones en entrevistas. También se vinculará la temática de su literatura con la de sus artículos periodísticos, aunque no se realizará un análisis extenso de estos últimos. El objetivo es comprender la conexión de la autora con el paisaje natural andaluz, pues es un elemento reiterado en su prosa que normalmente acompaña con recuerdos de su infancia. Cabe deducir que la constante evocación de su niñez

responde a un proceso identitario, de autodefinition. Esto lleva a que una de las temáticas comunes en su prosa y en sus artículos periodísticos sea la crítica al urbanismo moderno, a la destrucción de la naturaleza y, más concretamente, a la modificación del entorno cordobés.

2. Una infancia salvaje entre jardines cordobeses

Para comprender la conexión de Concha Lagos con Córdoba es imprescindible prestar atención la infancia de la autora. El recuerdo de este periodo y el eterno anhelo de un jardín como el de su niñez en Córdoba es una constante, como ella misma expresa en su documento manuscrito titulado «Biografía Concha Lagos», incluido en la edición de *La madeja* de Juana Murillo Rubio y Rafael Castán Andolz (2021: 334), donde también confiesa que su infancia fue la época más feliz de su vida. En la segunda parte de sus memorias, *Prologada en el tiempo*, que escribe con 81 años, afirma: «Cada vez siento más cerca mi infancia» (1988: 16). De acuerdo con Celia Fernández Prieto, desde la adultez, los/las escritores/as se internan en su pasado lejano en búsqueda de las huellas de sus orígenes olvidados, realizando un ejercicio de «autoconstitución ficcional» siempre orientado desde el presente: «si cómo éramos depende de cómo somos, la infancia resulta un producto de la evocación del autobiógrafo que reconstruye imaginariamente al niño que fue, es decir, al niño que ahora imagina que fue» (2018: 68). Esta idea la trata la propia Concha Lagos cuando expresa:

Voy, vengo, me pierdo en el ayer...La infancia, vista en retroceso se ensancha como un panel de hiedra hasta tupir el hoy; sospecho que el mañana: «Es que una buena infancia suele dar para mucho...» Si queremos desencantar nuestro vivir, no hay otro punto de partida. Somos esencialmente infancia. El resto, pequeñas etapas sin ilación ni consistencia; aventuras esporádicas. El *Leitmotiv* de la partitura está allí. Imposible dar un paso sin oír vibrar sus notas. Todas redivivas,

tintineantes, entonando el *Canto a la Alegría*, ajenos aún a este vivir de ciegos visionarios (Lagos, 2021: 277).²

El tema de la infancia en la obra de Concha Lagos es una de las vías de análisis de Concha Zardoya en el artículo que publica en *Papeles de Son Armadans* sobre *El cerco*, poemario de Concha Lagos. La idea que esta transmite al respecto conecta con lo anteriormente explicado por Celia Fernández Prieto, puesto que cuando Zardoya analiza la ontología de la obra de Lagos, manifiesta:

Concha Lagos, inmersa en la sociedad de hoy, se da cuenta de que en ella triunfa el no-ser: el parecer, la máscara, la vida inauténtica. Por ello ansía el aire verdadero que sólo le dio su infancia, y, con él, resucitar su ser auténtico, inadulterado, centro de un punto puro. Acaso pueda recuperarlo por su canto, por sus versos. Afirmar aquel paraíso es existenciarse: ser de verdad. [...] La madurez suprema es volver a la infancia. (¿No será también el anhelo de escapar de la vejez destructora?) (Zardoya, 1972: XLV).

De acuerdo con el análisis de su amiga poeta,³ Lagos afirma: «Vuelvo y vuelvo sobre la infancia por temor a que se me borre. Sin ella, vivir sería un flotar desamparado. Solo a través de la infancia es posible salvarse» y conecta este sentimiento con su propio poema «Penúltima elegía» de *El cerco*, para concluir que sigue pensando igual: «Volver a la juventud me asusta, puede que no lo aceptara por nada del mundo. Mejor prolongar la madurez, pero, sobre todo, conservar la infancia; su luz mágica tan intuitiva y orientadora» (Lagos, 2021: 190-191). Llega incluso a desear guardarla en una «urna cristalina [...] aquel mundo de luz» (1988: 41), motivo que

² El verso al que hace referencia en esta cita pertenece a un poema suyo, «Desde la mecedora soñándome prodigios», de *Teoría de la inseguridad* (1971).

³ Se conservan en el archivo de la autora en la BNE dos carpetas de correspondencia con la autora. Se trata de dos carpetas, una con veintitrés hojas y veinte cartas (Mss.22656³¹⁴⁻³³⁴) y otra de nueve hojas y cinco cartas (Arch.Clagos/4/51).

repite en *El muro* también para conservar las fuerzas y los recuerdos (1997: 13).

La constante rememoración de esta etapa forma parte del proceso de autoexploración de Concha Lagos, que trata de rescatar rasgos de su comportamiento infantil para contrastar con el estado actual en el que se encuentra en el momento de la escritura: «Solo sé que cada día añoro más la infancia, el huerto, el jardín; las lecciones certeras de Antoñico.⁴ Era un vivir limpio, natural; sabio» (2021: 219). En ocasiones sigue viéndose identificada con la niña salvaje que recuerda ser, aspecto que, junto con el alejamiento de la figura materna, concuerda con el modelo de «chica rara» propuesto por Carmen Martín Gaité (1987: 87). Es consciente de ello y así lo apunta cuando cuenta que pasó «de niña rebelde a muchacha tímida. Por último, a mujer lo bastante valiente para enfrentarme a la soledad; a la por tantos temida soledad» (1988: 65). También lo afirma en entrevistas, como en la realizada por Lucas León, en la que le pregunta por las diferencias entre «la Concha Lagos que jugaba de niña en la Plaza del Ángel y la autora actual», a lo que esta exclama:

¡Ay, hijo, aunque pudiera pensarse que hay mucha, yo no encuentro tanta! Mira, a mí puede que se me olviden las cosas que he hecho esta mañana, pero tengo vivísimas las cosas de mi infancia. He escrito «Campo de la verdad» porque cuando yo era una niña especialmente traviesa y mentirosilla, como todas las niñas, cuando iba con mis familiares a aquel lugar entrañable de nuestra ciudad, en mi mente infantil, me parecía que aquel era un sitio donde no se podían decir mentiras. La edad, que cambia tantas cosas, no cambia

⁴ Antoñico es un personaje recurrente en la prosa de Concha Lagos, el jardinero de *Al sur del recuerdo*. Lo menciona en *Prolongada en el tiempo* al recordar a las personas que le rodearon en la infancia: «Universos extraños me parecen esos tiempos, aquel soñar. [...] Antoñico, pendiente siempre de sus plantas» (Lagos, 1988: 25). También lo recuerda en *La madeja*: «[s]olo sé que cada día añoro más la infancia, el huerto, el jardín; las lecciones certeras de Antoñico» (Lagos, 2021: 219 y 253).

la más importante: el sentimiento ante ellas, la sensibilidad ante el paisaje o la naturaleza (León, 1995).

Por el devenir de los acontecimientos de este siglo, se forma una brecha ideológica entre las intelectuales del siglo XX y sus madres, rasgo clave de la narrativa escrita por mujeres en la España del siglo XX (Capdevila-Argüelles, 2018: 112). Las modernas se reconocen seducidas por la libertad de movimiento de sus padres y por la flexibilidad que muestran con respecto a ellas, actitud que contrasta con las imposiciones de las madres, que tratan de cumplir con el rol educador históricamente cubierto por las mujeres. Las madres se ven forzadas a formar mujeres obedientes y cumplidoras del rol impuesto socialmente para evitar que la sociedad las castigue. A esto lo llama Martín Gaité «el cuento de la buena pipa», un quehacer circular que no permite el cuestionamiento de las normas y se basa en el sufrimiento padecido por las madres, que terminan adoptando y transmitiendo un rol que para ellas se ha tornado irremediable (Martín Gaité, 1987: 29-31). Sin embargo, la infancia de las artistas de la Edad de Plata, a diferencia de la de sus madres, está provista de imágenes heterogéneas, independientemente de la ideología de sus familiares:

[J]unto a la abuela con devocionario y mantilla de toda la vida, aparecían otra clase de mujeres, desde la miliciana hasta al «vamp», pasando por la investigadora que sale con una beca al extranjero y la que da mítines. Las habían visto retratadas en revistas, fumando con las piernas cruzadas, conduciendo un coche o mirando bacterias por un microscopio (Martín Gaité, 2023: 26).

El siglo XX y sus cambios sociales comienzan a proveer de modernidad a los comportamientos preestablecidos por género, siendo este el principal motivo de divergencia de las escritoras con sus madres. Es necesario resaltar que la infancia de Concha Lagos transcurre en la primera y segunda década del siglo, siendo la segunda hija de una madre muy religiosa, crecida en un ambiente «chapado a la antigua» (Luque, 1995: 33). Sus familiares constituyen su primer entorno educativo, que marca su posterior relación con el

recuerdo de esta época. Ejemplo de ello es la mención de la biblioteca de su tío, que su padre había heredado, donde comenzó a leer filosofía (Lagos, 2021: 262). Destaca de su tío Rafael Gutiérrez Villegas la huella que dejó en Córdoba, pues fue «un republicano auténtico, inteligente y honestísimo», varias veces concejal y teniente alcalde. Afirma que le repelían los cargos, por lo que solo ocupó el de presidente del Casino Republicano. Este y el ayuntamiento fueron los lugares desde los que «hizo justicia social, insólita en su tiempo (2021: 163-164).

Otra figura familiar que Lagos presenta como referente es la de su abuela andaluza, quien: «[P]asaba casi toda la mañana encerrada en el despacho, inclinada sobre un grueso libro con cubiertas de pasta a cuadros negros y amarillos. Todos ponderaban su buena administración, su recto juicio» (Lagos, 1955: 31-32). Esta descripción perteneciente a *Al sur del recuerdo* comenzaba con: «Era muy fácil adivinar cuándo la abuela Francisca se acercaba, por el frufrú de sus faldas. Se movía airosa, a pesar de su elevada estatura» (1955: 31). Esta misma fórmula la emplea años después en *La madeja*: «[R]ecordando a la abuela. Ni la voz ni el pelo; como mucho, el frú-frú de su falda cuando se deslizaba junto a la cuna. Un rumor cauteloso, apagado, igual al de esas puertas que se abren empujadas por mano misteriosa» (2021: 251). También en las crónicas del poemario *El cervo*,⁵ en «En tiempos de tía Francisca», escribe: «cuando mamá Francisca, entre frufrú de sedas, / partía en su landó acharolado, / a la niña le entraba el patelo. / Iris de gaseosas consuelo le ponían / en bolas de cristal policromadas / con canalillos frágiles de menta» (1971: 52). Explica Eva Moreno-Lago que las modernas no se identificaban con las costumbres de sus abuelas, pero cuando estas eran mujeres cultas sí las reconocían como modelos a seguir: al igual que Zenobia Camprubí e Isabel Oyarzábal, Concha Lagos también muestra apego y admiración por su abuela (2021:30). Probablemente, las lecturas de su abuela le hicieron comprender que como mujer también podía acceder libremente a los conocimientos y a la cultura. Sin embargo, Lagos también subraya la noción del «recto juicio», que se relaciona con las imposiciones que las mujeres,

⁵ Publicadas previamente como «Tres crónicas del recuerdo» en el n° 160 de *Papeles de son Armadans* (1969).

en su papel de administradoras del hogar, estaban obligadas a transmitir a la familia, asegurándose de que cada miembro cumpliera con sus tareas y responsabilidades. La vestimenta, vinculada a las antiguas tradiciones, es otro aspecto destacado en los relatos de Lagos, llamando la atención de las nietas como si su estética perteneciera a un mundo diferente al suyo. Es notable que la visión de Lagos no omite reconocer que las abuelas desempeñan las tareas que sostienen el hogar, la vida y la familia, actuando desde un lugar de silencio que se evidencia desde el concepto de «rumor cauteloso». La libertad que disfruta la desarrolla en *Al sur del recuerdo*, donde la autora se proyecta en el personaje de Berta, que aprovecha a salir a jugar mientras su abuela se sumerge en sus ocupaciones culturales. Por el contrario, con su madre experimenta represión, aunque en retrospectiva resalte su faceta de cuidados, que coincide con lo que generalmente recuerdan sus contemporáneas (Moreno-Lago, 2021: 28). En ocasiones, se perfila el comportamiento materno como sobreprotector:

Según la prensa la tormenta de ayer es la mayor de los últimos sesenta años. Con la sordera oigo menos los truenos (alguna ventaja), pero el cielo se puso de pronto trágico, despachándose luego a gusto: relámpagos, truenos, agua a torrentes. Mi pánico subió al máximo. En Córdoba descargaban a lo grande iluminando la sierra en un sobrecogedor espectáculo de rayos y centellas. Mi madre nos agrupaba como polluelos alrededor de su butaca y nos cubría con una colcha antigua de damasco. Según ella, la seda protegía de las chuspas. Todo el tiempo que duraba la tormenta permanecíamos agazapados oyendo sus rezos y jaculatorias, de las que no se libraba ningún santo. La más importante estaba dedicada a Dios: «Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal. ¡Líbranos Señor de todo mal!» (Lagos, 2021: 273).

Lagos, al narrar desde un momento vital en el que ya han alcanzado una identidad artística, hace hincapié en los aspectos de

su formación que, en retrospectiva, saben que han marcado su devenir (Kirkpatrick, 2003: 81). Por este motivo, al recordar a su madre desde el momento de escritura, Concha Lagos lo hace desde la comprensión y la ternura, pues comprende el camino impuesto a las mujeres, que las dirige hacia la maternidad y la domesticidad exclusivamente. La ambivalencia con respecto al recuerdo de su madre se plasma en el siguiente fragmento:

De Córdoba a Málaga, la infancia se alza, me envuelve; surgen los viajes veraniegos en busca del mar, las advertencias de mi madre, que veía en todo peligro: «No mirar a la máquina, puede entraros carbonilla...! No asomar la cabeza...Bajar el cristal que viene un túnel...» Mi padre, ponderándolo, se empeñaba siempre en enseñarnos el pantano del chorro, mientras mi madre, desde el asiento, alzaba la vista a las cimas rocosas. En sus ojos se reflejaba admiración y temor. Tenía unos hermosos ojos, lo supe después, en esa mañana que se encargaba de señalarnos con retraso lo perdido. No sé por qué esos primeros pasos son tan inconscientes, tan distraídos; tan ajenos a lo importante. En *Los anales*, como resultado de un sueño, posiblemente de una aparición, les dediqué un poema: «Los ojos de mi madre». Sí, eran muy hermosos, de un castaño claro, entre miel y color té; la expresión dulce y burlona de un tiempo. Mi madre tenía el pelo largo, dorado, de un oro viejo vetado de caoba. La piel mate, clara, y una sonrisa que le marcaba hoyitos a ambos lados de las mejillas. Nuestra niñera (la Maricuela de *Al sur del recuerdo*), decía embobada: «¡Cuidado que es guapa la señora...!» (Lagos, 2021: 169)

En otro momento, también recuerda los ojos asustados de su madre, mientras la contemplaba columpiarse «mirando sin ver, presintiendo acaso futuros, lejos ya del nido en una mecida inimaginable: Que no que no me caigo» (2021: 196). Este recuerdo de la infancia se torna un espacio de reflexión y lamento ante las vivencias que su madre ya no pudo ver: «Ella no vio las caídas ni las

nuevas mecidas ni los mundos sucediéndose detrás de cada tapia» (2021: 196). En varias ocasiones establece conexiones entre recuerdos de su madre y poemas suyos donde la rememora tras haber fallecido:

Otra vez el Retiro y sus árboles, otra vez el recuerdo de Galicia, de nuestro jardín de Córdoba; de mi madre paseándose por él incansable, con sus matinées immaculados: blancos, malva, rosa... La veo en el canapé, junto al estanque, en un canapé incrustado de trocitos de mármol y con su nombre en el respaldo: «Luisa». Sin duda, último grito del modernismo, como la escalinata, jarrones y guirnaldas; como la marquesina en tecnicolor. Cristalillos de diferentes formas y colores: rosados, bermejós cárdenos, azules, verdemar... Y ella allí, con su sonrisa, con su pelo suelto, que el sol hacía más luminoso, destacando vetas de oro, vetas cobrizas. La mirada desde mi «árbol», desde el columpio colgado en él, sobrevolándola, dando salida a mis canciones particulares. En «Elegía a un árbol» digo: «Recuerdo que tenía unas flores azules/ y un imposible nombre. ¡Y tan imposible! ¡Paraíso! Seguiré viendo a mi madre mientras viva, ¡quién sabe si después! Siempre allí, frente a sus rosales: joven, esbelta, aspirando el olor de las caracolas: «Ni nardos ni caracolas/ tienen un cutis tan fino... (Lagos, 2021: 248/249).

En este fragmento se aprecia que la infancia de Lagos transcurrió en una familia pudiente, que podía permitirse una vivienda y una decoración con una estética innovadora y vanguardista que se asociaba con el modernismo. Los elementos decorativos y arquitectónicos que representan las últimas tendencias artísticas y de diseño de la época contrastan con la imagen de la madre, que a pesar de estar rodeada por estas innovaciones, sigue representada de una manera clásica y atemporal, subrayando la permanencia de ciertos ideales de feminidad a través del tiempo. La madre es retratada con una estética immaculada y una actitud serena, paseándose por el jardín con sus matinées de colores delicados, lo

cual refuerza la idea de la mujer como un ser ornamental y pasivo. En este sentido, se produce un fuerte contraste con la abuela, que posee una mayor autonomía y una vinculación con lo intelectual, de mayor interés para Lagos, pues los atributos históricamente feminizados no son los que las escritoras querían asimilar. Concha Lagos enuncia que su madre trataba de «centrarla»: «Hija, sosiega, no seas tan vehemente». A esto le contestaba que lo intentaba, pero que no podía, y termina de relatar este recuerdo reconociéndose, desde la actualidad, como poseedora de «cierto salvajismo genuino» (2021: 209). Esto demuestra la vinculación de la autora con su yo-infantil, que describe con características con las que aún se identifica, las mismas que la madre trataba de reprimir. Concha Lagos reflexiona sobre su infancia, evocando las palabras de su madre, quien parece rechazar la imaginación y el deseo de libertad de su hija, que recuerda haber tenido desde siempre: «Desde niña he tenido tendencia a inventarme historias, a dejar escapar en un santiamén el globo de la fantasía hasta verlo ascender sin meditar en su caída inevitable. Cuántas cosas derrumbadas a causa de la calenturienta y optimista imaginación» (2021: 62). La frase: «Esta niña terminará por volverme loca con su disparatada imaginación y esa más disparatada manía de correr en libertad» (1988: 40) ilustra una actitud crítica hacia el comportamiento de Lagos, caracterizado por su curiosidad y deseo de explorar más allá de las expectativas tradicionales para las mujeres de su época.

Este rechazo refleja las tensiones intergeneracionales respecto a los roles de género y las aspiraciones personales. Posteriormente, la actitud materna es comprendida y reinterpretada por la adquirida experiencia de la autora, como ocurre cuando empatiza con ella al recordarla pegada al costurero en *Prolongada en el tiempo* (1988: 75). Como respuesta al rechazo de los atributos feminizados que atisban en sus madres, las modernas adoptan comportamientos masculinizados «que no estaban bien vistos en señoritas» (Moreno-Lago, 2021: 52). Concha Lagos, de niña, disfrutaba más de la compañía de los niños:

Hasta mi entrada en el colegio no tuve amigas ni tratos con otras niñas. Mi hermana, algo mayor, me hacía poco caso, le gustaba leer folletines y se escondía, para leerlos,

donde yo no pudiera encontrarla. En cambio, compartí los amigos de mi hermano y sus juegos. Cuando lo llevaron interno a un colegio de Madrid, mis compañeros fueron entonces los zagales de las huertas próximas, los hijos de los hortelanos, los pastores y los cabreros. Ellos me enseñaron a montar en sus caballerías, a trepar a los árboles, a manejar la honda, a escalar las tapias, a lanzar cometas, a cazar lagartos. Con ellos presencié también encierros y capeas en las dehesas. Fue la época más feliz de mi vida por la libertad salvaje que disfruté y por el contacto con la Naturaleza (Lagos, 2021: 331).

Como se ha anotado, la «libertad salvaje» es la principal sensación que la autora vincula a su infancia, siempre representada en la naturaleza andaluza, como desarrolla en *Al sur del recuerdo*, donde Berta crece de la misma forma:

Creció libre entre rudos muchachos; ni su mismo padre hubiera reconocido en ella a la delicada chiquilla que un día trajo desde la capital, para dejarla al cuidado de la abuela. El brusco cambio no sólo dio fortaleza a su cuerpo, desarrolló también en su alma un ansia inquieta y voluntariosa de independencia. Independencia que, por otra parte, nadie venía a reprimir. [...] Se sumaba a todos los juegos y travesuras de los zagales; con ellos aprendió a nadar, a escalar árboles, a trillar en la era, a manejar la honda (Lagos, 1955: 32).

A través del personaje de Berta, Concha Lagos se proyecta a sí misma en el señalado modelo de «chica rara», consciente de su excepcionalidad, «viviéndola con una mezcla de impotencia y de orgullo», prefiriendo en general la amistad de los hombres (Martín Gaité, 1987: 100). Carmen Martín Gaité es una de las principales referentes para la creación de este tipo de personaje literario en obras como su *Entre visillos* (1958) o *Nada* (1944) de Carmen Laforet. En la forma en la que Concha Lagos proyecta su infancia se atisban

señales de una incipiente «chica rara», lo cual termina relacionándose con su construcción autorial, pues en retrospectiva se recuerda rechazando caracteres feminizados que posteriormente trata de desvincular de su escritura y la del resto de mujeres poetas de la posguerra.

3. La infancia como eterno refugio

Como se ha desarrollado, Lagos continúa reconociéndose a través de sus rasgos infantiles en retrospectiva, al escribir sus memorias, *La madeja*, terminada en 1978, y *Prolongada en el tiempo*, en 1988. También se autoexplora y describe en los inéditos *Los pájaros de cada día* (1995) y *El muro* (1997). En estos escritos sigue rememorando la libertad salvaje en la que se crio, totalmente vinculada a la naturaleza y a los amplios espacios. El momento histórico en el que nace afecta a la visión de sí misma que posee, lo cual genera que al echar la vista atrás se comprenda como una niña diferente por no encajar con unos modelos que le imponían. Sin embargo, las modernas del siglo XX se caracterizan precisamente por encarnar una constante tensión entre tradición y modernidad. Este fenómeno se atisba perfectamente en la obra de Lagos, que se resiste a los cambios que atisba en las nuevas generaciones, así como al cambio en el paisaje. La resistencia a la urbanización es un elemento constante, tanto en sus memorias como en sus artículos periodísticos. En *La madeja*, cuando habla de lugares como Punta Umbría, expresa: «es más que un pulmón, más que un oasis; un milagro, milagro amenazado ya por torres y urbanizaciones» (2021: 92). Desde que llegó a Madrid por primera vez, lo que más le llamó la atención fue el gris de la capital en contraste con la luz de su jardín de infancia, así como los balcones cerrados (Lagos, 2021: 160). Su posterior piso, ya matrimonial, de Madrid se le hacía pequeño para todos los caminos que la escritora pretendía transitar:

Cuando hace treinta años la alquilamos tenía dos ventajas; más exacto: una ventaja y un atractivo. Estar cerca de nuestro trabajo y poder disfrutar, solo con extender la vista, de los árboles de la casa de Campo. Ni la ventaja ni el atractivo existen hoy. [...] el paisaje hace

años que nos lo escamotearon tras un edificio de catorce plantas. [...] Hay que conformarse con el paisaje de ventanas adentro; el de los libros, cuadros, espejos, y por qué no, el del recuerdo. A la habitación de estar le hemos cambiado los cristales transparentes. En vez de árboles ahora solo dejan ver un muro gris y las ventanas de vecinos desconocidos (Lagos, 2021: 43).

La edificación masiva significa para Lagos la pérdida de identidad de las ciudades, principalmente por su gusto por caminar por espacios anchos y naturales. En una entrevista para en el ABC de Sevilla, el 29 de septiembre 1974, le pregunta qué le gusta hacer, además de escribir, a lo que ella responde: «andar sin rumbo, y a ser posible por el campo. Mi «hobby» sería plantar árboles» (Gómez Gil, 1981: 70). Esta acción de andar sin rumbo por espacios exteriores es un elemento constante en su obra, íntimamente conectada con el ansia de libertad que para ella es posible en el exterior, donde el cuerpo puede expandirse y moverse sin rumbo fijo. Esta afición comenzaba en Córdoba, como poetiza en *Arroyo claro*: También en *Arroyo claro* vincula Córdoba con el inicio de su caminar: «Esta es Córdoba la llana [...] / la Córdoba de mi cante, / donde empecé aquel camino / que no va a ninguna parte. / Pero andar es nuestro oficio; / ahora un paso, luego dos, / cuando Dios quiera me planto / y se acabó la canción» (Lagos, 1958). Idealiza esta actividad por el futuro contraste que experimenta tras el estallido de la guerra civil, por la presión a las mujeres por la vuelta a lo doméstico y por su encierro en la finca gallega de la familia de su marido, Mario Lagos, hasta 1944.

La representación de espacios en la narrativa de Concha Lagos está atravesada por una marca de género, por lo que los personajes femeninos que crea suelen retratarse como una extensión del hogar, en contraste con los masculinos, que gozan de los espacios públicos para caminar libre y tranquilamente. Este tema se refleja en el cuento «La herencia», del libro *Atados a la tierra*, en el que se contraponen dos personajes Don Eduardo y Dolorcitas. El primero, acostumbrado a la libertad y a los amplios espacios, invade la casa de la familia de su fallecido amigo José. En esta casa se encuentra Dolorcitas, siempre encerrada en la misma habitación

realizando la misma acción: pedalear en su máquina de coser. El amplio abanico de lugares por donde ha podido transitar Eduardo contrasta con la situación de otro de los personajes que habita la casa, Dolorcitas. Esta se presenta como una parte más del cuarto de costura, como otros personajes de sus cuentos,⁶ creados desde una posición política, de crítica a la situación de enclaustramiento y silenciamiento al cual se vieron reclusas las mujeres tras 1936. A esto hace referencia y parece contradecirse cuando, en *Prolongada en el tiempo*, expresa que le cuesta salir y enfrentarse al ruido callejero: «Mis raíces sureñas protestan. Lo mío debería ser muros adentro. Herencia de abuelas, herencia materna, herencia de aquel clima árabe cordobés» (1988: 17). Sin embargo, matiza que «no es lo mismo un apartamento en plena Gran Vía que una casa en Córdoba: jardín, patio, huerto, árboles, rumor de agua y gran espacio de cielo con hermosas estrellas» (1988: 17). A pesar de que haga referencia a esa «herencia», que parece invitarla a lo doméstico, Lagos rechaza el significado de hogar impuesto para las mujeres, pues no se identifica con quehaceres como el de Dolorcitas, sino con un espacio amplio, abierto, como el de su casa en Córdoba.

El eterno recuerdo de la infancia cordobesa de Lagos y su persistente autodefinición a través de sus rasgos infantiles se explican por el contraste con el cese de su libertad y el enclaustramiento, sensación que experimenta de manera extrema en los años de semiclandestinidad en Galicia. Como se ha señalado, entiende la urbanización de espacios naturales como la pérdida de identidad de estos, por lo que, enclaustrada y en un entorno gris, la escritora se despersonaliza: «Es triste aburrirse en una butaca, mirando desde ella las cosas alineadas con perfección. ¡Cada objeto en su lugar! ¡Sólo yo desplazada!» (Lagos, 1954: 54). Explica Juana Murillo en la introducción de su reciente reedición de *El pantano* (2024), que Concha Lagos en Galicia se enfrentaba diariamente a un entorno desolador que marcó su vida para siempre:

⁶ Concretamente con el personaje de Carlota en «La cortina», el de Tía Magdala en «La sarna», Esperancita en «Un día es un día» y Burbuja en el relato homónimo. Para más detalle, consúltese la introducción de *Concha Lagos. Atados a la tierra y otros relatos* (2023).

El recuerdo del paisaje andaluz y la abrumadora presencia de la naturaleza presidirá para siempre la poesía de Concha Lagos y en *El pantano* será motivo y estímulo para la escritura; se convierte en protagonista del contexto literario que metaforiza los estados de ánimo de la autora y ofrece un marcado contraste con la añorada alegría de la luz andaluza (2024: 10).

En las primeras páginas de *El pantano*, la autora recurre a una narrativa impersonal para describir la indiferencia con la que es recibida en la casa familiar de su marido. Su presencia, analizada y criticada como si fuera un ente fantasmal, se simboliza a través de la pérdida de su corporeidad. Es a medida que la obra avanza cuando aparece su autorreferencialidad, «su propia apreciación, su modo de aparecer, de igual manera, como narradora y protagonista» (Murillo Rubio, 2024: 47). Su vida en la casa es como la de un «un pájaro enjaulado», siempre «acodada en el balcón» dejando que la vista se perdiera en el mar (1954: 21). Es constante su anhelo de sol y naturaleza, adonde se escapa en cuanto puede para destensar su cuerpo y caminar sin rumbo: «sus músculos se desentumecían adquiriendo un ritmo nuevo, rejuvenecido, incansable. No había monte ni camino que se le resistiera. El mayor goce era lanzarse sin rumbo por ellos» (Lagos, 1969: 97). Se aprecia que la actividad con la que consigue liberar la tensión del cuerpo de la escritora es caminar en la naturaleza, sin destino concreto ni prisa. El miedo y la despersonalización que sufre encerrada en interiores, ya reconocible en *El pantano*, persiste. Así, al describir otro de sus pisos de Madrid en sus memorias, manifiesta:

Nuestro piso madrileño, a pesar de su amplitud y sus balcones (una casa antigua de la calle de la Magdalena), tenía algo de cárcel. Me faltaba aire, luz; espacio para mis andanzas, cuando jugaba a perderme y me ocultaba en lo más apartado del jardín. El «yo» se crecía en la soledad, se agigantaba: se fundía a la naturaleza. Podía ser árbol, pájaro, nube. Ni el amor ha conseguido darme esa emoción que la libertad salvaje me daba (Lagos, 2021: 260).

Se aprecia en este fragmento el gran contraste entre el trinomio naturaleza-libertad-infancia y urbanización-enclaustramiento-adultez. Compara la falta de espacio en su piso madrileño con la libertad del paisaje de su niñez. Además, se explica su personalidad, su «yo», a través de este entorno, como continúa desarrollando en *El muro*: «Lo que en verdad me atraen son los caminos, las sendas solitarias. Andariega por ellas fue libre mi niñez. En verdad, en verdad, que constante promesa siempre son. Promesas con destellos de esperanza» (1997: 11). La soledad a la que se refiere en la cita de arriba, la que hace que crezca el «yo», es un tipo de soledad «deliberada»⁷, como la que continúa ensalzando en *El muro*: «Mi libertad se agranda cuando me enfrento a un bosque, al mar, a esos silencios que abre la soledad, para llenarlos luego de un íntimo quehacer» (Lagos, 1997: 53).⁸ Este tipo de soledad difiere a la provocada por la edificación masiva de nuevas ciudades que no permiten ver el horizonte: «Se ciegan los ojos y se ahonda la soledad, soledad que se nos funde a la de los otros, a la manera humana. Unidos en desamparo [...] víctimas ya del entorno, del vivir precipitado, incoloro» (Lagos, 2021: 305). El camino por la Gran Vía le resulta irreconocible, por los «anuncios luminosos, escaparates llamativos; gritos a través de las ondas, imágenes seductoras con *slogans* hábiles [...] tenderetes, vendedores barbudos con mercancías tópicas de bazares internacionales: China, India,

⁷ M^a Eugenia Álava Carrascal, quien profundiza y desglosa el motivo de la soledad en la obra de Lagos. Un tipo de soledad es la expresada «en su literatura de sesgo autobiográfico de manera crítica», así como en su poesía de manera implícita. Este «ejercicio deliberado de soledad» se trata de «autoanálisis» y «autodefinición» (Álava Carrascal, 2023: 147). En segundo lugar, está la soledad forzada, vinculada a la dificultad de publicación (2023: 147). El tercer tipo es la soledad «de la autocontemplación», ligada a su sesgo filosófico unamuniano, de corte existencialista vitalista (2023: 149).

⁸ La conexión entre la búsqueda de una soledad autocontemplativa y la naturaleza se evidencia en declaraciones como la que realiza en la entrevista de Rosa Luque (1995). Esta se sorprende ante abundancia de referencias a la naturaleza y a la soledad en su obra, siendo Lagos una mujer a la que le ha encantado rodearse de amigos. Esta contesta que la soledad es muy importante para ella y que no la ha lastimado nunca: «da he buscado, la creo necesaria para la creación, y me gusta, enseña muchísimo. Está el encuentro con uno mismo y ésa es la única forma de analizar bien las cosas» (Luque, 1995).

Japón. Tras ellas la droga, la prostitución, la trata de blancas, el terrorismo...» (Lagos, 2021: 304). Siente que la sociedad, y por lo tanto su espacio, se encuentra corrompida, y no se reconoce como parte de su entorno, como ocurría en *El pantano* (aunque difiere el motivo). Solo se reconoce en la naturaleza. Se entiende, habiendo prestado atención al desarrollo de su etapa infantil y su conexión con ella, que su crítica constante hacia la urbanización y la pérdida de espacios naturales adopta un enfoque personal, incluso un conflicto identitario. Se observa en sentencias como: «Cuando un bosque se quema, algo tuyo se quema» (Lagos, 1997: 9) o «si la ocasión se hubiera presentado habría elegido ser manantial. El que arroyo se hace» (Lagos, 1997: 11).

Como con Punta Umbría, al contemplar desde un autobús la costa alicantina, se fija en «un disparate de torres festoneando las playas, adentrándose en los campos. Babeles y babeles a contra paisaje, a contra sentido» (Lagos, 2021: 256). La autora entiende este fenómeno como «locura colectiva, ambición colectiva; estupidez colectiva», y sentencia: «España, te quedas sin campos, sin árboles», y describe las nuevas ciudades como «fealdad acumulada» y «jaulas gigantes para enanos» (2021: 256). Esta crítica la mantiene en *Prolongada en el tiempo*, cuando comenta noticias acerca de la contaminación irreversible de la atmósfera y de la futura desaparición de los humanos de la faz de la tierra: «¿Renaceremos en otros planetas, para contaminarlos y agostarlos también?» (Lagos, 1988: 62). Enemiga de la modernidad de finales del siglo XX, Lagos se pregunta si es realmente necesario «el hombre en la Tierra»: «Si desapareciera, como sospecho y apunto en párrafo anterior, ¡qué alivio para la Naturaleza! Recuperarse podría, volver a sus intactos bosques, a la virginidad de las selvas, a mares de estreno, a ríos cristalinos; a especies renovadas» (Lagos, 1988: 63). La desilusión de la autora con respecto su paisanaje en la década de los ochenta atraviesa su obra: «Cuánta estupidez, cuánta ordinariez y vulgaridad. Estamos viviendo una época disparatada; falsa. [...] Ante ciertas arquitecturas, ciertos espectáculos, me asaltan ligeras depresiones. A la naturaleza acudo para desintoxicarme. A veces solo un árbol me consuela, me saca a flote» (1988: 33). Tras este comentario acerca del momento histórico y político que transita España en este momento, retoma su infancia, «desbocada en libertad y fantasía»

(1988: 34). Termina admitiendo que vive eternamente en el idilio de su paisaje andaluz: «Dormida y despierta a mí me brotan los arroyos, los bosques, las sierras, los árboles. Jardines solitarios, huertos, parques... Enriquecida me dejaron para todo el vivir, para más vida que tuviera» (1988: 39).

Se observa la insistencia en el tema de la industrialización de las ciudades, en la destrucción de la naturaleza y la crítica hacia nuevas conductas sociales a través del contraste entre su entorno infantil y el de su madurez y senectud. El rechazo hacia ambientes grises, interiores y estrechos se debe a que Lagos entiende como parte de su identidad elementos de la naturaleza que marcaron el desarrollo de su infancia. En los momentos en los que no se encuentra rodeada de estos, se despersonaliza, por lo que acude a la andanza sin rumbo como forma de reconectar con el «yo» en el que ella se reconoce. En poemas como «Nunca podréis venir a mi paisaje» de *Teoría de la inseguridad* (2023: 120), se evidencia el choque con las nuevas formas de vida que dan la espalda a la naturaleza, es decir, al paisaje de Lagos: «Estáis en vuestro tiempo, en vuestro mundo; / a vuestras cosas sólo. / En una mano el cigarrillo, en la otra / el vaso. / Habláis en discotecas, / del último LP de fulanito...» (Lagos, 2023: 120). También desarrolla este tipo de opiniones en *Prolongada*: «Lo suyo suele estar en las discotecas, bajo techado, entre ruidos ensordecedores de cantantes que gritan a lo salvaje, al tiempo que se contorsionan como epilépticos, entre luces cambiantes que alterar pueden el sistema nervioso más equilibrado» (1988: 17). Lagos vincula las costumbres de las nuevas generaciones con la pérdida de la personalidad, por lo que el título del poema afirma que estas nunca podrán ir a su paisaje.

4. Andalucismo en prensa: artículos y declaraciones

Lagos no solo desarrolla la exaltación de la naturaleza y se autodefine a través de ella en sus memorias, también lo hace en artículos periodísticos, para los que escoge como objeto de estudio Andalucía, tierra con la que vincula su ser. Concretamente Córdoba ocupa un lugar central en su prosa periodística, impregnada de evocaciones a su ciudad natal: patios floridos, callejas blancas y sinuosas, la majestuosa Mezquita-Catedral y el río Guadalquivir. En

el *ABC* de Sevilla contribuye en varias ocasiones con artículos dedicados a su ciudad: «Córdoba y la canción popular» (27 de mayo de 1968), «Las campanas de Córdoba y Juan XXIII», (24 de mayo 1970), «Cuando vuelves a la feria y vuelve mayo» (28 de mayo de 1975). Para *Babía*, escribe «Poesía en Córdoba. Esbozo para una semblanza» (febrero de 1970). En estos artículos trata Córdoba no solo como un espacio geográfico, sino como un territorio simbólico, una patria emocional que alimenta su escritura. Lagos construye una Córdoba que trasciende el tiempo, conectando y contrastando su esplendor califal con la vida contemporánea. Su mirada combina la nostalgia por un pasado glorioso con el anhelo de preservar la identidad cultural en un mundo en constante cambio.

En «Cuando el viento viene de allí», publicado en *Ya* (1959-69), realiza una crónica sobre el robo de las campanas de la ermita de Córdoba. Aborda la noticia de manera personal, al expresar en el artículo que su primer recuerdo de la infancia era la silueta de la ermita perfilándose. Critica la destrucción de su patrimonio, que, como ella comenta «no sé si será o no de la humanidad, pero patrimonio mío sí que es» (Gil, 1981: 71). En los álbumes preparados por el matrimonio Lagos, conservados en la Biblioteca Nacional de España, se encuentran recortes de periódico con los artículos de Lagos —entre multitud de recortes de reseñas, de fotografías o de cartas—. En una de las páginas del «Álbum de recortes relacionados con su producción en prosa» (Arch.Clagos/12), se conserva un artículo de Concha Lagos para el *ABC DE Madrid* (14 de julio de 1962) titulado «El gazpacho andaluz. Receta abierta a don José Velázquez Díaz, Ingeniero Agrónomo», junto al que se conserva un artículo de Rafael Castejón para el *Diario de Córdoba*: «El humilde gazpacho. En este mismo periódico, publica Lagos «Córdoba callada», donde desarrolla su queja sobre la construcción de chalets modernos o de muros. Explica que sus visitas a Córdoba no son como turista, sino que busca reencontrarla, por lo que peregrina por callejas y plazas y baja y sube desde la ribera a lo más alto de la sierra (Lagos, 10/01/1963. Arch.Clagos/12). Regresar a Córdoba es, para ella, volver a un lugar que no reconoce en su memoria. Le contrarían modificaciones que, para ella, modifican la esencia de su ciudad, y por lo tanto la suya, dada su profunda conexión con la etapa vivida en su ciudad. Por

ejemplo, a la Plaza del Escudo donde ella nació le cambian el nombre por el de «un general fascista de esos», como sentencia en una entrevista de 1959 (Gil, 1981: 70).

Gómez Gil, en la sección de tesis titulada «Andalucismo», incluye varios fragmentos de entrevistas en las que Lagos habla sobre su relación con Córdoba. En la realizada por José Cruset en *La Vanguardia Española* (12 de septiembre de 1968), este describe a la escritora como afable, sencilla, y sincera, y le pregunta cuánto tiempo vivió en Córdoba. Tras contestar que hasta los nueve años, Lagos procede a explicar que los recuerdos que conserva están rodeados de campo, de naturaleza. Describe los cielos de la sierra, las plantas, árboles, y afirma que conserva vivos en la memoria los olores de ese entorno. Destaca los arroyos y los pájaros, los cuales recuerda fundiéndose en el agua. Recuerda, sobre todo, su época en el colegio, lugar lleno de jardines y fuentes, rodeado de silencio. Amplía la memoria a otros lugares de Andalucía, como Málaga, donde vio por primera vez el mar, ante el cual permaneció contemplativa.

El silencio también lo destaca en otras entrevistas, como la realizada por Amores para el *ABC* de Sevilla (29 de febrero de 1974), en la cual afirma contemplar la Córdoba actual con los ojos de su infancia. En otra entrevista, realizada en el mismo medio y por el mismo presentador el 1 de octubre de 1974, reitera el elemento del silencio y contesta que sería lo que le regalaría a Córdoba. Lo mismo afirma a Carlos Murciano para *La estafeta literaria* (15 de febrero de 1975): «Su silencio, ese que cantó el poeta y que empieza a perder». Pero, sin duda, lo que más echaba de menos de Córdoba era su naturaleza:

Recuerdo, por ejemplo, un enorme huerto que había cerca del Arroyo del Moro, donde hoy está la Ciudad Jardín, con unas moreras enormes. Cuando yo era niña venían unos chiquitos a pedirme morera para sus gusanos de seda y yo se las di a condición de que me enseñaran a gatear. Para subirme a aquellos árboles y ver desde allí «el más allá». Córdoba ya no es una ciudad vegetal. Antes, la naturaleza formaba parte de nuestra intimidad (León, 1995).

Reafirma que su vinculación con la naturaleza de Córdoba es afectiva, pues compartía intimidad con esta. De esta forma contestaba también a Amores el 3 de octubre de 1974, al evocar un momento de su primera infancia, en la cuna. Una noche, debido al calor, su madre la llevó al balcón, donde despertó bajo un cielo estrellado. Ese instante la marcó profundamente, ya que, aunque no lo expresó en palabras, sintió que su inconsciente se preguntaba por primera vez: «¿Quién soy? ¿Qué hago aquí?». Según ella, es su recuerdo más antiguo, pero también el más nítido e inolvidable (Gómez Gil, 1981: 72). La relación de Concha Lagos con Córdoba está profundamente ligada a su sentido de identidad y a sus primeras experiencias conscientes. El despertar bajo el cielo estrellado no solo marcó su memoria como un momento imborrable, sino que también simboliza su conexión emocional y casi trascendental con la ciudad. Este recuerdo, lleno de introspección, muestra cómo Córdoba es un espacio que define su percepción de sí misma y su forma de estar en el mundo.

La obra y el activismo de Concha Lagos constituye un aporte valioso a la literatura andaluza. Sus textos periodísticos y sus declaraciones en diversas entrevistas reflejan su compromiso con la difusión de la riqueza cultural de la ciudad, así como su preocupación por el devenir de su patrimonio. Lagos ejerce como cronista y embajadora de Córdoba, capturando su esencia para las generaciones presentes y futuras.

5. Habla andaluza

Para finalizar, considero oportuno dedicar un espacio a una decisión narrativa de Concha Lagos que contribuye a su fiel retrato de escenas andaluzas: la plasmación del habla. En futuros trabajos, podrá abordarse detalladamente la manera en la que representa la cotidianidad andaluza, de lo cual resalta el manejo del diálogo. Un breve esbozo se presenta en este artículo, para subrayar que lo que Lagos plasma en su literatura es el paisanaje, el espíritu andaluz reflejado en su comunidad.

Relacionado con su habla, Lagos rememora en *La madeja* una conocida anécdota con Valle-Inclán, antes de que este se

incorporase a la Academia de Roma. En un momento en el que estaban decidiendo adónde ir para su despedida, Anselmo Nieto dice: «Como esta niña es andaluza, a lo mejor le gusta una copita de su tierra...». La bebida, «por su falta de costumbre» provocó en Lagos un rápido efecto, colorándole el rostro. Valle-Inclán se quedó observándola y saltó: «Mira, Anselmo, qué hermosa criatura... ¡Qué ojos!». Esto ofendió a la cordobesa, que expresó: «Don Ramón, desde este instante no creo en su talento», ante lo cual, este «sonrió divertido y, asintiendo con un movimiento de cabeza, respondió: –Ya zomoz doz, señora mía, ya zomoz doz... (Lagos, 2021: 158)». La imitación del acento andaluz, en esta situación, resulta paródica además de demostrar un extendido prejuicio lingüístico acerca del habla andaluza. El ceceo que fuerza el escritor es, por otro lado, un fenómeno lingüístico que no caracteriza la región cordobesa. Particularmente, no caracteriza a Concha Lagos; Blanca Berasategui, en una entrevista de 1980, resalta el «seseo pronunciadísimo» de la autora. La entrevistadora, comentando el poema «Colofón» de *Por las ramas*, explica que en todos «ha hablado de su feliz infancia cordobesa («Mi infancia fue un prodigio de luces y horizontes»), de aquel paisaje e incluso también de su lenguaje», momento en el que matiza: «Concha conserva aún un seseo pronunciadísimo» (Berasategui, 2 de marzo de 1980. Arch.Clagos/12). Lagos también identifica su léxico con su tierra: «Mis palabras de Córdoba, las que yo oía a mi abuela, las saco a relucir muchísimo», le comunica a Lucas León en una entrevista de 1995:

Por ejemplo, mi abuela, refiriéndose a mi hermana decía que tenía un carácter «muy desapacible». A mí aquello me impresionó y lo he utilizado muchas veces. Como cuando refiriéndose a otra hermana decía que era «pasta flora». Y me acordaba de la confitería que te he hablado antes, de «casa mirita», que hacía pasteles que rellenaban de pasta flora. De ahí viene eso (León, 1995).

Una vez conocemos experiencias personales y declaraciones directas de la autora acerca de su habla, es interesante incidir en la plasmación fonética del andaluz en su prosa. En *Al sur del recuerdo* (1955), diálogos como el mantenido entre Berta y Manuel incluyen

términos en andaluz como «*embriujá*»,⁹ «*recao*», «*Arma mía*», «*tié usted*» o «*sentío*» (Lagos, 1955: 36-37). También ocurre en *La vida y otros sueños* (1969), en cuentos como «Estío»: «Con este calor se le quitan a una las ganas de *to*. Me voy *pa abajo*» (47) o «bien *mirao*, lo blanco es muy poco *agradesío*» (51). También en «Preliminares» y en «La banda amarilla», cuento que protagoniza una mujer malagueña que tiene que irse a trabajar a la capital, lugar donde anima a sus compañeras de trabajo a cantar y bailar:

Lo importante es echarle alegría a la vida. Y que te quiten luego lo *bailao*.

[...]

Empezaban por una botellita, unos taquitos de jamón, queso, aceitunas...Luego, más vino, más queso, más jamón y vuelta a lo mismo...Hasta que la Lola se arrancaba por alegrías o se marcaba un tanguillo: la piel morena se le coloreaba, mechones de pelo, negrísimo, le caían sueltos. Entre copa y copa, reía, cantaba y animaba la juerga. A borbotones le salían los golpes de gracia [...] (Lagos, 1969: 110).

También en *Atados a la tierra y otros relatos* se reproducen andalucismos. Por ejemplo, en «Figuraciones», cuento en el que dialogan la tía Andrea y su sobrina Sabela, donde se emplean palabras como «*encajao*», «*encanijá*» (Lagos, 2023: 93). La estética neorrealista característica de los cuentos de Lagos se atisba en esta fiel reproducción del habla de sus personajes, inmersos en escenas cotidianas propias del entorno rural andaluz.

Conclusión

Concha Lagos trata de mantener la esencia andaluza que conserva en su memoria a través de su escritura autobiográfica y periodística. Lo realiza mediante la idealización de su infancia,

⁹ Los andalucismos señalados están en cursiva o subrayados en los textos originales.

recreando escenas y exaltando una naturaleza que asocia a su niñez, época con la que se identifica en retrospectiva. Los espacios en los que es capaz de entenderse son amplios, aptos para caminar libremente, sin rumbo y sin prisa. Su escritura es un testimonio de amor por Andalucía, en particular, por Córdoba. Construye un retrato emotivo y atemporal de su tierra, que le gustaría que permaneciera como en su recuerdo. Por este motivo, escribe acerca de la modernización de este entorno, que genera conflicto con su vinculación identitaria con el espacio. Sus textos periodísticos llaman al cuidado de «su» patrimonio, e invitan a descubrir la tierra a través de los ojos de su infancia. En definitiva, Lagos inmortaliza un paisaje emocional, y se esfuerza por retratar una cotidianidad que la define, en contraste con su entorno en la capital, dentro del cual le cuesta reconocerse. Así, evoca eternamente los pueblos andaluces y la parte de su ser que siempre quedó ligada a ellos:

Me vienen al recuerdo los pueblos de Andalucía, su blancura cargada de cal que parece llevarnos de espejismo en espejismo; pueblos mágicos, deslumbrantes de sueño y luz. Estos, ni un instante nos hacen dudar de su realidad; realidad a prueba de tiempo y perseverancia (Lagos, 2021: 143).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. «Álbum de recortes relacionados con su producción en prosa». Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Arch.Clagos/12].
- ÁLAVA CARRASCAL, María Eugenia (2021). ««Tiempo de ceniza» (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera». *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, 1, 173-195.
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2018). «Figuras de la infancia en la autobiografía (siglo XX)». *Indagaciones alrededor de las literaturas del yo. Miradas colectivas, caminos personales*. Blanca Estela Treviño García y Horacio Molano Nucamendi (coords.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GÓMEZ ARTAL, María Luisa (2014). *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza].
- GÓMEZ GIL, Alfonso (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*. Alicante: Instituto de estudios alicantinos.
- GUZMAN SIMÓN, Fernando (2008). «La poesía andaluza de la transición (1966-1982). *Revistas y antologías*» [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- KIRKPATRICK, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España*. Madrid: Cátedra.
- LAGOS, Concha (1955). *Al sur del recuerdo*. Madrid: Ágora.
- LAGOS, Concha (1958). *Arroyo Claro*. Madrid: Ágora
- LAGOS, Concha (1962). *Canciones desde la barca*. Madrid: Editora Nacional
- LAGOS, Concha (1969). *La vida y otros sueños*. Madrid: Editora Nacional.
- LAGOS, Concha (1971). *El cerco*. Madrid: Alfaguara.
- LAGOS, Concha (1976). *Antología 1954-1976*. Barcelona: Plaza-Janés.

- LAGOS, Concha (1988). *Prolongada en el tiempo*. Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Con signatura Mss/21487/3].
- LAGOS, Concha (1995). *Los pájaros de cada día*. Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Con signatura Arch.CLagos/6/2].
- LAGOS, Concha (1997). *Atados a la tierra*. Córdoba, Diputación Provincial.
- LAGOS, Concha (1997). *El muro*. Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Con signatura Arch.Clagos/6/1].
- LAGOS, Concha (2021). *La madeja. Memorias*. Madrid: Torreozas.
- LAGOS, Concha (2023). *Atados a la tierra y otros relatos*. Madrid: Dykinson.
- LAGOS, Concha (2023). *Teoría de la Inseguridad*. Madrid: Torreozas.
- LAGOS, Concha (2024). *El pantano*. Madrid: Guillermo Escolar.
- LEÓN, Lucas (11/11/1995). «Córdoba ha dejado de ser una ciudad vegetal». *La información*, 25. En AA.VV. Recortes de prensa en entrevistas a Concha Lagos y reportajes sobre Concha Lagos. Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Arch.Clagos/8/5].
- LUQUE, Rosa (8/06/1995). «La magia de Concha Lagos». *Cuadernos del sur*, 402. En AA.VV. Recortes de prensa en entrevistas a Concha Lagos y reportajes sobre Concha Lagos. Archivo Concha Lagos de la Biblioteca Nacional de España [Arch.Clagos/8/5].
- MANTERO, Manuel (1961). «Una nueva poesía andaluza». *Cuadernos de Ágora*, 53-56, 3-4.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987a). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2023 [1987]). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MORENO-LAGO, Eva (2021). *Hijas de España*. Madrid: Dykinson.
- SANABRIA CAÑETE, Pilar (2011). «Concha Lagos en sus espacios». *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Blas Sánchez Dueñas y M^a José Porro Herrera (ed). Córdoba: Diputación Provincial, 213-218.

- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013). «Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación». *Ámbitos, Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 41(29), 41-52.
<http://hdl.handle.net/10396/11780>
- SOLER ARTEAGA, María Jesús. (2005). «El sur, espacio del recuerdo, en la obra de Concha Lagos». *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, (1), 96–104.
<https://doi.org/10.12795/RICL.2005.i01.10>

MARÍA ENCISO: CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-6039-6949

Resumen:

La obra de María Enciso, escrita íntegramente desde el exilio, representa un intento de recuperar simbólicamente la patria perdida a través del recuerdo de sus paisajes. En su cartografía de la distancia, los escenarios literarios – presentes también en otros poetas como Machado o Lorca – se funden con los lugares biográficos de su infancia y juventud. Su memoria reúne tanto las reflexiones de la Generación del 98, que dominan su producción ensayística, como la estética modernista que da forma a su poesía, centrada en la representación simbólica de espacios o elementos naturales cargados de significados políticos y afectivos, donde la identidad nacional y personal se entrelazan y difuminan. Tanto la prosa como la poesía de María Enciso configuran una escritura intensamente topográfica, que trazan mapas de la experiencia personal y colectiva.

Palabras clave:

María Enciso, exilio, cartografías de la memoria

Abstract:

María Enciso's work, written entirely in exile, represents an attempt to symbolically recover the lost homeland through the recollection of its landscapes. In her cartography of distance, the literary settings—also present in other poets such as Machado or Lorca—merge with the biographical places of her childhood and

youth. Her memory brings together both the reflections of the Generation of '98, which dominate her essayistic production, and the modernist aesthetic that shapes her poetry, focused on the symbolic representation of spaces or natural elements imbued with political and emotional significance, where national and personal identity intertwine and blur. Both the prose and poetry of María Enciso form an intensely topographical writing, tracing maps of personal and collective experience.

Key Words

María Enciso, Exile, Cartographies of Memory.

Cartografías culturales

María Enciso (Almería, 1908), tras la guerra civil española se exilia a México. Allí escribe sus dos poemarios: *Cristal de las horas* (1942), *De mar a mar* (1946) y una colección de ensayos con el significativo título de *Raíz al viento* (1947). Estas tres obras constituyen un archivo paisajístico no solo de recuerdos personales sino también de los autores y textos que María Enciso quiere preservar en su memoria personal pero también archivar para la memoria cultural. Estos autores y autoras, presentes en *Raíz al viento* (1947), cuya vida y obra analiza María Enciso, se presentan enmarcados en sus distintos enclaves regionales, con los que mantienen una especie de osmosis. De Rosalía de Castro escribe: «Mujer de incurable tristeza, vivió en soledad llorando sobre el bello paisaje de su tierra, la tragedia de su misma vida» (Enciso, 2023: 103). También en el ensayo sobre Juan Maragall se resalta el nexo de unión con su tierra de origen: «Juan Maragall, poeta del paisaje y del pueblo, alma de Cataluña, se identifica con el sentir popular en una fusión espiritual desbordante de poesía que es a la vez realidad y ensueño» (Enciso, 2023: 113). De Concepción Arenal subraya la influencia de la configuración topográfica de su entorno natal: «La montaña influye en ella extraordinariamente, porque la ama como a sus sueños, como ama la sombra doliente de su padre, y ha de abandonarla a los catorce años (..) Siempre llevará con ella el paisaje de la montaña lo mejor de su infancia: en la ciudad esperan los libros, el amor y la guerra civil» (Enciso, 2023: 21).

Como otras escritoras y escritores de la Generación del 27, María Enciso utiliza el paisaje como lienzo en el que se proyecta tanto la memoria colectiva como la memoria personal, una interfase entre las dimensiones de la cultura y de la naturaleza. Desde lo popular, la primera se liga a la tradición folklórica y oral y a los escritores y escritoras que dieron voz al pueblo o a las mujeres, como Concepción Arena, Rosalía de Castro o el mismo Antonio Machado. Todos ellos quedan marcados por las características geográficas de los territorios en los que nacieron o vivieron, que se convierten en señas de identidad de pertenencia a regiones de España. El paisaje que describe María Enciso en ellos transita de mera categoría geográfica externa e instrumental a categoría simbólica (de herencia cultural) y política.

El paisaje culturizado y teorizado en *Raíz al viento* (1947), se traslada de forma poética a sus tres poemarios, en los que se percibe una fuerte influencia de Antonio Machado, como demuestra el *Poema de la eterna soledad*, a él dedicado, presente en *Cristal de las horas* (1942). Los diferentes paisajes españoles de Castilla y Andalucía, cantados por Machado en su obra, contrastan con el territorio hostil que supone España tras la guerra civil para todos los que han tenido que abandonarla. Un país donde los recuerdos han sido arrasados y que se convierte en «tierra fría», es decir, tumba, no solo para la poeta, sino también para muchas otras personas y para los ideales de la República:

esa tierra está fría
 Huele a humedad. No es la tierra seca y parda
 ni es tampoco la tierra florecida
 de olivos y jazmines.
 No es Castilla
 No es Andalucía.
 No es aquella que cantó el poeta,
 ni la que amó tu corazón de hombre
 tan entrañablemente (Enciso, 1942: 78-79).

El territorio nacional se convierte en la obra de María Enciso, y en la de otras poetisas exiliadas, en un *locus horribilis*, escenario de tragedias, cuyos paisajes están presididos por las imágenes de la muerte:

Ríos de los paisajes silenciosos,
sin claras aguas y sin verdes sauces,
descolorida sangre en su corriente,
y la sombra a la orilla de su cauce
De dónde viene esta acerada muerte
sobre los campos de la tierra mía?
Los campos que de vida se colmaban,
hoy se hielan sin frutos, y sin vida (Enciso, 1946: 56).

El paisaje vivido y el paisaje de la experiencia personal o colectiva se vuelve proyección de la Historia reciente del país «expresión fenomenológica de los procesos sociales y naturales en un tiempo dado» (Molano Barrero, 1995: 2). El mismo término «paisaje», según Palomino (1998) en su *Museo pictórico* de 1715, significa «pedazo de país», definición que encaja perfectamente con la cosmovisión de María Enciso en la que España entera, en el recuerdo de quienes como ella viven en el exilio, se convierte en un trozo de tierra arrasado por el fascismo, y por lo tanto, un territorio afectivo al que ya no puede vincularse, ni anclarse. España y sus paisajes simbolizan los vínculos identitarios, fraternales o afectivos rotos, puesto que «el paisaje es la proyección cultural de una sociedad en un espacio concreto, es uno de los elementos identitarios más excepcionales» (Álvarez Munárriz, 2011: 59)¹.

Se podría aplicar a María Enciso el concepto de «poslugar» (Augé, 2009), referido a España desde el recuerdo, marcada por las experiencias biográficas de la autora, que comprenden el exilio como espacio transitorio y despersonalizado. En este sentido, el ejercicio de memorialización personal de María Enciso acaba sustentando una memoria pública y colectiva, convirtiendo la

¹ Sobre el valor identitario del paisaje, en la misma línea Rainero: «Todo paisaje presenta dos dimensiones concurrentes: una tangible –de hechos físicos organizadas según una estructura de hechos no necesariamente materiales– y otra intangible que es sustento de la anterior y que debe ser identificada e interpretada ya que constituye el mayor valor del paisaje, el valor identitario del grupo que lo produjo» (Rainero, 2012: 4-5).

patria lejana en un espacio simbólico de conmemoración². En cierto modo, también, podríamos decir que la obra de María Enciso recupera el concepto de espacio literario de Blanchot (1955), para quien el acto de escribir se confronta con el vacío que supone el «afuera», en este caso convertido en doble vacío al sumarse su condición de creadora exiliada. El espacio de la escritura como experiencia de desposesión adquiere una clara dimensión espacial: ningún paisaje recordado pertenece ya a la poeta, y su escritura se configura como un contacto directo con la nada, la pérdida, la fragmentación, el vacío³.

El paisaje es subjetivo: la modela quien lo ve e identifica, es bastante exacta la definición del paisaje «como estado de alma». ¿Dónde está hoy el paisaje en la mayor parte del mundo? Es decir, ¿cómo lo ve y ha de interpretarlo el hombre? Ni espigas, ni árboles, ni flores. Boquetes en la tierra, cañones, huellas de bombardeos, cadáveres y ojos que atisban en las sombras. Ojos de fiebre, hundidos por las privaciones, esa es la mirada del hombre sobre el paisaje, ese es el paisaje que conmueve su alma (Enciso, 2023: 89-90).

La poética del desarraigo queda claramente reflejada en el mismo título que escoge para su colección de ensayos: *Raíz al viento* (1947). Desarraigo personal, político y cultural en el que hombres y mujeres exiliados deambularon (Romera, 2006) y que, por lo tanto, alcanza una dimensión épica, nacional, la de la otra España, que implica a toda una generación de escritores y escritoras a ella contemporáneos. En esa dicotomía el paisaje adquiere el doble valor del que habla Boff (1998), sim-bólico, asociado con el cosmos y la armonía de la España República y anterior a la Guerra

² Como sostiene Granada: «El paisaje general funciona como un gran sistema de memoria para la retención de la historia y de los ideales de un grupo» (Granada, 2002: 5).

³ Siguiendo la posición de Aponte «Teniendo en cuenta que el paisaje es un compuesto en donde tienen cabida un amplio rango de elementos heterogéneos, vivos e inertes, naturales y antrópicos, es más dinámico y a la vez más vulnerable que otros objetos de identidad» (Aponte, 2006: 155).

Civil y dia-bólico, asociado con el caos, la destrucción y la muerte que reina en el país tras la imposición de la dictadura.

En uno de sus ensayos, titulado: «Sombra y presencia de Antonio Machado» (Enciso, 2023: 45), María Enciso destaca el paisaje en Machado como fusión con lo humano hasta formar una unidad inseparable:

En la lírica española, la poesía de Antonio Machado representa la eternidad: una voz cálida que llega de muy lejos y la sentimos muy cerca de nosotros; voz de infinito, permanentemente conocida; el relieve del paisaje, la desolada aspereza de la tierra, la suave curva de los ríos, los árboles sombreando los blancos caminos, el viento en la quebrada de las montañas, y el alma desnuda del hombre de ese paisaje, que canta o llora, según le llegue al alma la armonía del canto o la punzante amargura del dolor (Enciso, 2023: 46).

Este planteamiento está presente en su obra poética, en la que el paisaje es un estado moral, espiritual y, al mismo tiempo, testigo de la historia reciente de España. El paisaje no solo funciona como soporte de la memoria y de la identidad colectiva, sino que también estructura y perpetúa narrativas compartidas.

Concha Méndez en su libro *Poemas. Sombras y sueños* (1944), escrito durante su exilio cubano⁴, reflexiona sobre el paisaje como una posesión inalienable:

Para que yo me sienta desterrada,
desterrada de mí debo sentirme,
y fuera de mí ser y aniquilada,
sin alma y sin amor de que servirme.
Pero me miro adentro, estoy intacta,
mi paisaje interior me pertenece,
ninguna de mis fuentes echo en falta.
Todo en mí se mantiene y reverdece (Ayuso, 2003:
659).

⁴ Recoge un antólogo como Paulino Ayuso (2003: 659), PAULINO AYUSO, José (2003): *Antología de la poesía española del siglo XX (1900 – 1980)*. Madrid: Castalia.

Las coincidencias entre Concha Méndez y María Enciso en torno a al tema paisajístico son notables. Concha Méndez había publicado sus *Canciones de mar y de tierra* (1930)⁵, cuyo eco es innegable en la obra de Enciso, que escoge para la primera sección de su poemario *Cristal de las horas* un título casi especular «Canciones de tierra y agua». Esta complicidad poética queda reforzada por las seguidillas que Concha Méndez escribe como presentación de su segundo poemario, *De mar a mar*, en las que se habla de:

rumores de paisajes
de soles nuevos
llevas de esos viajes
aventureros (Enciso, 1946: s.p).

Para María Enciso, Machado es el eslabón que une el paisaje con sus raíces antropológicas, es decir, con las personas que lo habitan: «Fue un combatiente más, porque era un poeta español vinculado estrechamente al paisaje y al hombre del pueblo» (Enciso, 2023: 54). Es significativo que uno de los poemas contenidos en *De Mar a Mar*, identifique la figura de ese combatiente con los elementos del territorio, en el poema al Guerrillero, donde se asiste a un proceso de espacialización «la puesta en discurso de estructuras semióticas más profundas» (Greimas & Courtés, 1979: p. 358), en el que el cuerpo humano se funde con el espacio y la tierra que lo circunda, a través de los cuales el guerrillero funda su imagen mítica: «Eres el guerrillero. Eres piedra/ y metal de las montañas» (Enciso, 1946: 9).

De Machado retoma el procedimiento de la evocación, puesto que todo el paisaje que aparece en sus obras no es contemplado, sino recordado desde el exilio, paisaje asimilado e incorporado, atravesado por el filtro de la nostalgia, y no es paisaje descrito, sino narrado, como en Machado (De Albornoz, 1959; Mostaza, 1940)

⁵ Que publica en Argentina con ayuda de Guillermo de Torre y con prólogo de Consuelo Berges e ilustraciones de Norah Borges. Como subraya la misma autora: «fue una recopilación de experiencias vividas durante mis viajes, quise dejar una doble estela de los mares y tierras que iba recorriendo traducida en canciones» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 79).

desde la lejanía física que le impone su condición de exiliada, privada también de esta pertenencia. Miguel de Unamuno, o Azorín ya habían atribuido «connotaciones espirituales y valores éticos» al paisaje de Castilla (Caravaggi, 1980: 41), que en María Enciso se extienden a cada rincón de la patria lejana. Como sostiene Claudio Guillen «El paisaje, como la literatura misma, asume y perpetúa la historia del paisaje» (Guillen, 1989: 98).

También como Machado, María Enciso evoca su infancia y su juventud a través de los recuerdos de su tierra natal, Almería, a la que permanece profundamente unida, como demuestran las páginas que le dedica en su segundo poemario, *De mar a mar* (1946)⁶. Por medio de la memoria personal, los lugares se ligan a los afectos personales y a las pertenencias identitarias sociales (Ahmed, 2004), como demuestra la dedicatoria del poemario *Cristal de Las Horas*, dirigida a: «A mi madre, mujer fuerte y abnegada en el dolor y en el sacrificio y a mi España, ambas fundidas en el recuerdo» (1942: 4). Los recuerdos a personas en lugares concretos, no solo se anclan en la memoria personal sino también en la colectiva (Halbwachs, 2007). Lo local, la tierra natal de María Enciso, se hace presente y visible en el horizonte de su ausencia. El énfasis en la orografía de Almería podría interpretarse en la noción de apego al lugar, que se centra en los sentimientos afectivos que las personas desarrollan hacia los lugares en donde nacen y donde ya no pueden vivir (Hernández et al. 2007).

Pero el paisaje, dia-bólico, tiene también una versión elegíaca personal, símbolo de una des-identidad nacional que afecta a la poeta, que sufre una distorsión espacio-temporal: con un cuerpo que físicamente vive en un territorio, pero que emocionalmente permanece vinculado a otro. La primera sección de *Cristal de las horas* (1942) lleva por título: «Canción de tierra y agua», y en el primer poema titulado «Ese campo de España», María Enciso recuerda su casa «muda y cerrada», a través de los árboles que la rodean: el «roble ancho», el «álamo erguido/ con sus hojas

⁶ También en uno de los ensayos de *Raíz al Viento* (1947), figura el texto, titulado *Almería, ciudad árabe-andaluza*: «y si es verdad que el paisaje «es un estado de alma», con los ojos del espíritu y tamizado por el recuerdo, miramos el hermoso paisaje de Almería, la ciudad árabe-andaluza, tal como lo llevamos dentro con su tibia claridad, por todos los caminos del mundo» (Enciso, 1947: 154).

blancas/que oscilan temblando/ cuando el aire pasa» (Enciso, 1942: 9).

María Enciso señala el lugar de su casa en un mapa territorial, que al mismo tiempo marca el lugar que ocupa en la Historia de España, anticipando lo que después Adrienne Rich llama «política de la posición». Es significativo que Rich al hablar de este término, utilice también la metáfora de la casa: «Podías ver tu propia casa como una mota diminuta en un paisaje que se iba haciendo cada vez más grande, o como el centro de todo, desde el cual los círculos se expandían hacia el desconocido infinito» (Rich, 2005: 32). El infinito del que habla Rich tiene concomitancia con «el aire que pasa», que constituye el cuerpo ausente de la exiliada en los que eran sus espacios personales:

Allí quedo todo.
Mi casa cerrada,
y yo lejos,
oyendo el rumor de las hojas
cuando el aire pasa (Enciso, 1942: 10).

Cartografías imaginarias

La pérdida de la identidad personal que las personas se construyen en relación con su entorno físico (Proshansky *et al.* 1983), provoca en la escritura literaria una pérdida de orientación o sentido del espacio, que se traduce en algo emparentado con lo que Buzzard (1997) denomina ficciones autoetnográficas. Es significativo el íncipit del artículo que María Enciso dedica a Almería en la sección *España en el recuerdo*, publicado en la revista *Las Españas*⁷: «Decir Almería es como pronunciar las palabras mar

⁷ En la revista *Las Españas*. Revista Literaria (1946-1956), de México María Enciso escribe varios artículos y comparte espacio con otras escritoras exiliadas, como María Dolores Arana, Margarita Nelken, María Zambrano, María de la O Lejárraga, Isabel Oyarzábal o Aurora Arnáiz. En sus páginas se dan a conocer obras de Ernestina de Champourcín, Mercè Rodoreda, Rosa Ballester y de la misma María Enciso.

y aire claro de otro modo distinto» (Enciso, 1948)⁸, donde la ciudad y sus elementos arquitectónicos se desvanecen en favor de una entelequia.

Si la reconstrucción imaginaria de la memoria de María Enciso incluye paisajes visuales y sensoriales, teñidos por la nostalgia, el silencio y la soledad del exilio⁹, también simbolizan el *locus amoenus*, en los que el yo poético construye sus ensoñaciones y sus refugios. El paisaje recordado adquiere un valor metafísico, como paisaje retenido en un tiempo subjetivo y continuo, el tiempo durable de la conciencia (Bergson, 1991) cualitativo, opuesto al tiempo cronológico. Ese tiempo suspendido evoca un lugar perdido y, al mismo tiempo, idealizado, polifónico y poliforme, siguiendo la estética modernista en la que la realidad presenta diferentes estratos cognoscitivos en un espacio pictórico tridimensional que reúne presencia y ausencia, plenitud y vacío, la impersonalidad que convoca directamente la universalidad, resultado de la fusión de diferentes perspectivas.

Se podría hablar de interpersonalidad en la obra poética de María Enciso, en la que el lector es llamado a participar en enunciados performativos y a la vez impresionistas en los que debe elaborar los fragmentos, reconducir las diferentes imágenes y colores en un diseño. Es ese sentido su palabra poética es poliexpresiva:

Mi torre azul, como tus claras noches.
blanca y dorada como tus mañanas,
torre de nardos y de madre selvas,
Espérame en tu blanca luz de nardos,
y en tu viento amarillo de retamas (Enciso, 1946: 65).

⁸ Como sostiene Arturo Medina, «en María Enciso se hace verdad lo de que el paisaje es un estado de alma [...] inmersa en su tragedia nunca superada, proyecta a su entorno, o al que se forja, su depresión, sus inesperanzas, su destino» (Medina, 1982: 40).

⁹ «El paisaje es la percepción plurisensorial de un sistema de relaciones ecológicas» (González, 1981).

Si la influencia del impresionismo de Juan Ramón Jiménez¹⁰ se refleja en el color ligado a sentimientos, imágenes visuales, sonidos, olores, la de Lorca y otros poetas de la generación del 27 influye en su cromatismo: «Con el viento azul./va la voz del agua»; «un leve rumor/ de esquiras lejanas» (Enciso, 1946: 23); «tiene verdes los ojos/y violeta la voz/Ay amor, bajo el naranja en flor» (Enciso, 1942: 13).

El azul de Rubén Darío está muy presente en *De mar a mar*: «y el aire verde azul del agua clara» (Enciso, 1946: 14); «la sal azul, que el mar te ha regalado» (Enciso, 1946: 29); «El mar azul, puñal frío y delgado» (Enciso, 1946: 50); «que la noche cierra,/verde, sobre el azul de un mar inmenso», las orillas/de aquellos tibios, azulados mares» (Enciso, 1946: 41). Una de las secciones del poemario *Cristal de las boras*, titulado «Poemas de vida y llanto», recuerda de cerca a «Poemas de vida y de esperanza» (1905) de Rubén Darío.

María Enciso utiliza el procedimiento sinestésico, típico del Modernismo, en el que el arte verbal y la corporeidad se funden. La sinestesia da cuerpo al paisaje para paliar el exilio, en el que la poeta es un cuerpo ausente de la tierra nativa, reconstruida como sensorial y policroma. Andalucía como entidad regional¹¹ está omnipresente en los dos poemarios de María Enciso, a través de una fuerte visualidad que se plasma en el verde y blanco, colores de su bandera, creada en 1918 por la asamblea de Ronda: «galopando en espuma verde y blanca» (Enciso, 1946: 11); «sobre el verde oscilar de tus maizales,/y son jazmines de tus noches claras,/ tan blancos como aquellos azahares» (Enciso, 1946: 34); «llanura verde y blanca»; «Verdes de albahaca/y blancos de jazmines» (Enciso, 1942: 17); «Su belleza de nácar/entre los verdes prados»

¹⁰ «Es noche fría. La sierra/sola bajo los luceros./Entre azucenas delgadas,/baja trotando Platero./Un borriquillo torero./Cómo se ciñe a la noche/su lomo de terciopelo!./ El trotacillo cansado/por un caminito blanco./Corto sendero de luna/sembrado de lirios claros./Ay, Platerillo, Placero,/tu sendero de jazmines/ y de flores de romero!»

¹¹ «La noción de región llega a la geografía desde las ciencias naturales (siglo XIX), en particular de la geología. De allí que se asocie con formas del relieve. Si la región es el resultado de la relación sociedad-naturaleza, pensar que lo que un observador mira es a la vez paisaje y región es lo más obvio» (Figuera, 2006: 118).

(Enciso, 1942: 12); «hasta vuestra presencia/verde y blanca» (Enciso, 1942: 18);

Andalucía se presenta como *locus amoenus*, vergel, paraíso perdido, tierra olorosa, a través de las sensaciones olfativas que producen diferentes plantas y flores: «Aires de Andalucía.../aires de una amanecida perfumada» (Enciso, 1942: 17); «Ni un solo sonido/turba la calma perfumada/ del paisaje. Junto al río/ que lleva agua sonora/cristalina plata/aromas de limones amarillos/ y mas allá, lejanas/ la florecitas blancas/de esbeltos naranjales/difuminados» (Enciso, 1942: 16); «Lluvia de abril/, agua serena/¡Cómo huele a toronjil/ y yerbabuena!» (Enciso, 1942: 25); «Cerca, un olor fugitivo/que viene del limonar» (Enciso, 1942: 15); «Aromas de limoneros amarillos» (Enciso, 1942: 16); «Perfume de azucenas florecidas» (Enciso, 1942: 26); «Por todo el blanco camino/va y viene el olor del agua» (Enciso, 1942: 27). Están presentes, además, flora y frutos presentes en las canciones populares: «olor azul de romero» (Enciso, 1942: 93).

Cartografías sonoras

Francesco Careri (2013) sostiene que el paisaje sonoro es el que se escucha aun en la distancia. A pesar de que muchas de las composiciones de los dos poemarios de María Enciso son «Canciones»¹², paralelamente se oye en ellos «el eco de canciones apagadas» (Enciso, 1946: 42). Estas composiciones identifican y funden los fenómenos atmosféricos de los vientos con la propia voz de la exiliada y con las voces de la cultura popular, que conceden identidad propia a las regiones españolas, creando «representaciones que comparte con los miembros de la cultura a la que pertenece» (Álvarez Munárriz, 2011: 75-76)¹³. También la

¹² En *De mar a mar* (1946) tenemos: «La canción de cuna del niño español», «Canción de los guerrilleros», «La canción de la sabana», «La canción». En *Cristal de las horas* (1942), la primera sección se titula «Canciones de tierra y agua», uno de los poemas es «Cantar de la luz y el agua», «Canción del viento moreno», «Cantar del aire perfumado», «Canción sencilla», «Canción de las horas».

¹³ En la línea de Schama, que afirma que «los paisajes son cultura antes que naturaleza, entelequias de la imaginación» (Schama, 1995: 61).

personificación de viento tiene ecos del Romancero Gitano de Federico García Lorca: «Vientos morenos que vienen/ vientos morenos que van./ Claro cristal de la sierras/olas temblando en el mar./Vientos morenos, mi vida,/saben a tierra y a sal» (Enciso, 1942: 43). Con diferentes poetas exiliados de su generación María Enciso comparte la fórmula ensoñadora, sonámbula y el tono cancioneril para combatir la erosión del tiempo y para no perder las propias raíces culturales.

María Enciso desde el exilio escucha: «Las voces del paisaje donde nacen/cerca del olivar, las altas sierras/ que perfilan los mares» (Enciso, 1946: 62). La narración oral está íntimamente ligada al territorio y al caminar y quizás por ese motivo María Enciso utiliza los cantares en sus dos libros de poesía, para establecer un diálogo con las tierras de España y al mismo tiempo con su tradición popular.

Las voces de Levante,
 leves, como la flor de los naranjos,
 y el aire verde azul del agua clara.
 Dulcemente gallegas o asturianas,
 las de las brumas grises,
 y soñadoras, blancas alboradas.
 La dura voz aragonesa,
 como la aguda brisa del Moncayo,
 como sus altas torres deslumbradas
 Las voces de los prados de Vasconia,
 las de los cerros cántabros,
 junto al mar agitado,
 de perennes borrascas (Enciso, 1946: 74).

La percepción sonora y musical del paisaje une, una vez más, la poesía de María Enciso con la de Concha Méndez, que sostiene:

Escribir poesía es un proceso de descubrimiento, de revelación de la música inherente, la música de correspondencias, la música del paisaje interior. Corre paralelo con lo que en la vida de una persona se llama individuación: la evolución de la conciencia hacia la totalidad, no un aislamiento de la percepción intelectual,

sino una percepción que abarca todo el ser, un conocer, un tocar, un 'estar en contacto (Méndez, 1926: s.p.).

Otro de los sonidos presentes en *Cristal de las horas* (1942) es el de la campana: «Como se oyen las campanas/ por las altas sierras/ de las alpujarras» (Enciso, 1942: 25); «Su sonido metálico/ en el aire vibraba» (Enciso, 1942: 12); «En el silencio/ el agudo vibrar/ de la campana»; «El repicar sonoro/ de la triste campana (Enciso, 1942: 30).

Junto a estos sonidos que denotan la actividad humana aparecen otros inarticulados (el viento y el llanto), que pertenecen a esa visión de *locus horribilis* (esta vez no político sino personal) y evocan el silencio que reina en la ausencia de la exiliada y en la muerte simbólica que sufre, de la que se hacen eco los elementos de la naturaleza: árboles, montañas, componentes marinos: «donde lloran los silencios/ y el viento canta al pasar» (Enciso, 1946: 24); «Los álamos del silencio/ en la carretera blanca»; «Cien caracolas de nácar/ rompiendo el largo silencio/ en la orilla del agua» (Enciso, 1946: 31); «Silencio. El caballo negro,/ se pierde en la serranía» (Enciso, 1946: 43); «Soñaba en el silencio/ un almendro florido» (Enciso, 1946: 15); «Dame ese silencio tuyo/ árbol, dame tu silencio» (Enciso, 1946: 22); «Ríos de los paisajes silenciosos,/ sin claras aguas y sin verdes sauces,/ descolorida sangre en su corriente» (Enciso, 1946: 34); «Arriba las estrellas silenciosas/ miran surgir el día ensangrentado» (Enciso, 1946: 51); «das silenciosas veredas/ del solitario encinar» (Enciso, 1946: 45); «Casitas blancas. Recortadas/ en la Claridad diáfana. Ni un sonido/ turba la calma perfumada/ del paisaje» (Enciso, 1942: 16). El silencio, en su forma de música apagada, se vuelve también una forma de denuncia¹⁴.

El paisaje que suena, el paisaje que habla o que calla sin intervención humana no es mas que el reflejo del fantasma de la

¹⁴ Como escribe María Enciso en *Ratz al viento*: «Entre todos los pueblos que callan está la esquina silenciada de España amordazada, pero mientras exista en los libres aires de América una sola de las voces que vivieron su guerra y a las que les duele hondamente su forzado silencio actual, sabrá el mundo que España sufre y calla sus horas de sangre (Enciso, 1947: 75).

autora, tachada literalmente del mapa, que recorre el pasado para visitar los escenarios de su vida, y la escena del crimen.

Conclusiones

María Enciso construye su espacio poético seleccionando, recomponiendo o creando fragmentos de paisajes, a través de la memoria y de la imaginación, donde la cartografía de los lugares a los que no puede volver se vuelve mítica y nostálgica. El paisaje capaz de definir la identidad y el destino de la vida humana, deviene una categoría social más en la definición de la identidad personal y social, sobre todo de la exiliada que convierte el recuerdo de los paisajes de la patria lejana en una herencia cultural. El paisaje se convierte, como en otros escritores y escritoras exiliadas, en un símbolo de resistencia y supervivencia cultural, elemento que reafirma la continuidad de la tradición literaria y la esencia de España más allá de sus fronteras. María Enciso hace coincidir la noción de país con la de paisaje y de ahí la visión dicotómica que extiende sobre los elementos de la naturaleza o sobre las cartografías españolas. Los paisajes están sometidos a una representación dia-bólica, en el sentido de la pérdida, la desesperación y las emociones negativas que conlleva la situación política bajo el régimen franquista y bajo su condición de expulsada de sus lugares natales y vitales, que se proyectan en *locus horribilis*, desiertos, silenciosos o desolados. Por otra parte, se da también una concepción sim-bólica, en la que, a través de los paisajes culturales heredados de sus escritoras y escritores preferidos, se idealiza el paisaje aprendido o el paisaje personal lejano en el tiempo y en el espacio, que en la distancia toma formas idílicas y oníricas, ensoñaciones, refugio, jardín edénico perdido, *locus amoenus*. La topofilia atraviesa toda la obra poética de María Enciso, en la que resuena el paisaje sonoro de España, a través de canciones y composiciones populares que adopta en sus poemarios, y a través de las referencias constantes a un archivo sonoro.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED, Sarah. (1876) *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York. Routledge.

ALMENDROS PEÑARANDA, Rubén Jesús (2019). «Bajo la misma luna. La simbología de la luna en Li Bai y Federico García Lorca». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31. 191-216.

ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis (2011). «La categoría del paisaje cultural». *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 6. 1. 58-80.

APONTE GARCÍA, Gloria (2006). *Paisaje e identidad cultural*. Colombia: Tábula Rasa.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y CERRATO Daniele (2023). «Maria Enciso. Paisaje, memoria y cuerpo». *Andaluzas Oculas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)*, Caterina Duraccio (Ed.). Madrid: Dykinson, 346-368.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y CERRATO, Daniele (2024) «Archivar la memoria literaria: construyendo canon a través de los textos críticos de María Enciso» *Archivos del pasado, archivos del porvenir. Archivar, desarchivar, anarquizar II*, Lucía Cytryn, Lucía Dussaut y Mariano López Seoane (Eds.). Valencia. Tirant Lo Blanch. 81-94.

AUGÉ, Marc (2009). *Los no lugares: espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*. Madrid: Gedisa.

AZNAR SOLER, Manuel (ed.) (2007). *Paisaje y exilio. Literatura del destierro y espacio simbólico*. Fundación Max Aub.

BACHELARD, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Chapourcín. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BERGSON, Henri (1991). *Duración y simultaneidad: a propósito de la teoría de Einstein*. Traducción de Wenceslao Roces. Madrid. Alianza Editorial.

BOFF, Leonardo (1998). *O despertar da águia: o dia-bólico e o simbólico na construção da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.

BUZARD, J. (1997). *Disorienting fiction: The autoethnographic work of nineteenth-century English novels*. Princeton. Princeton University Press.

CARAVAGGI, Giovanni (1980). *Invito alla lettura di García Lorca*. Milano. Mursia.

CARERI, Francesco (2013): *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Brasil. Editorial Gustavo Gili, SL.

CORREA, Gustavo (1957). «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca». *Publications of the Modern Language Association of America*. 5, 72. 1060- 108.

CORREA, Gustavo (1966). «El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX». *Revista hispánica moderna*. 32. 1/2. 62-86.

DARÍO, Rubén (1995). *Cantos de vida y de esperanza*. Madrid. Alianza Editorial.

DE ALBORNOZ, Aurora (1959). *El paisaje en la poesía de Antonio Machado*. Tesis Doctoral. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico.

DE ZULETA, Emilia (1999). *Españoles en Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires. Ediciones Atril.

ENCISO, María (1941). *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra*. Barranquilla. Litografía Barranquilla Impresores.

ENCISO, María (1942). *Cristal de las Horas*. Bogotá. Editorial Cultura.

ENCISO, María (1946). *De mar a mar*. México D. F.: Isla.

ENCISO, María (1947). *Raíz al viento*. México. Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S. A.

ENCISO, María (1982). *De mar a mar*. Madrid. Editorial Molinos de Agua.

ENCISO, María (2022). *Poesía completa*, prólogo y presentación de Virginia Fernández Collado. Almería. Instituto de Estudios Almerienses.

ENCISO, María (2023). *Ensayos*, edición de Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato. Madrid: Dykinson.

GARCÍA LORCA, Federico (1993). *Impresiones y paisajes*. Madrid. Cátedra.

GODOY, Cristina (2002) (Ed.). *Historiografía y memoria colectiva: tiempos y territorios*. Buenos Aires. Miño y Dávila Editores.

GÓMEZ RAMOS, Antonio (Ed.) (2010). *Topografías literarias del exilio: espacio y memoria en la narrativa contemporánea*. Madrid. Verbum.

GONZÁLEZ, Fernando (1981). *Ecología y paisaje*. Madrid. Editorial Blume.

Granada, Henry (2002). *Psicología ambiental*. Barranquilla. Ediciones Uninorte.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. Hachette.

HALBWACHS, Maurice (2007). *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa: estudio de memoria colectiva*. Introducción de Pierre Nora. Traducción de F. Giménez Gracia. Madrid. Ediciones Akal.

HERNÁNDEZ, Bernardo; Hidalgo, M. Carmen; Salazar-Laplace, M. Esther y Hess, Stephany (2007). «Place attachment and place identity in natives and non-natives». *Journal of Environmental Psychology*, 27. 4. 310-319.

MACHADO, Antonio (1971). *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. Madrid. Castalia.

MEDINA PADILLA, Arturo (1980). «María Enciso, una ignorada escritora del exilio español del 39». *Sábado Literario. Pueblo*, p. 5.

MEDINA PADILLA, Arturo (1982). «Aproximación biográfica María Enciso», *De mar a mar*. Madrid: Molinos de Agua. 11-13.

MEDINA PADILLA, Arturo (1987). *María Enciso, escritora almeriense del exilio. Estudio y antología*. Almería. Diputación Provincial de Almería.

MÉNDEZ, Concha (1926). *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires. Talleres Gráficos Argentinos

MÉNDEZ, Concha (1926). *Inquietudes*. Madrid. Imprenta de Juan Pardo.

MOLANO BARRERO, Joaquín (1995). «Arqueología del paisaje». *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*. 5. 2. 1–10.

MOSTAZA, Bartolomé (1949). «El paisaje en la poesía de Antonio Machado». *Cuadernos hispanoamericanos*, 11/12, 19-9.

PALOMINO, Antonio (1988). *Museo pictórico y escala óptica*. Edición y estudio preliminar de Nina Ayala Mallory. Madrid. Cátedra, 1988.

PROSHANSKY, Harold M.; FABIAN, Abbe K. y KAMINOFF, Robert (1983). «Place-identity: Physical world socialization of the self». *Journal of Environmental Psychology*. 3. 1. 57-83.

RAINERO, Carolina (2012). «Registro y re-valorización del paisaje de la producción en el área metropolitana de Rosario. El caso del Ferrocarril Oeste Santafesino». *Revista Labor & Engenho*. 6. 1. 1-25.

RICH, Adrienne (1966). *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Traducción de Ana Becciu. Madrid. Ediciones Cátedra.

RICH, Adrienne (2005). «Notas para una política de la ubicación». En *Sangre, pan y poesía: selección de ensayos políticos (1979–1985)*, Traducción de Marta Gómez Casas (123–144). Madrid. Horas y Horas.

ROMERA CASTILLO, José (2006). *De Primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (silo XX)*. Madrid. Visor.

SCHAMA, Simson (1995). *Landscape and Memory*. Nueva York. A.A. Knopf.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (2018). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid. Editorial Renacimiento.

PAISAJES DE MONTAÑA, PAISAJES DE RESISTENCIA EN ELENA BONO (1921-2014)

María MASCARELL GARCÍA
Universidad de Córdoba
ORCID: 0000-0003-2717-2796

Resumen:

Durante los años de lucha antifascista en la península itálica, las montañas se transforman en sinónimo de Resistencia. Los partisanos y las partisanas que conforman el movimiento de Liberación viven y mueren en ellas, creando una sola atmósfera donde todo sucede. Elena Bono, autora italiana del s. XX y participante del movimiento partisano, recupera en sus versos el paisaje montañoso de la región de Liguria como elemento principal de la memoria resistencial y de rechazo al nazi-fascismo. El siguiente artículo tiene como objetivo analizar los mecanismos retóricos y simbólicos con los que la autora entrelaza líricamente paisaje y resistencia.

Palabras clave:

Elena Bono. Resistencia. Memoria. Montañas. Poesía

Abstract:

During the years of antifascism struggle in the Italian peninsula, the mountains become synonymous with Resistance. The partisans who make up the Liberation movement live and die in them, creating a single atmosphere where everything happens. Elena Bono, Italian author of the 20th century and participant of the

partisan movement, recovers in her verses the mountainous landscape of the Liguria region as the main element of resistance memory and rejection to the Nazi-fascism. The following article aims to analyze the rhetorical and symbolic mechanisms with which the author lyrically intertwines landscape and resistance.

Key Words

Elena Bono. Resistance. Memory. Mountains. Poetry

Resistir en/a las montañas

En los últimos años se ha asistido a una ampliación de los estudios sobre el periodo de la fase final de la Segunda Guerra Mundial, en la que se contextualiza la Resistencia en Italia (Silingardi, 2013). El movimiento de Liberación italiano, caracterizado por su resistencia civil, se conformó en su mayoría por personas jóvenes, quienes partían a las montañas para unirse a la lucha *partigiana*. Las cifras de las víctimas de esta lucha, «45.000 partisanos caídos, 20.000 heridos o mutilados»¹ (Bocca: 2005: 15) demuestran que la Resistencia es uno de los movimientos de mayor envergadura de Europa.

En 1944 la gran mayoría de unidades de partisanos y partisanas ven un enorme crecimiento entre sus participantes en las montañas, resultado del llamamiento a filas para el ejército de la República Social Italiana, a la que un gran número de jóvenes no se presentaron, a pesar de la ley que les obligaba a alistarse (Crainz Merz, 2013). La unión de los civiles por la libertad en términos de Resistencia

no conoció un desarrollo similar en todas las regiones de Italia. Fue un fenómeno concentrado en todo el centro-norte de la Península, con diferencias a veces

¹ Por su parte, Corrado Mornese y Gustavo Buratti (2006) señalan como la Resistencia fue un movimiento «formado por más de 250.000 activistas, de los cuales [cerca de] 100.000 eran mujeres (70.000 mujeres en los grupos femeninos de defensa y 30-35.000 en los grupos combatientes)» (2006: 317).

notables región por región. [...] La variedad de las experiencias es atribuible a las particulares condiciones políticas, geográficas, sociales en las cuales los partisanos se formaron y actuaron (Casali y Mira, 2011: 133)².

También distintas fueron las motivaciones que llevaron a los militares y a los civiles a elegir la resistencia en las montañas, como por ejemplo el recorrido biográfico o la situación geográfica de cada uno (Fiorentino, 2016). La relación entre la Resistencia y la montaña se presenta como inseparable, lugar físico de lucha y refugio, pero también símbolo de identidad, lugar estratégico y de la dimensión emocional. Por una parte, la vista elevada de la montaña permite controlar una zona más extensa de territorio; al mismo tiempo, constituye el escenario desvinculado de la familia y del individuo, privilegiando la colectividad (Boscolo Berto, 2015). En el caso concreto de la región de Liguria, sus montañas se contraponen al paisaje marino, consideradas «como un lugar hostil para los viajeros de finales del s. XVIII y de la primera mitad del s. XIX» (Giardelli, 2004: 340).

La Resistencia italiana es el tema central de numerosos relatos compuestos tanto durante como con posterioridad, como *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) de Italo Calvino, *L'Agnese va a morire* (1949) de Renata Viganò, *Una questione privata* (1963) de Beppe Fenoglio o *I piccoli maestri* (1964) de Luigi Meneghello:

Esta producción comprende tanto la literatura de batalla, de reflexión ético-política y de propaganda, así como la literatura de invención operante en sentido antifascista en los años de fascismo, y también la literatura producida tras la caída del fascismo, con el objetivo de revivir aquellos tiempos de violencia, de opresión y de actividad clandestina. [...] Una literatura de la Resistencia, nacida bajo la urgencia de los acontecimientos y de las emociones, había acompañado a la lucha partisana en Italia. Estaba hecha de cantos, a menudo readaptados sobre los de la Primera Guerra Mundial, de periódicos clandestinos y de las diversas brigadas partisanas (D'Angelo, 2019: 125)

² Todas las citas y referencias bibliográficas originales en italiano han sido traducidas por la autora de este artículo.

Elena Bono, autora de varias composiciones de tipo narrativo, poético y teatral, retoma los cantos partisanos de los que fue testigo, los reformula y los convierte en una oda a la Resistencia, usando el paisaje de las montañas de su Liguria como símbolo de la lucha por la liberación del país y escenario principal de una representación en favor de la memoria futura.

Elena Bono: montes, montañas y valles de Liguria

Participante en el movimiento de Resistencia, Elena Bono es, probablemente, una de las escritoras más prolíferas de su tiempo. Nace en 1921 en la ciudad de Sonnino, situada en la región del Lazio, para más tarde transferirse a la región de Liguria, donde pasa gran parte de su vida, hasta su fallecimiento en 2014. Giovanni Casoli (2002) la describe como la escritora italiana más importante de la segunda mitad del siglo XX, a pesar de que su vida y obra han empezado a ser estudiadas desde un punto de vista crítico a partir de la primera década del XXI.

Es en Chiavari donde escribe todas sus obras y, tras el bombardeo de la ciudad, se refugia en los montes de Borzonasca, donde empieza a formar parte del movimiento partisano como *staffetta*³ (Cerrato, 2012). En palabras de Stefania Venturino (2020), para Elena Bono la Resistencia representa «una decisión vital que no comprende solamente el periodo histórico del 8 de septiembre

³ La *A.N.P.I* (*Associazione Nazionale Partigini d'Italia*) define a la *Staffetta* como: «papel también asumido por hombres, en su mayoría jóvenes. La *staffetta* es la partisana encargada de los enlaces entre las distintas formaciones comprometidas con la lucha armada, permitiendo la transmisión de órdenes, directivas e informaciones, así como la entrega de víveres, medicamentos, armas, municiones y prensa clandestina. Las partisanas eran elegidas para esta tarea por diversos motivos, como el no estar sujetas al reclutamiento o debido a sus tareas de ámbito social y familiar, lo que les permitía circular con mayor libertad sin levantar sospechas y desplazarse con facilidad» (A.N.P.I., s.f.). Benedetta Tobagi (2022), por su parte, señala como, en muchas ocasiones, las distancias recorridas superaban los ochenta kilómetros. En muchas narraciones históricas las mujeres son solamente recordadas por este papel de enlaces, cancelando cualquier otra forma de resistencia civil (Moro, 2020).

del '43 al 25 de abril del '45» (2020: 44). Elena Bono, testigo directa de la lucha partisana, va a construir en su *Piccola Italia* (1981) todo un monumento contra el olvido y en favor de la memoria futura para las heroínas y héroes cotidianos (Arriaga Flórez, 2013 y 2016).

En su poesía la montaña se presenta como arma a la vez que sepulcro, cuyo denominador común es el de «la Resistencia [...] como fenómeno coral de mujeres y hombres que combatieron y resistieron, desobedecieron y ayudaron, sufrieron y esperaron. Una lucha hecha por personas de carne y hueso [...] que casi cincuenta años más tarde encontraron un rostro y una voz» (Salvini, 2013: 133). Las montañas constituyen el escenario donde transcurren las experiencias vitales de los partisanos y de la población civil que los apoya y, al mismo tiempo, constituyen un lugar simbólico de resistencia para toda una nación. Elena Bono, con la «honestidad intelectual» (Di Nicola, 2020: 10) que la caracteriza, transforma la montaña en un manifiesto visible y representativo de la lucha antifascista, en clave colectiva y futura.

Paisajes para resistir

Las montañas de la Resistencia están constantemente en la escritura de Elena Bono. La selección de textos para el análisis del presente artículo se ha realizado en función de la relación del paisaje con la construcción de monumentos simbólicos para la posteridad⁴. En dicha construcción, los partisanos viven en simbiosis con la naturaleza que les rodea, se fusionan con ella, se transforman y se metamorfosean en elementos naturales del paisaje de montaña o en elementos del paisaje urbano de las ciudades. Estos escenarios representan el legado de la memoria de la Resistencia.

Las montañas, los bosques, las colinas, los ríos, están impregnados de la memoria de la lucha, mostrando cómo la naturaleza absorbe y refleja el sufrimiento humano. Las montañas,

⁴ Los versos de *Piccola Italia* (1981) seleccionados para el presente artículo de investigación han sido extraídos de *Elena Bono. Cerrar los ojos y mirar* (2016), edición crítica y traducción a cargo de Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato.

en particular, constituyen el escenario de conexión entre lo terrenal y lo divino, entre la fugacidad de la vida y, muchas veces, la juventud de los protagonistas, la eternidad del recuerdo. Los lugares de los partisanos caídos son terreno sagrado, donde las futuras generaciones encuentran inspiración y ejemplo para sus vidas.

En su *Estancias para Rinaldo Simonetti «Cucciolo» (I)*, el joven partisano Rinaldo Simonetti (1928-1945) es recordado a través del paisaje en el que se enmarca su nacimiento y su muerte. Elena Bono traza un breve recorrido vital entrelazando sus primeros pasos con los últimos, a través de la contraposición entre los castaños vivos de los bosques de Chiavari y la dureza de los «guijarros», que anuncian esa dureza de su muerte:

Aquel día como hoy
 gélidamente febrero
 goteaba desde los castaños;
 tú subiste descalzo
 aquel camino de guijarros
 que bajabas corriendo
 con tus escarpines de fiesta
 de los que salían chispas
 el domingo por la mañana
 tantas veces, tantas veces,
 y la primera vez fue cuando
 envuelto en el tul del bautismo blanco
 viniste a la ermita
 sobre el pecho jadeante y florecido
 de tu madrina orgullosa.
 - Quiero morir con ellos
 quiero morir con los mayores-
 abrazando aquellas rodillas (Bono, 2016: 59)

La mención explícita del «tul del bautismo blanco» es fundamental para la perceptibilidad de la juventud de Rinaldo Simonetti, uno de los partisanos más jóvenes de la Resistencia (A.N.P.I., s.f.), así como la comparativa del recorrido hasta los castaños, cuyos últimos pasos realiza sin zapatos, pero siempre a la

altura de unas rodillas, primero por su pequeño tamaño inicial de niño, segundo por estar arrodillado frente al pelotón alemán de fusilamiento. A través de este mecanismo simbólico, Elena Bono presenta en su texto el bosque y los castaños para Rinaldo Simonetti como inamovibles y serenos, vestigios prácticamente eternos de una vida en lucha y una muerte injusta. «Cucciolo» se convierte así en una parte intrínseca de los bosques de Chiavari, vuelve a la naturaleza de la que procede.

Las montañas mitifican en *Sobre la tumbra de un amigo muerto por la libertad*⁵, donde Elena Bono identifica a los héroes de la Resistencia con las fuerzas indomables de la naturaleza, el único espacio de libertad en un país ocupado, a través de la contradicción que suponen sus tumbas bajo losas en «los cementerios de las ciudades»⁶. Este recuerdo oficial, domesticado e inerte, es rechazado y contrapuesto al escenario de los montes que siguen habitados por el espíritu de libertad de los partisanos que en ellos dieron su vida.

Elena Bono rechaza los mausoleos y los homenajes oficiales para entregar la Memoria de los partisanos a la Naturaleza, lo que significa también no olvidar la esencia de su lucha de rebeldía, para subrayar que los paisajes de hoy siguen habitados por el espíritu de los partisanos que allí pasaron sus últimos días. En ese sentido, se convierten en testimonios, en documentos de la Resistencia.

El espíritu se personifica como un ser mítico femenino que habita en las montañas y los jóvenes partisanos como amantes seducidos por su belleza. Elena Bono coloca la lucha partisana en

⁵ Adriana Oggero destaca que la composición está insiparada en el fallecimiento de Gian Paolo Grosso, quien fue «comisario del destacamiento della 52ª Brigada Garibaldi *Rosselli* -la misma que participó en la captura de Mussolini-. Gian Paolo Grosso fallece en el verano de 1944, tras una larga agonía, a manos de la SS y colgado de un gancho de cerdo» (1990: 19).

⁶ Como recuerda Humboldt: «La naturaleza es el reino de la libertad, y para pintar vivamente las concepciones y los goces que su contemplación profunda espontáneamente engendra, sería preciso dar al pensamiento una expresión también libre y noble en armonía con la grandeza y majestad de la creación» (Humboldt, 1875: 2).

un paisaje que manifiesta lo sublime, uniendo la belleza de los jóvenes combatientes y la grandeza de las montañas.

Los parientes que lloran y se consuelan
os tienen encerrados en el mármol
en los cementerios de las ciudades.
Pero vosotros permanecéis en los montes
para vosotros todos los días, todavía [...]
Demasiado hermoso es obedecer a una ley
que nunca se escribió,
morir como quiere tu corazón.
Vosotros os habéis echado al monte
y nadie os puede detener:
la libertad demora en las altas montañas,
difícil, secreta, seductora criatura.
Erais los más hermosos:
vosotros os quedasteis junto a ella (Bono, 2016: 70 -71).

La poesía de Elena Bono restituye los cuerpos de los partisanos al lugar del que constituyen una parte íntegra. Consciente de que estos lugares tienen y conservan la memoria, Elena Bono presenta en su *El canto de la montaña* la transformación de las voces de los jóvenes de la Resistencia en parte del paisaje sonoro de las montañas.

Solamente quien va a morir cada día
puede cantar así.
Era como si cantaras
los torrentes,
las altas hierbas salvajes,
las montañas.
Vuestro corazón
todo lo abarcaba:
hierbas, aguas, montañas,
corazón humano
más grande que la muerte (Bono, 2016: 75).

Esta metamorfosis partisana en elementos montañosos es el mecanismo con el que la autora inmortaliza a los protagonistas anónimos «en un altar de devoción contra el olvido» (Arriaga Flórez, 2016: 13). Al convertirse en elementos silvestres, los partisanos se vuelven imperecederos, constantemente presentes en su tierra, como las amapolas que florecen cada primavera:

Flores rojas
que florecen altas
en las montañas.
El viento las mece
lentamente,
las acaricia ese viento
que recuerda (Bono, 2016: 97).

Las *Flores rojas* evocan el color de la bandera comunista, así como la montaña como hábitat⁷ de quien elige la lucha contra de la ocupación fascista. Las flores de la Montañana se convierten en el símbolo mismo de los partisanos, como se muestra en la canción más conocida de la resistencia italiana, *Bella Ciao*⁸. Este mismo paisaje se contrapone a la carretera a través de la cual se mueven las tropas de ocupación, y que se presenta como un testigo silencioso de la violencia y el sacrificio, como en su *Represalia*:

Hay diez muertos en la carretera.
El cura no los puede bendecir,
sus madres no los pueden lavar.
Esta noche en todas las casas se reza por ellos.

⁷ Los partisanos y las partisanas de las montañas vivían con lo que encontraban en los bosques y con los alimentos proporcionados por la población cercana en un acto de solidaridad. Desde el momento en que se decidía ir a la montaña por parte de este movimiento de lucha, eran señalados por las fuerzas del orden y condenados a muerte (Albertini, 2017).

⁸ Cuyo texto completo es «Questa mattina mi son svegliato/ o bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao/ Questa mattina mi son svegliato/ e ho trovato l'invasor! /Oh partigiano, portami via,/ che mi sento di morir!/ E se io muoio da partigiano/ tu mi devi seppellir!/ Seppellire lassù in montagna/ sotto l'ombra di un bel fior./ Tutte le genti che passeranno/ mi diranno «che bel fior!»/ Questo è il fiore del partigiano/ morto per la libertà».

Todas las madres los lloran como si fueran sus hijos (Bono, 2016: 79).

Elena Bono deja, en esta ocasión, la montaña como telón de fondo explícito, y usa ahora la carretera como escenario vivo y doliente con el que reivindicar a unas madres que no pueden tocar a sus hijos. En la representación simbólica de Elena Bono, los elementos naturales significan la civilización, los valores humanos, la liberación y la vida, mientras que la carretera que se interpone entre la madre y el hijo⁹, entre el partisano y la tierra de la montaña, significa la barbarie, la opresión, la destrucción y la muerte. Esta carretera se contrapone, además, a los caminos trazados, conocidos y recorridos por los partisanos y las partisanas de la montaña, que se rebela como si fuera un organismo vivo con la muerte de estos jóvenes. Escribe Elena Bono:

Recuerdo un día terrible en el que escuchamos pasar a un camión. Mi hermana no tiene el valor de acercarse a la ventana, yo me acerco y por una rendija veo el camión. Dentro van diez muchachos de pie. Veo que van atados, con las manos detrás de la espalda. Uno de ellos levanta la vista y me entrevé a través de aquella rendija. Así, una imagina tener uno de aquellos ganchos a los que aferrarse, en ese momento él me ha dicho todo: «tú eres la última imagen viva que veo». Entiendo lo que va a pasar. Para tranquilizar a mi hermana digo: «son trabajadores que van a arreglar los puentes» (porque los partisanos ponían bombas en los puentes, y los alemanes normalmente los arreglaban). Luego me visto para ir a la iglesia, que está en otro pueblo, y salgo. Y llega un grito. Y parece que gritan los montes. Escucho gritar a la naturaleza (Bono; Cerrato, 2012: 100)¹⁰

En otro de sus poemas, *Llegan los días*, Elena Bono identifica a los héroes de la Resistencia con las calles de las

⁹ Wilson Perry (2020) destaca la labor de las mujeres con actos de rebelión simbólicos, como lavar y enterrar los cadáveres de los partisanos, en una operación de desobediencia de las órdenes alemanas, que imposibilitaban dicha tarea como un movimiento de poder.

¹⁰ Texto original en italiano en *L'alternativa del nulla. Entrevista a Elena Bono* de Gavronsky, transcrito por Cerrato, 2012: 100.

ciudades que llevan sus nombres, como espacio para la memoria futura, como

Vosotros convertidos
 en nombres de plazas y calles:
 calle Gastaldi
 avenida Cesare Crosa
 vía Buranello
 jardines públicos C. Talassano.
 [...] Vuestros días de antes,
 vuestras idas y venidas
 por estas plazas y calles,
 convertidas ahora en vosotros
 para recordar la decisión
 que tomasteis [...] (Bono, 2016: 82).

Los jóvenes partisanos sufren aquí una nueva metamorfosis que los transforma en elementos del paisaje urbano, convirtiéndose en lugares públicos, cuyo recuerdo actualiza incesantemente y se presenta como el «tiempo detenido» (Arriaga Flórez, 2016: 13), al mismo tiempo que constituyen una presencia constante en la ciudad y entre las personas que la frecuentan. A través de su presencia en elementos urbanos, calles, plazas, jardines, los héroes de la Resistencia forman un *continuum* histórico, indicadores de un pasado que puede leerse en clave pedagógica, como ejemplo de elección ética.

Elena Bono pone en marcha una cartografía de espacios físicos y simbólicos, donde no solo se encuentra la geolocalización de acontecimientos cruentos, fusilamientos o actos de represión para que no sean olvidados, sino también geosimbolizaciones de las ideas de Paz, Libertad y Democracia que ellos personificaron.

Conclusiones

Elena Bono utiliza el paisaje de las montañas, los elementos naturales y los nombres de las calles para construir un gran monumento a la memoria partisana. En sus versos, la Montaña, sus árboles y sus flores no son sólo elementos pasivos de

la naturaleza, sino personificaciones de los ideales de la Libertad y transmutaciones de los mismos jóvenes partisanos, que tras su muerte son reintegrados de nuevo en su hábitat de montaña, convertidos en flores, en hierba, en torrentes o en su espacio ciudadano, convertidos en lugares de paso o de recreo.

Los jóvenes héroes de la Resistencia siguen viviendo a través de estas metamorfosis, que es lo que les permite seguir presentes, a pesar del paso del tiempo, en la vida de las nuevas generaciones. La memoria histórica que estos jóvenes representan queda visualizada a través de la contemplación de estos elementos: las montañas imperecederas, las flores que resurgen cada año, los nombres en las plazas, calles y jardines que la ciudadanía recorre cotidianamente.

La juventud de los partisanos, desaparecidos tempranamente por la barbarie nazista, queda eternamente fijada, a través de su hierofanía en el paisaje, en la que se simboliza su profunda conexión con la tierra que los vio crecer y los vio morir. Los paisajes donde se movieron estos partisanos simbolizan la patria misma, llamada en causa en los versos de Elena Bono para no dejarse llevar por el olvido. Con este propósito diseña una serie de mapas simbólicos, transformando los espacios reales de la Resistencia en arquetipos relacionados con los ideales de la Libertad y de la Memoria.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTINI, Normanna (2017). *Se le donne abbassassero le braccia il cielo cadrebbe*. Turín: Argot Edizioni.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2013). «Elena Bono, una scrittrice che parla alla coscienza del mondo». *Le nevi del Fujiyama. La via della catarsi. Studi critici su Elena Bono*. In Daniele Cerrato y Letizia Casella (eds.). Roma: Aracne Editrice. 9-10

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2016). «Elena Bono: el tiempo detenido en los héroes cotidianos». In M. Arriaga Flórez e D. Cerrato (trad.), *Elena Bono. Cerrar los ojos y mirar*. Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato (eds. y trads.). Sevilla: Benilde. 11-14.

Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (s.f.). *Staffette*. [<https://www.anpi.it/libri/staffette>]

BOCCA, Giorgio (2005). *Partigiani della montagna*. Milán: Feltrinelli.

BOCCA, Giorgio (2022). *Storia dell'Italia partigiana: settembre 1943-maggio 1945*. Milán: Feltrinelli

BONO, Elena (2016). *Cerrar los ojos y mirar*. Edición crítica y traducción a cargo de Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato. Sevilla: Asociación Benilde.

BOSCOLO BERTO, Angela (2015). «L'invenzione della montagna. Significati e valori dello spazio nel fascismo en ella Resistenza». [Tesis doctoral] Harvard: Harvard University.

CASALI, Luciano y MIRA, Roberta (2011). «Resistencia y memoria en la Resistencia en Italia!». *Revista Alcores*, n.º 11, 129-145.

CASOLI, Giovanni (2002). *Novecento letterario ed europeo: autori e testi scelti. Dalla Seconda Guerra Mondiale alla fine del secolo (vol. 2)*. Roma: Città Nuova Editrice.

CERRATO, Daniele (2012). «Elena Bono: *Chiudere gli occhi e guardare*». *Storia di donne che non si arrendono*. Salvatore Bartolotta (ed.). Roma: Aracne Editrice. 95-117.

CRAINZ MERZ, Noemi (2013). *L'illusione della parità. Donne e questione femminile in Giustizia e libertà e nel Partito d'azione*. Traducción de Elisa Leonzio. Milán: Franco Angeli.

D'ANGELO, James Manfredo (2019). «El mito en la narrativa de la resistencia italiana». *Mito, épica e identidad: el presente como metáfora del ayer*. Shekoufeh Mohammadi Shirmahalej (ed.). Ciudad de México: UNAM. 123-142.

DE HUMBOLT, Alexander (1875). *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo [tomo I]*. Bélgica: Eduardo Perié.

DE NICOLA, Francesco (2020). «La Resistenza metafisica di Elena Bono». *Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e della ricerca della verità*. Milagro Martín Clavijo y Roberto Trovato (eds.). Génova: Edizioni Internos. 9-15.

FIORENTINO, Carlo M. (2016). «Renovatio patriae». *Storia e Memoria. Rivista semestrale*, n.º 1, 131-146.

GIARDELLI, Paolo (2004). «Tradizioni popolari in Liguria». En: Puncuh, Dino (ed.) *Storia della cultura ligure. Atti della Società Ligure di Storia Patria (Nuova Serie)*, vol. XLIV (CXVIII), Fasc. II, 335-395.

MORNESE, Corrado y BURATTI, Gusavo (2006). *Banditi e ribelli dimenticati. Storie irreducibili al futuro che avviene*. Milán: Lampi di stampa.

MORO, Liliana (2020). *Andar pensando: donne, materità, guerra, scuola, storia e sciezza*. Milán: Ledizioni.

OGGERO, Adriana (1990). *La Liguria nera di Elena Bono*. Génova: SAGEP Editrice.

Perry, Wilson (2020). *Italiane. Biografie del Novecento*. Bari: Laterza.

SALVINI, Elisabetta (2013). *Ada e le altre. Donne cattoliche tra fascismo e democrazia*. Turín: Franco Angeli.

SILINGARDI, Claudio (2013). «La montagna tra renitencia e Resistenza. L'esperienza della zona libera di Montefiorino (1943-1945)». *Storie di confine. Appunti e ricerche su un territorio montano (Frignano, secoli VIII-XXI)*. Matteo Al Kalak (ed.) Roma: Viella.

TOBAGI, Benedetta (2022). *La resistenza delle donne*. Turín: Einaudi.

VENTURINO, Stefania (2020). «In piena comunione di fede e di cuore». *Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e della ricerca della verità*. Milagro Martín-Clavijo y Roberto Trovato (eds.). Génova: Edizioni Internos. 43-46.

GEOGRAFÍA DEL RECUERDO EN CUATRO POEMARIOS DE MARÍA DE LOS REYES FUENTES

Juan AGUILAR GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-7715-1921

Ya sabemos que todo es geografía (Reyes Fuentes)

Resumen:

La relación entre disciplinas como la geografía, la historia y la literatura ha dado innumerables frutos en forma de versos. Tanto los fenómenos naturales, moldeados por la naturaleza, como los vestigios dejados por el hombre, suelen ser propuestos como sujetos con una fuerte carga poética que incitan a reflexiones sobre las bases de la cultura occidental, la libertad y la no siempre fácil convivencia. Este artículo pretende observar la presencia de lugares y sus construcciones en algunos poemarios de María de los Reyes Fuentes, la cual utiliza en sus composiciones la presencia de vestigios en enclaves históricos para reflexionar sobre el pasado y su influencia en el presente.

Palabras clave:

Poesía. Literatura. Posguerra. Género.

Abstract:

The relationship between disciplines such as geography, history, and literature has yielded countless fruits in the form of verses. Both natural phenomena, shaped by nature, and the relics left by humans are often proposed as subjects imbued with a strong poetic essence, sparking

reflections on the foundations of Western culture, freedom, and the complexities of coexistence. This article seeks to explore the presence of places and their structures in some of the poems of María de los Reyes Fuentes, who, in her works, highlights the vestiges of historical sites to reflect on the past and its impact on the present.

Keywords:

Poetry. Literature. Postwar Period. Gender.

María de los Reyes Fuentes: Poeta del sur

El verso referido en el título (se antojaba apropiado comenzar así un trabajo que versará sobre poesía y geografía) es el que abre la composición «De las fronteras», incluido en *Elegías del Uad-El-Kebir*, de María de los Reyes Fuentes, de la cual aportamos a continuación algunos datos biográficos con el fin de proporcionar algunas claves que permitan situar mejor la obra y pensamiento de esta sevillana.

Nacida en la capital hispalense en 1927 en el seno de una familia de clase media, Reyes Fuentes empezó a escribir muy joven, desde que su padre le regaló una libreta que utilizó para componer sus primeros versos. No obstante, no fue hasta 1958 cuando, dejando a un lado la timidez, publicó su primer poemario, titulado *De mí hasta el hombre*, al cual seguirían catorce más en un periodo que abarcó cuarenta años de vida.

En Sevilla desarrolló su carrera laboral y poética, las cuales no estuvieron tan alejadas como podría pensarse, dado que su puesto como funcionaria en el Ayuntamiento de Sevilla le permitió, en ocasiones, crear y promocionar eventos en los que la poesía estaba siempre presente. Junto a esta institución impulsó múltiples iniciativas culturales, colaborando con entidades como el Instituto de Ciencias, Letras y Artes, el Círculo Hispalense, el Ateneo, y participó en consejos de redacción de diversas publicaciones. Especialmente importante fue el respaldo de la institución en la creación de su revista, *Ixbiliah*¹, la cual estuvo activa desde 1953 hasta 1959. En estos años se publicaron poesía, novela y ensayo de autores como Julio de la Rosa, José Luis Prado Nogueira, Julia Uceda, etc. También es

¹ Ixbiliah o Ishbiliya, nombre histórico de Sevilla derivado fonéticamente de la Hispalis romana con el que los árabes denominaron a la ciudad. La elección muestra tanto el cariño que profesó a su lugar de nacimiento como el interés por indagar en las raíces de nuestra cultura.

destacable que diera voz a otras mujeres poetas, las cuales seguían siendo desconocidas a pesar de su talento.

No fue la única revista que dirigió, puesto que el programa radiofónico *Poesía* es también considerado como tal. Se emitía en Radio Nacional de España (posterior Radio Peninsular), cuya dirección en Sevilla corrió a cargo del catedrático Manuel Hidalgo Nieto entre 1951 y 1956. Fue él quien propuso a Reyes Fuentes el mando de la revista radiofónica en la que, durante cuatro años, enriqueció el panorama cultural andaluz discutiendo sobre poesía española e internacional y arte.

En su vertiente como autora, su primera incursión es un breve cuadernillo titulado *Actitudes*, si bien su primera publicación *seria* es la mencionada *De mí hasta el hombre*. Le seguirían muchas otras, las cuales no mencionamos aquí para no posponer en demasía el nodo de este trabajo. Apuntamos, al menos, aquellas que fueron galardonadas: *Elegías tartessias* ganó el Premio Marina (1964), *Acrópolis del testimonio* el Premio Ciudad de Barcelona (1965), del cual había sido finalista en (1959), y *Pozo de Jacob* el Premio Ciudad de Sevilla en 1967.

Gerardo Diego la llamó «campana del sur», como aparece recogido en la presentación de *Elegías del Uad-El-Kebir*², tal vez metáfora del repiqueteo de los poemarios que por entonces se multiplicaban y, más probablemente, por haberse convertido en el instrumento que avisa y alerta al pueblo (los poetas, en este caso) para reunirse. El supuesto llamamiento tiene sentido si se piensa en su incasable actividad como miembro de la llamada Generación del cincuenta y tantos³ junto a Manuel Mantero, Aquilino Duque, Manuel García Viñó, etc., que contaron con la inestimable guía de algunos poetas de la Generación del 27, como el propio Gerardo Diego y Vicente Alexandre. Bajo esta denominación, adoptada por Reyes Fuentes, se dieron cita un grupo de escritores y poetas que revitalizaron la actividad literaria en Sevilla, que Rafael Laffón había calificado desde las páginas del *ABC* como «zona editorial desértica» (Martínez Ortega, 2011, 16).

² Si bien las palabras del poeta santanderino aparecen como prólogo a la edición de estas *Elegías*, fueron en realidad pronunciadas con motivo de la tercera lectura de poemas de la autora en la Asociación Cultural Iberoamericana — Instituto de Cultura Hispánica, Aula de Estudios Hispánicos en 1960, donde la autora presentó también los *Sonetos del corazón adelante*. En la traducción italiana, *Elegie andaluse* (1971), aparece como fecha del encuentro el mes de marzo, en lugar de mayo.

³ También llamada Taifas del cincuenta y tantos. Para un completo análisis de este grupo y sus antecedentes recomendamos la obra de Ruiz-Copete *Poetas de Sevilla. De la generación del 27 a los taifas de cincuenta y tantos* (1971).

Sus quince poemarios tocan varias temáticas que se pueden agrupar en dos o incluso tres ciclos, como hace Jurado Morales (2017), si bien es posible encontrar trazos de amor, eternidad, existencialismo y esperanza en varios de sus libros sin importar a qué periodo pertenecen. Para este trabajo nos hemos centrado en los que es mayor la presencia de elementos geográficos y lugares históricos relacionados con la cultura de las civilizaciones del pasado en España, especialmente en el sur. El interés por estos temas queda patente en el hecho de que algunos de sus libros lleven en el título nombres de accidentes geográficos (el río Uad-El-Kebir), civilizaciones misteriosas (Tartessos) y construcciones (acrópolis y anfiteatro) que evocan el pasado. Dado que la lírica no necesita ser tan precisa y objetiva como la ciencia geográfica, histórica o arqueológica (si bien en algunos casos Reyes Fuentes es muy rigurosa), la poeta puede concentrarse en la sugestión que provoca la visión de los restos del pasado, caso de las columnas de un templo derruido o un graderío abandonado, para reflexionar sobre temas universales.

Pasó el resto de su vida en la ciudad que la vio nacer, a pesar de los intentos de que se transfiriera a Madrid, cuando sus versos comenzaban a resonar con fuerza. Allí permaneció hasta su fallecimiento, el 12 de febrero de 2010. Hoy, una glorieta en el barrio sevillano de Los Príncipes recuerda su labor.

Las orillas del Guadalquivir: *Elegías del Uad-El-Kebir*

El título del poemario publicado en 1961, *Elegías del Uad-El-Kebir* («el río de los árabes», como apunta en el prólogo) anticipa que el recorrido poético discurrirá entre el pasado y presente de la cultura surgida en torno a este accidente geográfico. Sería ardua, más bien imposible, la labor de enumerar a todos los poetas que han establecido relaciones poéticas con los ríos, por lo que únicamente señalamos una soleá de Antonio Machado que se antoja apropiada al ser el insigne poeta sevillano el dedicatario del primer poema:

¡Oh Guadalquivir!
 Te vi en Cazorla nacer;
 hoy, en Sanlúcar morir.
 Un borbollón de agua clara,
 debajo de un pino verde,

eras tú, ¡qué bien sonabas!
 Como yo, cerca del mar,
 río de barro salobre,
 ¿sueñas con tu manantial? (Proverbios y cantares, LXXXVII).

La composición en cuestión, titulada «Del río», es la primera de dieciséis elegías que tienen en las aguas del Uad-El-Kebir su razón de ser. Cada una sigue un tema propio dedicado a varios poetas de la poesía andaluza tanto del pasado, como Góngora, Bécquer y los hermanos Machado, como del presente, entre los que se hayan García Viñó, Rafael Laffón, etc. El río es aquí metáfora de la vida de los hombres, que son grandes y pequeños («hay ríos muy pequeños y sin lucha / Y hay ríos que son grandes») y del tiempo que ejerce su justicia y curso por «la tierra y la historia». El recorrido por las tierras bañadas por el Guadalquivir, «trazando la gran rúbrica por este sur de España», sirve a la poeta para poner de relieve las diferencias que la caprichosa geografía ha impuesto y que deben ser superadas.

El sentimiento de unidad que subyace en estos versos se aprecia claramente en «De las fronteras», tercer poema de la serie y con cuya cita abríamos este artículo. La pregunta retórica «¿cómo responderá, cómo dirá lo mismo / el hombre de las peñas que el del llano?» establece una diferencia que no se niega, es más, que la propia autora justifica cuando reflexiona sobre la disparidad existente entre el hombre de la sierra, circundado de cimas y cavernas, y el que nació junto a un río. No solo el humano moldea su entorno, también este influencia y crea un vínculo con él que lo hace diferente al nacido en otro lugar. No obstante, de la misma manera que reconoce a cada uno características propias del sitio del que procede, aboga por aceptarlas en pos de la unidad bajo «nuestra bandera» (la andaluza, suponemos) identificada por Cazorla y Sanlúcar, respectivamente lugares de nacimiento y desembocadura del Guadalquivir:

No es lo mismo Cazorla que Sanlúcar,
 cuando Cazorla sabe que es madre concibiendo
 este Guadalquivir muerto al Atlántico,
 y ya en Sanlúcar no es la propia muerte
 lo que se entiende por llegar el río
 al beso más trenzado en sus orígenes.
 Y Córdoba y Sevilla son estas dos ciudades
 a quienes cruza por el alma un río,

que dan el corazón a su corriente
 y han hecho copla, ansia o monumento
 de tan dulce columna aprisionada.
 Y nosotros, tú o yo, somos, Ricardo⁴,
 cualquier vida distinta de las otras,
 y hay que admitir tratados, protocolos,
 si queremos salvar nuestra bandera (Reyes Fuentes, 1961, 22).

El poema «De los puertos» es, tal vez, donde mejor se observa el afán unificador desde la misma dedicatoria, que ve a José María Pemán⁵ y Rafael Alberti⁶ en la misma frase. Se requiere valor, en una época tan convulsa como los años sesenta en España, para unir a dos personalidades colocadas en el espectro opuesto de la política del tiempo, dos «puertos distintos» que, sin embargo, compartieron la misma tierra natal que baña el Guadalquivir y el amor por las letras. El deseo se sobrepone a las circunstancias personales, que no debieron ser fáciles si se tiene en cuenta que el bando al que Pemán dio su apoyo es el mismo que fusiló a José Reyes Fuentes Caldera, padre de la autora, cuando esta tenía apenas nueve años.

La civilización misteriosa: *Elegías tartessias*

No abandonamos el tono elegíaco para centrarnos en el segundo poemario en el que el subgénero lírico forma parte del título. En *Elegías tartessias*, el Uad-El-Kebir ha sido sustituido por la misteriosa civilización,

⁴ El dedicatario es Ricardo Antonio de San Francisco de Sales Molina Tenor (1916-1968), poeta oriundo de Puente Genil (Córdoba).

⁵ José María Pemán y Pemartín (1897-1981) fue abogado de profesión y ocupó cargos de relevancia en la política del tiempo, llegando a ser Diputado en las Cortes (1933-1936) y Procurador en las Cortes Españolas (1945-1946). Participó en el borrador de la Constitución de Primo de Rivera, alineándose después con el movimiento golpista durante la Guerra civil a través de varios órganos de propaganda, llegando en época posterior a dirigir la revista *Acción Española*. El apoyo a la dictadura y al fascismo llevaron al Ayuntamiento de Cádiz a retirar la placa que adornaba su casa natal en 2021.

⁶ Rafael Alberti Merello (1902-1999) es considerado uno de los poetas más influyentes de la Generación del 27, reconocido, entre otros, con el Premio Cervantes. Su compromiso contra el régimen de Primo de Rivera lo llevó a afiliarse al Partido Comunista de España y durante la Guerra civil se alineó contra el bando nacional. Tras la victoria de las tropas de Franco se marchó de España junto a su esposa, la conocida escritora María Teresa León, hasta su regreso en 1977. Fue nombrado hijo predilecto de Andalucía, de la provincia de Cádiz y El Puerto de Santa María.

con la que comparte terreno, pero no simbología. A lo largo de cuarenta y tres composiciones (más otra que las antecede) divididas en tres momentos, cada uno de ellos con una temática, se desarrolla la vena más intimista de la poeta, que se embarca en un viaje en el que, partiendo del amor, profundiza en la cuestión existencial del paso del tiempo, materia esta que se convertirá a partir de esta obra en tema recurrente en detrimento de la amorosa.

La antigua civilización de Tartessos sigue siendo hoy en día motivo de investigaciones y discusiones en las que expertos debaten sobre su origen, extensión y desarrollo. Se antoja entonces ideal para convertirse en metáfora de las incertidumbres que se plantean:

En la constante duda de si fue comarca, ciudad, río o leyenda lo que venimos titulando «Tartessos», tenemos una luz más de poético vuelo que de clave científica. Tartessos – supuestos, equívocos, pequeños datos – es una obsesión arqueológica que, hasta hoy, termina donde la poesía empieza [...] En el Sur, Guadalquivir adelante y por Andalucía occidental especialmente, los nombres de Tartessos, Tharsis, Tarschish, salvados por más o menos vestigios, dejan un complejo histórico-geográfico en el que la investigación ha de abstenerse de afirmaciones (Reyes Fuentes, 1963⁷).

La rama de la arqueología elegida para dar nombre al primer grupo de poemas no figura en los manuales, si bien el adjetivo «dulce» parece acertado cuando quien investiga no es una científica, sino una poeta. Dice García Tejera (2011, 215) que «mientras que el arqueólogo busca huellas materiales, a Reyes Fuentes le interesa recuperar el ser humano como núcleo originario de esa civilización». Tartessos es una incertidumbre identificada con el amado, de cuya existencia quedan unos restos no físicos, sino en forma de versos, que plantean más dudas que respuestas. El resultado es una cartografía narrada en la que a lugares reales se sobrepone el sentimiento amoroso:

Dicen que no te vieron por más que te buscaron
te crearon a imagen y semejanza de unos hombres perdidos
en un volcán de dudas y certezas,

⁷ Texto de la autora que precede a los poemas, no paginado.

y dicen que si etruscos o célticos, y dicen
 que en este mapa entraste por la izquierda,
 y dicen que en las aguas de allá arriba, y dicen
 que por aguas del sur tocaste tierra
 [...]
 y dicen que al final no te encuentran (Reyes Fuentes, 1963,
 25).

Las incertezas no frenan, sin embargo, la búsqueda de la ciudad-amado de la poeta-arqueóloga. El deseo de recatar sus restos es explícito en el décimo poema, en el que afirma que «escarbaría la tierra / hasta encontrarme contigo» uniendo el alma y el cuerpo, lo físico y lo etéreo. La resiliencia recorre el poemario, como demuestra el noveno poema de la segunda serie, «La soberbia y la sed», donde a la aparente desesperanza de los últimos versos en los que aparece la categórica afirmación «tú no vendrás», presentados en forma de anáfora, se sobrepone la fe. El uso del verbo «burlar» en el último verso («me seguiré burlando de tu niebla») tiñe la esperanza de soberbia (apropiada si tenemos en cuenta el título de esta serie), a pesar de la niebla, es decir, la incerteza.

En *Elegías Tartessias*, el motivo arqueológico queda representado en la ciudad de Tartessos, acicate del amor de la poetisa. El interés histórico y arqueológico se trasladará al resto de su labor. Será el caso de Itálica en *Acrópolis del Testimonio*, donde la columna se convierte en excusa para reflexionar sobre el paso del tiempo y la propia labor creativa. La búsqueda de la armonía de lo eterno se convierte en un eje fundamental en esta segunda parte del recorrido poético de María de los Reyes Fuentes (Martínez Ortega, 2011, 186).

En el último grupo de poemas, titulado «Los vinos y las mieles», asistimos al fin del amor, el cual no es triste, sino que aparece revestido de la característica esperanza que recorre la poesía de la sevillana. Queda el recuerdo de la búsqueda realizada «sin mapas ni norte», recogido en la séptima poesía, antes de que el fuego, protagonista de las dos últimas composiciones que cierran *Elegías Tartessias*, arrase con todo dejando únicamente vestigios «salvados», entre los cuales se encuentran las columnas, que cobran gran importancia en el siguiente trabajo.

Los vestigios y el recuerdo: *Acrópolis del testimonio*

Fueron muchos los críticos que alabaron esta obra, vencedora del prestigioso Premio Ciudad de Barcelona, reconociendo a Reyes Fuentes la madurez lírica, la cual, pensamos, le ha permitido asimilar el paso del tiempo y la destrucción que conlleva extrayendo esperanza del desolado paisaje que engaña la vista. Dice Dolç (1967, 45) que las *Elegías* sirven para comprender el sentido de *Acrópolis del testimonio*, su libro más unitario, y siguiente parada en este recorrido por los lugares poéticos de Reyes Fuentes.

La ciudadela poética desde la que observa la autora, observa Terán (1966, 11) en el excelente prólogo, se cimenta en tres recintos perfectamente delimitados: «Columnas rotas», «Columnas solitarias» y «Columnas para un templo», al que se añade un último poema «Columnata de fondo», en la más exacta y, a la vez, clásica perspectiva de la composición arquitectónica. La cuidada distribución aporta serenidad a un tema en el que el sentimiento de pérdida podría desbordar las emociones, lo cual no sucede, quedando estas aplacadas bajo un halo de esperanza que se hace patente a medida que avanza el libro.

En un primer momento, la destrucción es protagonista de los nueve primeros poemas. El paso del tiempo ha arrasado los lugares en los que se erigieron puentes, torres, castillos y estatuas que conmemoraban «invasiones solemnes». En cada una de las cuatro estrofas que componen la segunda composición, la voz poética, más que preguntar o invocar a Dios, lo interpela, dirigiéndose a él de la misma manera que lo haría alguien que ha sufrido o ha sido testigo de una gran injusticia. La autora no pregunta ni solicita, exige mediante el uso de los imperativos («dime», «mira», «respóndeme») y la forma «Tú», escrita con mayúsculas como señal de respeto, que no atenúa la exhortación. La ausencia de respuesta de este Dios omnipresente y mudo espolean los versos sin rima:

Cuánto se ha roto, Dios.
 Tú que lo sabes
 dime por qué se agrietan las columnas,
 se pudren los cimientos,
 se desploma el palacio
 donde pusimos oro, plata, bronce,
 cerámica, cristal, flores y fuentes,

con el primor, la entrega
de eternidades casi.
[...]
Cuánto se ha roto, Tú
Respóndeme qué pasa
Si sólo quedan puentes destrozados,
Descabaladas torres, 1966:
Castillos en la hoguera de los sueños (Reyes Fuentes 1966, 25-
26).

El canto a la acrópolis derruida toma en «Columnas solitarias» un cariz calmado y reflexivo, caracterizado por la contemplación de los vestigios que el tiempo no ha podido borrar. Las columnas solas, agrietadas, pero «heroicamente firmes» y capaces de «retar al equilibrio» aparecen identificadas con aquellos hombres que cayeron y, aun así, no mueren, puesto que los ideales por los que lucharon permanecen. No es un canto a la derrota, sino al triunfo que, como tal, se celebra con un brindis:

Vaya un brindis por ese
hombre desconocido
que sucumbió una tarde
no sabemos bien cómo
de atrapado o cansado
en asaltos, guerrillas,
espionaje, sorpresa,
emboscadas fatales
que lo hundieron al fin,
solitario entre todos,
cualquier cosa salvando (Reyes Fuentes, 1966, 233).

La sección «Columnas para un templo» culmina la estructura trimembre sobre la que se ha construido el poemario. Tras la destrucción y la contemplación, es el momento de la reconstrucción, que se sostendrá sobre las columnas del pasado formando un edificio para el presente y futuro. Las metáforas del templo y las columnas resultan acertadas cuando observamos que estas son el punto de unión entre el crepidoma y el entablamento, como una vía de paso que desde la antigua base hace

circular hasta la actualidad la herencia del pasado. Insiste la poeta en revalorizar los restos:

Lo bueno de esos trozos
de gloria derruida,
es que aún valen tanto
como cuando estuvieron
en soberbias efigies
proclamando sus fuerzas (Reyes Fuentes, 1966, 240).

El tiempo ha derrotado a aquellos hombres de heroicas acciones y la incolumidad de sus construcciones, pero no su legado. Las columnatas del poema de cierre representan el triunfo de la verdad, «poderosa primacía» que a todo se impone. Destacaba Terán en el prólogo el uso del subjuntivo, que da a los versos «un tono impresionante de realidad, de anhelo imposible, pero apetecido», mientras que aquí apuntaremos la facilidad con la que la autora utiliza el léxico propio de la arquitectura clásica: «fustes», «capiteles», «frontón», «dinteles», etc., son el armazón sobre el que se construye uno de los poemas donde, en nuestra opinión, mejor se aprecia la importancia que el mundo grecolatino tiene en Reyes Fuentes y que será protagonista en el siguiente epígrafe.

El legado romano: *Motivos para un anfiteatro*

De las obras que se han dado cita aquí, *Motivos para un anfiteatro* es la que parece haber recibido menos atención. En 1970, año de la publicación, Reyes Fuentes es ya una poeta reconocida en los círculos literarios: ha recibido premios, fundado su propia revista y dirigido un programa en Radio Nacional, entre otras muchas apariciones públicas. Precisamente su estatus de persona reconocida en el mundo de las letras puede ser la razón por la que este poemario no despertó tantas reacciones, según Martínez Ortega, que aun así reconoce justamente su valor:

María de los Reyes Fuentes ha conseguido en *Motivos para un anfiteatro* una lúcida meditación sobre el presente y el pasado. Ha sabido aligerar la carga metafísica sin que flojee el contenido de cada poema. En el terreno de las formas, ha huido de la afectación logrando la claridad clásica que ya propugnara Horacio en el verso 343 de su *Ars poética*: *Omne*

tulit punctum qui miscuit utile dulci. En definitiva, una lección de clasicismo en puertas de la presentación oficial de la poesía de los novísimos (Martínez Ortega, 2011, 356).

En «Llegan a Lusitania los suburbios de Roma» la autora dibuja con versos el recorrido que siguieron los romanos en la conquista de España. La composición que hace de prólogo es una combinación de heptasílabos y endecasílabos sin rima que anticipa la temática sobre la que girarán las composiciones aquí recogidas. Del mismo modo que Hobai (2015) se pregunta «¿por qué no usar la literatura para aprender geografía?», es posible plantear la misma cuestión utilizando la poesía y añadiendo al enfoque geográfico el histórico, dado que ambas disciplinas aparecen hiladas mediante los versos que, en una suerte de cartografía narrativa, pincelan el recorrido que siguieron los romanos en la conquista de Hispania:

[...] empiecen por Ampurias y en Tarraco
 Descansen algún tiempo
 no ignoren a Numancia
 y miren a Segovia.
 hacia Sagunto vayan, pero luego
 se inclinen hacia Gades.
 admiradas Itálica y Emérita,
 península hacia arriba
 se acerquen a Cantabria
 mas tienen que volver
 junto a los grandes ríos
 que huyen al Atlántico (Reyes Fuentes, 1970: 9-10).

Utilizando únicamente los lugares señalados por la poeta, es posible bosquejar momentos clave del avance romano desde que sus legiones desembarcaron en Ampurias (actual Cataluña) en el 218 a. C. con la orden de tomar posesión de los lugares estratégicos de Cartago. Tras establecer una importante base en Tarraco (Tarragona), la idea era privar a los cartagineses de la importantísima Sagunto, la cual había sido asediada y conquistada por Aníbal Barca, dando así inicio a la Segunda Guerra Púnica. Tras la victoria, los romanos descendieron hasta llegar a Itálica (Santiponce) y Emérita (Mérida), conquistando varias regiones, Gades

(Cádiz) entre ellas, para después partir hacia el norte. Allí encontrarían la feroz resistencia de los pueblos cántabros y astures que desde el 29 al 19 a. C. resistieron los avances de las legiones en lo que fue conocido como las guerras cántabras (*Bellum Cantabricum*).

La provincia romana de Lusitania, que ocupaba gran parte de la actual Portugal, Extremadura y Salamanca, delimita hasta dónde llegó el poder de Roma. La única referencia espaciotemporal aparece casi al final del poema, donde la poeta, con el uso del verbo «hablar» en primera persona y a modo de inciso, refrendado por el uso del paréntesis que abarca los seis versos que componen esta antepenúltima estrofa, sitúa la acción. La fecha del 19 a. C. se corresponde con el final de la conquista peninsular, cuando Cayo Julio César Augusto proclamó la pacificación total de Hispania tras doscientos años de batallas, como ilustra la última estrofa:

(Hablo en Roma y echando
la vista al Occidente.
Cuando ya fuera el decimonoveno
año anterior a Cristo; porque solo
de Augusto en adelante
tal romanización se hizo posible) (Reyes Fuentes, 1970: 10).

Vuelve a escucharse la voz de la poeta en primera persona en el segundo poema de la serie «Campos de la memoria». Mientras que en «Llegan a Lusitania» la autora se situaba en Roma, aquí el movimiento parte de la propia Ciudad Eterna, que encarna el sentimiento que la recorre:

Roma me cruza nuevamente el campo,
busca mis sendas, sube a mis montañas,
bordea mis orillas y posee
cuanto de Hispania llevo.
Me lo dicen las entrañas (Reyes Fuentes, 1970, 15).

La autora ve su ser atravesado por el espíritu de aquellos que vivieron antes, los «pretéritos», que no mueren gracias a sus virtudes, las cuales no han sido todavía superadas. Al igual que un mapa sobre el que se dibuja un recorrido, la poeta siente cómo Roma ejerce su derecho sobre ella (significativo el uso de la preposición «sobre mi vida» en lugar de «en

mi vida», como si se tratara de un estrato colocado por el tiempo sobre su persona).

Subyace bajo la aceptación de la sociedad impuesta un halo de rebeldía y orgullo observable al final del poema, que se cierra con la mención de los barrios de Celtiberia que «casi» pertenecen a los patricios del centro de Roma. No es casual el uso del adverbio, que resulta enigmático al dejar entrever que no fue una conquista total (cuando la Historia dice lo contrario), como tampoco lo es que precise el centro de la capital, donde vivieron los nobles que nunca vieron el alto precio que se pagó por estas tierras.

En los seis poemas que componen la serie de «Vía del espectáculo» se narra la romanización posterior a la conquista y es donde más claramente se observa cómo el pueblo derrotado conservó, a pesar de ello, su dignidad. Los vencedores, tildados de soberbios que caminan por sus nuevos territorios, poco imaginan la ardua labor que sería ejercer su dominio sobre «esta Hispania difícil». Los «olivos por la sangre mimados» que se hallan en el camino y la referencia a Numancia sirven como advertencia a los conquistadores.

El segundo poema habla de una península cuyas raíces permeabilizaron la cultura de los conquistadores mediante las relaciones que se dan entre colonizadores y colonos. Lo que en ocasiones ha sido un proceso no exento de abusos y violencias adquiere un matiz opuesto en el que son los vencedores los que sucumben. Lo que no consiguió la fuerza, lo consiguen las pasiones:

(Las iberas hubieron
de hacerles pagar todas
las altiveces juntas.
Rendidos como tantos
Marco-Antonios sin fuerza
que oponer a Cleopatras,
los varones más duros,
y arrogantes, atléticos
cónsules y pretores,
cayeron como niños
acunados en brazos) (Reyes Fuentes, 1970, 27-28).

No solo las iberas conquistaron la altivez de los conquistadores,

también las romanas sucumbieron a la fascinación de los que fueron sus habitantes, transportados a Roma a través del Mediterráneo para ser vendidos como esclavos. La divertida alusión a los poderosos senadores y generales que temblaban cuando debían dejar solas a sus amantes sirve casi a modo de venganza, mientras que la estrofa que cierra la composición apunta que desde las tierras de la Bética llegaron a Roma emperadores, refiriéndose a Trajano y Adriano.

(Las gallardas romanas
no estarían ajenas
a los esclavos fieros
de esta Iberia – rendida
al cabo de dos siglos
de pretensión de muerte –.
Algunos senadores
y generales creo
que, si ausentes, temblaron
por sus amadas, frágiles).
[...]
Y hasta se dice que
la Bética tenía cierta gracia
para mandar a Roma emperadores (Reyes Fuentes, 1970, 28-
29).

Por último, destacamos la presencia de la esclavitud, parte esencial de la sociedad romana que toma protagonismo casi al final del libro. En la penúltima serie, «De vuelta del espectáculo», la autora reflexiona sobre la condición del hombre pasado y presente tras la visita a la arena donde gladiadores y mártires perdieron sus vidas («Mientras los gladiadores o los mártires / se habían de enfrentar / a límites horribles de sus vidas, / salían los aplausos de las gradas»). No existen juicios de valor, sino la serena contemplación sobre cómo el paso del tiempo nos ha dejado recuerdos dispares que forman parte de nuestras raíces, «prodigio de un salvado presente», como afirma en el cuarto poema.

El libro se cierra con una última composición que hace las veces de conclusión a las temáticas desarrolladas. Con el revelador título «Siempre la perfección fue un imposible» asistimos a la última reflexión sobre la herencia romana, mezcla de justicia y prudencia, también de «cruels y largos poderíos», grandeza y derrota. Aquí se dan cita los

recuerdos inolvidables que perviven en el presente, caso de las Termas de Caracalla, Itálica, Pompeya y la Vía Apia, ejemplos de construcciones otrora ejemplo del poderío de Roma y hoy memoria de ello. Inevitable también la referencia a Marco Aurelio, Juvenal, Séneca, Ovidio, escritores/filósofos de cuya grandeza pasada quedan hoy retazos:

Pero la perfección
 ¿en donde y cara al tiempo?
 Todo lo más hay marcas, como chispas
 de ventura o milagro; en deseos, suspiros,
 la ambición prolongándose (Reyes Fuentes, 1970, 106).

Conclusiones

En las obras que hemos visitado, María de los Reyes Fuentes se entrega a la deriva, concepto clave de la psicogeografía, para dar voz a la historia que surge de los lugares comunes de nuestros antepasados. En su deambular se encuentra con accidentes geográficos y restos de civilizaciones perdidas, metáforas de los hombres y sus sentimientos, sometidos a la erosión del tiempo y los caprichos del destino. La reflexión no cae nunca en excesos, sino que, como ya han resaltado los críticos, aparece contenida, serena, sin verse afectada por las luces y sombras que forman, ahora, parte de nuestra conciencia. Es en la serena aceptación de estas disparidades donde se observa una madurez poética descargada del patetismo presente en sus primeras obras, en las que la temática amorosa provocaba emociones menos contenidas

Entre los lugares visitados, Sevilla ocupa un lugar especial, si bien no solo esta ciudad se encuentra representada en sus versos. En *Elegías del Uad-el-Kebir* (1961) canta a los lugares bañados por el Guadalquivir, mientras que en *Elegías Tartessianas* (1964) reflexiona sobre el recuerdo del pasado, identificado con la antigua civilización que ocupó las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz. El gusto de la autora por las huellas del pasado, a menudo representadas por elementos físicos, la lleva a reflexionar sobre el paso del tiempo y la influencia que aquellas culturas que antes habían ocupado la misma tierra ejercen sobre el presente. Sucede así en *Acrópolis del testimonio* y *Motivos para un anfiteatro*, donde el recorrido de los romanos en su conquista sirve de excusa para repasar los claros y oscuros de aquella sociedad y su influencia venidera.

Como afirma Dadon Benseñor cuando analiza el gusto de Borges por los espacios geográficos, «en las obras literarias, mencionar a Cartago, Roma, Babel o Babilonia implica hablar de conceptos tan bien definidos como el Edén, el Leteo o la Atlántida: las coordenadas geográficas de esos lugares han sido reemplazadas por asociaciones que todo lector comparte» (2003, 4). Al igual que el escritor argentino, Reyes Fuentes utiliza asentamientos y construcciones como metáfora de la literatura, otorgándoles cualidades humanas mediante el uso de personificaciones.

En un momento difícil para la sociedad española, mientras todavía sangraban las heridas de la guerra y existían bandos bien diferenciados, la poesía de esta sevillana se propone como mediadora recorriendo los lugares que nos unen, prestando especial atención al sur, cuya situación editorial no se hallaba al nivel de otras regiones. El profesor Cruz Giráldez, comentando *Motivos para un anfiteatro*, afirma que Reyes Fuentes nos ofrece razones para la meditación que nos permite volver trascendidos de sabiduría y con valiosas sugerencias: «El mundo clásico (Roma y el recuerdo de la Hispania romana) sirven de fondo a esta meditación sobre la fábula del tiempo, que nos lleva a considerar lo efímero de todos los afanes humanos» (2001, 3).

Terminamos este breve recorrido por la obra de Reyes Fuentes con las palabras de la poeta y amiga Julia Uceda, la cual nos dejaba mientras avanzaba la redacción de este trabajo, y que recuerda en el prólogo de *Obra poética*⁸ la «poesía humana» (que algunos llamaron «femenina») de una autora que supo navegar por aguas difíciles:

A través de los años, puedo apreciar que, hasta en sus temas más íntimos, hay una palabra para el otro, para lo otro, para el que está más allá o más lejos. Y ese otro puede ser un amigo, o los distintos; y el que está más allá, el que se exilió voluntariamente o tuvo que exiliarse; y el que está más lejos puede encontrarse en el pasado mítico, o en el histórico, o en el bíblico (2002, 15).

⁸ En el mismo acto en el que Reyes Fuentes presentó la que sería su última obra, *Meditaciones ante el Aljarafe*, el Ayuntamiento de Sevilla nombró por primera vez a una mujer como Miembro de Honor del Ateneo y surgió el compromiso de editar sus obras completas. La publicación vio la luz en 2002 y, si bien no está exenta de algunos errores, tiene el valor de reconocer la trayectoria de una poeta que los libros de literatura continúan olvidando.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel. (2001). «La poesía de María de los Reyes Fuentes». *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada*. Universidad de Sevilla. 397-405.

DOLÇ, Miguel. (1967). «Reyes Fuentes ante la condición humana». Destino. 1569, 45.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (1961). *Elegías del Uad-el-Kebir*. Sevilla. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (1964). *Elegías tartessias*. Orense. La Editora Comercial.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (1966). *Acrópolis del testimonio*. Sevilla. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (1970). *Motivos para un anfiteatro*. Madrid. Editora Nacional.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (1971). *Elegie andaluse*. Vincenzo Josia (Trad.). Roma. Edizioni Cias.

FUENTES BLANCO, María de los Reyes. (2002). *María de los Reyes Fuentes. Obra poética*. Julia Uceda (ed.). Esquíó-Ferrol. Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen. (2011). «María de los Reyes Fuentes y su 'Poética de la Arqueología'». *Homenaje al profesor Antonio Caro Bellido*. Juan Abellán Pérez, Vicente Castañeda Fernández, Antonio Caro Bellido. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2. 211-224.

HOBAL, Roxana. (2015). «Using Literature in Geography Lessons». *Romanian Review of Geographical Education*. IV. 5. 10.

JURADO MORALES, José. (2017). «La trayectoria poética de María de los Reyes Fuentes: Una escritora de la 'generación sevillana del cincuenta y tantos'». *Prosemas*. 2, 2, 157-82.

MACHADO RUIZ, Antonio. (2003). *Proverbios y cantares*. Madrid. El País.

MARTÍNEZ ORTEGA, Carmen Elena. (2011). *La obra poética de María de los Reyes Fuentes*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

PINEDA NOVO, Daniel. (1970). «Antonio Machado: Exégeta del Guadalquivir». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 66. 41-70.

RUIZ-COPETE, Juan de Dios. (1971). *Poetas de Sevilla. De la generación del 27 a los tajfas de cincuenta y tantos*. Sevilla. Publicaciones de la Caja de Ahorros San Fernando. Editorial González Cabañas.

VILLAFANEZ, Emilio Alejandro. (2011). «Entre la geografía y la arqueología: el espacio como objeto y representación». *Revista de geografía Norte Grande*, 50, 135-150.

ENTRE LA ALIENACIÓN Y EL DESARRAIGO: LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO EN *EL OTRO BARRIO*, DE ELVIRA LINDO

Antonio CAZORLA CASTELLÓN
Universidad de Almería
Orcid: 0000-0001-7478-3253)

Resumen:

El objetivo de este artículo reside en estudiar la construcción del espacio narrativo y su influencia en la configuración de los personajes en *El otro barrio*, la primera novela para el público adulto de Elvira Lindo. Mediante un enfoque narratológico se explorarán, a través de los conceptos de Zoran (1984) y Valles Calatrava (2008), las localizaciones que la autora recrea en la novela, la construcción del espacio a través del discurso narrativo y la exploración de las tensiones entre la alienación y el desarraigo de los personajes principales.

Palabras clave:

Espacio narrativo, Elvira Lindo, *El otro barrio*, Narrativa del siglo XX

Abstract:

The aim of this article is to study the construction of narrative space and its influence on the configuration of the characters in *El otro barrio*, Elvira Lindo's first novel for adult audiences. Through a narratological approach, the concepts of Zoran (1984) and Valles Calatrava (2008) will explore the locations that the author recreates

in the novel, the construction of space through narrative discourse and the exploration of the tensions between the alienation and uprooting of the main characters.

Keywords:

Narrative Space, Elvira Lindo, *The Other Neighborhood*, Narrative of the Twentieth Century

Introducción

«¿Cómo escribir sobre una ciudad que se pierde cada día?» es un interrogante que Elvira Lindo (1962) se formula en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011: 180), uno de los textos autobiográficos que escribe durante su estancia de quince inviernos en Nueva York. Esta no es, de ningún modo, una pregunta irrelevante puesto que entre sus intereses siempre ha ocupado un lugar principal el retrato de los barrios urbanos a partir de la descripción de los movimientos y costumbres de sus habitantes. En ese citado pasaje metaliterario del texto neoyorquino revela las dificultades que entrañan la representación de las urbes cambiantes del siglo XXI. No obstante, esa inquietud por ser fidedigna en la construcción literaria del espacio no es una preocupación arbitraria, sino un *continuum* de su novelística, desde *Manolito Gafotas* (1994) hasta *En la boca del lobo* (2023), aunque tiene una presencia notable en la que fuera su primera novela para adultos, *El otro barrio* (1998), donde ya, en el propio título, es perceptible la importancia concedida al espacio narrativo.

Elvira Lindo plasma en sus novelas el conocimiento directo de los lugares por los que se mueven sus personajes. Entre esos espacios, Madrid se alza como el escenario más retratado. La escritora no concibe la construcción de un argumento y unos personajes literarios si estos no pueden moverse por Madrid con la naturalidad con que «cruzan de un barrio a otro y cambian de escenario social» (Ruiz Mantilla: 2002).

Lindo ha recreado en su narrativa barriadas como Carabanchel, Puente de Vallecas o San Blas. Por ello, la crítica ha apuntado muy atinadamente que si por algo se caracteriza el espacio narrativo de las obras de Lindo es por la habilidad con que «plasma la periferia, algo que, como consecuencia, ha dado lugar a que se la

haya considerado una suerte de escritora social, una etiqueta contra la que, en sus inicios, Lindo se rebeló puesto que su pretensión, más allá de ser sociológica, era –en sus palabras– «conocer mi ciudad saliéndome de sus límites» (Ruiz Mantilla: 2002). Lo que está claro es que su producción novelística ofrece «un homenaje y una crónica de los barrios de Madrid, especialmente los barrios de extrarradio» que bajo el influjo de la era de la globalización también han experimentado una serie de cambios sustanciales que no pasan desapercibidos para Lindo (Servén: 2012: 356).

Por consiguiente, en ese retrato de la periferia, la escritora construye unos personajes determinados por el lugar en el que habitan de modo que reproducen los arquetipos antropológicos y culturales allí imperantes. Esta característica sitúa la obra de Elvira Lindo a la vanguardia de la narrativa española de los inicios del siglo XXI, cuando no era tendencia, ni moda, homenajear a los personajes humildes, de a pie de calle, los seres que, en la literatura, suelen ser anónimos (Iturbe: 2005).

Una novela que ejemplifica estas pesquisas es *El otro barrio* (1998), una obra que, tras el rotundo éxito de las primeras entregas de la serie de Manolito Gafotas, confirmó las hipótesis de la crítica literaria sobre el realismo con que Lindo retrata la soledad que puede experimentar «la gente común» de los barrios de la periferia ya no solo por el abandono que sufren por parte de las instituciones sino también por la invisibilización a la que la cultura los somete (Castilla: 1998). Años después, en 2019, cuando Seix Barral publicó la reedición de la novela por su vigésimo aniversario, Lindo (2019: 2) escribió el prólogo donde sostiene que, en efecto, a finales del siglo XX, los lugares periféricos eran los grandes ausentes de la novelística española.

El espacio narrativo en la obra de Elvira Lindo ha sido objeto de estudio de autores como Sherzer (1999) y Servén (2012); sin embargo, se carece de un análisis narratológico que explore la relevancia de este elemento en su obra. Por tanto, centrándonos en *El otro barrio* por ser la novela en que dicho aspecto adquiere una importancia particular, el objetivo que se pretende alcanzar en las próximas páginas es analizar cómo se construye el espacio narrativo de *El otro barrio* y de qué manera influye en la configuración de los personajes, quienes están profundamente influidos por su entorno.

Para este propósito, de entre todas las teorías existentes sobre el espacio literario¹, se seguirá la teoría del espacio narrativo propuesta por Valles Calatrava (2008), fundamentada en las aportaciones de Gabriel Zoran (1984), cuya perspectiva teórica se basa en tres conceptos clave: *localización*, *ámbito de actuación* y *configuración textual*. Estos conceptos serán explicados y aplicados en el análisis de la novela de Lindo, que se complementarán con otros provenientes, por un lado, de la teoría de la narrativa sobre los personajes novelescos y, por otro lado, de las disciplinas sociológicas y antropológicas. En este contexto, se hará un énfasis especial en el concepto de *alienación*, particularmente relevante en el caso del protagonista de *El otro barrio* en relación con el entorno físico en el que vive.

La «localización» de *El otro barrio*, un retrato topográfico de la periferia madrileña

En *El otro barrio*, el espacio narrativo adquiere especial relevancia, anticipada ya en el propio título, sin embargo, si se aborda el estudio del espacio narrativo desde una perspectiva funcional, como una herramienta que establece las coordenadas en las que ocurren los acontecimientos y se ubican a unos personajes, se podría emplear el concepto de *localización* propuesto por Valles Calatrava (2008). Esta herramienta metodológica deriva del *nivel*

¹ En el manual de Valles Calatrava (2008: 178-185), se exponen las teorías sobre el estudio del espacio en la literatura, dividiéndolas en dos grandes corrientes: las que separan el espacio de otros elementos narrativos, como el tiempo, y las que los integran. La primera tradición remonta a Aristóteles, quien veía el espacio como un elemento autónomo. La segunda surge en la filosofía moderna, con autores como Leibniz y Kant, que conciben el espacio como un marco en el que interactúan múltiples elementos, especialmente el tiempo. Esta integración alcanzó mayor desarrollo con las ciencias experimentales y el concepto de *cronotopo literario* de Bajtín (1937-1938), que une espacio y tiempo de forma narrativa. En paralelo, en Norteamérica, Joseph Frank (1945) introdujo el concepto de *forma espacial*, priorizando el marco espacial sobre el temporal. Bachelard (1957) añadió la noción de *topofilia*, que explora la relación emocional de los personajes con los lugares. En España, Ricardo Gullón (1980) reflexionó sobre la conexión entre espacio y otros elementos narrativos, aunque sin mencionar el *cronotopo*. Finalmente, encontramos la teoría de Zoran (1984), que propone tres niveles para el análisis del espacio narrativo: *topográfico*, *cronotípico* y *textual*, correspondientes a los conceptos de *lugar*, *zona de acción* y *campo de visión*.

topográfico de Gabriel Zoran (1984: 315), que entiende el espacio, en este nivel, «as a static entity». Por tanto, para estudiar las localizaciones que Lindo construye en *El otro barrio*, es necesario centrarse en los lugares de la novela, donde el término *lugar* se define como «la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos» (Bal: 1987: 101).

La localización principal es un barrio, Puente de Vallecas, no solo por su mención explícita, sino también por las alusiones a los distintos lugares que se corresponden con enclaves reales del barrio madrileño. Lindo concreta el marco espacial de la novela mediante topónimos identificables en el callejero de Madrid, especialmente en lo que a calles y espacios específicos se refiere. La selección de los lugares resulta especialmente relevante en relación con los conceptos contrapuestos de *centro/periferia* estudiados por Zoran (1984: 316), quien señaló que «the map is based on a series of oppositions, some of which are general and typical, others of which are more specific. It encompasses the horizontal structure of the world, relationships such as inside and outside, far and near, center and periphery, city and village». En este sentido, la oposición entre estos binomios «otorga el significado a los dos espacios», tal como afirma Bal (1987: 102).

Por un lado, dentro de esa oposición, los lugares pertenecientes a la periferia serían todos aquellos que se enmarcan en la barriada de Vallecas, como la calle Payaso Fofó, donde vive la familia Fortuna, el Parque de las Tetras, el Parque Azorín, el Cerro del Tío Pío, establecimientos emblemáticos como el ya extinto Cine Excelsior, ubicado en la Avenida de la Albufera, el bar Los Asturianos, el quiosco El Depósito o el restaurante de comida asiática La Casa del Dragón. Estos *topos*, reconocibles por los habitantes de Vallecas, dotan a la narrativa de un elevado grado de autenticidad, en consonancia con la etiqueta de *realista* concedida por la crítica. El movimiento de los personajes, como se verá, no se reduce a los límites geográficos de Vallecas. También transitan por otras áreas de la periferia madrileña, como Las Palomeras, San Blas e incluso se alude al poblado Las Barranquillas, un lugar marginal afectado por el problema de las drogas. Hay calles que también pertenecen a lugares que, en la década de los ochenta y los noventa, pese a su ubicación céntrica desde una perspectiva geográfica, eran

espacios marginales, como la calle San Marcos o la calle Loreto y Chicote, del barrio de Chueca.

Aunque predominan las referencias a lugares de barrios populares y existen menciones a espacios del centro, como más adelante se explicará, la novela también incluye zonas fronterizas, lugares intermedios entre la periferia y los barrios acomodados, como Tetuán o Las Matas, en Las Rozas, donde el protagonista vivirá junto con otros jóvenes del reformatorio en una suerte de casa-taller.

Por otro lado, hay referencias a barrios céntricos o urbanizaciones donde se asientan las clases sociales de más alto estrato, como el barrio de Chamberí, de donde procede Sara; el barrio del Retiro, donde está el Hospital Gregorio Marañón en el que Valentín estuvo ingresado hasta recuperarse de su accidente; la urbanización Molino de la Hoz –también en el distrito de Las Rozas– donde residen Marcelo y Sara. Además, aunque no se nombra, el barrio de Salamanca también tiene cabida en la narración. En el pasaje en que Gloria acude al bufete de abogados donde trabaja Marcelo para contarle el secreto sobre su embarazo, deciden charlar con mayor comodidad en el pub Dickens que, como relata Luis Carandell en un artículo del 28 de octubre de 2001 en *El País*, «estaba situado frente a las fachadas de la calle del General Pardiñas», conocido en la década de los setenta por ser un lugar de encuentro y tertulia nocturna entre periodistas y escritores (Carandell: 2001).

En suma, estudiados los lugares como elementos semióticos, se confirma que las dicotomías espaciales no solo sirven para organizar personajes y hechos dentro de la historia, sino que también pueden adquirir significados psicológicos o ideológicos y revelar relaciones de poder, riqueza o relevancia. Por tanto, como se verá más adelante, los lugares de *El otro barrio* trascienden su función de meras construcciones literarias y, mediante oposiciones binarias como la mencionada *centro/periferia*, evidencian desigualdades sociales y simbólicas (Valles Calatrava: 2008: 190).

Estos lugares configuran una serie de espacios representativos y simbólicos (Valles Calatrava: 2008). En *El otro barrio*, Madrid actúa como el *espacio geopolítico y urbano* en el que se ubican todas las localizaciones, pero los verdaderos protagonistas

son los *espacios sociales de carácter público*, como los barrios, las calles, las plazas y los bares. Este enfoque es interesante porque refuerza el realismo de la novela y el carácter social que advirtió la crítica. No es algo atípico en la narrativa española de los últimos siglos. Esta novela podría situarse en sintonía con la herencia de la narrativa galdosiana, pues Galdós, en *Fortunata y Jacinta*, retrató en torno a 710 lugares de la ciudad de Madrid. Como bien demostró Farris Anderson (1985)², quien realizó el recuento exhaustivo de los setecientos lugares y también elaboró una rigurosa base de datos compuesta por el lugar, la zona, el motivo de su aparición, el punto de vista narrativo y la página, este enfoque incrementa el componente realista de la obra así como su verosimilitud. De este modo, de acuerdo con las «determinaciones semánticas» de Tomás Albaladejo (1991), citadas por Valles Calatrava (2008: 190), el espacio que Lindo retrata no es «ficcional-verosímil», sino, sencillamente, un espacio «verdadero», pues «la presencia de realidad efectiva en el referente contribuye a proporcionar arraigo en lo real a los demás elementos semánticos, que son de índole ficcional» (Albaladejo: 1991: 103).

Pero Valles Calatrava (2008: 189) también menciona un tipo de espacio, el *metafórico*, ejemplificado con la «niebla» de Augusto Pérez de la novela homónima de Miguel de Unamuno. Esta referencia la toma de *Espacio y novela* (1980) de Ricardo Gullón quien sostiene que «una metáfora espacial» fue empleada por Unamuno tanto en el título de *Niebla* como en la voluntad de «expresar no solo un estado de ánimo sino la borrosa consistencia del protagonista y a través suyo del lector y hasta del autor» (Gullón: 1980: 52). En la novela de Elvira Lindo, el término «barrio» adquiere también esa dimensión metafórica. Hasta el último párrafo de la novela, «el otro barrio» podría hacer referencia exclusivamente a la alteridad de los habitantes de Vallecas desde la mirada de los vecinos ajenos al barrio. El sentido completo lo proporciona el personaje de Marcelo Román en un momento de estrecha proximidad emocional con el

² «Según mis cálculos, *Fortunata y Jacinta* contiene 710 alusiones pasajeras a calles, plazas y barrios de Madrid, y a edificios, instituciones y casas comerciales cuya localización madrileña se puede averiguar. La novela alude, además, a 41 lugares madrileños donde se sitúan 145 escenas mantenidas y desarrolladas de mayor a menor duración» (Anderson: 1985: 9).

protagonista, Ramón Fortuna, y, por ende, con el barrio de Vallecas, ese lugar que para él siempre representó la otredad a la que no quería acercarse. Ahora esta cercanía le permite reconciliarse con sus orígenes y su pasado, encarnados en la figura de su difunto padre al que siente más próximo que nunca. Estas cuestiones relacionadas con el argumento que aquí se mencionan de manera sucinta, se abordarán en profundidad más adelante. Sin embargo, es relevante destacar que cuando Marcelo Román se refiere «a los ecos que nos llegan desde el otro barrio» (Lindo: 1998: 174), se confirma que el término también opera como sinónimo del más allá, del mundo de los muertos.

Todos los lugares mencionados y los espacios narrativos construidos –*geopolíticos*, *sociales* y *metafóricos*– revelan una gran precisión por parte de la autora en la creación de un artefacto narrativo donde el espacio adquiere una complejidad sobresaliente, pues, en consonancia con los postulados de Cabo y Rábade (2006: 240-241), no estamos ante «espacio puro», sino que está condicionado por las experiencias y los valores de los personajes, inmersos en unas determinadas coordenadas sociales y culturales que a continuación se analizarán.

Personajes alienados y desarraigados: «ámbito de actuación» y la relación entre espacio narrativo y personajes

Nos centraremos ahora en el concepto *ámbito de actuación*, que Valles Calatrava (2008) formula partiendo del *nivel cronotípico* de Zoran (1984: 315), definido como «the structure imposed on space by events and movements». A partir de este nivel cronotípico, Zoran introduce la idea de una unidad espacial a la que denominó *zona de acción*, la cual «is not defined by spatial continuity or a clear topographical border, but rather by the proportions of the evento taken place within it» (Zoran: 1984: 323). Por consiguiente, el *ámbito de actuación* del profesor Valles Calatrava (2008) se refiere a ese espacio donde la acción se desarrolla de una determinada forma y los personajes se comportan de una manera concreta por influjo de la ubicación en que una se desarrolla y los otros se mueven. Como se verá, el espacio está conectado con los personajes a través de una «relación metonímica» entre dichos elementos y por la «captación

sensorial» del espacio por parte de los personajes (Valles Calatrava: 2008: 193).

El personaje de Ramón Fortuna es descrito mediante una caracterización directa, es decir, mediante una descripción estática de los atributos físico, psíquicos y ético-morales, construyendo así una radiografía operativa de su personalidad (Valles Calatrava: 2002: 252). En el citado prólogo de la autora, Lindo lo describe como un chico «no muy espabilado» y «poco popular» (Lindo: 2019: 1). En la novela, no es el propio personaje el que se describe a sí mismo por medio de una autocaracterización, sino que serán otras entidades, como la voz narrativa u otros personajes, quienes describan a Fortuna a través de la denominada heterocaracterización a su vez y, al mismo tiempo, mediante una caracterización diseminada, es decir, efectuada en diversos fragmentos discursivos a lo largo del relato (Valles Calatrava: 2002: 252).

La atribución de un nombre propio en este personaje posee una función medular en la configuración de su personalidad. Podemos citar la reflexión del escritor Antonio Muñoz Molina que aparece en «El personaje y su modelo» dentro del ensayo *La realidad de la ficción*. Unos fragmentos de este texto los recoge Enric Sullà en *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (1996), entre los cuales observamos que el escritor jienense considera que si un creador dota a su personaje de la identidad que ofrece el nombre propio, éste debe definir al propio personaje, pues «el nombre es el núcleo y la cifra de identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente» (Muñoz Molina: 1996: 316). Si el *Diccionario de la Lengua Española* define «fortuna», en su primera acepción, como «encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito», en el caso de Ramón, llevar el sustantivo Fortuna por apellido engloba y define al personaje desde un rasgo esencial en la literatura de Lindo, la ironía.

El hispanista William Sherzer sostiene que tanto Ramón Fortuna como el resto de los personajes poseen los caracteres del denominado «personaje-clase», característicos de la novela social de los años 60 (Sherzer: 1999: 164). Esta tipología la estudió ampliamente Pablo Gil Casado en *La novela social española (1920-1971)* (1973), bajo la denominación de *personaje representativo*:

El propósito del personaje representativo es hacer patente la problemática que afecta a todo un sector de la sociedad por medio de un caso particular. Lo que le pasa al personaje, también les ocurre a todas las personas de su clase, y su idiosincrasia, su forma de ser, revelan actitudes y valores de la colectividad. De esta forma, particularizándose y generalizándose continuamente, se pone de relieve lo específico colectivo (Gil Casado: 1973: 47)

No obstante, el rasgo más llamativo sobre el que se detiene Sherzer (1999) es el condicionamiento que los factores socioculturales y económicos del barrio ejercen sobre este personaje, es decir, la alienación del personaje con respecto a Vallecas. Este concepto, estudiado en «términos ideológicos» se entiende como «la aceptación como natural de un orden de cosas que» condenan a un sujeto «a su situación» (Parreño: 2002: 11). Se observa un primer síntoma de alienación en el primer capítulo, donde la personalidad de Ramón no aparece explícitamente descrita, sino que su carácter es el reflejo de su entorno, por lo que Ramón se convierte en una extensión de Vallecas y, de este modo, asume su papel como adolescente de barrio (Sherzer: 1999: 170). Y aunque Ramón sintiera en ocasiones que la sobreprotección de «las madres» limitase su libertad de acción y movimiento, sentía que en aquel escenario «el mundo era armónico» (Lindo: 1998: 14).

Es llamativo cómo no sólo Ramón presenta esta limitación impuesta por la vida del barrio, sino que su alienación es compartida por gran parte de los habitantes de Vallecas. Se advierte este hecho en el fanatismo que los jóvenes del barrio comparten hacia su equipo de fútbol, el Rayo Vallecano, un fervor hacia sus señas de identidad que no son compartidas por los habitantes de otros barrios o incluso por aquellos que reniegan de su origen vallecano, como ocurre con Marcelo Román (Sherzer: 1999: 170). Podemos certificarlo en este pasaje de la novela: «Todos del mismo barrio, del mismo equipo y cantando a voces aquel himno a la solidaridad local: *Somos del Puente Vallecas, / no nos metemos con nadie, / quien se meta con nosotros, / ¡aúpa! / Nos cagamos en su padre.*» (Lindo: 1998: 14-15).

La alienación de Ramón también es reconocible en el pasaje en que, tras el accidente el 12 de octubre, huye al Parque de las Tetras. En ese episodio, la voz narrativa realiza un retrato íntimo del personaje y expone su sentimiento de alienación. Cuando llega a la cima del Parque, Ramón se encuentra consigo mismo y reafirma su condición de chico pacífico e inocente tratando de entender que la sucesión de accidentes se escapaba de sus intenciones.

En ese instante, el personaje es consciente de su soledad y recuerda la ilustración de la novela *El Principito*, «en la que el niño aparece solo, como único habitante de su pequeño planeta» (Lindo: 1998: 50). Su mundo cotidiano era tan diferente al del resto de la ciudad contemplada desde aquella cima, que cuando miraba al horizonte no podía sino sentir lo condicionada que estaba su vida en Vallecas y lo lejana que sentía la urbe madrileña:

Las luces de Madrid, allá abajo, le enviaban destellos, también le llegaba el rumor lejano de los ruidos de la ciudad, pero todo resultaba mucho más hostil sin el abrigo envolvente y mágico de las noches de verano, y el ruido de los vecinos que tomaban copas hasta las tantas en el Mirador. Ahora, sólo frío, noche y soledad (Lindo: 1998: 50).

Según Sherzer (1999: 171), ésta es una figura clásica en la literatura moderna. Un caso paradigmático es el de Manolo, el *Pijoaparte*, el personaje de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* (1966). Este personaje arquetípico reconoce su marginalidad y las limitaciones que su espacio le imponen con respecto a una ciudad que, contemplada desde un lugar alto y lejano, representa lo inalcanzable. Con todo, es evidente que existe una relación simbólica asociativa entre Ramón y Vallecas, pues sobre el protagonista se produce una «proyección» de las particularidades que caracterizan al barrio (Valles Calatrava: 2008: 193).

Existen otras escenas en las que el protagonista evidencia la imposibilidad de desligarse de esa identidad que el barrio de Vallecas le ha impuesto, como si se tratara de un sello grabado a fuego que jamás pudiera borrar. En el quinto capítulo de la segunda parte, Marcelo Román saca a Ramón del centro de menores y lo lleva a

merendar a una cafetería Vips. Allí, el protagonista ve a unos muchachos radicalmente diferentes a los jóvenes que pasean por las calles de su barrio y que, probablemente, representarían para Fortuna la libertad de no verse atado a las convenciones muy arraigadas y limitantes de los lugares periféricos:

No eran los macarras que él se veía obligado a soportar en el Instituto, ni eran *skin heads*, ni eran pijos, ni eran del tipo de su amigo Valentín o del suyo. Eran otra cosa difícil de definir. De la gente que hace su vida y que se divierte y que a lo mejor también tocaban en un grupo (Lindo: 1998: 89).

Sin embargo, en ese momento de enajenación, mientras observa a unos muchachos que representan una *rara avis* para el protagonista, se topa con la imagen de sí mismo, reflejada en el espejo que había frente a él, a espaldas de Marcelo Román, y vuelve a tomar conciencia de quién es él y de dónde procede:

Parece que las cejas y los ojos, un poco juntos, los labios demasiado carnosos, la cara de osito bueno, como decía su hermana, parece que todo eso le delataba. Soy Ramón Fortuna, el de la calle Payaso Fofó, la víctima social (Lindo: 1998: 90).

Algo similar ocurre en el séptimo capítulo de la misma parte. Tras la visita a Valentín en el Gregorio Marañón, Marcelo invita a Ramón a comer en su casa de la Urbanización Molino de la Hoz. Allí, Ramón descubre que el mundo que él conoce no representa la realidad en su totalidad. A través de la voz narrativa vemos cómo Ramón observa la decoración de la casa de su abogado y la compara con la estética de las casas de su barrio, que bien podría representar el paradigma de los hogares de clase obrera en las grandes ciudades españolas:

El salón de la casa de Payaso Fofó se ahogaba en muebles de madera oscura que parecían reventar las paredes, ser más grandes que la propia habitación.

Había un sofá, tres sillones, una mesa con seis sillas también de madera oscura con el respaldo altísimo, había cinco volúmenes de *Las grandes maravillas del mundo*, y una enciclopedia de cocina que Gloria y él habían comprado a su madre para su santo, y una colección de novelas policiacas que su hermana devoraba siempre que se quedaba en casa, que era siempre que no estaba en el trabajo. Había pañitos, había jarrones, ceniceros de plata, ceniceros de cristal, una fila de elefantes, otra fila de jirafas, había tres alfombras, y una de ellas se quedaba levantada para que se pudiera abrir la puerta, en invierno había dos calefactores de esos que sueltan aire caliente y en verano dos ventiladores. Y un sitio para la televisión, que en los primeros años de Ramón era pequeña, y luego más grande, y luego más grande, y parecía que la tele iba ganándole sitio a la estantería hasta que todo el espacio fuera para ella sola. Había tantas cosas que lo difícil era que a uno le dejaran aire para respirar (Lindo: 1998: 109-110).

Lo que Ramón Fortuna sentía era una sensación de ahogo, una angustia que era compartida por los vecinos del barrio, por eso era costumbre salir al balcón de las casas a la hora del atardecer, no para contemplar el paisaje, sino para respirar «porque todas las casas de los vecinos eran iguales a la suya, y las casas de sus amigos también» (Lindo: 1998: 110).

En contrapartida, la voz narrativa describe cómo era a los ojos de Ramón Fortuna la casa de Marcelo. Lo que más le llamó la atención era el imperante color blanco que, a diferencia de la oscuridad de los muebles de su casa, le proporcionaba una sensación muy distinta a la claustrofobia de su casa. Entonces, cuando por un momento Ramón se sintió parte de este nuevo mundo recién descubierto, vuelve a tomar conciencia de su alienación con su barrio de origen a través del elemento del espejo, una vez más: «Se miró en el espejo del pasillo. El pelo un poco tieso, los ojos redondos, muy juntos, la misma cara de pardillo que siempre. No

había manera, seguía siendo Ramón Fortuna, el asesino de Payaso Fofó» (Lindo: 1998: 111).

En estos pasajes se observa la cualidad del personaje narrativo que se reconoce a sí mismo como una proyección del lugar que habita por medio de la captación sensorial del espacio. Valles Calatrava (2008: 194) sostiene que existen numerosas referencias en la literatura a «las sensaciones táctiles, auditivas y, muy especialmente, visuales» en la captación del espacio por parte del personaje, que se detienen precisamente en matices como el color y la luz. En el caso de Ramón Fortuna, observa a otras personas que logran escapar de la alienación que él y sus amigos de Vallecas experimentan. Los espacios que Fortuna contempla exponen la dicotomía entre centro y periferia, una oposición con la que se siente profundamente vinculado, especialmente en lo que se refiere a la periferia.

Y cuando parecía que el muchacho jamás podría desligarse de su identidad vallecana, se nos revela en el capítulo que cierra la novela un nuevo Ramón «que anda ligero cruzando la urbanización de Molino de la Hoz camino de la casa de Marcelo Román», como un joven que «no parece Ramón Fortuna» (Lindo: 1998: 161). El nuevo Ramón se ha desvinculado de las limitaciones que le imponía el sello de barrio. Un primer paso para ello fue poner distancia entre su nueva vida y la sobreprotección de las mujeres de su entorno. Ahora vive en una casa-taller de Las Matas junto con Silvester y Aníbal, y mientras estudia informática cuida de un anciano y su perro.

Por otro lado, la historia de Aníbal, el compañero de habitación de Ramón en el reformatorio, y uno de sus principales apoyos, refleja una vida que se inserta en los estratos más marginales de Vallecas, donde las problemáticas sociales que azotan al barrio se ven magnificadas.

En el segundo capítulo de la tercera parte de la novela, Aníbal cuenta la trágica historia de su corta vida a Gloria y a su madre durante la comida del Día de Navidad en el restaurante chino del Bulevar de Vallecas. Aníbal no recordaba haber pasado ninguna Navidad parecida a la que le estaba tocando en suerte ese año. Recordaba, nos cuenta la voz narrativa, «los cinco primeros años de su vida, que vivió con su abuela en Palomeras, y con su hermano

pequeño, pero luego la abuela se murió y Ulises y él volvieron al piso de San Marcos con sus padres» (Lindo: 1998: 138). Es decir, la familia de Aníbal procedía también de Vallecas, sin embargo, a diferencia de Ramón Fortuna, que en el pequeño cosmos del barrio obrero vivía en un lugar céntrico, muy próximo al Bulevar, Aníbal vivía en las Palomeras, una de las zonas más empobrecidas de Vallecas. El hecho de que su hermano pequeño y él vivieran con su abuela durante los cinco primeros años de su vida evidencia, en efecto, una unidad familiar desestructurada. Una vez fallece su abuela, han de regresar con sus padres al barrio de Chueca, un enclave que, pese a ubicarse en el centro de la ciudad, en los años noventa aún padecía el problema de la droga y la conflictividad. Aún el barrio, tan mitificado y capitalizado en la actualidad y convertido en uno de los lugares más seguros para la comunidad LGTBI, no gozaba de seguridad para el vecindario.

Recordaba Aníbal que, un día de Navidad, sus padres los llevaron a él y a su hermano a un bar a comer. Allí los animaron a que pidieran todo lo que quisieran. Mientras, ellos se irían del bar para atender algunos asuntos y más tarde volverían a por ellos. Sin embargo, llegó la hora del cierre y los niños fueron, prácticamente, abandonados por sus padres.

Los dueños del bar acabaron llamando a la policía y los niños fueron trasladados a un hogar de acogida. Ulises tuvo la suerte de ser adoptado por una familia que le proporcionó una vida estable y segura. En cambio, Aníbal, que padecía una enfermedad que habría de acompañarle durante el resto de su vida, permaneció en la casa de acogida. No obstante, el chico volvería a vivir con sus padres, en la calle Loreto y Chicote, también en el barrio de Chueca.

Los padres de Aníbal fueron víctimas de la epidemia de la droga que se llevó tantas vidas desde los años ochenta en Madrid. Pero quien padecería sin dudas las consecuencias de la enfermedad de sus padres fue Aníbal. El niño iba con su padre a un poblado del que no se detalla el nombre, pero que coincide con las características del poblado madrileño de Las Barranquillas, a las afueras de la ciudad, muy próxima al barrio de Vallecas. Padre e hijo acudían al poblado a comprar la droga que los progenitores consumían a diario. Sin embargo, cuando Aníbal creció un poco más, fue el encargado de recoger los pedidos de su padre. Un día, su padre, al estar

padeciendo las fiebres de una enfermedad que no se especifica, encomendó a Aníbal la tarea de ir al poblado a recoger su mercancía. Ese día, el niño fue detenido por la policía y jamás delató a sus padres:

Un día en que su padre estaba en la cama temblando por la fiebre le mandó al poblado a que le pillara algo. Le dio dinero para un taxi, aunque el taxista le dijo que él le dejaba a doscientos metros del poblado, que se le quitara la cabeza la idea de que le iba a llevar hasta allí. Anduvo un buen rato, y cuando se fue acercando se encontró a todos los de siempre, dando vueltas por allí con la espalda encorvada. Le salieron varios por el camino ofreciéndole, pero él siguió las recomendaciones de su padre: «Tú sólo le compras al Sastre, que ya te conoce y sabe que es para mí». Encontró al Sastre, y cuando ya estaba a punto de comenzar el camino de vuelta, orgulloso como cualquier niño que ha hecho bien su recado, la policía entró en el poblado y al primero que pillaron fue a él porque la mayoría, no se sabe cómo ni dónde se metieron, pero habían desaparecido. Le preguntaron por sus padres, en el coche, en la comisaría, en la fiscalía, en el centro, pero se cansaron de preguntarle porque él nunca se ha chivado ni se chivará de nadie. Su madre de vez en cuando aparece, y habla con el director del centro (Lindo: 1998: 139-140).

Probablemente, por la sintomatología del padre de Aníbal, y por la estrecha relación con la droga y la época, la enfermedad que padeciera el chico fuera VIH. El día previo a la comida en el restaurante chino, durante la cena de Nochebuena en el centro, uno de los internos, El Chino, famoso en el lugar por responder al arquetipo de abusón, se mofó del chico por su enfermedad y advirtió a Fortuna que tuviera cuidado por si acababa contagiado. Entonces, Vicente, el asistente social que se convierte desde el momento en que Aníbal llega al centro en el padre que necesitaba –aunque esa implicación emocional violara las reglas de su oficio–, al defender a

Aníbal encendió la ira y la cólera del abusón, quien entre dientes acabaría diciendo «Ojalá te mueras el año que viene» (Lindo: 1998: 132). Tras ese deseo de muerte, Ramón se enzarzó en una pelea con El Chino hasta que ambos fueron llevados a sus respectivas habitaciones, y el joven Fortuna tuvo que ser tranquilizado mediante de ansiolíticos.

Ya en la habitación, Aníbal le confiesa a Ramón que el causante de su enfermedad fue su propio padre, quien jamás fue a visitarle al centro desde que ingresó: «Mi padre lo sabe, y no ha venido a verme, y eso que es él el que tiene la culpa» (Lindo: 1998: 134). En un diálogo entre los personajes encontramos uno de los valores más transparentes de la novela: la amistad. Aníbal, aunque desamparado por una familia desestructurada, encontró en el centro de menores a un trabajador que lo trataba como un padre debería hacer con su hijo, y a un salvador, un hermano mayor, personificado en Ramón Fortuna, ese muchacho que nunca fue el protector de nadie cuando vivía en Vallecas.

Si Ramón Fortuna representa una proyección de Vallecas, el personaje de Marcelo Román ejemplifica lo opuesto: el desarraigo, un «desajuste» en la relación metonímica entre personaje y espacio. Este fenómeno también se observa en el personaje de Ana Ozores en su relación con la ciudad de Vetusta, un desarraigo que Carmen Bobes (1985) describe de manera certera y que resulta inevitable comparar con el de Marcelo Román:

Ana Ozores no está identificada con su espacio, ni siquiera está integrada en el espacio general de Vetusta. Como personaje está alejada de los modos de pensar y de actuar de la sociedad en la que vive, es un personaje típicamente «desclasado» (según el sentido específico que da a este término la crítica sociológica), problemático, y como todos los héroes de novela que asumen estos rasgos, siente deseo de marchar, de alejarse del ambiente de la sociedad que los oprime (Bobes: 1985: 206).

Marcelo Román, tras haber prosperado y salido de Vallecas, se niega a regresar, por lo que el abogado representaría todo lo

opuesto al sello de identidad de su barrio. Incluso para los personajes que sí residen allí, éste es un símbolo de la limitación de sus vidas, como ocurre con Gloria, quien a sabiendas de ello y de cómo esas restricciones culturales y económicas determinaron su vida, desea sacar a Ramón de Vallecas (Servén: 2012: 358-359).

Sí diremos sobre Marcelo Román que es presentado ante el lector mediante una heterocaracterización diseminada, pues sus rasgos psíquicos, éticos y físicos son ofrecidos por entidades como la voz narrativa en diversos fragmentos a lo largo de la novela (Valles Calatrava: 2002: 252).

Tras el primer encuentro que Marcelo tiene con Ramón Fortuna, el abogado va a Vallecas a hablar con Gloria y su madre. Ese retorno llevará a Marcelo a recordar su pasado en el barrio, aunque esa rememoración implicara volver a una «vida anterior a la que no le apetecía demasiado acercarse» (Lindo: 1998: 55), pues él siempre se sintió disidente en su lugar de origen. Nos explica la voz narrativa que Marcelo «desde muy joven se sintió ajeno» con respecto al llamado «sello del barrio», que en cambio define a Ramón Fortuna (Lindo: 1998: 55).

Este personaje, como se verá, representa el caso opuesto al concepto de *topofilia* que acuñaría Bachelard (1957), pues cuando Marcelo era niño vivía en una corrala en la calle Martínez de la Riva, un lugar donde «todos los vecinos sabían lo que se cocinaba en las casas de al lado, por el olor, por las paredes de papel y por la cercanía física, que hacía que se odiaran y se necesitaran a diario» (Lindo: 1998: 55). En este contexto, las sensaciones olfativas juegan un papel crucial en «la aprehensión perceptiva de una realidad no dimensional» (Valles Calatrava: 2008: 194), pues aunque las paredes de la corrala no permiten al personaje ver lo que sucede en las casas vecinas, el olor de la comida traspasa esos límites y genera una experiencia sensorial en el personaje acentuando aún más su rechazo hacia ese espacio:

El olor de la coliflor recocida que inundaba la escalera de su casa; los domingos por la tarde en el barrio, sin un duro, estudiando en un cuarto desde el que se oía la televisión de sus padres, la radio del de al lado, los gritos del de arriba, y los polvos del de más allá, y la vergüenza

por ser el chaval formal, el que quiere hacer carrera, el que no se droga (Lindo: 1998: 56).

Precisamente a través de la dureza con que la voz narrativa relata los recuerdos infantiles de Marcelo Román entendemos que desde pequeño sintió la vida del barrio como algo ajeno a él. Por lo que, refugiándose en el estudio, se marcó como meta huir de la escasez económica que había determinado su infancia y adolescencia, huir de la inexistente intimidad y de que las problemáticas sociales, como la cuestión de la droga, determinara el resto de su vida si decidía permanecer en Vallecas. Por todos estos motivos, cuando Marcelo regresa a Vallecas por el caso de Ramón Fortuna se siente como un exiliado que regresa a la tierra abandonada de la que ya no recuerda nada: «[...] era como uno de aquellos hombres de principios de siglo que tomaban un barco y amanecían al cabo de un mes en un continente distinto, sin amigos ni familia, dispuestos a aprender de nuevo a hablar y sonreír» (Lindo: 1998: 57-58).

Sin embargo, no sólo el relato de Vallecas se hace más duro cuando Marcelo Román acapara el protagonismo en la novela (Sherzer: 1999: 172), sino que también adquiere una visión crítica. El personaje del abogado es, según el análisis políticamente sesgado de Sonia Sierra (2009), el paradigma ideal para la desmitificación de la imagen bucólica de los barrios periféricos que tan difundida ha sido por algunos representantes políticos, principalmente progresistas. Y lo vemos, como ya hemos comentado, en el pasaje en que desmonta los argumentos del entonces alcalde Tierno Galván, que haciendo alarde de una preocupación impostada por la vida de la periferia habla de Vallecas como un territorio mítico. Sin embargo, Marcelo Román critica la idealización que el alcalde hacía del barrio exponiéndole al lector todos aquellos problemas que padecen los habitantes de los territorios olvidados de las grandes ciudades:

En una ocasión oyó a Tierno Galván, cuando era alcalde, decir que su lugar favorito de Madrid era el Bulevar de Vallecas.

Muy bien, pensó Marcelo, váyase a vivir allí, ¿no le gusta tanto? Váyase a uno de los pisos que lo rodean, cámbielo por su pisazo del centro; que se vengan todos a los que se les llena la boca con «do popular», porque el que es de aquí, en cuanto consigue un poco de dinero se larga a un lugar más ancho, a una casa con portero físico, sin patios interiores donde te ves obligado a saludar a un tío enfrente en pijama o donde puedes contar en las cuerdas de la ropa las veces que se ha cambiado la vecina de bragas, a un portal donde no se te meta un yonqui a ponerse lo suyo o tres chavalitos a pasarse una tarde de domingo dando por culo. (Lindo: 1998: 58)

Además, Elvira Lindo tampoco idealiza la huida de Marcelo, sino que hace un retrato realista que bien podría corresponderse con el sentimiento de muchos jóvenes de estos lugares periféricos que batallan para que el barrio no se imponga sobre sus proyectos de vida. Como apuntó Sherzer (1999: 172), Lindo refleja la salvación de Marcelo en la huida de una zona empobrecida de Madrid al estilo de la literatura y el cine estadounidense en que los personajes del barrio neoyorquino de Brooklyn huyen de la periferia para labrarse un futuro mejor.

Una de las vías de escape de Marcelo fue, además de convertirse en abogado, iniciar un noviazgo con Sara, con quien se acabaría casando y teniendo un hijo. Sara era una chica de un barrio burgués, la antítesis de lo que había sido su vida hasta entonces: «[...] una mujer preciosa, del barrio de Chamberí, del centro» (Lindo: 1998: 56), y con ella construyó una vida que nada tenía que ver con Vallecas: «[...] una casita adosada en una urbanización de las afueras. No había vuelta atrás» (Lindo: 1998: 56).

Sin embargo, su distanciamiento con respecto a sus raíces tuvo serias consecuencias que sumirían a Marcelo en un silencioso arrepentimiento. Cuando su padre enviudó, la relación entre padre e hijo terminó por enfriarse. Además, Sara se negaba a seguir la tradición de pasar los domingos en Vallecas. Y el padre de Marcelo, cada vez que visitaba a su hijo, se sentía fuera de lugar:

[...] en los últimos dos años de vida de su padre, los encuentros entre padre e hijo se habían producido en visitas esporádicas de Marcelo a la casa-vagón, en las que todo era invariable: un abrazo emocionado al principio y acto seguido nada que decirse (Lindo: 1998: 56).

Por eso, desde que su padre murió, ya nada había que le hiciera regresar a Vallecas: «Ya lo sabes, desde que murió mi padre, no hay nada que me una a mi barrio, ni tengo trato con la familia, tampoco lo tenían ellos en su momento. Esas cosas no se pueden inventar» (Lindo: 1998: 100).

Sin embargo, sería la llamada telefónica de Gloria pidiéndole que, por el pasado familiar que les unía, se hiciera cargo del caso de su hermano. Aunque al principio Román evitó hacerse cargo de la defensa del chico porque su especialidad eran los asuntos fiscales, Gloria le diría algo que iniciaría en el personaje un proceso, no sólo de reconciliación con su pasado, sino de autodefinición (Sherzer: 1999: 56).

El padre de Marcelo y el padre de Ramón no sólo trabajaban como ferroviarios para Renfe, sino que les unía una amistad y una afinidad política inquebrantable: «Fue muy amigo del padre del chico, de Mariano Fortuna, compañero de trabajo y de clandestinidad sindical. Recuerda que su padre hablaba del amigo Fortuna, de su honestidad, de su camaradería. Valores antiguos» (Lindo: 1998: 55). Y, a partir de entonces, la imagen de Vallecas que había desaparecido de los recuerdos de Marcelo Román va recuperando nitidez.

Por estas circunstancias, la crítica ha observado el retorno de Marcelo no sólo como una tarea de su oficio, sino como un proceso de realización personal, para tratar de enmendar el haberle dado la espalda al ambiente de su niñez (Sherzer: 1999: 172). No obstante, la implicación con que Marcelo acomete la tarea de defender a Ramón Fortuna sorprende de cierta manera a Sara, acostumbrada a que su marido, en quien veía una fría personalidad, no se volcara emocionalmente con ningún caso. Sin embargo, en el siguiente párrafo, Marcelo explica que sí se muestra tan implicado

es porque el muchacho, Ramón, le ha hecho conectar con su pasado, que creía borrado:

Bueno, los recuerdos materiales sirven para evocar a los muertos. Una casa, una calle, ahí está toda una vida. Yo no tengo nada de eso, lo poco que tenían mis padres desapareció. Yo pensé que se podía vivir una tristeza sin recuerdos. Pensar en mi padre, echarlo de menos, pero no vincular eso a mi propia infancia, a todas las cosas que viví con ellos. Porque además, ¿con quién puedo compartirlo? No hay nadie que haya estado en el mismo momento en que sucedían esas cosas, y es tan difícil contar un recuerdo sin que se tengan las mismas referencias. Por eso, cuando volví a ver a la madre de Fortuna, a su madre, me sentí obligado a rectificar, a no dar la espalda. Cuando me contaron el cariño que sentían hacia mi padre me sentí muy conmovido, aunque sea difícil de explicar, me sentí íntimamente agradecido. Porque él era un hombre reservado, ya lo sabes, pero muy sentimental, de esas personas que pasan por la vida sin hacer ruido pero que, en el fondo, se merecen que la gente repare en ellas (Lindo: 1998: 101).

Para paliar esa melancolía carente de recuerdos materiales, intervendrán también en la recuperación de la memoria de Marcelo las fotografías de los padres de familia que la madre de Gloria le entrega en señal de agradecimiento por hacerse cargo del caso:

En la foto, dos hombres jóvenes andaban tomados del brazo. El más alto se podría decir que tenía un porte elegante. Llevaba un traje oscuro y una corbata de lunares. Sonreía tímidamente a la cámara. En aquel momento ese hombre que pensaba en irse a Canadá a trabajar en el negocio maderero, había ahorrado para el pasaje, tenía la promesa de un contrato y quería emprender una nueva vida en cualquier país que no fuera el suyo. No podía imaginar que días después iba a

conocer a una joven de la que se enamoró tan locamente que dejó a un lado todos sus sueños para estar junto a ella. Aquel hombre era su padre. Y sin saber por qué a Marcelo se le vinieron las lágrimas a los ojos, y lloró allí, de pie, apoyado en la puerta, lloró sin hacer ruido (Lindo: 1998: 69).

Transcurrido el día de Navidad, Marcelo va a visitar a Ramón para entregarle unos regalos pero éste no le recibe porque sospechaba que su abogado sabía el gran secreto que Gloria guardaba y no entendía porque se lo había contado. Entonces, Aníbal, que fue el encargado de recibir a Marcelo le hizo entrega de una caja con fotografías de su padre, que la madre de Gloria había preparado con cariño para que las tuviera como regalo de Navidad. En esas fotos se percibía armonía y amistad entre las dos familias: «Era una caja de cartón. La abrió en el coche. Había un montón de fotos, todas con una pequeña explicación en la parte de atrás, escrita con una letra femenina y antigua, probablemente de la madre de Ramón» (Lindo: 1998: 149). En una de esas fotos Marcelo se vio con diecinueve años, algo incómodo por tener que acudir a una reunión con amigos de la familia, cuando él precisamente lo que más deseaba era desaparecer del barrio: «*En el portal de Martínez de la Riva*, en la puerta de su casa, él ya con unos diecinueve años, muy serio, molesto seguramente por tener que participar de una comida con amigos de sus padres» (Lindo: 1998: 150).

Hasta que, finalmente, en el último capítulo de la novela vemos cómo Marcelo ya ha recorrido todo el camino de la reconciliación no sólo con sus orígenes, sino también consigo mismo, ya sin remordimiento por haber borrado prácticamente todo recuerdo de su infancia y, por ende, de su familia. Ahora Marcelo tiene colgadas las fotografías de su padre en su despacho y la novela se cierra con un monólogo interior del personaje en el que agradece a Ramón Fortuna haberse cruzado en su camino porque, de no haber sido por el joven de Vallecas, probablemente no habría cerrado esa herida de su pasado que nunca llegaba a curarse del todo:

Aquella tarde, tú, Ramón Fortuna, a quien no conocía, me devolviste unos cuantos recuerdos borrados, ahora

son brillantes y nítidos como esta misma tarde. Los muertos. Nos acompañan, nos ven andar ahora mismo al paso, te ven a ti, cómo te recuperas del que pudo ser tu destino, me ven a mí, adivinando a tientas el mío, ¿es que no los oyes? Son los ecos que nos llegan desde el otro barrio (Lindo: 1998: 174).

La huella de la autora en la «configuración espacial» de la novela

Por último, es relevante ofrecer algunos apuntes sobre el concepto de *configuración espacial* en *El otro barrio*. Este término, desarrollado por Valles Calatrava (2008), se basa en el nivel textual definido por Zoran (1984: 315) como «the structure imposed on space by the fact that it is signified within the verbal text». Se vincula con el llamado *campo visual*, el cual permite revelar información que trasciende la estrictamente referida al espacio físico. Según Valles Calatrava (2008: 187), en este estrato de análisis se diseña el espacio narrativo, donde intervienen figuras como la voz narrativa o el autor implícito. Esta última figura es crucial en el análisis propuesto sobre la configuración espacial de *El otro barrio*, ya que, si entendemos al autor implícito como «la refutación de la idea (...) de que puede no haber una imagen de la instancia autorial a la que el lector llegue a través de la lectura» de la obra completa, dicho autor implícito se construye como una «entidad autorial responsable» de aspectos como la creación de un tipo específico de narrador, el uso de ciertos recursos estilísticos, el diseño de personajes particulares y la construcción de un espacio concreto (Cabo y Rábade: 2006: 209).

La presencia de Elvira Lindo bajo la máscara de la autora implícita podemos percibirla en el conocimiento íntimo de las zonas retratadas. El barrio madrileño se presenta pues como un lugar periférico donde la vida avanza a un ritmo más pausado que en los barrios céntricos de la ciudad. Vallecas sufre a mediados de los años 90 el problema de la droga, la delincuencia juvenil y las limitaciones provocadas por un nivel socioeconómico bajo. Un claro ejemplo de ello es el episodio en que Ramón, en vista de lo que ha ocurrido con Valentín, Jessi, Milagros Eche, Kevin y su vecino el gordo, huye hacia la cima del Parque de las Tetas preso de un estado de

enajenación. Durante su huida esquivó a la gente que salía del cine Excelsior. Entonces, el hecho de que la gente del barrio viera a un muchacho corriendo despavorido como si se tratara de un delincuente, no causaba mayor impresión probablemente por la familiaridad con ese tipo de problemas sociales en Vallecas: «Probablemente a nadie le extrañó aquella carrera. Cuando un chico corre de esa manera o bien ha robado un bolso o bien pierde el autobús o ha tomado algo. Ninguna de las tres cosas son extrañas en el barrio» (Lindo: 1998: 50).

Quizá, en el caso de *El otro barrio*, la autora conociera muy de cerca el barrio de Vallecas por varias razones. Primero porque, como ella misma explicó a Amelia Castilla (1998), pasó parte de su niñez en el barrio de la Estrella, muy próximo al escenario de *El otro barrio*. No es de extrañar, por tanto, que la propia autora se defina como una «chica de barrio» que ha conseguido llevar a la literatura una oferta de carácter local al hacer que sus personajes se muevan por el extrarradio de las grandes ciudades (Lindo: 2019: 2). Pero su visión de la periferia desde una óptica social y crítica se la proporcionó su oficio como reportera. Como explica en la crítica de Amelia Castilla (1998), le ayudó «enormemente mi pasado como periodista y los reportajes realizados en los distintos barrios de la periferia».

Aunque en España se publicaron numerosos estudios sobre el espacio en la novela, existe un vacío epistemológico en cuanto a los espacios periféricos en la ficción novelística. En un artículo pionero sobre este asunto, «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)», David García Ponce (2015) apunta que sería en el año 1881 con *La desheredada* de Benito Pérez Galdós cuando se constituyó el punto de partida en la novelística española en el retrato literario del extrarradio. Galdós lo hizo con el barrio Las Peñuelas, y esa tradición la siguieron escritores como Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir* (1986), Juan Goytisolo en *Fiestas* (1958), Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o Ignacio Aldecoa en *Con el viento solano* (1956), es decir, escritores del medio siglo que construyeron una imagen literaria de los barrios periféricos de Madrid y Barcelona, principalmente (García Ponce: 2015: 72-75).

Si bien en la narrativa decimonónica se pretendía de algún modo dar a conocer esos lugares más desfavorecidos, con los escritores de mediados del siglo XX se pretendió expresar una crítica a la sociedad del momento y denunciar las desigualdades y conflictos sociales imperantes en estos enclaves urbanísticos. Con esta tendencia literaria se ofreció un importantísimo valor documental y se dejó atrás «periodos en los cuales la novela ignoraba el extrarradio», es decir, aquellos lugares que «bien sea por su ubicación o su consideración marginal no quedan dentro de la ciudad y, por tanto, su crecimiento y desarrollo no necesariamente siguen el curso de la urbe donde se ubican». Desde un lado más político y comprometido, característico de la novela social de los escritores del Medio Siglo, la representación del extrarradio en la literatura posee un fuerte componente crítico con los problemas que acaecen en las zonas más olvidadas de las grandes ciudades (García Ponce: 2015: 72).

Por ello, un ejemplo paradigmático en la narrativa de finales del siglo XX y de inicios del siglo XXI es *El otro barrio* pues, como sostiene García Ponce (2015: 71), el reflejo de los espacios de extrarradio «a partir de los sesenta su presencia en la literatura será discontinua y dejarán de constituir un bloque temático». De este modo, la primera novela que Lindo publica destinada al público adulto supone un hecho diferencial en la construcción del espacio narrativo en la novelística española del periodo.

Conclusión

El objetivo de este estudio residía en realizar un análisis de la construcción del espacio narrativo y su influencia en la configuración de los personajes de *El otro barrio* por parte de su autora, Elvira Lindo. En definitiva, se puede concluir que el escenario en esta novela no es un elemento pasivo, sino que condiciona la identidad de los personajes de manera radical y revela la complejidad en la relación metonímica entre estos elementos narrativos. Mientras que Ramón Fortuna y Aníbal representan una proyección de sus lugares de procedencia y residencia, Marcelo Román simboliza todo lo opuesto, alienación y desarraigo. El análisis del espacio narrativo no solo ayuda a comprender la localización escogida por la autora, sino también la forma en que su

presencia puede rastrearse en la construcción discursiva y las tensiones ideológicas y sociales entre los personajes y el espacio, donde destacan conceptos tan significativos como la *alienación* o la oposición binaria *centro/periferia*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás, (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ANDERSON, Farris, (1985), *Espacio urbano y novela*. Madrid en Fortunata y Jacinta. Madrid: José Porrúa.
- BACHELARD, Gaston, (1957 [1965]). *La poética del espacio*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BAJTÍN, Míjail. (1937-1938). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica». *Teoría y estética de la novela*, Míjail Bajtín (coord.). Madrid. Taurus. 237-409.
- BAL, Mieke, (1977), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BOBES, Carmen, (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid. Castalia.
- CARANDELL, Luis. (28 de octubre de 2001). «El ‘Madrid’». *El País*.
https://elpais.com/diario/2001/10/28/madrid/1004268270_850215.html
- CASTILLA, Amelia. (14 de abril de 1998). «‘El otro barrio’, primer libro para adultos de Elvira Lindo». *El País*.
https://elpais.com/diario/1998/04/14/cultura/892504803_850215.html
- CRUZ, Juan. (18 de abril de 1998). «La música de la literatura». *El País*.
https://elpais.com/diario/1998/04/18/sociedad/892850417_850215.html
- FRANK, Joseph. (1945). «Spatial Form in Modern Literature». *The Sewanee Review*. 5. 2. 221-240.

- GARCÍA PONCE, David. (2015). «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* . 22. 71-87.
- GIL CASADO, Pablo (1973). *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- GULLÓN, Ricardo, (1980). *Espacio y novela*. Barcelona. Antoni Bosch.
- ITURBE, Antonio. (2005). «Elvira Lindo se pone seria». *Qué leer*. 58-63.
- LINDO, Elvira, (1998). *El otro barrio*. Barcelona. Seix Barral.
- LINDO, Elvira, (2011). *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Barcelona. Seix Barral.
- LINDO, Elvira. (2019). «Ramón, veinte años después». *El otro barrio*, Elvira Lindo. Barcelona. Seix Barral. 1-2-
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, (1993). *La realidad de la ficción*. Sevilla. Renacimiento.
- PARREÑO, José María. (2002). Alienación y ensimismamiento. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. 2. 9-12.
- RUIZ MANTILLA, Jesús. (19 de septiembre de 2002). «Soy una ladrona de situaciones y personajes». *El País*. https://elpais.com/diario/2002/09/19/cultura/1032386404_850215.html
- SERVÉN, Carmen. (2012). «Los barrios de Elvira Lindo». *Anales de literatura española*. 24. 351-368.
- SHERZER, William. (1999). «Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 3. 163-176.
- SIERRA INFANTE, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo*. Tesis doctoral. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.
- SULLÀ, Enric, (1996), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- VALLES CALATRAVA, José R., (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- VALLES CALATRAVA, José R., (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid. Iberoamericana.

ZORAN, Gabriel. (1984). «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today*. 5. 309-335.

VIVIR EN EL DESECHO: EL CASO DE *BASURA*, NOVELA DE SYLVIA AGUILAR ZÉLENY¹

María ALONSO HERRERO
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0002-0173-5063

Resumen:

El presente artículo analiza *Basura* (2018), de la escritora mexicana Sylvia Aguilar Zéleny, para profundizar en la relación entre los espacios —marcados por el residuo— recorridos por su protagonista, las múltiples violencias centro-periféricas y la recomposición de una identidad fragmentada. El vertedero, ubicado en la frontera de Ciudad Juárez y El Paso, toma especial relevancia al ser el lugar donde Alicia, la protagonista, se refugia tras sufrir abusos intrafamiliares. Estas violencias marcan el resto de espacios transitados durante la novela: desde la casa que habita durante la infancia hasta la casa que la acoge al huir del vertedero.

Palabras clave:

Basura. Sylvia Aguilar Zéleny. Violencia. Infancia.

¹ Este trabajo ha sido realizado con la financiación del proyecto del Plan Nacional «LITERATURA Y ANTROPOCENO: IMAGINARIOS ECOSOCIALES Y CONCIENCIA AMBIENTAL EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL SIGLO XXI» (ANTROPOLIT) Proyecto PID2023-147092OB-I00 financiado por MICIU/AEI/ /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

Abstract:

This article analyzes *Trash* (2018), by Mexican writer Sylvia Aguilar Zéleny, to delve into the relationship between the spaces —marked by the waste— traversed by its protagonist, the multiple central-peripheral violences and the recomposition of a fragmented identity. The landfill, located on the border of Ciudad Juárez and El Paso, takes on special relevance as the place where Alicia, the protagonist, takes refuge after suffering intrafamilial abuse. This violence marks the rest of the spaces traversed during the novel: from the house she lives in during her childhood to the house that takes her in when she flees from the dump.

Keywords:

Trash. Sylvia Aguilar Zéleny. Violence. Childhood.

Introducción

En el prólogo a *La rebelión de los nenúfares y otros seres*, novela de Susana Barragués, Francisca Noguerol señala las múltiples producciones literarias que han tomado el vertedero como microcosmos en las últimas décadas (2023, 10). No es de extrañar que en esta relación incluyera *Basura*, novela de la escritora mexicana Sylvia Aguilar Zéleny, publicada en 2018. Aguilar Zéleny es autora de doce libros, entre los que se encuentran *Nenitas* (2013), *Todo eso es yo* (2016) o *El libro de Aisha* (2018), donde destacan las situaciones de violencia en las que se ven envueltas sus protagonistas. La narración de *Basura* se vertebra a través de tres voces femeninas: Alicia, una niña que, al ser abandonada tras sufrir abusos sexuales por parte de la pareja de su madre, decide vivir en el basurero en la frontera de Ciudad Juárez; Griselda, médica que vive en El Paso e investiga sobre las condiciones sanitarias en las que se encuentra Alicia y el resto de personas que habitan el basurero; y Reyna, una travesti que regenta un prostíbulo cerca de la frontera. Galicia García ha destacado la presencia de voces narradoras femeninas que se ubican en espacios urbanos del norte de México como un rasgo de la escritura de Aguilar Zéleny (2019, 72), esto puede ser apreciado en la narración de *Basura*, dado que la trama se desarrolla entre

Ciudad Juárez y El Paso, sumándose a este espacio urbano la condición de zona fronteriza. En este artículo, se analizará el caso de Alicia como sujeto víctima de diversas violencias y su vinculación con los espacios que habita a lo largo de la obra. La novela está estructurada en tres partes, correspondiendo cada una de ellas a un espacio diferente en el que vive Alicia: su paso de la casa familiar al vertedero, en busca de un lugar más seguro, hasta acabar bajo el techo de Reyna, al huir de los nuevos conflictos que le afectan en el basurero. Para esta lectura, son fundamentales las aportaciones sobre los residuos de autores como Mary Douglas (1973), Zygmunt Bauman (2005), Óscar Calavia (2020) y Gisela Heffes (2013). Asimismo, la vinculación entre espacio y psique propuesta por Gaston Bachelard (2023) y la relación entre identidad y frontera explorada por Gloria Anzaldúa (2021) y Sayak Valencia (2010) resultan esenciales para entender la posición de Alicia como niña sintecho.

Hogar, infancia y abuso

La novela se abre con la voz de Alicia describiendo la casa donde vivía en un pasado: «La casa era pequeña. Una de esas casas con comida a diario. Tenía las cuatro paredes. Firmes todas. Tenía ventanas, puerta y chapa. Tenía dos catres, tres sillas, una mesa y una estufita; tenía tazas, platos, cucharas, cuchillos» (2022, 13). Se plantea la imagen de una casa sencilla, que cuenta con los elementos necesarios para vivir en ella. Esta descripción del espacio enseguida incluye la presencia de la mujer con la que vive Alicia de niña y que actúa como su madre: «En esa casa vivía yo con ella. Si cierro los ojos la veo a ella» (2022, 13). La casa de la infancia ha sido entendida como un espacio de protección, un lugar que posibilita el resguardo ante las violencias que se dan en el exterior, estrechamente vinculada con el refugio materno (Bachelard, 2023, 43). Sin embargo, Bachelard también apunta que «solo vivimos las imágenes de la vida tranquilizada en una casa cuidadosamente exorcizada por buenos padres» (2006, 125). La narración de Alicia va descubriendo los motivos que la llevan posteriormente a vivir en el basurero, espacio que no le es desconocido, dado que lo visitan con frecuencia para recoger latas de comida:

Nosotras íbamos al basurero por la tarde, cuando ya casi no había nadie, cuando a quién le importa qué te llevas. Cuando hay poco que escoger y te tomas el tiempo para hacerlo (...) Ella no vendía lo que encontraba, todo era para nosotras. Así que un chingo de nuestras cosas venían o de los clósets de sus clientes o del basurero municipal. Vivíamos de los otros. Sí señora, ya desde entonces vivía yo de los restos de otros. Yo misma era un resto de otros. (2022, 19).

Este acercamiento desde la infancia al vertedero, debido a motivos de subsistencia, hace que Alicia no solo se familiarice con la acumulación de la basura, sino que se identifique con ella. Mary Douglas (1973, 48) apunta que nadie tiene la capacidad de ser residuo o de llegar a serlo según su lógica interna, sino que la condición de residuo es una cuestión relacional: para que exista lo limpio, debe existir lo residual. Como explica Bauman (2005, 40) ser un residuo se trata de una cuestión de diseño: el residuo es aquello que se aparta, que se aleja del centro y se coloca en el margen por mandato del orden social. Según los apuntes de Douglas y Bauman, el desecho no es solo aquello de lo que prescindimos, sino también aquello que ya no consideramos digno de nuestra atención. Alicia se identifica como «un resto de otros», es decir, como una suma de elementos que han sido apartados y olvidados por otros sujetos. Así, se entiende el residuo no solo como lo que desechamos, sino como lo que no entra dentro de la norma, quedando relegado a lo periférico. Alicia se ve a sí misma como parte de este proceso de selección, en el que ser basura es ser algo fácil de abandonar. Más tarde, la madre de Alicia, trabajadora doméstica, es despedida al ser acusada de haber robado en una casa, provocando que el resto de empleadores deje de llamarla. Esto causa que la mujer quede sumida en un estado de ausencia, pasando la mayoría del día en la cama sin dirigirse a Alicia. Mientras que ella se encuentra en estas condiciones, las alacenas se van vaciando y Alicia comienza a pasar el día sola y sin comer. Este clima fantasmal se ve interrumpido en el momento en el que la mujer desaparece:

Rogué por su regreso. Yo creo que lloré. Ella ahora sí lo había olvidado todo. Me dio hambre. No me atreví a ir con las vecinas. No me atreví a ir al basurero. Me quedé ahí, viendo pasar a la gente desde la ventana (2022, 40).

En esta escena se aprecia cómo Alicia queda relegada al margen, observando los movimientos ajenos desde una posición estática, reforzando así su vinculación con la marginalidad de los residuos. Paralizada por el miedo, es incapaz de pedir ayuda a las vecinas o de buscar comida en el vertedero. La ausencia de la madre no es definitiva, dado que esta vuelve a la casa: «Entonces, cuando más hambre y más miedo tenía, regresó. Pero no regresó sola» (2022, 40). El hombre que la acompaña será el responsable de transformar la vida de ambas. Durante los primeros momentos, será el compañero ideal, actuará como figura paterna para Alicia y solventará los problemas económicos del hogar:

Gracias a él la nuestra se fue haciendo más casa y la nuestra, una familia.

Sacábamos las sillas a platicar, a reír, a cantar canciones. A contar chistes. Nunca la había oído reír tanto, aun cuando a veces no entendía las bromas, me reía nomás por su risa. Estábamos tan a gusto los tres que las calurosas noches de agosto refrescaban sólo para nosotros. En la cocina siempre había comida. Leche, queso, a veces hasta huevo, un poco de pan. Salchichas. Cereal azucarado. ¿Ves? Por eso es bueno tener un hombre, me repetía ella. Te cuidan, te traen comida. Ven por ti (2022, 65).

La descripción de Alicia («Gracias a él la nuestra se fue haciendo más casa») nos remite a la vinculación entre casa y protección paterna propuesta por Bachelard. La casa pasa de ser un espacio físico a ser un ideal afectivo ligado a la unión familiar, gracias a la nueva presencia. Esta figura masculina supone tanto una protección para Alicia como para su madre, quien la advierte de lo importante que es tener cerca un hombre, que actúa como proveedor de comida, pero también de cuidados. La presencia de un

hombre las acerca a la norma: ya no es necesario acudir al vertedero (lo periférico) porque él aporta los alimentos, estructura esta familia desestructurada. De esta forma, Alicia se topa con un sentimiento hasta entonces desconocido, ser parte de una familia: «Tener una familia es como tener una buena chapa, una chapa brillante, una chapa tan pero tan fuerte que nadie puede tumbarte» (2022, 65). La casa parece convertirse en el lugar de protección que la niña ha deseado. Este refugio es destruido desde dentro una vez que Alicia comienza a ser abusada sexualmente por parte de Rogelio, el hombre del que se espera un comportamiento paterno: «Luego le dio por tocarme (...) Yo le decía que no, él me decía niña eres casi como mi hija. Yo le decía que los papás no tocan así. ¿Cómo sabes si tú nunca tuviste uno?» (2022, 81). Alicia es violentada no solo sexualmente, sino también al señalarle que ella no puede saber cómo actúa un padre porque nunca antes tuvo uno. Al ser descubiertos, la rabia de la madre cae sobre la niña, culpabilizándola y agredirla:

Me jaló el cabello. Me dio tres cuatro cinco cachetadas. Yo le decía que no era culpa mía. Le dije que yo no quería. Pero ella no me creyó. Se enojó más, me dio más, seis siete ocho cachetadas (...) Una más fuerte que la otra. Esto me gano yo por ser tan buena contigo, repetía. Yo que ni tu madre ni nada, yo que te rescaté, yo que te cuidé cuando te querían tirar a la basura. ¿Quién me quería tirar a la basura? Me atreví a preguntar. “¿Qué te importa quién? Pero ¿sabes qué?, te querían tirar porque eres una basura” (2022, 94).

Alicia, por lo tanto, vuelve a ser violentada al no ser reconocida como víctima, pues la culpa no cae sobre Rogelio sino sobre ella. Marta Pascua (2024) señala la ausencia de la protección materna frente al abuso sexual intrafamiliar como un rasgo presente en novelas como *Nefando* (2016), de Mónica Ojeda, *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor y *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró. Sin embargo, en *Basura* no hay una evasión por parte de la madre, dado que esta designa lo ocurrido como una traición por parte de la niña, omitiendo así que se trata de un abuso infantil. No hay un silencio, sino una expulsión de Alicia del núcleo familiar, a la vez que se le revela que la mujer con la que

ha estado viviendo no es su madre biológica. La violencia sobre ella es doble: es abusada, pero no es reconocida como tal, provocando que ella misma sea incapaz de comprender lo que le ha ocurrido.² Días más tarde, con la ausencia palpable de Rogelio en casa, Alicia será llevada al basurero a pepenar³ como habitualmente. Allí, la mujer desaparecerá, por lo que la niña vuelve a casa pensando que, quizás, se ha olvidado de ella, para encontrarse con que la vivienda se encuentra completamente vacía: «La casa como si la hubieran limpiado para siempre» (2022, 96). La evidencia de un vínculo maternofilial que fracasa desemboca en un hogar desarticulado. De esta manera, la vida de Alicia aparece ligada al residuo, ya que vemos un ciclo desde ese intento de dejarla en la basura siendo un bebé al abandono en el basurero por parte de la madre adoptiva. La exclusión marca a Alicia desde el inicio de su vida: «te querían tirar a la basura» (2022, 94), por lo que parece que su identidad estaba vinculada a este espacio antes de que la propia Alicia tenga conciencia de ello. Será ella misma quien, tras días en la casa sin nada que hacer, acuda al basurero en busca de comida y distracción:

Me aburría. Comencé a venir a diario al basurero, ya no sólo porque tenía hambre, sino por eso, porque me aburría.

Un día me cayó la noche y me dio flojera caminar hasta la casa. Me quedé durmiendo como había visto a tantos otros hacerlo: encima de unos cartones, hecha bolita tapada por unas bolsas. No sé si tuve miedo, sólo sé que dormí profundamente, como si el calor de la basura bajo la tierra me calentara.

² Más adelante, una vez que Alicia se encuentre en el basurero, será aconsejada por una mujer durante su primera menstruación: «No sé por qué se me ocurrió contarle ahí mismo que un hombre ya se había metido una vez entre mis piernas pero que no había sangrado tanto como ahora. La cara de la Bonita cambió por completo. Se puso fea de tanto llorar. Me hizo que le contara detalle, pero no sé por qué lo quería oír todo si nomás no paraba de llorar» (2022, 150-151). El hecho de que Alicia no entienda el dolor de la otra mujer nos muestra que ella aún no comprende la gravedad de lo sucedido, pese al impacto que el abuso tiene en el lector (Argueta, 2024, 47).

³ Castillo Berthier señala que pepenadores o resoqueadores son mexicanismos para denominar a aquellas personas que viven de la basura (2010: 137).

No volví a casa ni al otro día ni al siguiente (2022, 110).

De esta forma, Alicia inaugura el basurero como espacio propio, donde imita un modo de vida que no le resulta nuevo, dado lo normalizado que tiene el ambiente del vertedero. La casa de la infancia desaparece a partir de este punto de la narración y con ella, los personajes que debían cuidar de la niña.

Nuevas comunidades

En la segunda parte de la novela, nos encontramos ante una descripción extensa de la vida de Alicia y otros sujetos que habitan el basurero. Alicia no es la primera persona en instalarse allí, ya que, al introducir su investigación sobre las condiciones sanitarias del vertedero, Griselda señala que esa comunidad se empezó a formar veinte años atrás, gestándose a través del residuo: «hacen su vida en tierra destinada para el desecho. Y no cualquier desecho sino ese generado por dos ciudades. A fin de cuentas esas montañas de desperdicios vienen de Ciudad Juárez y de El Paso» (2022, 41). Esta declaración sitúa el vertedero en la frontera entre México y Estados Unidos, motivo por el que la basura no proviene de un único sitio, sino de ambos países. Gloria Anzaldúa denominó la frontera entre estos dos países como una «herida abierta», que ante el choque constante forma un «tercer país, una cultura de frontera» (2016, 42). El basurero, al tratarse de un territorio fronterizo, a ojos de Anzaldúa es «un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los *baneados*» (2016, 42). El estado del vertedero no es fijo, ya que la acumulación del desecho depende tanto de su producción como de qué se elige extraer de él. Las palabras pronunciadas por Alicia en la primera parte de la novela («yo misma era un resto de otros») evidencian la relación entre el residuo material que llega al basurero con el residuo emocional del que habla Anzaldúa⁴; Alicia no tiene otro lugar en el que vivir o del que nutrirse, ha sido relegada a resto. Esta segunda

⁴ La propia edición de la novela utilizada en este estudio (Tránsito, 2022) lleva unos versos de Anzaldúa en la solapa: «Para sobrevivir en la frontera / debes vivir sin fronteras / ser un cruce de caminos.»

parte se abre con Griselda, quien entrevista a una de las mujeres que vive allí:

Mi vida estaba en la basura y fue en la basura donde encontré la forma de salir adelante: Aquí hasta segura me siento (...) Su esposo era el sustento de la familia, hasta que un día no volvió de la maquila. Al principio reportó su desaparición, preguntaba por él con los de la maquiladora, y cuando se dio cuenta que no solo no lo iba a encontrar sino que podía ponerse y poner a sus hijos en peligro dejó el asunto en paz. Comenzó a trabajar en una carnicería, luego en un súper, hasta que conoció a Alicia, quien se la trajo al basurero: Yo a la basura la veo como dinero, ya ni asco me da, ya ve, hasta a mis niños me traigo cuando no hay escuela porque entre todos sacamos más (...) Mientras que la miseria en otros lugares crece a galope, aquí nos saca adelante (2022, 117-118).

Óscar Calavia abre su libro *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* con las siguientes palabras: «El infierno de Dante existe, sí. Es el distrito de Santa Ana, el vertedero de Caetura, los bañados de Asunción, las afueras de las grandes ciudades latinoamericanas» (2020, 11). En la narración de la mujer entrevistada en la novela vemos cierto aprecio hacia este espacio, dándose una inversión de valores: el basurero resulta ser un lugar más seguro para la familia a causa de la desaparición del marido, no porque esté exento de violencias, sino porque aleja de las violencias sistémicas. Calavia toma el caso de la aldea guaraní, quienes han formado una comunidad en el vertedero de Caetura como «una protesta muda, una denuncia de la exclusión, del fracaso de una política» (2020, 14). La llegada de esta familia al basurero no supone una victoria, sino un parche para la violencia a la que se encuentran expuestos. Gisela Heffes ha denominado como «hombres-basura» o «ruinas-humanas» a aquellas personas que «además de recolectar la basura para su uso posterior, ya sea través de la venta para el reciclaje, el canje o la apropiación para sus propios fines, se nutren literal y metafóricamente de los despojos» (2013, 161). Como ya se ha

señalado, en el testimonio de la mujer la basura no es vista exclusivamente como su fuente de ingresos («yo a la basura la veo como dinero») sino que también hay una revalorización de la basura: «mientras que la miseria en otros lugares crece a galope, aquí nos saca adelante». La basura se convierte en la forma de mantener a una familia, frente a escenarios aún más crueles. Asimismo, en su testimonio se aprecia el rol líder que ha tomado Alicia en el vertedero, quien recluta a aquellas personas que se encuentran en situaciones de desamparo como en la que estuvo ella. «Mírate, eres la líder sindical de la basura» (2022, 163) le dice otra mujer a Alicia y es que «el Basurero se convierte en el espacio propio de Alicia y su identidad en la representada por la idiosincrasia de quienes lo habita» (García, 2019, 76). Sayak Valencia (2010, 125) apunta que «surgen en las fronteras nuevas formas de socialización y de autoridad que se recombinan a sí mismas y reconfiguran el concepto de periferia», como se aprecia en el personaje de Alicia, quien pasa de ser una niña abandonada a una figura que lidera a esta nueva comunidad. La filiación de Alicia al vertedero es tal, que el olor del desecho no le repugna, sino que lo considera tanto propio como compartido con el resto de pepenadores:

Yo digo que es un olor que repugna solo al que viene por primera vez, al que viene y no vuelve. Porque al que llega y se queda, al que vive aquí, al que no conoce otra cosa, este olor le da igual, este olor es suyo. Mío. Tuyo. Hasta que ni lo sientes (2022, 131)

Para la protagonista, el olor de la basura solo molesta a quienes no están familiarizados con su procedencia. «Al que vive aquí, al que no conoce otra cosa» la experiencia en el vertedero se impone sobre las experiencias previas, borrando todo rastro de la vida anterior. La idea de la basura monetizable, presente en la descripción de la mujer, es la que Alicia sostiene a lo largo de la novela: «Yo encuentro cosas que ni sé que necesito, pero que luego se vuelven cosas que justo necesito. Yo creo que igual les pasa a los ricos. Compran cosas que no necesitan, cosas que no usan» (2022, 130). Así, se establece una equiparación entre el consumo frenético de las clases más pudientes con la búsqueda de un hallazgo dentro

del basurero: ambos actos se basan en la acumulación de objetos con la esperanza de que en algún momento tomen valor. Esto conecta con las ideas de Douglas (1973) y Bauman (2005), puesto que el carácter de la basura depende de la mirada, tanto de quien prescinde de ella como de quien se reapropia de lo que otro ya no desea: «No sabes si será día de encontrar tesoros o mierdas. Porque aquí se tira lo que nadie quiere» (2022, 179). Heffes defiende que el espacio que habitan estas «ruinas-humanas» se caracteriza por ser una «zona invisible, vedada, una que alberga lo ominoso que es la basura y que, por esa misma razón se ha desplazado deliberadamente lejos» (2013, 167). El verbo tirar implica ese deseo de arrojo, de dejar de tener a la vista aquello que ya no se quiere conservar. También Heffes ha señalado la aparición y desaparición de cuerpos en el vertedero de basura como una de las características principales de este espacio (2013, 192). Ambos escenarios son retratados en las narraciones de Alicia, quien ya ha normalizado el ver desaparecer a una persona bajo una carga de basura o el encontrarse con restos de un cuerpo humano, como le expresa a Griselda en sus conversaciones: «Sí, claro que me he topado con pedazos de gente» (2022, 147).

En este capítulo se aprecia que la mayoría de los habitantes del vertedero son mujeres y niños. Gran parte de la población que busca sustento en los basureros son mano de obra infantil (Calavia, 2020, 148), siendo sujetos especialmente vulnerables dada su corta edad y la desprotección que esta conlleva. Pese al discurso optimista de Alicia, en el transcurso de la novela se distingue cómo su identidad se desdibuja según avanza el tiempo que lleva fuera de casa: «No sé cuántos años tengo aquí, hace mucho que deje de contar» (2022, 145). Cabe a destacar el empleo de la palabra «aquí», es decir, habitar un espacio como este provoca que Alicia ya no tenga conciencia sobre el paso del tiempo, aspecto que se extiende a su propia identidad de niña/mujer. La única marca temporal que encontramos en la novela respecto a su crecimiento es con la llegada de la menarquía, aunque Alicia no comprenda el carácter del sangrado, llegando a pensar que puede estar muriéndose, puesto que no posee los conocimientos necesarios sobre su cuerpo, ya que se ha visto fuera tanto de una educación reglada (la escuela) como del traspaso de saberes intrafamiliar (abandono materno). Este límite difuso

entre niña y mujer se manifiesta cuando Alicia está siendo entrevistada y le pide un cigarro a la médica: «¿Y no tendrá un cigarrillo por ahí? También estoy muy chica para vivir sola y de la basura, pero ya ve, aquí estoy» (2022, 132). La crítica resulta evidente: nadie ha evitado que Alicia viva sola en el basurero (aunque haya más habitantes, el resto de menores llegan junto a sus madres), pero escandaliza que fume tabaco. Esta soledad afecta también a su capacidad de comunicación, aislándose en un plano verbal: «Tengo la manía de hablar sola, en voz alta. Yo creo que eso te pasa después de tanto vivir aquí. A veces es más fácil hablar sola que hablar con alguien» (2022, 177). Alicia no solo reconoce la dificultad que ha desarrollado para comunicarse con otro ser humano, sino que la achaca al vivir en el vertedero: «después de tanto vivir aquí». Pese a la comunidad que se ha formado, esta se trata de una comunidad fracturada, donde sujetos como Alicia no consiguen insertarse plenamente en una red de convivencia.

Apropiación del residuo

Tras años viviendo en el basurero, Alicia acude a la casa de Reyna para pedirle ayuda. Aunque el tiempo que ha pasado desde el inicio de la novela no esté definido, gracias a Reyna sabemos que Alicia ya es mayor de edad: «¿Cuántos años tienes? Porque te veo muy chamaquita. Ah, pues sí, eres más que legal, pero qué tragaños, te ves como de trece. Ya nos han llegado así como tú, pequeñas, pero no de edad, de tamaño» (2022, 189). Pese a su mayoría de edad, se incide en el aspecto añado de Alicia, quien aún conserva un aura infantil. En un primer momento, Reyna le ofrece trabajo en el prostíbulo pensando que es lo que Alicia busca, hasta que ella comienza a contarle su historia y cómo ha tenido que huir al ser víctima de una agresión en el vertedero. Nunca se llega a especificar cómo ha llegado a ser agredida, dado que Reyna le pide no saber más información de la necesaria para no verse implicada de más. Este hospedaje conlleva que Alicia deje de vivir a la intemperie. Bachelard apunta que el retorno a la casa natal es caracterizado como un regreso a la madre (2006, 139), pero en *Basura* no hay un retorno a la madre ni a la casa natal, sino un nuevo maternaje gracias

a Reyna⁵, quien también cuida de sus compañeras al ser consciente de los peligros a los que están expuestas: «El oficio ha ido desapareciendo en el último año como las mujeres. Un día están, otro no⁶» (2022, 187). La casa de Reyna actúa como un intento de refugio frente a la violencia machista que permea todos los espacios. Pese a toda la ayuda ofrecida, Alicia no consigue habituarse a la casa, en especial al cuarto que le han asignado:

Lo que sí que no aguanto es el cuarto que me dio. Es todo rosa, como ese que me prometía el Rogelio, nomás que más grande que su imaginación. Huele a perfume, huele a recién lavado. Como que me marea, me da comezón ganas de vomitar. Hasta el bote de basura está limpio aquí (2022, 216).

De entrada, el cuarto recuerda al que le habían prometido en su infancia, ahondando de nuevo en ese trauma. Así, el deseo de la niñez incumplido se torna en una imagen abyecta a la que el cuerpo de Alicia reacciona con un asco profundo. Tras la familiarización con la suciedad del vertedero, esta pulcritud le resulta repugnante. De nuevo, recordemos que Alicia ya se definía como parte de la basura, por lo que estas condiciones la retraen a una etapa dolorosa y a un espacio del que fue expulsada, hasta el punto de incomodarla en el descanso: «No puedo dormir. Algo me pica» (2022, 217). La insistencia de Reyna subraya su vinculación con la basura, pues esta constantemente le ofrece trabajo como prostituta, a lo que Alicia responde con una defensa del basurero: «Así como tú dices con la esquina. El que no trabaja, no come. A huevo, juntar la basura, es

⁵ Ignacio Sánchez-Osores ha señalado el *devenir madre* como una constante en las narrativas travestis, dentro del que se encuentran las *madres mentoras*, quienes no solo acogen, sino que ofrecen un trabajo alternativo a la prostitución (2025, 151). En el caso de *Basura*, la prostitución se ofrece como alternativa a la basura, aunque Reyna no considere el pepenar como trabajo, por lo que no los equipara en un mismo plano.

⁶ Resulta inevitable relacionar este pasaje con *Las malas*, novela de la autora argentina Camila Sosa, que narra las vivencias de un grupo de travestis, entre las que destaca La Manuela, travesti mayor que cuida de todas ellas. En esta narración también destaca el peligro continuo que corren: «De un día para el otro ya no estamos, simplemente. Mientras menos lazos tenemos entre nosotras, más fácil es hacernos desaparecer» (Sosa, 2020, 223).

trabajar» (2022, 194). Este sentimiento de pertenencia que siente Alicia no es hacia el basurero del que proviene, el de Ciudad Juárez, en sí, sino que se extiende hacia la acumulación de basura en general:

El basurero no es una opción, pero hay otros. Los doctores esos hablaban también del basurero de Chihuahua que era más grande que este (...) Y si no ahí, a otro, seguro que hay algún otro, igual y en todos lados sobra la basura. (2022, 229).

El basurero de Chihuahua, al igual que el de Ciudad Juárez, se trata de un espacio fronterizo, coincidiendo de nuevo con la propuesta de Douglas de que la suciedad es una cuestión de orden. Si «las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son» (Anzaldúa, 2022, 42), ubicar los vertederos en la frontera no solo hace de estos lugares puntos ambivalentes donde se reciben los desechos de dos culturas, sino que mantiene a sus habitantes en un estado confuso en el que se ven exentos de ciertas violencias sistémicas a cambio de aceptar otras nuevas. Sayak Valencia (2010, 124) ha señalado que, pese a que decir que todas las fronteras se parecen no es riguroso, las fronteras que unen-dividen un país rico de un país pobre presentan características comunes, dado que crean mercados no reglados por los estados, como se aprecia en estas dinámicas de pepenaje en distintos puntos de la frontera entre Estados Unidos y México. Alicia se reconoce en el espacio del basurero, espacio que le aporta seguridad dado que su existencia no peligra («en todos lados sobra la basura»), al contrario que sucede con las casas, volátiles ante la desaparición de los vínculos de quienes las habitan. La estancia en la nueva casa no es incómoda solo para ella, dado que el resto de prostitutas empiezan a temer a aquellos de los que ha huido, por lo que atosigan a Reyna con que es necesario que Alicia se marche. Ante esta situación, Reyna le propone a Alicia hacer las maletas y marcharse juntas, pero este afecto no es correspondido: «Irme con ella en un camión para donde sea porque seguro que donde sea hay un basurero y seguro en ese basurero puedo volver a empezar y hacer mi reino otra vez» (2022, 239). Alicia se encuentra completamente desapegada de la vida en las ciudades, ya que al abandonar el vertedero se vuelve a ver en una situación de no-pertenencia. Busca otra acumulación de

residuos donde afincarse y volver a organizar a quienes, como ella, son vistos como sobras para crear un lugar que, pese a estar formado por restos de otros, se sienta propio. De esta forma, toma un papel de decisión sobre su identidad, eligiendo el lugar donde quiere vivir, fuera del sistema.

Conclusiones

El análisis de la relación de Alicia con los espacios resulta fundamental para comprender cómo calan en su identidad las violencias a las que se ve expuesta a lo largo de la novela. Todos los escenarios de la narración se rompen a causa de una agresión; desde la casa de la infancia, entendida tradicionalmente como un refugio, donde es abusada a manos de una figura cuyo deber era protegerla, hasta el basurero, lugar marginal que Alicia acaba sintiendo más propio que la casa anterior, aunque tenga que huir de este. Pese a que con Reyna llegue un nuevo intento de maternar, la identidad de Alicia ya está muy unida al pepenaje, por lo que sus ofertas no le interesan, dado que desea encontrar otro basurero donde poder instalarse. Alicia se convierte en una habitante de la frontera, una «ruina-humana» que no busca una posible reinserción en un sistema que la ha dañado tanto. Así, lo que se introduce como un espacio de abandono, es resignificado tanto por Alicia como por aquellas personas que encuentran en el desecho valores más estables que los que habían conocido hasta entonces, asistiendo a una nueva comunidad que se reconfigura pese a estar marcada por el rechazo social. También resulta destacable el paso de la niñez a la adultez en Alicia, quien a principios de la novela es una menor de edad que aún cursa primaria, incidiendo en la especial vulnerabilidad inicial del personaje. Este cambio de etapa vital se liga a la reapropiación del espacio, ya que Alicia toma una decisión consciente al rechazar la violencia intrafamiliar que dominó su infancia, escogiendo otros espacios que no están sometidos a las lógicas de parentesco.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR ZÉLENY, Sylvia (2022). *Basura*. Tránsito.
- ANZALDÚA, Gloria (2021). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Capitán Swing.
- ARGUETA CASTAÑEDA, Aleida (2024). «La estética del dolor y la indignación en la literatura contemporánea mexicana: un análisis comparativo de *Perras de reserva* de Dahlia de la Cerda y *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny.» Recuperado de: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/46701>. [Fecha de consulta: 11/02/2025].
- BACHELARD, Gaston (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- (2023). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- CALAVIA, Óscar (2020). *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho*. Pepitas editorial.
- CASTILLO BERTHIER, Héctor (2010). «La basura y la sociedad.» *Residual. Intervenciones artísticas en la ciudad*. Universidad Nacional de México, 135-146.
- DOUGLAS, Mary. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Editorial Siglo XXI.
- GARCÍA PLANCARTE, Galicia. (2019). «La resignificación de la frontera en *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny.» *Tenso Diagonal*. 8. 70-82.
- HEFFES, Gisela (2013). *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora.
- NOGUEROL, Francisca. (2023). «Una alotopía necesaria. En S. Barragués, *La rebelión de los nenúfares y otros seres*» (7-13). Eolas ediciones.
- PASCUA-CANELO, Marta. (2024). «Las madres callan: #MeTooInceste o el silencio frente al abuso sexual en obras de narradoras latinoamericanas.» *Estudios filológicos*, (73), 219-236.
- SÁNCHEZ-OSORIO, Ignacio (2025). «“Mamá no siempre mima”: maternidades y parentescos trans*-travestis en la producción literaria argentina y chilena”». En *Maternidades*

imaginadas. Representaciones y disidencias en el siglo XXI. Editorial Cuarto Propio, 149-180.

SOSA, Camila (2020). *Las malas*. Tusquets.

VALENCIA, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

PAISAJES MIGRANTES Y ESPACIOS GEOSIMBÓLICOS EN ESCRITORAS ITALIANAS

Caterina DURACCIO
Universidad Pablo de Olavide
ORCID: 0000-0002-5919-0772

Resumen:

La literatura italiana de la migración y postcolonial ha dedicado gran atención al debate en torno a las representaciones simbólicas de los espacios geográficos. Las naciones y las ciudades están histórica y culturalmente cargadas de las vivencias individuales y de los procesos colectivos de las comunidades que las habitan, convirtiéndose en escenarios de reivindicación cultural. A través de los textos de Igiaba Scego (*La mia casa è dove sono*, 2010) y Ornella Vorpsi (*Il paese dove non si muore mai*, 2018) el presente artículo propone un análisis de los paisajes como lugares antropológicos y espacios intersticiales donde, gracias al ejercicio de la memoria colectiva, se construyen nuevas identidades plurales y mestizas.

Palabras claves:

Literatura italiana; Estudios culturales; Literatura postcolonial

Abstract:

Italian migration and post-colonial literature has devoted much attention to the debate on the symbolic representations of geographical spaces. Nations and cities are historically and culturally charged with the individual experiences and collective processes of the communities that inhabit them, becoming scenarios of cultural vindication. Through the texts of Igiaba Scego

(*La mia casa è dove sono*, 2010) and Ornella Vorpsi (*Il paese dove non si muore mai*, 2018) this article proposes an analysis of landscapes as anthropological places and interstitial spaces where, thanks to the exercise of collective memory, new plural and mixed identities are constructed.

Keywords:

Italian Literature; Cultural Studies; Postcolonial literatura

1- Introducción

A partir de 1990, con la publicación de *Io, venditore di elefanti* del escritor Pap Kouma, la literatura italiana de la migración ha sido caracterizada por una nueva dimensión del paisaje, que ya no se entiende como simple espacio físico, sino que se presenta como un conjunto complejo y dinámico que interactúa con elementos culturales y sociales. Por lo tanto, el espacio físico no se limita a una indicación topológica, sino que, como observa Silvia Albertazzi, «existe como concepto dentro de una relación que mantiene implícito (al menos) un segundo elemento antitético: por ejemplo, periferia implica ciertamente el centro, pero sobre todo la relación entre periferia y centro desde el punto de vista periférico, al igual que, en consecuencia, podríamos observar entre colonia y metrópoli» (Albertazzi, S.; Vecchi, R. 2010: 103-104). El paisaje se convierte en un concepto ambivalente que incluye la memoria de la tierra de origen junto con la percepción de un espacio de constante negociación del sujeto migrante. La literatura de la migración tiende a subrayar que la atención se dirige a las manifestaciones dinámicas de la existencia humana, explorando los temas vecinos del exilio, la diáspora, el viaje y todos aquellos complejos movimientos transculturales desencadenados por la condición poscolonial, dentro de los cuales los textos literarios, fílmicos o teatrales miden y acompañan las intersecciones y divaricaciones de los comportamientos y las elaboraciones intelectuales. Esto nos empuja a relacionar las fuertes transformaciones que se están produciendo en la sociedad italiana con los resultados de las otras trayectorias migratorias que representan el fenómeno más relevante dentro de la globalización en otros países europeos y en otros continentes, de modo que potencialmente toda escritura que se produzca en relación con la migración, es susceptible de ser examinada.

Si en la redefinición de los espacios mundiales se hace hincapié en los confines, las barreras y las fortalezas, estas estrategias no logran detener el

incesante tránsito de personas cargadas de historias y voces, portadoras de modos de expresión vinculados a traumas, deseos, esperanzas, y materializados a través de las formas de lo imaginario, que son por definición inconfesables, y que por lo tanto garantizan la vitalidad no dominable de las culturas. A medida que ceden las barreras y las fronteras de las tradiciones de las culturas nacionales, se desestabilizan los perímetros disciplinarios, sometidos a los estímulos innovadores procedentes de las lógicas interculturales y comparativas, que se basan especialmente en las adquisiciones y los métodos de los estudios culturales.

Las voces protagonistas de las escrituras migrantes ponen en el centro de la cuestión una doble reflexión sobre la identidad: por un lado, la construcción identitaria de los sujetos emigrantes, en su condición de intermedios; por otro, llaman a repensar el concepto de identidad nacional, que, como sostiene Michele Cometa, debe interpretarse como un «mosaico, con la doble ventaja de suavizar las fronteras entre lo propio y lo ajeno - conditio sine qua non del diálogo intercultural-, llamando a ambas partes a la consideración de su propia complejidad, y preparándolas así para una negociación continua» (Cometa, 2010: 118).

2- Re-escribir los paisajes y los espacios

Con los grandes procesos migratorios y diaspóricos que caracterizaron las últimas décadas del siglo XX, los estudios culturales dedicaron especial atención a la redefinición de las categorías espaciales y geográficas. En su *Global Diaspora* (1997) Robin Cohen distingue tres fases en lo que a diáspora se refiere: *victim diásporas* (éxodo y abandono colectivo); *labour and imperialism diásporas*, *trade diásporas* y *cultural diásporas* (consecuencias de los dominios coloniales); *diásporas in the age of globalization* (migraciones principalmente económicas). A cada una de estas fases corresponde inevitablemente una nueva disposición de los espacios geográficos y políticos que se convierten en lugares que acogen otras identidades con contextos culturales de partida diferentes a los de llegada. Como puede observarse, la categorización propuesta por Robin Cohen no responde a criterios geográficos y espaciales, sino a las razones políticas y culturales que han determinado las migraciones diásporas. De esta manera, se asiste a una natural recodificación del concepto de diáspora que deja de ser analizada como un proceso local aislado, cuyas categorías tienen ciertos límites ideológicos y se mira desde una perspectiva más amplia que tiene en cuenta las nuevas

interacciones globales. Desde los estudios culturales y postcoloniales, el debate sobre la reescritura de la geografía tiene como punto de partida el análisis de las relaciones entre las comunidades migrantes, la tierra de origen y el lugar que habitan¹

La visión compartida del carácter político y cultural de la relación con la tierra natia subraya la necesidad de una mirada transnacional que ponga al centro la persona migrante como agente de cambio espacial. Una de las estrategias principales de las comunidades diásporas y migrante para mantener el vínculo con las tradiciones culturales de origen ha sido, sin duda alguna, el ejercicio de la memoria como proceso colectivo. Las fuentes orales, la lengua madre, los ritos religiosos han sido herramientas relevantes para la creación de espacios híbridos y mestizos en los que conviven grupos culturalmente heterogéneos. Asimismo, para Gloria Anzaldúa esta área simbólica es representada por la frontera donde las diferencias lingüísticas, sociales y culturales favorecen la creación de nuevas identidades híbridas. Los radicales cambios de la percepción espacial en los estudios postcoloniales, migrantes y diaspóricos hicieron que se determinase una nueva forma de representación literaria del paisaje que deja de ser una imagen de fondo y se convierte en uno de los protagonistas principales de estas narraciones. En la literatura italiana de la migración, autores y autoras como Meriem Azzouz, Hamid Ziarati, Gabriella Ghermandi, Ornella Vorpsi, Shirin Ramzanali Fazel e Igiaba Scego invitan a una reflexión en torno a la interpretación del espacio y del paisaje que se propone como un lugar de constante negociación entre la cultura de origen y la cultura de destino que vive el sujeto migrante.

3- Hogares y lugares: reflexiones en torno a Mogadiscio

Una de las principales voces de la literatura italiana de la migración

¹ [Safran] define las diásporas en los siguientes términos «comunidades minoritarias expatriadas» 1) que están desvinculadas de un centro original en al menos dos lugares periféricos 2) que mantienen un recuerdo, una visión o un mito sobre su tierra natal; 3) que sienten que no son -y quizá no puedan ser- plenamente aceptadas por su país de acogida; 4) que ven la tierra de sus antepasados como el lugar de un eventual retorno, llegado el momento; 5) que se preocupan por el mantenimiento o la restauración de su patria; y 6) cuya conciencia de grupo y solidaridad están «definidas de forma relevante» por la permanencia de esta relación con la patria lejana (Clifford, 1999: 289).

es Igiaba Scego, escritora somalí e italiana que pone al centro de su narrativa este debate en torno a la significación política del espacio. Autora de la novela *La mia casa é dove sono* (2010) evidencia la tensión cultural que vive la persona migrante en la percepción subjetiva de las coordenadas geográficas. Tanto la elección del título como la organización estilística y estructural del texto dejan evidente la voluntad de Igiaba Scego de construir una narración en torno a la reflexión sobre las diferentes formas en las que interactúan lugares y hogares según quién los mire. Los paisajes y las ciudades son sujetos activos que poseen una propia identidad y que sufren y sienten:

É un viaggiatore come tutti. I suoi piedi hanno tante storie da raccontare. Ma in testa ha sempre avuto Mogadiscio. Una città morta. Tante città muoiono. Tali e quali a noi. Muoiono come qualsiasi organismo. Muoiono come gli gnu, le zebre, i bradipi, le pecore e gli esseri umani. Ma nessuno da mai un funerale a una città. Nessuno ha fatto il funerale di Cartagine. Nessuno quello di New Orleans. Nessuno quello di Kabul, di Baghdad o di Port-au-Prince. E nessuno ha mai pensato di commemorare Mogadiscio. Lei è morta. E qualcosa di diverso è sorto sopra le macerie. Non abbiamo nemmeno avuto il tempo di elaborare il lutto. Quando muore una città non ti danno nemmeno il tempo di pensare. Ma quel dolore è un cadavere, si decompone dentro di te e ti infesta di fantasmi. (Scego, 2010: 27)

La ciudad como organismo pulsante establece otros vínculos con sus habitantes: los espacios urbanos se hacen cargo de las vivencias colectivas y de los procesos políticos. Mogadiscio, Kabul y Baghdad mueren como todas las víctimas de guerra, canceladas y olvidadas. La destrucción física de las ciudades conlleva el dolor del luto y un fuerte sentimiento de pérdida emocional por parte de sus habitantes. La muerte silenciosa de Mogadiscio es una herida abierta que deja una sensación de vacío y contribuye a la creación de identidades fragmentadas y sujetos nómadas que se han quedado sin hogar y sin lugar. Como subraya Said (2007), la ciudad es el símbolo de la memoria colectiva y la cuna de los traumas colectivos en contextos postcoloniales. A tal propósito, Mogadiscio se presenta como un ejemplo emblemático, puesto que su muerte física y arquitectónica corresponde a

su cancelación cultural e histórica.

La muerte de las ciudades como consecuencia de las políticas coloniales afecta también a la transmisión de la memoria personal y familiar. En ocasión de una reunión familiar, la protagonista, junto con sus primos y sobrinos, tiene que dibujar el mapa de Mogadiscio, basándose exclusivamente en sus recuerdos:

Era tutto così strano, ma anche così familiare. Molti nomi italiani dei monumenti somali mi facevano ridere, erano così antichi. Io presi i ristoranti e gli ospedali. Me li ricordavo a malapena, i ristoranti, ma cercavo di sforzare la memoria per non chiedere ogni due secondi informazioni ad Abdul, al cugino o addirittura a Nura e mamma nell'altra stanza. Certo, avevo più dimistichezza con Roma. Garbatella, Testaccio, Trastevere, Esquilino, Primavalle, Torpignattara, il Quadraro erano zone a me più familiari. Però in quella cartina c'era una parte delle mie radici. Mi dovevo sforzare per ricordare quelle strade, viste con gli occhi di bambina. Mi dovevo sforzare per quel figlio che sognavo di avere. Facevo liste. Venivo inondata di sensazioni strane. (Scego, 2010: 29)

Las palabras de Igiaba Scego manifiestan un sentimiento de nostalgia hacia el pasado familiar en Somalia, que se convierte en uno de los que Pierre Nora (2008) define lugares de la memoria, es decir: “toda unidad significativa, de orden material o ideal, que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad cualquiera” (Nora, 2008: 111). Los «recuerdos borrosos de las calles de la ciudad, el esfuerzo de memoria personal en un contexto familiar, colectivo y compartido transforman la capital somalí en un espacio geosimbólico que conserva y preserva la historia y las tradiciones de la comunidad que la habitaba. Como cualquier sujeto colonizado, también la ciudad vive la ambivalencia entre su propia identidad y la herencia de un pasado colonial que redefine incluso los nombres de los lugares más emblemáticos: “C'era la Pergola [...], il Cappuccetto Nero [...], il bar Fiat, la Croce del Sud, il Caffé Nazionale, la Lucciola” (Scego, 2010: 30)

Los espacios híbridos que viven las comunidades migrantes son también lugares de resistencia y reivindicación:

Ma le vie devono avere un nome e una storia. Ogni volta che passo da piazza di Porta Capena ho paura dell'oblio. In quella piazza c'era una stele, ora non c'è niente. Sarebbe bello un giorno avere un monumento per le vittime del colonialismo italiano. Qualcosa che ricordi che la storia dell'Africa orientale e dell'Italia sono intrecciate. (Scego, 2010: 95)

El llamamiento al reconocimiento de los procesos coloniales italianos en África Oriental es el centro neurálgico de muchas de las narraciones postcoloniales que insisten en la necesidad de enfrentarse a las consecuencias históricas de la dominación política y cultural. La plaza de Porta Capena, privada de monumentos y símbolos de la memoria africana, se transforma en un no-lugar ya que ha perdido la identidad relacional e histórica (Augé, 2000). La ausencia de referencias artísticas y arquitectónicas al pasado colonial conlleva una pérdida de la memoria colectiva. Como observa Jan Assmann (1997) hay una estrecha relación entre la construcción de la identidad colectiva y el ejercicio de la memoria y del recuerdo, como única forma de oposición al olvido histórico y cultural.

4- Nuevos espacios compartidos: Ornella Vorpsi

La literatura italiana de la migración pone al centro de sus reflexiones la ambivalencia cultural que viven las identidades en tránsito, independientemente del lugar y contexto de procedencia. Tanto las autoras postcoloniales, cuyo vínculo con Italia es histórico, político y cultural, como las narraciones migrantes, resultado de experiencias personales, abordan el tema del paisaje como un lugar en el que se realizan las contradicciones del hibridismo cultural.

Ornella Vorpsi, en su *Il paese dove non si muore mai* (2018) explora los paisajes de Albania en relación a eventos, rituales, costumbres y tradiciones:

É il paese dove non si muore mai. Fortificati da interminabili ore passate a tavola, annaffiati dal *rachi*, disinfettati dal

peperoncino delle immancabili olive untuose, qui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove. La colonna vertebrale è di ferro. La puoi utilizzare come ti pare. Se capita un guasto, ci si può sempre arrangiare. Il cuore, quanto a lui, può ingrassare, necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente. Siamo in Albania, qui non si scherza. (Vorpsi, 2018: 7)

Como la ciudad de Mogadiscio, también Albania es el producto de un proceso de personificación: la imagen del cuerpo majestuoso, cuya espina dorsal es de hierro y cuyo corazón puede resistir a cualquier enfermedad, remonta al concepto de identidad nacional como comunidad imaginaria (Anderson, 2018). El cuerpo fuerte y resistente, capaz de sobrevivir a necrosis, infartos y trombosis es la metáfora del carácter identitario de la nación que, de la misma manera, puede enfrentarse a los traumas históricos, sociales y políticos. La resistencia cultural colectiva del país es una forma de *agency* postcolonial: la narración y la transmisión de la memoria son herramientas para la conservación de la identidad nacional (Bhabha, 1994).

Tanto la imagen de la muerte de Mogadiscio como la que ofrece Ornella Vorpsi sobre las enfermedades cardíacas de Albania, remiten a procesos históricos específicos: en ambos casos la condición de subalternidad y marginalidad es la consecuencia directa de la destrucción causada por las guerras.

Desde una perspectiva postcolonial, a partir de las relaciones de dominio y opresión entre comunidad hegemónica y subalterna es posible elaborar estrategias para desafiar el olvido y las narraciones dominantes. La relectura del paisaje como lugar cargado de recuerdos y memorias, y no como un mero escenario geográfico, se propone como la principal clave interpretativa de la narración historiográfica.

Como Igiaba Scego, Ornella Vorpsi también reivindica el reconocimiento de los elementos albaneses en la cultura y en la geografía italiana:

Ho saputo anche che il mar Ionio (conoscete lo Ionio, questo mare blu e trasparente che bagna l'Albania, la Grecia e una parte del sud Italia?), ecco adesso anche voi potete

sapere che questo mare leggiadro e cristallino si chiama Ionio grazie a un partigiano albanese di nome Ion, il quale un giorno cadde per la patria colorando col suo sangue le acque profonde, di rosso scuro. Mi chiedo come poteva chiamarsi il mare prima, prima che Ion lo colorasse del suo sangue rosso. [...] Mi domando anche cosa ne pensano gli italiani e i greci, che devono chiamare il loro mare con il nome di un partigiano albanese. (Vorpsi, 2018: 92)

Más allá de un ejercicio de memoria, recuerdos y mitos nacionales, se propone una subversión de la percepción del país como periferia cultural, frente a Italia y Grecia históricamente consideradas centros de la civilización europea. Albania sufre un proceso de orientalización siendo definida exclusivamente en relación con la narración hegemónica que la relega a una posición marginalizada y subalterna (Said, 2007). El desplazamiento de periferia y centro se realiza a través del partiano Ion, símbolo de reapropiación histórica y social. Por su naturaleza, el mar Ionio es un espacio plural y compartido, un intersticio en el que la subordinación encuentra la subversión (Bhabha, 1994: 4), un espacio *in-between* en el que se realiza la lucha entre narraciones centrales y periféricas. En el mar Ionio Ornella Vorpsi desafía la centralidad cultural hegemónica y ofrece una nueva perspectiva de representación geosimbólica.

5- Conclusiones

El debate postcolonial en torno a la representación geosimbólica de las ciudades y de las naciones como lugares de intersección e hibridación ha caracterizado las últimas décadas de las narraciones de la literatura italiana de la migración. La crítica ha prestado especial atención a la definición de lugar antropológico, es decir, a la carga histórica, política, social, económica y cultural de cada comunidad geográfica (Augé, 2000). A cada movimiento migratorio o diásporo corresponde un desplazamiento simbólico y cultural que redefine los límites geográficos. De esta manera, las comunidades imaginarias pueden reconocerse entre sí y establecer nuevos vínculos y relaciones. La representación de las ciudades y las naciones como lugares antropológicos subvierte las narraciones historiográficas hegemónicas y desafía el concepto de jerarquía cultural. Como se ha podido observar, tanto en *La mia casa é dove sono* (2010) como en *Il paese dove non si muore mai* (2018) existe

un fuerte deseo de reivindicación histórica y cultural. Igiaba Scego insiste en la necesidad de la toma de responsabilidad colonial a través de la arquitectura de las ciudades: nombre de las calles y monumentos forman parte de una más amplia estrategia de cancelación de la colonización italiana en África oriental. Aunque con un recorrido histórico diferente, Ornella Vorpsi también reivindica un nuevo espacio en las narraciones historiográficas para su nación, que deja de ser periférica y asume otro papel con respeto a los países del Mediterráneo.

En los procesos decoloniales la interacción entre lugar, memoria y construcción de la identidad colectiva es fundamental para reelaborar y deconstruir las dinámicas de poder en las relaciones de dominio y opresión de las comunidades subalternas.

Bibliografia

ALBERTAZZI, Silvia, (2010). *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*. Roma. Carocci.

ALBERTAZZI, Silvia, Vecchi, Rocco (Ed). (2010). *Abbecedario postcoloniale: dieci voci per un lessico della postcolonialità*. Macerata. Quodlibet

ANDERSON, Benedict. (2009). *Comunità immaginate*. Roma. Manifestolibri.

ASSMANN, Jan. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

AUGÉ, Marc. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa.

BHABHA, Homi. (2004). *The location of culture*. Londres. Routledge.

CLIFFORD, James. (1999). *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino. Bollati Boringhieri.

COHEN, Robin. (1997). *Global diaspora. An introduction*. Seattle. University of Washington Press.

COMETA, Michele. (2010). *Studi culturali*. Napoli. Guida Editore.

RICOEUR, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. México. Fondo de Cultura económica.

SAID, Edward. (2007). *Orientalismo*. Barcelona. Ediciones de Bolsillo.

SCEGO, Igiaba. (2010). *La mia casa è dove sono*. Milano. Rizzoli.

VORPSI, Ornella. (2018). *Il paese dove non si muore mai*. Roma. Edizioni Minimun Fax.

Normas de edición

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras /25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras /124.000 caracteres, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del BBMP, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP*. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más cuatro líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará

añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007). «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

(Capítulo de libro)

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

(Ediciones críticas)

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías colectivas)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memorian Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

(Referencias de internet)

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>

