

Una poeta comprometida del medio siglo:

Angelina Gatell



M^a Eugenia Alava Carrascal

Vitoria, 2020

Director: Juan José Lanz Rivera

Facultad de Letras

Departamento de Filología e Historia

Programa de Doctorado: Literatura Comparada y Estudios Literarios

eman ta zabal zazu

Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

MDE
Master eta Doktorego Eskola
Escuela de Máster y Doctorado
Master and Doctoral School

Agradecimientos

A la familia de Angelina, que me ha permitido conocer a la mujer que
había detrás de la obra, y especialmente a Miguel

A Pablo Garnacho, que me puso en contacto con ellos

A la Hemeroteca Municipal de Madrid

A la Biblioteca Nacional y su cariñoso, comprensivo y muy competente
personal

A la revista *Almiar* que me dio mi primera publicación en forma de
reseña a un poemario de Miguel

A Cari Fernández, por saberlo todo sobre Carmen y contármelo con
enorme generosidad

A Mercedes, por configurar mi pensamiento literario desde el principio

A Juanjo, por todo

A Alex, por haber estado siempre a mi lado

A mis padres, por dárme todo en esta vida

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: ANGELINA GATELL, VIDA DE UNA POETA Y SU POESÍA	15
1. Años 40	16
2. Años 50	26
3. Años 60	32
4. Años 80 y comienzo del nuevo siglo	43
CAPÍTULO 2: REDES LITERARIAS: PUBLICACIONES EN REVISTAS (INTER)NACIONALES, CONFERENCIAS, TERTULIAS EN CASAS Y CAFÉS, Y CRÍTICAS LITERARIAS	49
5. Relaciones personales e influencias poéticas en la juventud: Valencia	50
6. Colaboración poética en revistas durante la vida adulta: primero desde Valencia y después desde Madrid	54
7. Relaciones con poetas en Madrid: tertulias y recitales	63
8. Crítica literaria de madurez: años 60-70	65
9. Tertulia “Plaza Mayor” (1966-1970): un intercambio cultural muy prolífico y consolidación como figura cultural del medio siglo	77
CAPÍTULO 3: LA POESÍA SOCIAL DE LA PRIMERA ÉPOCA (1940-1969)	81
10. El medio siglo y la poesía social: nóminas, herencias, evoluciones y problemas	82
11. La poética de Angelina Gatell: desde su despertar poético hasta su poesía social	108
12. Los libros publicados de poesía social (1955-1969)	144
12.1 <i>Mujer en la esquina</i> (¿?-1959?)	145
12.2 <i>Poema del soldado</i> (1955)	165
12.3 <i>Esa oscura palabra</i> (1963)	179
12.4 <i>Las claudicaciones</i> (1969)	207
12.5 Métrica, semántica y pragmática de los libros	260
12.5.1 <i>La versificación: métrica, rima, y ritmo</i>	261

12.5.2	<i>El léxico, los campos semánticos, y los mapas simbólicos</i>	269
12.5.3	<i>Pragmática del discurso lírico y comunicación literaria</i>	273
12.6	<i>Con Vietnam (1968, inédita hasta 2016)</i>	283
CAPÍTULO 4: LA POESÍA DE LA MEMORIA (1960-2017).....		295
13.	Olvido, recuerdo colectivo, y memoria histórica en Angelina Gatell: un compromiso que no acaba	296
13.1	Poemarios inéditos y poemas no recogidos en libros	306
13.2	<i>Los espacios vacíos (2001)</i>	324
13.3	<i>Noticia del tiempo (2004)</i>	334
13.4	<i>Cenizas en los labios (2011)</i>	360
13.5	<i>La oscura voz del cisne (2015)</i>	370
13.6	<i>Desde el olvido (2001) y En soledad, con ella (2015): reescrituras y reelaboraciones</i>	398
13.7	<i>En soledad, con ella (2015): los tres poemarios inéditos</i>	420
13.8	<i>La voz perdida/La veu perduda (2017)</i>	423
13.9	Métrica, semántica y pragmática de los libros	434
13.9.1	<i>La versificación: métrica, rima, y ritmo</i>	434
13.9.2	<i>El léxico, los campos semánticos, y los mapas simbólicos</i>	438
13.9.3	<i>Pragmática del discurso lírico y comunicación literaria</i>	441
13.10	<i>Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta (2006)</i>	443
CAPÍTULO 5: LA CONFIGURACIÓN DEL CANON DE LA POESÍA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO. EL CASO DE LAS POETAS.....		451
CONCLUSIONES		489
APÉNDICES.....		495
APÉNDICE I: POEMAS DE LA PRIMERA ETAPA PUBLICADOS EN REVISTAS		496
APÉNDICE II: LA BIOGRAFÍA DE <i>NERUDA</i> Y SUS VAIVENES CON LA CENSURA.....		531
APÉNDICE III: LA PROSA BREVE Y LA LITERATURA INFANTIL DE ANGELINA GATELL EN <i>KILCHU; UNA EXTRAÑA IMPRESIÓN; Y EL HOMBRE DEL ACORDEÓN</i>		534

APÉNDICE IV: UNA ANTOLOGÍA INFANTIL SOBRE HISTORIA DE ESPAÑA A TRAVÉS DE BIOGRAFÍAS NOVELADAS, <i>MIS PRIMEROS HÉROES</i> (1981)	540
APÉNDICE V: UN LIBRO INÉDITO DE LA SEGUNDA ETAPA; <i>DE MAR A MAR (SONETOS MEXICANOS)</i> (1992)	545
BIBLIOGRAFÍA POR TEMAS	553
Obras primarias de Angelina Gatell: artísticas y críticas	553
Libros de poesía publicados	553
Poemas publicados en revistas y antologías	553
Estudios de crítica literaria de la autora	555
Narrativa breve de la autora	556
Libros de ensayo de la autora	556
Memorias de la autora	556
Antologías de la autora	556
Libros infantiles de la autora	557
Antologías infantiles de la autora	557
Documentos de archivo	557
Estudios críticos sobre su obra	557
Obras primarias de otros autores	559
Estudios y obras relacionados con la literatura del medio siglo	561
Estudios y obras relacionados con las poetisas del medio siglo y su circunstancia	566
Otra bibliografía teórica y crítica	569

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se ocupa de la vida y obra poética de Angelina Gatell Comas (Barcelona 1926- Madrid 2017). Se trata esencialmente de rescatarla del olvido y de clasificarla dentro de lo que se ha convenido en llamar poesía social o comprometida del medio siglo, como creemos, se merece.

Sólo nos ocuparemos de la producción poética de la autora aunque no fue el único campo que trabajó. Como veremos en los primeros capítulos, Angelina Gatell fue un agente cultural muy activo de su tiempo y estuvo inmersa de lleno en un panorama que le permitió desarrollarse como crítica literaria, como narradora, como traductora, como actriz, y como dobladora. También hay parte de su obra que gira en torno a productos de literatura infantil de la cual tampoco nos hemos ocupado en extenso en este trabajo, salvo en contadas ocasiones. Por otro lado, hay una parte de la producción de la autora que está escrita en catalán que, si bien no es la prioritaria, sí es relevante en el desarrollo de su poética y no ha podido ser lo suficientemente estudiada aquí por razones de falta de conocimiento del idioma. Junto a ello, hemos querido dejar constancia también de varios títulos que aparentemente pertenecen a libros inéditos de la autora, de algunos de los cuales sólo contamos con escasas muestras.

Esta investigación es por lo tanto parcial puesto que sólo se ocupa de una parte del trabajo de Gatell que, si bien es la más relevante a nuestro juicio, no deja de ser una visión algo sesgada de lo que fue en su totalidad. De todo este panorama se deduce que aún es largo y fértil el recorrido por hacer en torno a la obra de Angelina Gatell Comas. Sin embargo, también hay que decir que Gatell siempre se definió a sí misma como poeta y que efectivamente su obra poética es extensa, personalísima, y está en su mayoría escrita en castellano. Por lo tanto, este trabajo es un buen punto de partida para futuras investigaciones y supone un adentramiento notable en el estudio de su persona y de su obra. A pesar de que Angelina Gatell se relacionó con prácticamente todos los poetas españoles contemporáneos de su tiempo, creemos que su poesía fue esencialmente social, con todas las aristas que el término conlleva. Sincera, solidaria, y comprometida, y por lo tanto integrante de la corriente dominante del medio siglo de pleno derecho,

esperamos que este trabajo le devuelva el lugar que debe ocupar en las nóminas de poesía la española de ese periodo.

Empleamos para abordar su obra poética una perspectiva histórica que trata de recorrer su producción en paralelo a su vida y a su momento histórico, tratando de incluir los poemas en su contexto porque además cada pieza así lo requiere por su naturaleza altamente comprometida con su realidad. También, desde luego, la perspectiva estética del arte y de la poesía en particular está recogida en el estudio, de manera que se otorga a cada poemario un análisis detenido de cada uno de los poemas que lo componen. Si en los análisis de cada libro no hemos incluido un estudio sobre la pragmática del discurso poético y/o la métrica y el léxico de los poemas, ha sido porque hemos considerado que ello entorpecería su lectura semántica y privaría al lector de tener una panorámica completa de cada poemario. Por ello hemos añadido al final de cada etapa tres secciones que se ocupan de esas vertientes del análisis de la poesía en el apartado “Métrica, semántica y pragmática de los libros”.

Seguimos una división en dos momentos diferenciados porque nos parece, en el caso de esta autora, evidéntísimo. Sin embargo podremos observar cómo no hubo una sola década en la que Gatell no escribiera. Lo cual también confiere una continuidad a su carrera que si bien temáticamente y, atendiendo a parámetros temporales, está bien diferenciada, constituye en realidad una panoplia de perspectivas caleidoscópicas de una misma mujer, trabajadora incansable y poeta incansable. Una transición paulatina que siempre fue el reflejo del devenir, siempre altamente comprometido, de su propia vida. Así, la primera etapa se compone fundamentalmente de sus tres libros publicados de poesía social: *Poema del soldado* (1955), *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969). La segunda, por su parte, está formada por seis libros, entre poemarios y libros antológicos, que se rigen por un afán de recuperar la memoria histórica y colectiva. Es especialmente interesante el hecho de que fuera la propia poeta la que comenzase con un ejercicio de recuperación de su persona poética y de sus compañeros de profesión en el siglo XXI, porque ello nos da además la seguridad suficiente para saber que este estudio ha ido por el buen camino.

En lo que respecta a la poesía que llamamos social, hay sin duda varias perspectivas que se esconden bajo ese membrete. Desde el exilio interior, hasta la preocupación por la causa vietnamita, pasando por la reinserción de las mujeres en el panorama literario de la posguerra, esa poesía se constituye en un conglomerado de denuncias explícitas ante problemas sociales que, bajo el paraguas abarcador del franquismo, siempre supusieron la mayor de las preocupaciones vitales para la poeta. No hemos añadido un capítulo específico para tratar un primer momento de auto-descubrimiento femenino que, como sus compañeras, Gatell también desarrolló en su poesía, aunque sí que tiene su apartado propio en el capítulo dedicado a la poesía social, al inicio, basado en las muestras poéticas que en ese sentido se pueden encontrar en la antología de nombres femeninos compilada en 1954 por Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*. Ello lo hemos decidido así puesto que, si bien Gatell fue siempre una mujer preocupadísima por los problemas de las mujeres y de ello se ocupó en sus trabajos críticos, en su poesía, y en su vida en general, su obra poética no está centrada a nuestro juicio en desarrollar los problemas eminentemente femeninos, sino que ellos se imbrican con el resto de injusticias sociales contra las que ella luchó. Imbricarlas también en el análisis de su obra nos permite observar entonces cómo se desarrolló esa preocupación conjunta. La poesía de la memoria, la de la segunda etapa, constituye por su parte un ejercicio de recuerdo colectivo, de reconstrucción del pasado para no olvidar; que se ocupa también de temas de muy diferentes índoles, pero que siempre se rige por el objetivo final de no borrar del mapa la dura época que le tocó vivir a la autora.

Tanto la poesía de la primera etapa, como la de la segunda, son equilibradas. Una poesía que ha asumido las influencias de diversos poetas de su generación, y también de las anteriores, y que se caracteriza por la transparencia del mensaje sin dejar nunca de lado la preocupación estética que, a menudo, llega de la mano del símbolo y de la metáfora. En este sentido, hemos querido siempre mostrar ejemplos de composiciones de poetas que sabemos tuvieron una estrecha relación laboral con Gatell cuando nos ha parecido oportuno, para poner de manifiesto la coherencia con su tiempo que demostró la autora, además de para enclavar su poesía en mitad de esa red de influencias complejas que todo autor porta consigo y que es interesante descubrir.

En los apartados de ambas etapas se incluyen dos trabajos antológicos llevados a cabo por la autora. Hemos considerado que su inclusión en el mismo capítulo que los poemarios permite mantener la línea de orden cronológico-lógico que hemos diseñado como fundamental para este trabajo. También se justifica esta inclusión teniendo en cuenta que ambos trabajos están temáticamente en sintonía con los libros de poesía de ambas etapas. En el caso de la primera etapa la antología *Con Vietnam* (1968) -que ya ha suscitado un estudio y edición de la mano del profesor Julio Neira (2016) debido a que fue prohibida por la censura- está en la línea de la preocupación social amplia que mantuvo la poeta en varios frentes como ya hemos dicho. De hecho, es uno de los ejemplos más audaces de lo que venimos denominando como poesía social, con todas sus consecuencias, centrado en este caso en un conflicto internacional que en España fue además fuertemente vigilado por la censura. La situamos después de los libros de poesía y su análisis estructural en este trabajo, ya que aunque estaba proyectada para 1968 no fue publicada entonces; y además ello nos permite no romper la dinámica entre los análisis de los tres libros de poesía social publicados. Por su parte, *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2006), en la segunda etapa, asiste al ejercicio de recuperación de la memoria histórica en el plano eminentemente femenino esta vez. Es un trabajo importante para desarrollar, por otro lado, la parte del pensamiento crítico de Angelina Gatell respecto a la problemática de la poesía femenina de que hablábamos antes; que, si se quiere, culminó precisamente en el estudio introductorio y en la configuración de este libro. También situamos su apartado después del análisis de los poemarios publicados en la segunda etapa, por las mismas razones que en el caso de *Con Vietnam*. Ambas antologías poéticas, incluidas junto a los libros de poesía, asisten al ejercicio de comprender mejor la situación crítica de la autora respecto a su tiempo, así como también su propia poesía, no sólo porque en ambas tuvo participaciones, sino también porque suponen un esfuerzo crítico como antóloga por su parte.

Las fuentes primarias nos han parecido siempre de vital importancia. Hemos querido que sean las obras mismas de Gatell, tanto críticas como creativas, las que nos lleven a través de un recorrido vital, complejo, ecléctico, pero también extremadamente coherente. Por eso, como venimos mostrando, no nos hemos privado de añadir comentarios personales de la autora en todos aquellos apartados

en los que nos han parecido relevantes. También así, creemos, se puede percibir cómo Angelina Gatell fue agente cultural de su tiempo, siempre muy consciente de todo lo que ocurría a su alrededor y muy crítica al respecto.

En lo que respecta al análisis teórico de los textos, hemos preferido recurrir también a investigaciones del momento, más que a fuentes más modernas de crítica literaria, puesto que consideramos que ello tiene más pertinencia y que, por su parte, contribuye a entender a la perfección el contexto en el que se desarrollaron los trabajos. En esto, creemos que si no todos, hemos recopilado los estudios fundamentales existentes a día de hoy en torno a la obra de Angelina Gatell. Los más relevantes son sin duda aquellos hechos por críticos del momento como José Gerardo Manrique de Lara o Rafael Morales, quienes tuvieron una relación personal fructífera con la poeta y así lo demostraron a la hora de analizar su poesía. Sus análisis pusieron siempre de manifiesto lo más característico de la crítica social de la poesía de Gatell, que se movía desde el ámbito de lo íntimo hasta lo más universal. También Gerardo Diego dedicó parte de sus esfuerzos a abordar un poemario de la autora, *Las claudicaciones* (1969), tratando de desentrañar sus claves poéticas fundamentales en el diario *Arriba* en marzo de 1970. Luis Jiménez Martos, por su parte, también formó parte de la nómina de críticos que se preocupó por su poesía, tratando en específico *Esa oscura palabra* (1963) en el número 266 de *La Estafeta Literaria* en mayo de 1963.

Quizás lo más relevante de todos estos análisis, someros en su mayoría, fuera el énfasis que hacía Manrique de Lara en lo equilibrado de su poesía comprometida, siempre bella también estéticamente. En su artículo para el número 169 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, “El hombre-símbolo en la poesía de Angelina Gatell”, de enero de 1964, el crítico hacía una valoración bastante extensa de la poesía de la autora poniendo de manifiesto: primero lo relevante de lo simbólico en su poesía; y segundo el compromiso social como parte de una necesidad de denuncia individual. Una valoración sin duda completa y certera que orientaba a la perfección la lectura de la poesía de la autora. Algo parecido ocurría en el análisis que hacía Rafael Morales para el diario *Arriba* en diciembre de 1969, aunque estaba centrado sobre todo en *Las claudicaciones*, “Angelina Gatell, con su dolor en el mundo”. Ambos trabajos fueron los únicos que, en su momento, se ocuparon de la obra de la autora

como un todo consolidado; y más el de Manrique de Lara que el de Morales, como decimos. En lo que respecta a sus compañeras, son notables los esfuerzos de Trina Mercader en su *Al-Motamid* en enero-marzo de 1956, o los de Concha Castroviejo en enero de 1970 en la *Hoja del lunes*, por ocuparse de su primer poemario social y del último publicado, respectivamente, aunque cada una lo hiciese en diferentes claves. Pero cabe decir que siempre fue al contrario como trabajó Angelina Gatell; es decir, fue ella quien se ocupó de analizar las obras de sus compañeros más que de ser analizada por los demás.

Otros comentarios críticos a su poesía, como los de Guillermo Díaz-Plaja en su crítica a *Las claudicaciones* del 15 enero de 1970 en *ABC*, fueron quizás más conflictivos por tratarla desde una perspectiva algo sesgada a nuestro juicio, y nos han permitido desarrollar una vertiente crítica en torno a qué fue la poesía femenina del medio siglo, a la que creemos que la propia Gatell dio respuesta definitiva en el estudio introductorio a su mencionada antología de 2006. Pero no hemos querido organizar un capítulo aparte en torno a este conflicto, puesto que creemos que se entiende a la perfección intercalada con los análisis de la propia poesía de la autora.

En suma, los estudios en torno a la obra de Angelina Gatell son exiguos y en ningún caso comprenden un desarrollo completo de lo que fue su poesía. Por lo tanto, aunque orientadores, nunca han sido suficientes para crear el panorama que ahora presentamos. Sin embargo sí que han supuesto un punto de partida clave desde el que comprender sus producciones de la etapa social y las dos características que en todos ellos más se destacan; i.e. lo intimista y el cuidado estético, que han sido fundamentales también para desarrollar nuestros análisis.

Para terminar de configurar este trabajo también hemos empleado fuentes de crítica literaria actual en momentos puntuales, puesto que ello también permite dibujar líneas futuras de estudio en las que enclavar su poesía, así como comprenderla mejor desde una perspectiva teórica de la literatura. Entre los muchos títulos empleados que se localizan en la bibliografía temática cabría destacar los siguientes fundamentales por temas: *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)* de María Payeras Grau (2009) para acercarse a todo el panorama de la poesía femenina del momento y sus muy diversas complejidades; *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad de la*

España franquista) de Paul Ilie (1981) respecto al tema del exilio interior y exterior; *La memoria colectiva* de Maurice Halbwachs (1950) en lo que respecta a la recreación de la memoria; y *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía* de Miguel Casado (2005) cuando se trata de la construcción del canon de la posguerra peninsular. En lo que respecta a los temas y subtemas que se han analizado en los poemarios de la autora, como el mencionado exilio, la memoria colectiva, o la memoria histórica, todas las fuentes empleadas se han empleado transversalmente para comprender la poesía de Angelina Gatell que es el núcleo en torno al que se desarrolla toda esta investigación.

Sin duda las dos antologías de Carmen Conde, la de 1954 y su segunda parte de 1971, también han sido relevantes para comprender el panorama de la poesía femenina del medio siglo desde dentro, así como para bosquejar algunos posibles problemas que intervinieron en la desigual construcción del canon en lo tocante a la diferencia entre hombres y mujeres. En este sentido, el prólogo de la segunda antología ha sido de vital importancia para crear el quinto y último capítulo, centrado en esa problemática del canon; además de haber sido alimentado con las visiones que algunos antólogos recientes ofrecen en sus estudios introductorios acerca de esta problemática. Reseñables son en este último sentido el trabajo de José María Balcells de 2003, *Ilimitada Voz. Antología de poetisas españolas 1940-2002*; y el de Raquel Lanseros y Ana Merino de 2016, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*.

Finalmente, también hemos recurrido a algunas valoraciones críticas más modernas de la obra de la autora que, siendo más contemporáneas, han permitido sumarse a la comprensión completa de su poesía. Sin duda las más relevantes han sido las de Félix Maraña, “Angelina Gatell, codiciosa manera de mirar”, en *Pérgola* de agosto 2016); y las de Ariadna G. García en “Angelina Gatell: soñando hacia lo alto” aparecido en la página web *Ocultalit.com* en 2017. También algunas entrevistas personales a la autora, donde ella misma aportaba varias claves de su poesía, resaltando siempre como principal la de la sinceridad, han sido de vital importancia. Las más relevantes han sido sin duda la de Covadonga García Fierro publicada en el número 15 de la revista *Latente* en julio de 2017; y la de Luis García Montero, aparecida en el periódico digital independiente *Infolibre.es* también en 2017. El

homenaje de Miguel Ángel Ortega Lucas de 2017 para la *Revista Contexto*, basado en una entrevista que le hizo a la autora en 2014, también ha sido fundamental para descubrir algunas claves de su poesía, así como de sus convicciones vitales, siempre muy en sintonía con ellas. Y no podemos dejar de mencionar en este momento las aportaciones críticas del hijo de la autora, Miguel Sánchez Gatell, también poeta, gracias a las cuales hemos obtenido una comprensión atinada de su trabajo, o así lo esperamos. Entre los trabajos publicados de Sánchez Gatell en torno a la obra de su madre se encuentran: “Angelina Gatell, referencia ética y literaria” publicado en *Infolibre.es* en marzo de 2017; y “La poesía de Angelina Gatell”, publicado en el mismo medio en febrero 2018.

En lo que respecta a la disposición de este trabajo, diremos que el primer capítulo gira en torno a la vida y obra de la poeta. En este primer capítulo trataremos de dar cuenta de los descubrimientos de Angelina Gatell en su vida en relación estrecha a las influencias literarias que en su producción poética pudieron influir. Hemos tratado de hacer una recopilación biográfica de interés particularmente literario que permita bosquejar su trayectoria vital, pero a la vez que se vaya deduciendo tal como se consolidó su idea de la poesía en particular y de la literatura en general. Siendo además que en este trabajo sólo se presta atención específica a su producción poética, sin duda la más prolífica y que la define como agente cultural del medio siglo, hemos tratado de intercalar también en este mismo capítulo otro tipo de trabajos que la poeta desarrolló y que corrieron en paralelo con su poesía, de manera que podamos abarcar toda su obra aunque en los casos de la narrativa, la interpretación teatral, la traducción, y las diversas colaboraciones en TVE sea de forma más que somera. Consideramos que no se podían pasar por alto todas estas polifacéticas actividades que la autora desarrolló en su vida, dado que son ciertamente complementarias a la visión del mundo que en su poesía desarrolló.

En el segundo capítulo, también daremos cuenta de otras relaciones interpersonales que, en mayor o menor medida en cada caso, influyeron en su obra poética. Hemos querido separar ambos capítulos, por ser el primero de carácter más bio-bibliográfico, generalista, y el segundo más específicamente centrado en lo tocante a su producción poética, además de como crítica literaria en diversas publicaciones. También porque en el primer capítulo tratamos de mostrar una

biografía de la poeta centrada en ella y sus producciones; y en el segundo se trata más bien de mostrar algunas de las relaciones que le permitieron desenvolverse en las esferas intelectuales de su tiempo. Evidentemente, en ambos capítulos hay, bidireccionalmente, parte de ambas intenciones. De manera que en el segundo capítulo intercalamos su participación en revistas con sus relaciones personales, para terminar dedicando un apartado especial a la Tertulia “Plaza Mayor”, por ser la iniciativa más significativa que Angelina Gatell llevó a cabo en lo que respecta a la inter-relación entre poetas. Consideramos que con esta disposición nos podremos ir metiendo paulatinamente en el universo poético de Gatell que será el objeto de estudio de los siguientes capítulos. Además, creemos que intercalar otros de sus trabajos con su vida, en el primer capítulo; y mostrar sus relaciones interpersonales, y también a través de algunos los frutos laborales que dieron, en el segundo, constituye una manera no muy monótona de presentar el devenir de una vida. Y siendo que además la poesía de la segunda etapa de la autora tiene un fuerte componente autobiográfico, y varios de los datos que de los poemas se extraen contribuirán también a completar las informaciones de estos dos primeros capítulos; consideramos que, dado que el acceso a su obra poética nos permite también abordar su vida, hacerlo de manera parcialmente caótica en estos primeros capítulos le confiere al trabajo una coherencia interna que dejará al lector con la sensación de conocer bien a Angelina Gatell y su obra cuando finalice su lectura. Tanto en el primer capítulo como en el segundo hemos respetado la cronología de su vida y siempre ha sido la propia obra la que ha diseñado la estructura del trabajo y no al contrario.

El tercer capítulo abarca la producción poética de la primera etapa, y se ocupa de analizar todos los poemarios que se incluyen en ella, con las visiones críticas que antes hemos mencionado. El cuarto capítulo se ocupa de la poesía de la memoria; y, finalmente, el quinto capítulo comporta una reflexión sobre la configuración del canon en la poesía del medio siglo, que tan negativamente afectó a la obra de la autora, a través de la revisión de algunas de las antologías más representativas de la generación poética del medio siglo y la evaluación de sus nóminas; así como de los comentarios de varios antólogos que han reflexionado en este sentido recientemente, para tratar de averiguar el porqué de la exclusión y el cómo se puede solventar de ahora en adelante.

Hemos añadido cinco apéndices a este trabajo. En el primero se recogen los poemas de la primera etapa que, desperdigados en revistas, Gatell no incluyó nunca en libro completo. Todos ellos han sido reseñados convenientemente en el cuerpo del trabajo cuando convenía, ya fuese por fecha o por afinidad temática, pero en el apéndice se ofrecen las composiciones completas para dar así una visión completa de esta primera etapa poética. No incluimos, por su parte, los poemas no publicados en libro de su segunda etapa puesto que ello sería un ejercicio prácticamente inabarcable y somos conscientes de que muchos los desconocemos. Y, dado que sabemos además, de la existencia de varios libros inéditos, ello no nos permitiría dar una visión completa del problema, como sí ocurre sin embargo al mostrar los poemas publicados en revistas de la primera etapa. En el segundo se incluye parte del informe de la censura que afectó a su biografía de *Neruda*. En el tercero, se añaden tres breves análisis a dos de sus cuentos cortos, *Kilchu* (1959) y *Una extraña impresión* (1967), así como a su primera novela infantil publicada, *El hombre del acordeón* (1984). Y, en el cuarto, se incluye un análisis de la segunda antología infantil que la autora preparó en 1981 sobre Historia de España a través de una serie de biografías noveladas de personajes históricos, *Mis primeros héroes*. En el quinto apéndice se incluyen todos los sonetos de que tenemos noticia llamados a formar parte del libro inédito *De mar a mar*, que versaba sobre un viaje a México que la autora realizó en 1992. Creemos que estos cinco apartados permiten, por un lado, esclarecer algunas de las informaciones aportadas durante la investigación; y que, por otro lado, son necesarios para completar la exposición que de la obra de Angelina Gatell hacemos, y que intentamos siempre que sea lo más completa posible.

Esperamos que este trabajo no sea sino el comienzo de muchos que sigan indagando en esta figura y que en el futuro completen este. Esta investigación nació como un proyecto que pretendía abarcar todos los resquicios de la vida y obra de Angelina Gatell. Aunque quizás no haya conseguido llegar a tal punto, creemos firmemente que es un buen comienzo para seguir estudiando sobre ella y que es muestra, bastante amplia y bastante completa de la naturaleza, al menos, de su poesía.

CAPÍTULO 1: ANGELINA GATELL, VIDA DE UNA POETA Y SU POESÍA

1. Años 40

Angelina Gatell nació en Barcelona en 1926 en una familia de tres hermanos y un cuarto que desgraciadamente murió al cumplir un año. Vivió su primera infancia durante la Guerra Civil. Cuando, a finales de la guerra, estando refugiados en Santa Coloma de Gramenet, un amigo de la familia fue fusilado por enseñar catalán a los niños del éxodo para que pudieran desenvolverse por allí, la familia decidió mudarse a Valencia (Ortega Lucas, 2017). Gatell había cursado sus primeros estudios en el Colegio Pi i Margall y después en la Escuela Manent, en el llamado “Estudi Nou” de Santa Coloma de Gramenet (Gatell, 2012, p. 62).

Durante su primera adolescencia y juventud en Valencia, a donde habían llegado en 1941, su familia siguió comprometida con la causa republicana, y estuvo muy señalada por ello:

[Mi padre] [p]uso un comercio humilde de objetos usados y ropa. Tratábamos de sobrevivir, pero seguíamos con nuestra conciencia política. Recuerdo que, de vez en cuando venía un hombre y se llevaba un saco de ropa. Yo preguntaba curiosa; mi padre no daba explicaciones. Cuando dejó de ir a la tienda, pregunté por él y me enteré de que lo habían matado los guardias civiles. Era un enlace del maquis, la ropa era para los guerrilleros. (Gatell *apud.* García Montero, 2017)

En 1946, su padre sufrió un ictus y le ingresaron en un psiquiátrico, en vista de que no podían apresarle, tal y como hubieran querido (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017). Su hermano Josep Gatell, que había hecho la guerra como miliciano del CNT de Durruti en Aragón, estaba en el exilio desde 1939, camino de un campo de exterminio alemán por haber pasado a la resistencia francesa (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017). No daría más noticias hasta 1944, cuando volvió brevemente a España al haber logrado escapar saltando de un tren. A partir de todos estos acontecimientos, la infancia de Angelina Gatell cambió radicalmente imprimiendo un imborrable sello en su personalidad que se tornó muy beligerante, transmitiendo siempre después ese mismo grado de compromiso en su poesía social.

En Valencia, conoció a José Luis Hidalgo y a José Hierro en la librería en la que ambos poetas trabajaban, Maragat. José Luis Hidalgo fue de hecho el primer poeta con el que entró en contacto, en 1941. A Hierro lo conocería en 1947. Gatell sólo había estudiado hasta los tres primeros años del bachiller en una academia privada

por la noche, y lo que pudiera parecer una falta de formación literaria le persiguió siempre, pero ella misma recordaba en una entrevista de 2014, cómo su interés por la literatura fue el arma más poderosa que le llevó a asir el conocimiento por su cuenta:

Yo hice sólo los primeros años del bachiller, hasta que mi padre cayó enfermo [de un ictus] y mi hermano y yo nos tuvimos que hacer cargo. Yo escribía, tenía la ilusión de escribir, e iba a una librería que se llama Maragat [...] Iba mal vestida, con alpargatas, y a los dueños les hacía mucha gracia. El dueño era un perseguido del régimen y alquilaba los libros. Se dio cuenta de mi hambre por aquello y a veces ni me cobraba “¡Anda, lárgate y no enredes!” (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017)

Carmen Conde, en su *Antología de la poesía amorosa contemporánea* de 1969, en la nota bio-bibliográfica de Gatell, escribía lo siguiente a este respecto: “Allí [en Valencia] en la Academia Castellano estudió poco y aprisa. Si hoy tiene aprendidas algunas cosas las debe a los amigos que la rodean y a su propia inquietud” (Conde, 1969, p. 325). José Hierro le enseñó en aquel entonces, en esa librería Maragat, las novelas de Zane Grey (Gatell, 2012, p. 98), que fueron una de sus primeras lecturas:

Un día, hurgando por allí, leyendo en el suelo (la liaba tremenda), de pronto oigo que alguien me dice, con mucho aire: “¡Deja esa porquería! ¡Toma, lee esto!”, y me tira un libro de Zane Grey. Y me entró una ira...: quién es este tío, que además me tutea y me dice lo que tengo que leer. Me pareció guapísimo, con los ojos dorados... Era José Hierro. No era aún ni premio Adonais. Entonces nos hicimos muy amigos. (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017)

Un dato curioso es que la autora recordaba que la primera pieza literaria que leyó fue un manuscrito dramático que había en su casa, sin firmar, cuyo título era *Máquinas*; una especie de manifiesto anarquista que releyó numerosas veces y que sin duda influiría posteriormente de alguna manera en su poesía más crítica. En la entrevista concedida a Miguel Ángel Ortega Lucas el 8 de abril de 2014 publicada en forma de homenaje en 2017 que venimos aludiendo, la autora rememoraba los constantes registros llevados a cabo por la Guardia Civil en su vivienda, en Santa Coloma de Gramenet, durante su infancia y los últimos años de la guerra. Contaba que durante aquellos registros –pues su padre, sindicalista comprometido, estaba muy señalado–, nunca encontraron su manuscrito *Máquinas*, escondido en una viga, y que sólo años después descubrió que se trataba de una obra anarquista (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017).

José Hierro también le introdujo a otras lecturas de poetas fundamentalmente españoles de los cuales la autora sitúa como más relevantes a los del exilio. Desde Juan Ramón y Zenobia, hasta Miguel Hernández y María Zambrano, pasando por Max Aub (Gatell, 2012, pp. 87-88). Pero la autora recuerda en sus memorias que efectivamente, en general, la lectura de todas aquellas obras que le proporcionó Hierro fue otro de los componentes básicos de su educación más allá de la literatura canónica que se le había enseñado en la escuela: i.e. los del 98 – obviando a Juan Ramón y a Antonio Machado, sustituido por su hermano Manuel-, Rubén Darío, y los poetas falangistas de la primera posguerra (Gatell, 2012, p. 87).

Desde su adolescencia, Angelina Gatell también estaba participando como actriz en una compañía de aficionados de su barrio representando obras en el centro “El Micalet” (Gatell, 2012, p. 86) donde interpretó varias obras, junto a su hermana Antonieta, durante dos años. Las piezas que allí se representaban eran tanto contemporáneas de Rafael Sepúlveda y los Hermanos Quintero, como éxitos románticos de José Zorrilla, tales como *Don Juan Tenorio* (Gatell, 2012, p. 85). La interpretación le había acompañado durante toda su vida, desde que en el Estudi Nou de Santa Coloma participara en un improvisado grupo de danza folclórica catalana (Gatell, 2012, p. 63), y había sido una de sus grandes pasiones desde la niñez. Así, paralelamente, su carrera interpretativa en el teatro aficionado le venía proporcionando también cierta formación literaria. Por sus memorias, sabemos que interpretó, entre otras, las siguientes obras en “El Micalet”: *La venganza de don Mendo* y *La pluma verde* de Pedro Muñoz Seca, y *Madre alegría* de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda (Gatell, 2012, p. 86).

En el tomo tercero de la antología de Luzmaría Jiménez Faro de 1996, *Poetisas españolas. Antología general*, que abarca los años desde 1940 hasta 1975, se podía leer en la nota bio-bibliográfica de Gatell que participó en alguna representación de alguna compañía adscrita al Teatro Español Universitario por aquellos años: “Su pasión por el teatro le lleva a representar más de doscientas obras con agrupaciones de Cámara, compañías titulares y TEU y, posteriormente, ya en Madrid, [...]” (Jiménez Faro, 1996b, p. 131). En el número 142 de la revista *Índice*, en septiembre de 1960, la poeta incluía una breve reseña biográfica propia donde, además de corroborar ese dato, daba los siguientes: “En Valencia había trabajado

[...] en la compañía titular de 'La casa de los obreros', [...] en 'Juvenalia', y en el T.E.U., haciendo los festivales de verano de Sagunto, en su teatro romano, y en diferentes ciudades valencianas" (Gatell, 1960b, p. 14). Se podía ver así como efectivamente su carrera teatral se había empezando a configurar por aquellos años, con participaciones en diversas compañías, aunque lamentablemente no tengamos más datos de qué obras interpretó en cada una.

Seguramente, por tanto, debido a estas interpretaciones en el teatro el romanticismo español de Zorrilla también influyó en su poesía posterior, donde el romanticismo estaría presente aunque reinventado. Evidentemente el romanticismo no satisfaría ya las necesidades de su época y necesitaba de unas respuestas diferentes. Pero también sabemos que era una buena conocedora de la obra de Bécquer a quien, según ella, sólo logró desbancar la sensualidad de Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en el mundo de las letras hispanas (Gatell, 1971a, p. 71). Y, seguramente a raíz también de estas interpretaciones en el teatro que a menudo serían presumiblemente de obras del Siglo de Oro como era habitual en la época; en otro polo de la literatura española, Gatell creció muy interesada en poetas barrocos como Calderón o del que hizo muchas lecturas, evitando siempre el hacer únicamente las institucionalizadas. Lope también fue fundamental en su concepción del soneto, composición en la que ensayó repetidamente con resultados más que solventes. En uno de los sonetos recogidos en *Noticia del tiempo* (2004), "Yo también, ¿por qué no...?", precisamente la poeta haría un claro homenaje al maestro ensayando el arte del soneto tal y como él hizo: "[...] De temblor en temblor, de reto en reto, / tal vez consiga hallar la consonante / que me impulse con fuerza hacia delante / hasta llegar al borde del terceto. // [...]" (Gatell, 2004, p. 98). Y, por supuesto, Sor Juana Inés de la Cruz, fue también un referente para ella a la hora de abordar la temática específicamente femenina en su poesía, tal y como afirmó en distintos medios y en diferentes ocasiones de su vida. Y es bastante probable que la literatura renacentista española también le hubiera interesado durante su primera juventud, puesto que así lo demostró en un poemario inédito del que sólo aparecen algunas composiciones en la antología editada por Bartleby en 2015, *Décimas de la emigrante*, a través de un empleo muy profesional y bello de este tipo de composición estrófica característica del siglo XVI. Aunque

también podría pensarse en el mismo Guillén en este punto, por la novedad de las composiciones.

El estudio de la literatura finisecular fue sin embargo de especial interés para la poesía de Gatell tal y como observaba su hijo en la crítica que hacía a la poesía de su madre en 2018. Miguel Sánchez Gatell percibía una traducción del modernismo en la poesía de la autora dividiendo sus dos etapas en dos influencias diferenciadas respectivamente: la de Unamuno en la primera etapa, y la de Antonio Machado en la segunda (Sánchez Gatell, 2018). Sin duda, además de la recuperación del 27 que todos los poetas del medio siglo harían para conocer en profundidad el panorama poético nacional más allá del silencio institucional –para Gatell el primer Guillén de *Cántico*, y el primer Cernuda, son de extrema relevancia-, la generación del 98 fue de especial importancia para ellos debido a un trasfondo común de tragedia nacional y una sensibilidad similar nacida de combinar la preocupación estética con un profundo dolor existencial. Y Gatell descubrió a estos poetas precisamente durante esta primera juventud.

Por lo que respecta a la generación del 27, el caso de Vicente Aleixandre, por su parte, en todas sus vertientes poéticas, fue de especial interés para la poeta tal y como se traduce de la evaluación que de él haría posteriormente en su biografía de *Neruda*: “Los ecos de esa voz habían de afectar a muchas generaciones de poetas, no sólo españoles, [...]. Su influencia insiste y persiste en nuestra poesía, siendo evidente incluso en muchos sectores de la lírica actual” (Gatell, 1971a, p. 102). En sus memorias, la poeta repasaba la historia de la poesía hispánica después de la guerra de una manera personalísima y muy clara acerca de sus gustos poéticos:

Al terminar la guerra y culturalmente hablando el país era un verdadero erial. Sus mejores representantes vivos estaban en el exilio. Los vencedores tuvieron que inventarse la cultura. No porque les preocupara demasiado. [...] Las magníficas, quizás irrepetibles generaciones literarias del 27 y de la preguerra, fueron sucedidas por los poetas de la inmediata posguerra [...] por las de aquellos que, vueltos de espaldas a la tragedia vivida, lanzaron sus gorgoritos hacia un futuro más que incierto. Se produjo el olvido y el olvido es el mayor destructor del arte. [...] Y al igual que la conciencia política no había sido del todo acallada, tampoco lo había sido la poética y tras el magnífico libro de Dámaso Alonso [...], despacio, muy despacio, como emergiendo del fondo de la nada, pronto brillaron las voces de múltiples poetas, tímidas y parpadeantes estrellas tras la tormenta.

[...] A caballo entre los años finales de los cuarenta y cincuenta surgió un movimiento denostado y efímero que se llamó “poesía social” del que formé parte. Ciertamente que no tuvo larga permanencia. [...] [Pero] [fue] el gran revulsivo que la poesía española necesitaba[.] (Gatell, 2012, pp. 188-190)

De los poetas del 27, por otro lado, en otro punto de la biografía, *Neruda*, Gatell diría: “Vendrán las más duras desgracias, las más difíciles de soportar para aquellos hombres de la generación del 27 que tuvo la virtud de reunir tantos y tan puros valores cuya grandeza sólo puede parangonarse con el propio infortunio” (Gatell, 1971a, pp. 95-96). También siguiendo el método de las generaciones recuperado por Julián Marías en su *El método histórico de las generaciones* (1949), era de esperar que aquellos que estaban en “edad receptora” –entre los quince y los treinta- se vieran influenciados especialmente por aquellos en “edad plenamente productiva” –entre los cuarenta y cinco y los sesenta- (Ferraté, 1950, p. 11) tal y como recordaba Joan Ferraté en su artículo para el número 1 de *Laye* donde criticaba dicho libro de Marías.

El trabajo de algunos surrealistas no españoles también le impresionó cuando llegó a sus manos. Caso claro es el del canónico Neruda, de quien fue amiga personal desde los sesenta a través de una relación epistolar (Gatell, 2012, p. 183), y de quien realizó la primera mencionada biografía que se publicó en España en 1971 en la editorial Epesa, en la colección de Grandes Escritores Contemporáneos, dirigida por Luis de Castresana y José Gerardo Manrique de Lara. En el segundo apéndice a este trabajo presentaremos las anotaciones de la censura a dicha biografía, que están recogidas hoy en el Archivo General de la Administración. En una entrevista concedida en 2015 al periodista José Molina para el periódico digital independiente *Vallecasweb*, a la pregunta de qué tres libros de poesía podían considerarse como fundamentales para entender la poesía del siglo XX, Gatell respondería de hecho lo siguiente:

[...] Entre los libros que, en cierto modo, anunciaron especialmente la conmoción sufrida está, en mi modesta opinión, “Residencia en la tierra”, de Pablo Neruda. Lo leí en mi primera y ya tan lejana juventud y me produjo una gran impresión. En él parece anunciarse el desmoronamiento de las estructuras que, una tras otra, hemos visto caer. [...] (Gatell *apud.* Molina, 2015)

A este último lo consideraba incluso como integrante de pleno derecho de la Generación del 27, en lo que respectaba a su vertiente de poeta social: “Pablo Neruda, español de Chile, tiene muchos motivos para sentirse uno más entre los poetas de aquel brillante grupo al que José Luis Cano ha llamado, tan acertadamente, ‘la generación de la amistad’” (Gatell, 1971a, p. 100).

Gatell le rendiría homenaje con motivo de su premio Nobel, en su nombre y en el de la revista, en el número 11 de *El Urogallo*, en 1971. En dicha publicación, la poeta escribía la siguiente crítica en mitad de un espléndido resumen biográfico de una sola página: “La influencia que Neruda ejerce va a marcar la poesía española, por muchas generaciones y la que a su vez recibe, dejará indelebles señales en su obra” (Gatell, 1971b, p. 10). Y con motivo de su fallecimiento, en la misma revista, contribuiría también con un poema titulado “Chile en el corazón”, en el número 24, en 1973 (Soler Arteaga, 2010, p. 60). Merece la pena transcribir un fragmento por la belleza, y a la vez crudeza, de sus palabras:

CHILE EN EL CORAZÓN

A Pablo Neruda

¿Qué es esto
que en medio de la noche
me golpea?

¿Un trozo de metralla?
¿Un grito?
¿Tal vez la palabra de un hombre,
monumento de luz inamovible
entre los muros bombardeados
de “La Moneda”?

Es el resplandor de tanta sangre obrera
volcada
en las piedras de Chile?

[...]

¿O quizás las puertas
de tu casa saqueada por las manos del odio
batiendo la noche?

[...]

(Gatell, 1973c, p. 27)

A través del cuestionamiento continuo en forma de preguntas sin respuesta que interpelan a un lector imaginario, abstracto, casi a la deidad, la poeta retoma el tema de la muerte con claro afán crítico y denunciatorio a la vez que lanza un mensaje de empatía al país chileno a través de una de las figuras poéticas que, visiblemente, ella más consideraba. Y deja muy pocas dudas acerca de la especial influencia que el chileno ejerció sobre su poesía. En mayo de 1974, en el número 287 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Leopoldo de Luis haría una referencia a la biografía de Gatell en su artículo-homenaje a Neruda, “La poesía de Neruda y España” (Luis, 1974, p. 317), evaluando muy positivamente ese trabajo.

Canto general (1950) era especialmente apreciado por Gatell, tal y como se trasluce también de esa biografía. También observaba Gatell, en ese mismo trabajo, que su poesía social de madurez era la que tenía más valor: “Es precisamente [la revista universitaria anarquista] ‘Claridad’ donde aparecen, en 1924, sus primeros poemas de tema social, poemas que, sólo con los años y la clarificación ideológica del poeta, llegarán a adquirir auténtico valor” (Gatell, 1971a, pp. 68-69). Lo cual es ilustrativo respecto de qué partes de la poesía de Neruda Gatell podría haber incorporado a su poética personal. De esa biografía también se deduce además una preferencia de la autora por la poesía comprometida, en general, incluso con alguna ascendencia surrealista, que por la vanguardia. Si prestamos atención a la evaluación que hacía la poeta de Vicente Huidobro, leemos lo siguiente:

Así ocurre con Vicente Huidobro cuya poesía se proyecta, casi desde el primer momento, hacia Francia, de cuyas escuelas había partido, desdeñando las propias raíces, incluso la propia lengua. Sabemos que todos sus antecedentes poéticos pueden buscarse entre los poetas

franceses y, de un modo muy particular en Apollinaire, a cuya sombra nacen sus obsesivas preocupaciones estéticas. [...] También en España alcanza gran consideración la obra de Huidobro quien además de proclamarse descendiente directo del Cid y no contento con la influencia ejercida por su *Creacionismo*, presta su apoyo incondicional y entusiasta al “Ultraísmo”, movimiento efímero del que son sus figuras más representativas Guillermo de la Torre y Gerardo Diego. [...] Se puede afirmar sin demasiado temor a equivocarse, que sus mayores éxitos fueron aquéllos que le procuró la “élite” conservadora que exigía por aquél entonces –que sigue exigiendo dondequiera que se encuentre- más preocupaciones estéticas y menos inquietudes sociales. (Gatell, 1971a, pp. 72-74)

Prácticamente esta evaluación del *Creacionismo* es una declaración de intenciones poéticas por parte de Angelina Gatell. Y, en cualquier caso, se observa también con claridad que era una profunda conocedora de todas las corrientes europeas con raíces en los finales del XIX y los principios del XX.

También es muy notable y cabe reseñarlo ahora, su posterior interés por los escritores hispanoamericanos contemporáneos, como Borges, de quien a menudo elogiaba el trabajo en sus memorias. A todos ellos los conocería a través de las lecturas en la editorial Losada a las que accedió ya en la década de los sesenta y con las que fue conformando su universo poético, que había comenzado en la primera juventud como venimos viendo. Pero sin duda la poeta tenía sobre todo un vasto conocimiento de la poesía hispanoamericana del XIX, y de la de su propio siglo, tal y como se dejaba notar en el análisis que hacía de la producción de Alfonsina Storni en su famoso artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1964, “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos”:

Sus antecedentes estilísticos habría que ir a buscarlos, hilando muy fino, en Amado Nervo y Delmira Agustini. Su espíritu rebelde puede ser una herencia de los primeros poetas argentinos, tales como Vicente López y Planes, Juan Cruz Várela, o del uruguayo Bartolomé Hidalgo, primer poeta de actitud gauchesca. Y también del grupo romántico que les siguió. Aquel movimiento que tuvo en la Argentina una especial repercusión y que es de por sí un espléndido tema histórico. (Gatell, 1964, p. 589)

Las poetas hispanoamericanas como la modernista-surrealista-realista Alfonsina Storni, o la mística Delmira Agustini, parecieron formar, efectivamente, también una parte muy importante de la cultura literaria de la autora. Y de ellas emplearía algunos versos como encabezamiento de algunos de sus poemas más tardíos

incluso. Parece ser que fue Storni de más influencia literaria para la poeta que Agustini, de quien no se encuentran muchos rasgos reseñables en la poesía de Gatell. En este sentido, es especialmente interesante la distinción fundamental que hacía de la poesía de cada una de ellas en dicho artículo de los *Cuadernos*:

[...] He aquí la diferencia: Alfonsina se rodea de seres vivos; Delmira, de fantasmas. Alfonsina vive en un mundo real, de hechos concretos, apurados a veces hasta las últimas consecuencias; Delmira se desenvuelve dentro de sus propios sueños. Es el suyo un mundo onírico donde los espectros sustituyen a los hombres, donde sus enfermizos impulsos se resuelven en una histeria que habrá de ser tal vez el motivo de su muerte. [...] (Gatell, 1964, p. 583)

De Alfonsina, además, decía lo siguiente:

Porque yo diría que Alfonsina Storni fue como un compendio de todas las legítimas rebeldías del país que la acogió desde los primeros años de su vida.

[...]

Nunca alcanza a deshacerse de su propio contorno para remontarse a esferas más altas, sino que, hostigada por todos los problemas, los asume y los canta a ras de tierra, en continua lucha, en eterna y lacerante rebeldía. Rebeldía contra todo lo establecido, contra las conveniencias sociales, contra la injusticia que constantemente la acecha. El valor fundamental de su poesía está en haberse hecho eco de las inquietudes de su generación, especialmente cuando toma partido en el proceso de la emancipación femenina. Y acaso lo más sorprendente sea, en Alfonsina, ese afán de ennoblecer cuanto a su paso encuentra: temas y vocablos, que parecían inabordables se incorporan a su poética con un rango espiritual un tanto inesperado en aquellos momentos en que en Sudamérica la poesía vibraba casi exclusivamente al son de las músicas rubenianas. También, a diferencia de Delmira, la poesía de Alfonsina no se limita a una única temática, sino que, por lo contrario, se define en varias vertientes: la erótica o amorosa, la feminista y la que yo llamaría de actitud social. Pero sea cual sea el ángulo donde nos situemos, la característica más acentuada en la obra de Alfonsina será siempre la disconformidad. (Gatell, 1964, p. 589-590)

La poeta parecía sentirse más identificada con Alfonsina que con Delmira no sólo en el terreno literario y estilístico, sino también en el personal y en el socio-cultural. Gabriela Mistral, por su parte, también fue de un interés indiscutible para la autora, llegando a reconocerle incluso que había renovado la poesía de Carmen Conde durante su consulado chileno en España al final de los años 20: "Otro dato digno de ser consignado es el encuentro que en Madrid ha tenido, [...] Gabriela Mistral. Una

muchacha muy joven, [...] ha llamado a su puerta resuelta y cohibida, para ofrecerle a manos llenas [...] su admiración y su amistad” (Gatell, 1971a, p. 97). En la agenda personal de 1966 de Conde, archivada en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, se puede ver cómo Conde anota que le ofreció a Gatell la biografía que ella hizo en Epesa sobre Mistral (1970), como modelo de formato para el *Neruda* de Gatell, publicado un año después en la misma editorial.

Finalmente, la poeta habría estado influida también por el valencianismo revolucionario de Vicente Blasco Ibáñez, de cuyo realismo beligerante se pueden ver varias trazas en su poesía social. Y la Reinaxença Valenciana fue sin duda otro pilar de interés para su poesía, siendo Constantí Llobart otro de sus referentes, literarios y personales, igual que éste lo habría sido para Blasco. También Bonaventura Carles Aribau, Joaquín Rubió i Ors, o Víctor Balaguer, fueron de gran interés para la autora tal y como se trasluce de sus juicios al respecto en uno de los capítulos introductorios a su antología de poesía femenina del medio siglo de 2006. Y ya en la adultez, la poesía en catalán -y, en particular la de su colega Salvador Espriu, pero también la de Josep Carner, Carles Riba o Miquel Martí i Pol-, sería un referente para ella. Ello llega a dejarse sentir claramente en su último poemario, *La voz perdida*, que la autora escribió íntegramente en catalán y no llegó a ver publicado, cerrando un círculo de influencias entre el hispanismo, el valencianismo, y el catalanismo, que lamentablemente en este estudio no ha podido ser comprendido en su totalidad por razones de idioma.

En su libro elegíaco de 2015, por otra parte, *La voz oscura del cisne*, la poeta emplearía versos de muchos poetas admirados por ella para encabezar sus varios poemas-homenaje trabando así una relación personalísima con sus varias influencias literarias. En el apartado perteneciente al análisis del libro, se podrán ver dichas influencias y admiraciones muchas de las cuales hemos visto ya pues empezaron a fraguarse sin duda desde que la poeta despertara al mundo de las letras desde esta época de adolescencia y primera juventud acompañada por un ávido hábito de lectura.

2. Años 50

Ya desde finales de los cuarenta, la poeta había conocido a algunos de los poetas asiduos a la tertulia del bar Galicia de Valencia, ligados después a la revista *Corcel*.

La mujer de Eusebio García Luengo, Amparo Reyes, a quién probablemente habría conocido durante la estancia de ésta en Valencia en 1950, le ayudaría después, a su llegada Madrid, a mantenerse en el mundo de la interpretación, por ejemplo. Y con Pedro Caba, a quien había conocido en la misma librería que a José Luis Hidalgo y a José Hierro, también coincidiría asiduamente en la tertulia del café El Gato Negro de Valencia y tendría una relación más estrecha con la poeta como lo fue también la de José Hierro. Baste recordar el artículo de Pedro y Carlos Caba en el número 9 de *Eco: Revista de literatura*, “La rehumanización del arte”, que ya en 1934 planteaba los problemas de un arte concebido para las minorías, para hacerse una idea del poso que ello dejaría en su poesía posterior:

[...] Pero he aquí que, de pronto, el mundo se inunda y traspasa de problemas graves planteados por las masas con urgente dramatismo, y ¡claro!, la humanidad se pone seria y los inteligentes del estadio se retiran. [...] [L]as generaciones anteriores a 1930 han afinado el ingenio al rebañarse el espíritu en una afanosa rebusca de imágenes, pero apenas han adquirido temperamento. [...] No; hay que poner la imagen al servicio de un tema y de un temperamento. [...] Esto es venir a expresar una idea archisabida: la elegancia está en el temperamento y no en el traje. Lo mismo en el arte. [...]”. (Caba *et al.*, 1934, p. 3-4)

Pero, sobre todo, durante la década de los cincuenta, la poeta entró en contacto con casi todos los escritores que se reunían en los varios domicilios de Francisco Ribes y Josefina Escolano, formando tertulias de amigos donde se crearon buenas amistades e intercambios sobre literatura de lo más diversos. Allí, Gatell tuvo la oportunidad de conocer a intelectuales de su tiempo y a poetas muy activos ya desde la primera posguerra, y entablar prolijas conversaciones con ellos en torno a la poesía contemporánea. Entre otros, conoció allí a Enrique Badosa, Juan Gil-Albert recién llegado del exilio, Xavier Casp, Vicente y Alejandro Gaos, Pascual Pla i Beltrán, Maximiliano Thous, Manuel Molina, José Albi, y Joan Fuster. También allí mantuvo su buena relación con José Hierro, quién habitualmente visitaba el domicilio. Con Vicente Gaos, por su parte, sabemos que Gatell mantuvo una especialmente buena amistad; aunque, en general, con todos ellos se creó un clima de intercambio cultural de gran valor para la autora.

En la misma década, la poeta también entró en estrecho contacto con poetas como Manuel Molina o Vicente Ramos, quienes se reunían así mismo en casa de Josefina Escolano y Francisco Ribes en Valencia, junto a otros más jóvenes, como

Jacinto López Gorgé, Miguel Fernández, o Trina Mercader para entablar conversaciones sobre literatura e incluso sobre política. Con el primero trabó una sincera amistad que perduró toda la vida por correspondencia. Su relación con el poeta Jacinto López Gorgé, por su parte, le permitió acceder a un grupo de intelectuales que residía y trabajaba en Melilla, lo cual le fue muy útil para impulsar algunas de sus publicaciones.

Como se puede ver en las nóminas anteriores, Gatell conoció en Valencia a los poetas en torno a la revista *Verbo. Cuadernos de poesía* que desde 1948 se habían alejado parcialmente de Molina y Ramos. Podría pensarse que su poesía se vio influenciada por la estética de los poetas que hacían la revista alicantina; es decir, el surrealismo y el “introvertismo” complicado y heterogéneo que promovían Joan Fuster y José Albi en dicha publicación, puesto que Valencia y Alicante fueron sendos núcleos de contactos frecuentes para los colaboradores de dicha revista. Pero Gatell tenía una personalidad fuerte y unas convicciones claras desde su primera juventud. Por otra parte, el cambio de signo en la revista *Verbo* fue notable a partir de esta década de los cincuenta, cuando comenzó su segunda etapa, sin duda más beligerante y reivindicativa en lo que respectaba a las colaboraciones que se incluían, además de contar con la vuelta de Molina.

Sin duda todo aquel ambiente sirvió de gran aprendizaje para ella, pero su poesía no se veía en ningún caso estrictamente influida, teniendo en cuenta lo peligroso del término, por los intereses de los poetas que orientaron *Verbo* en esa primera etapa. Ciertamente Gatell nunca optó por el descuido estilístico en ninguno de sus poemarios, aunque siempre escribió en pos de la transparencia del mensaje. Siempre mantuvo una expresión muy cuidada en sus libros, nada maniquea ni en el contenido ni en la forma, pero logrando mantener su orientación última, muy comprometida, siempre diáfana.

También en esos varios domicilios de los Ribes-Escolano Gatell se encontraría a menudo con quien se había convertido en su buena amiga desde que Gatell llegara a Valencia, tal y como veremos ampliamente en el capítulo siguiente, la poeta María Beneyto. A través de Josefina Escolano conocieron gran parte de la poesía de Carmen Conde y se fueron abriendo al mundo de la poesía femenina contemporánea que la propia Conde les acercaría aún más cuando la conociesen

personalmente, también en ese Valencia de los cincuenta. Gatell siempre se mostró también, desde este primer momento, muy comprometida con la promoción de la poesía femenina participando, por ejemplo, en una conferencia sobre poesía en femenino que el poeta Jacinto López Gorgé preparó para *Radio Mediterráneo* en 1952. Gatell recitaría los poemas que la ilustraban (López Gorgé a Manuel Molina, 1952)¹. Su objetivo siempre fue dar visibilidad al trabajo de sus contemporáneas y también de las poetas anteriores que merecían, a su juicio, mayor reconocimiento. Este activismo en pro de los derechos de las mujeres poetas siempre estaría presente en su vida, a pesar de que en su carrera específicamente poética no fueran tan continuado por diferentes motivos.

También durante estos años valencianos, la poeta habría conocido a Concha Zardoya, ya en 1953. En una carta a Manuel Molina del 21 de septiembre de ese mismo año², la autora le habría hablado de su encuentro con ella, con cierto tono de deslumbramiento, en los siguientes términos:

¿Qué me dices de Concha? Yo le tenía miedo. Me asustan los eruditos. La inmensa mayoría de ellos, aún sin quererlo, nos humillan con su cantidad de conocimientos a nosotros, demasiado ignorantes para seguir sus conversaciones. Concha no es así. De ella se desprende su inteligencia de una forma benéfica, que ni nos ofende ni nos hiere. Sabe prescindir de muchas cosas suyas para acercarse a las nuestras. Hemos convivido bastante y le he tomado cariño. Estoy contenta de haberla conocido. (Gatell a Manuel Molina, 1953)

A José Luis Cano, por su parte, lo conocería también en el chalet de fin de semana de la familia Ribes en La Cañada de Paterna, y su amistad se forjó en torno al interés mutuo por la obra de Miguel Hernández que por entonces estaba organizando Josefina Escolano. Posteriormente serían vecinos en Madrid, muy cercanos también de la vivienda de José García Nieto y Ángela Figuera. Hay un soneto en *Noticia del tiempo* (2004), dedicado a Cano, que precisamente rememora esos tiempos. Merece la pena traerlo a colación ahora por lo sincero de los

¹ La correspondencia entre López Gorgé y Molina a que nos referimos en este trabajo se encuentra en la Universidad de Alicante.

² La correspondencia entre Gatell y Molina a que nos referimos en este trabajo se encuentra en la Universidad de Alicante en el "Archivo y biblioteca de Manuel Molina", sg. AD 254/03.

sentimientos que comporta ya que así nos podemos hacer una mejor idea de la relación de amistad entre ambos poetas:

FOTOGRAFÍA

A José Luis Cano, ante una fotografía muy antigua

...se pondrá el tiempo amarillo

sobre mi fotografía.

Miguel Hernández

Grave. Callado. Leve la sonrisa.

Los ojos de la hiedra entretejidos,
aquietando, tal vez, versos, sonidos,
alas que abren caminos en la brisa.

Cerca de ti, mi juventud suspensa
escucha con unción voces amigas
y, como Rut, recoge las espigas
que llenan de esplendor la tarde inmensa.

Anochece. La luz es un anillo
que nos incluye a todos en el brillo
tierno y tenaz de la fotografía.

Pero el tiempo se ha puesto ya amarillo
sobre tu imagen y la imagen mía,
presas de aquel verano, de aquél día.

(Gatell, 2004, p. 85)

En resumen, por todos los domicilios de los Ribes pasaron sin duda muchos de los nombres de la poesía española contemporánea. En la residencia del mismo matrimonio de los Ribes-Escolano, en Arturo Soria en Madrid, continuarían además todas esas discusiones sobre poesía en décadas posteriores con los intelectuales que allí se habían mudado. Para Angelina Gatell, su estrecha vinculación a la familia Ribes durante estos primeros años de juventud, le permitió comenzar su andadura en el mundo intelectual de su tiempo.

Durante esta década de los cincuenta, la autora siguió también con su colaboración en el teatro, que había comenzado desde muy joven destacando como figura principal y creó, junto a su futuro marido, Eduardo Sánchez –a quien también había conocido en casa de Josefina y Francisco Ribes, también procedente de Melilla, y con quien se casó en 1954, el 25 de agosto-, una agrupación de teatro de cámara llamada “El Paraíso”, en 1952, donde, también en Valencia, representaron diversas obras, entre las primeras de las cuales estuvo *Palabras en la arena* de Buero Vallejo. Este último se haría íntimo amigo de la poeta siendo uno de los que le animaría, por aquellos años, a mudarse a Madrid. El teatro fue una gran ocupación de Gatell durante estos años tal y como se deja traslucir de su correspondencia con Manuel Molina a quien fervorosamente hablaba de “nuestro paraíso” (Gatell a Manuel Molina, 1953) en referencia a la libertad que le concedía el hecho de haberlo creado por su cuenta. Posteriormente, se trasladaría junto a su marido, y ya con un hijo, en 1955, a vivir a Burjasot y fueron contratados por el teatro “Círculo Católico” (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 4).

Allí, la autora colaboraría también como reportera en varios periódicos valencianos. En una carta que escribía a Concha Lagos el 17 de junio de 1957³, después de haber conocido a la poeta en uno de sus viajes a la capital alrededor de 1956, Gatell le contaba que había tratado ya de instalarse en Madrid una vez pero le había sido imposible por falta de trabajo. En la misma carta, Gatell le contaba a Lagos que su gran pasión era el teatro y, en la medida de lo posible, le gustaría vivir de ello allá donde se instalara. La penosa situación económica que la familia Sánchez-Gatell vivía por entonces también queda reflejada en la carta y merece la pena transcribirla por su dureza y por lo que de ello se puede extrapolar a los libros poéticos de Gatell publicados en la década de los sesenta:

[...] Y también para salir de una situación económica no demasiado fácil. No he tenido suerte hasta ahora, algunas promesas, pero yo continúo en Valencia, secándome por dentro y agriándome por fuera. Te ruego que saludes a los amigos que en tu casa conocí. Leí, en mis últimos días madrileños los cuentos de Lauro Olmo y me gustaron

³ La correspondencia entre Gatell y Lagos a que nos referimos en este trabajo se encuentra en el archivo de la revista *Cuadernos de Ágora*, en la Biblioteca Nacional de España (Madrid), sg. ARCH.CLAGOS/2/23.

extraordinariamente. ¿Quieres, por favor, decírselo? (Gatell a Concha Lagos, 1957)

Sabemos además por sus memorias que las inundaciones de Valencia de 1957 habían arrasado su casa de Burjasot (Gatell, 2012, p. 86). No sorprende en el comentario, desde luego, que Gatell apreciara el estilo de Lauro Olmo, teniendo en cuenta cómo se desarrollaría el suyo propio. Al final de la carta Gatell le dejaba su dirección en Burjasot a Lagos con la etiqueta “Tu casa”; Maestro Lope, 20 (Chalet).

3. Años 60

En Madrid, donde residía desde 1958 intermitentemente, año del fallecimiento de su padre, y desde finales del 59 ya de forma definitiva, primero en la calle Dr. Sagunto 103, ya en 1960 en la Virgen del Castañar 17, y en 1961 en Lorenzo González 2, la poeta fue amiga de prácticamente todos aquellos escritores que por entonces se dedicaban a la literatura; y en particular a la poesía social. Tanto de los poetas de la primera generación de posguerra, como Blas de Otero; como también de los de la segunda, a la que ella misma pertenecía, como Carlos Sahagún. Con ambos tuvo una muy buena relación por ejemplo.

Había sido Francisco Ribes –también quien fuera su padrino de boda- el que le había permitido llegar a la capital a través de un trabajo conseguido para su marido (Gatell, 2012, p. 124). En una entrevista concedida a Luis García Montero poco antes de su muerte, la poeta narraba así su llegada a Madrid:

El negocio de Paco en Valencia se había arruinado, vino a trabajar a Madrid y escribió a mi marido diciéndole que había encontrado para él un trabajo en la Editorial Cid. Para acá nos vinimos. Yo quería abrirme paso como actriz en el teatro y en Televisión Española, pero enseguida me di cuenta que no me iban a poner las cosas fáciles. Estaba significada políticamente. Por eso me fui distanciando del teatro, aunque hacía algunas cosas, y me refugié en la poesía y en el mundo del doblaje. Algunas amigas como Carmen Conde me buscaban colaboraciones en editoriales. Y escribía poesía: tú conoces los poemas de *Esa oscura palabra* y *Las claudicaciones*, mis libros de los años sesenta. (Gatell *apud.* García Montero, 2017)

Y, al igual que con los Ribes, la poeta mantuvo las relaciones que había forjado en Valencia ya que la mayoría de los poetas que allí habían residido también se trasladó a Madrid. Y esas relaciones las complementó con nuevos poetas que había conocido

a través de Concha Lagos, insertándose en una red de intelectuales que le permitió abrirse ampliamente al mundo cultural de su tiempo y participar en él.

En una carta a Concha Lagos del 22 de mayo de 1959, cuando aún no se había instalado definitivamente en la capital, Gatell agradecía a las amistades de Madrid su aprendizaje en las tertulias en casa de Lagos y le pedía a la última que no le olvidase en tanto pudiera encontrarle un empleo en el teatro. Merece la pena transcribir alguna parte de la carta en tanto ilustra la importancia de sus relaciones con los poetas madrileños para su posterior carrera literaria en la capital:

[...] Te ruego que en mi nombre felicites a los Pepes que frecuentan Ágora. Yo no lo hice a su debido tiempo. Y saluda a todos. No sabes cómo os recuerdo y cómo voy a echaros de menos a todos. Esto es casi un destierro. Voluntario, porque Valencia está a dos pasos, pero como si estuviera a cien kilómetros. Me encuentro mejor bajo mis pinos. Los viernes, con el pensamiento claro, subo por la Gran Vía hasta tu casa. Y participo de vuestra tertulia, de vuestra inolvidable compañía. Y a todos os recuerdo entrañablemente: Tú, Jorge, Pepe, Medardo, Ángela, Manrique... Todos. Transmíteles, mi afecto. [...] (Gatell a Concha Lagos, 1959)

Con “los Pepes”, sin duda Gatell se refiere a José Hierro y quizás a José Manuel Caballero Bonald. Jorge puede ser el escritor Jorge Campos, Ángela es sin duda Figuera, Medardo es Fraile, y Manrique es José Gerardo Manrique de Lara. A todos ellos, por tanto, los conoció Gatell en la tertulia de Ágora en casa de Concha Lagos en Gran Vía, y estableció buenas relaciones. Algunos como Ángela Figuera o Manrique de Lara le acompañarían después en su trayectoria literaria en la capital, más intensamente. De Lara escribiría críticas a *Poema del soldado*, *Esa oscura palabra*, y *Las claudicaciones*; y Figuera estaría presente en varios intercambios poéticos tácitos en la poesía de Gatell, así como homenajes explícitos.

A Ángela Figuera la había conocido también en casa de Concha Lagos ya hacia 1956, y su relación sería estrecha desde entonces. En Madrid, ambas mantendrían también conversaciones literarias con otros amigos poetas como Félix Grande y su mujer, Francisca Aguirre, a menudo en la propia residencia de Figuera. En un poema titulado “Vecindad”, incluido en *La oscura voz del cisne* (2015), la poeta poetizaba su relación de vecinas. El poema también describía los tiempos en que Gatell y Figuera transitaban por las calles de Madrid hablando de poesía acompañadas por otros amigos intelectuales como Antonio Buero Vallejo, los mencionados Félix Grande y

Francisca Aguirre, y un tal Carlos, que posiblemente fuese Carlos Sahagún. Figuera se presenta como una guía respecto a aquel grupo de amigos y poetas y el poema completo sirve como agradecimiento a su entrega vital a la empresa poética: “Tú nos dabas el aliento. / Nos dotabas / de un futuro que no ha llegado aún” (Gatell, 2015a, p. 95). Ese libro es muy útil para acceder a varias de las relaciones personales y profesionales que la poeta mantuvo durante estos años y que fueron especialmente queridas para ella, puesto que el componente autobiográfico es muy grande, así como la sinceridad del tratamiento de esos sentimientos.

También hemos podido saber que mantuvo una estrecha relación de amistad con el poeta Ángel González durante los años sesenta. Con él participó en algunos actos de manifestación intelectual en la universidad Complutense, tal y como ella misma recordaba, esta vez en la entrevista concedida a García Montero:

Iba al Gijón, hablaba con Gerardo Diego, García Nieto, Manrique de Lara, Leopoldo de Luis. Con algunos poetas tenía sólo amistad; con otros había también complicidades políticas, como con Ángel González. Una vez fuimos juntos a la Complutense, a participar en cualquier jaleo. Tuve que saltar por la ventana para huir de la policía, salimos pitando en un coche amarillo que tenía Ángel. (Gatell *apud* García Montero, 2017)

En general, fue una mujer activista a quien podía verse “en la puerta de las cárceles, de las fábricas, en la calle...” (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 4), como firme opositora al régimen de Franco.

Otro buen libro para acceder a esas relaciones personales y profesionales al igual que *La oscura voz...*, es el libro de sonetos *Noticia del tiempo* (2004), por las mismas razones que el anterior. Ya hemos visto un ejemplo con el caso de José Luis Cano. Otro buen ejemplo, extraído esta vez del segundo apartado de ese libro, es su relación con el poeta Manuel Vázquez Montalbán a quien dedicaba un bello soneto compuesto de tres tercetos titulado “La rosa amarilla”, probablemente en homenaje al micro-relato Borgiano de título “Una rosa amarilla” que, incluido en *El hacedor* (1960), estaba destinado a la reflexión sobre la configuración del hecho artístico. La composición está llamada al ejercicio de la memoria histórica a todos los compañeros de profesión: “[...] Nosotros, los de entonces, juglares obstinados, // con la vieja vihuela, invadimos a diario / el salón del olvido. [...] // Ya nada nos ampara: apenas la memoria, / [...] / Y tal vez el baluarte de una rosa amarilla” (Gatell,

2004, p. 92). Por la composición podemos deducir que la poeta admiraba el trabajo de Montalván a todos niveles y parece también que efectivamente tuvieron algún tipo de relación de amistad por esos mismos años.

Y por el tercer apartado sabemos también, casi a ciencia cierta esta vez, que su relación con el poeta y prosista Antonio Pereira fue cercana. En un soneto titulado “Retrato”, dedicado a Pereira por su octogésimo aniversario, la poeta describe su literatura en unos términos de admiración y cariño que dejan pocas dudas sobre una relación de amistad: “[...] en páginas de ilustre orfebrería. / Y sucede también que en su maestría / se cumple en libros y se edita en años” (Gatell, 2004, p. 120). De hecho, en el número 18 de la revista *El Urogallo*, en 1972, Gatell le dedicaba la segunda parte de la sección donde habitualmente colaboró durante esa década de los setenta, “Crónica de poesía”, al cuarto libro publicado de Pereira, *Dibujo de figura* (1972), y lo elogiaba en unos inteligentes términos que otorgaban modernidad de estilo a la obra del poeta a la vez que premiaban su componente directo y transparente, siempre preferido por Gatell en poesía:

Antonio Pereira utiliza un lenguaje sobrio y desnudo, no rehúye el prosaísmo, más bien parece preferirlo, asumiéndolo y salvándolo para una poesía de hoy, necesitada de horizontes más amplios, de climas menos constreñidos. Un prosaísmo, por otra parte, nada vulgar y a veces convencional, que el poeta maneja con inteligencia y convierte con sabiduría en un nuevo modo de expresión que, lejos de disonar, da una dimensión nueva a su poesía de lo cotidiano, de lo auténtico, e imperecedero. (Gatell, 1972d, p. 146)

En el segundo apartado de ese mismo libro de sonetos de 2004, hay otra composición dedicada a José Luis Gallego, a quien se denota admiración y con el que se puede intuir que Angelina Gatell también tuvo algún contacto personal cuando Gallego saliese por fin de la cárcel. Es un soneto en tono elegíaco, dedicado a la vida del poeta a quien se compara, metafóricamente, con un Prometeo encadenado:

A JOSÉ LUIS GALLEGO

Tanto soñar. Tanto esperar el día,
la luz sobre la sombra edificada.
Tanto tender la mano enamorada
a la rosa que el aire prometía.

Tanto ceder el pan y la alegría.
Tanto buscar a tientas la alborada.
Tanta canción en llanto trabajada.
Tan tibia voz sobre la noche fría.

Y hoy que una luz o flor, tímida y pura,
en el umbral del día se aventura
por fijarse en tu pecho, por tenerte...

Está de ti el claror deshabitado,
oh eterno Prometeo encadenado
esta vez a la argolla de la muerte.

(Gatell, 2004, p. 63)

Por el apartado en el que está incluido el soneto, sabemos que fue escrito en la década de los setenta, y de ello podemos deducir que durante los sesenta la poeta mantuvo alguna relación, posiblemente de amistad, con Gallego.

Sabemos también que el poeta y crítico José Batlló la consideraba una buena organizadora de documentos de poetas, y que mantuvo algunas conversaciones en este sentido cuando él preparara su *Antología de la nueva poesía española* de 1968 y ella preparara su no publicada antología, del mismo año, *Con Vietnam*, donde el primero participó con una composición. Finalmente, en lo tocante a sus relaciones personales y profesionales en Madrid sabemos, por lo que se puede leer en las agendas de Carmen Conde, que la poeta asistía con asiduidad a un almuerzo de todos los martes de principios de mes donde se reunían todas las poetas del momento y mantenían conversaciones literarias. Allí se encontraba asiduamente con la propia Conde, María Alfaro, Elena Andrés, Pura Vázquez, Concha de Marco, Concha Zardoya, Concha Castroviejo, Elena Soriano, María de Gracia Ifach, María Eugenia Rincón, y otras ajenas parcialmente al oficio literario tales como Carmen Llorca. Los almuerzos fueron frecuentes durante esa década de los sesenta⁴.

⁴ Ya hemos mencionado que las agendas personales de Carmen Conde se encuentran archivadas en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena.

Durante esta década, no sólo escribió poemas sino que también se dedicó a la prosa corta con algunos relatos breves, que le valieron el premio Casa Pedro en 1959 con *Kilchu*, posteriormente publicado, en 1999, en la *Nueva antología de relatos marroquíes* con introducción de Jacinto López Gorgé e intervención de 23 autores españoles y sólo 7 marroquíes; y el Hucha de Plata en 1967 con *Una extraña impresión* que fue publicado junto al ganador del Hucha de Oro y los otros 24 del de Plata en el libro *El armario y veinticuatro cuentos más* editado por la Confederación de Cajas de Ahorros y que habría la nómina con el relato de José Luis Acquaroni en ese mismo año. Añadimos un análisis breve de ambos relatos, *Kilchu* y *Una extraña impresión*, en el tercer apéndice de este trabajo.

Entre los cuentos, también aportó algunas otras producciones aunque nunca fueron publicadas: *Así cayó la noche*, *El pantano*, *Lo habría entendido mal*, y *Miedo*, son algunos de esos títulos que se señalan en la antología de poesía de la primera y la segunda etapa editada en 2015, titulada *En soledad, con ella. Sensaciones y El mendigo* son otros dos de sus relatos cortos publicados, pero de los que desgraciadamente no se tiene mayor noticia.

Respecto a sus colaboraciones en el teatro, nunca interrumpidas aunque postergadas en los sesenta como veíamos en una de las citas anteriores, recién llegada a Madrid, le contrataron para unos festivales de verano que se celebraron en un teatro de El Escorial y en “otras localidades de la sierra madrileña” (Gatell, 2012, p. 129). Esos festivales estaban dirigidos por Amparo Reyes (Gatell, 2012, p. 129). En una entrevista concedida en junio de 2016 a la revista *Latente*, Gatell recordaba estas primeras intervenciones en el teatro madrileño de la siguiente manera:

En Valencia conocí a una actriz, Amparo Reyes, que me contrató para representar, en la sierra de Madrid, piezas de teatro clásico; concretamente, los *Entremeses* de Cervantes. Aquello fue lo primero que hice. Tomaron nota de mí en Radio Nacional porque les había entusiasmado mi trabajo. Así empezó a rodar mi carrera como actriz. Al principio, nos movimos por diferentes grupos de teatro y tuvimos cierta libertad a la hora de elegir los textos y representarlos; si bien hubo problemas al querer representar una obra de Jean Cocteau. Nos prohibieron representarla incluso antes de escribirla. Es decir, cogieron el libro de Cocteau y lo llenaron de tachaduras. Al final, en la última página, escribieron *PROHIBIDA*. No nos dieron, ni siquiera, la posibilidad de reescribirla. La censura se imponía a veces así, desde la fuente primaria. Los curas no esperaban para evaluar la adaptación

que tú pudieras hacer. Sencillamente, existía una lista de autores prohibidos, cuyas obras literarias no se podían tocar. (Gatell *apud*. García Fierro, 2017, p. 204)

Sorprende, desde luego, que Gatell hablara de ellas como si hubieran sido sus primeras interpretaciones, dado que sabemos que desde la niñez había estado colaborando en diferentes compañías de teatro, incluida una fundada por ella misma. En cualquier caso, podemos deducir de las informaciones recogidas en el comentario que Gatell había conocido a Amparo Reyes anteriormente en Valencia en 1950, cuándo esta residía allí con una plaza de profesora de interpretación de RNE; lo cual es bastante probable debido a que Gatell estaba ya bastante inmersa en el mundo del teatro por entonces y ello explicaría también la ayuda posterior de Reyes en Madrid. En esos festivales de verano, Gatell interpretó a la protagonista de *Los habladores*, un entremés que estaba atribuido a Cervantes (Gatell, 2012, p. 129). Pero lo más interesante del comentario es quizás cómo Gatell mostraba que en todos los ámbitos culturales su participación en las actividades intelectuales de su tiempo estuvo marcada siempre por la censura.

En esta primera época madrileña, Gatell trabajó también esporádicamente en el Cuadro de Teatro de Radio Nacional, en un palacete del paseo de Recoletos (Gatell, 2012, pp. 129-130). Pero en una intentona posterior de trabajar como locutora para Radio Nacional, Gatell saldría trasquilada por negarse a decir al final de la retransmisión “Viva Franco, Arriba España” (Gatell, 2012, p. 155).

Trabajó también como actriz en Televisión Española desde que llegara a Madrid en ese mismo 1959, cuando la televisión se hacía aún en directo. Trabajó bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora entre otros directores (Gatell, 2012, p. 129). De Guerrero Zamora su marido era amigo desde Melilla, y por ello le convirtió en ayudante de producción así como le dio también algunos pequeños papeles (Gatell, 2012, p. 129). La relación entre ellos se fue enfriando con los años.

En TVE, colaboró por aquel tiempo también en el espacio del Padre Peyton, para quien hizo varios guiones “tratando de salirse por la tangente” (Gatell, 2012, p. 129). En el verano de 1960 dejó la interpretación para TVE, efectivamente, con motivo de su segundo embarazo (Gatell, 2012, p. 161). Su marido también había dejado la asistencia de producción. Gatell había percibido además que sus

intervenciones en TVE eran cada vez menores, siendo que había interpretado a figuras principales y ahora sólo tenía intervenciones esporádicas y secundarias, y optó por dedicarse al doblaje que a su vez le dejaba tiempo para escribir. Fue una mujer que siempre estuvo en el punto de mira por su activismo social.

En efecto, había comenzado a tantear el terreno del doblaje en la empresa ORO FILMS, instalada en los estudios EXA y que posteriormente pasaría a llamarse SAGO, invitada por Juan Eduardo Zúñiga a finales de 1959 (Gatell, 2012, p. 138):

Yo estaba en Madrid por segunda vez. Mi marido tenía trabajo, pero ganaba muy poco dinero. Vivíamos en una habitación de alquiler, no teníamos medios y la situación era dramática: para cenar, muchas noches nos repartíamos una lata de calamares. No teníamos para más. Necesitaba un trabajo estable y no encontraba nada, así que compré los billetes para mi hijo y para mí, con el objetivo de volver a Valencia. Cuando ya los había comprado, me invitaron a asistir a una entrega de premios literarios la última noche. Fui con la magnífica poeta Ángela Figuera. Y allí me encontré con un amigo escritor que me preguntó qué tal me iba. Mal, le dije, Me voy mañana a Valencia. En aquella conversación, me comentó que en el mundo del doblaje estaban buscando gente. (Gatell *apud*. García Fierro, 2017, p. 202)

Pero su relación con TVE no había terminado del todo. Preparó, entre otros, el guion de una serie homenaje sobre Marie Curie en forma de autobiografía novelada en cinco capítulos en 1964 que después se emitiría en TVE en el espacio "Novela", dirigida por Pilar Miró (Gatell, 2012, p. 165). Introdujo personajes de su propia invención para adornar la historia, previo acceder al permiso de la familia de la científica. Tuvo que querellarse posteriormente por los derechos de la serie ya que se publicó con el nombre de otro autor, bajo la dirección de Adolfo Suárez. Todo ello había ocurrido porque Gatell había firmado la carta de los 103 intelectuales en contra de la represión violenta de las huelgas mineras de Asturias de septiembre de 1963. Pero la poeta retomó sus derechos de autoría, sin necesidad siquiera de un juicio, cuatro años más tarde, de la mano del afamado abogado Enrique Tierno Galván, a pesar de que intentasen extorsionarla y precisamente gracias a los detalles ficticios que había introducido en la vida de Curie (Gatell, 2012, pp. 176-179). Después, la serie fue retransmitida con su nombre.

En desagravio, Adolfo Suárez le propuso además la adaptación de una novela para el mismo medio. Ella propuso *Cobre* (1954), pseudo-autobiográfica de Carmen

Conde, y el trabajo salió adelante (Gatell, 2010, p. 180) con la colaboración de la propia Conde en 1967. Sin embargo, a partir de entonces, prescindieron de ella en el medio aunque siguió siendo siempre la conexión entre TVE y SAGO (Gatell, 2012, p. 203). Su amistad con Carmen Conde le había permitido también grabar alguna intervención para el mismo medio en 1966 de la mano de José Rodulfo Boeta, jefe de los Servicios Técnicos del Centro Nacional de Enseñanza Media por Radio y Televisión del Ministerio de Educación y Ciencia, quien le encargaba a Conde varias antologías para radio y teatros infantiles, entre otras cosas. Ello se puede ver en la agenda de Conde de 1966, archivada en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena. Posiblemente se tratase de unas series tituladas “Premios Nobel” que, como se puede ver en una carta de Rodulfo Boeta a Conde, archivada en el mismo Patronato, era lo que estaban grabando en ese año. A partir de 1967, Conde se convertiría en guionista para TVE y asesora, colaborando en la confección de varios programas de diversísima índole.

A raíz del *affaire Marie Curie*, y por motivos de censura posteriores, en 1967 también se dejó de publicar en TVE, de hecho, una serie de telecomedias que había preparado Gatell junto a Carmen Conde titulada *Cada mujer en su vida*. En el Patronato de Cartagena se puede encontrar todo el proyecto. En la agenda de 1967, el 1 de junio, Conde mencionaba también un desfalco en TVE de 7 millones de pesetas que interrumpiría la producción del medio y que probablemente también afectó a su no publicación. Angelina Gatell detallaba este episodio de su vida en la entrevista para la revista *Latente*:

Para ese entonces, Carmen Conde y yo habíamos escrito el guion para una serie titulada *Cada mujer en su vida*. Al ocurrir todo esto con el guion de Marie Curie, nos rechazaron el trabajo. Me quedó pena, porque la idea del proyecto era hermosa: exponíamos casos de mujeres importantes en la historia, y el modo en que habían sufrido por vivir en el momento histórico que les había tocado. (Gatell *apud*. García Fierro, 2017, p. 206)

En el original, mecanografiado, se pueden observar sinopsis de 11 historietas sobre mujeres que se adaptaban a la moral de la época, aunque con cierto tono de denuncia. En la introducción se hablaba de trece. Las otras dos están recogidas por separado en la misma caja. Está allí también el texto completo de dos de las historias y una sinopsis de esa treceava sobre el que está escrito “rechazado”. Los títulos

reseñados con sinopsis son los siguientes: “Cuando se prefiere a un hijo...”; “Volveré mañana”; “Esta vida que pasa”; “Buenas noches, mamá”; “Algo acaba de morir”; “Ha nacido un niño”; “Dame tu mano”; “De par en par”; “Solo un grano de arena”; “Días difíciles”; y “Al final de la vida” (Conde y Gatell, 1966). El texto completo se conserva de “Hoy en mitad de la vida”, la doceava historia de las trece que se mencionaban en la introducción, y de “Cuando se prefiere a un hijo...”. El guion de la serie fue sustraído en un registro del hogar de Gatell en 1974 (Gatell *apud.* García Fierro, 2017, p. 206).

“Cuando se prefiere a un hijo...” fue emitida en el Teleclub de TVE en 1970, bajo la autoría exclusiva de Carmen Conde (Ministerio de Información y Turismo, 1971, p. 97), con una duración de 23 minutos y bajo la dirección de Antonio Román. La sinopsis que aparece en el libro compilatorio editado por el Ministerio de Información y Turismo es notablemente distinta a la que Conde y Gatell entregaran en primera instancia, siendo mucho más conservadora e imprecatoria para la mujer, dado que en la sinopsis original el mensaje era prácticamente el contrario como se puede suponer. Es de imaginar entonces que los diálogos también estuvieran parcialmente modificados en esa emisión.

Es de suponer también que algunas de las historias, como esa emitida en Teleclub posteriormente, fueran teatrillos que Conde recuperó de su haber y que Gatell ayudó a adaptar para televisión. En otras cajas del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver se puede ver que tanto ese “Cuando se prefiere a un hijo...” como “Hoy en mitad de la vida” forman parte del “Teatro Inútil” de Carmen Conde. Un ejercicio de producción dramática que ya habría empezado a realizar desde finales de los años 20 y que aún es muy desconocido para la crítica. También se puede ver que en 1966 escribió otra historieta de similar índole y con el mismo formato, que no fue retransmitida, de título “Se espera una llamada”. Y también están archivadas otras historietas adaptadas para el medio televisivo, ya entre 1967 y 1968, que tampoco fueron emitidas, pero que están recogidas bajo a ese mismo membrete de “Teatro Inútil” de Conde: “Amor”; “Se ofrece empleo...”; “Y si se quedan... ¿qué?”; “¿Para qué...?”; “Doliente ceniza”; “¡Tenemos que vernos!”. Pero no es posible determinar qué historietas de *Cada mujer en su vida* fueron escritas anteriormente a la fecha de presentación del guion en TVE, ni si todas pertenecían a ese ejercicio

dramático de Conde, o nacieron desde el inicio como guiones de televisión. En marzo de 1967 era entregado ese original de la serie en TVE con las once sinopsis y la mención de las trece, y es de suponer que las sinopsis individuales también fueran entregadas entonces. Pero, lamentablemente, no tenemos noción de qué parte del resto de historias pudo escribir Gatell, ni en qué formato se pudo hacer ese ejercicio; ni tan quisiera si fueron escritas realmente, o simplemente olvidadas a partir del rechazo de la treceava sinopsis, de título “Un día de mayo”. Y la autora tampoco lo precisó nunca en vida.

En ORO FILMS Gatell continuaría trabajando hasta su jubilación a pesar de que sus jefes, Rafael y Francisco Sánchez, también sufrieron presiones para que la despidieran (Gatell, 2012, p. 174). Colaboró con el actor Claudio Rodríguez entre otros dobladores profesionales como Simón Ramírez, Alfredo Landa, o Tony Carreras (Gatell, 2012, p. 164). Dobló, entre otras, a artistas internacionales como Elsa Lanchester en *La escalera de caracol* y a Celeste Holm en *Eva al desnudo* (Gatell *apud.* García Fierro, 2017, p. 208). Trabajó como traductora, adaptadora, y dobladora de textos para series y películas, haciendo trabajos tan magistrales como la adaptación de la serie *Sandokan*, basada en la novela de Emilio Salgari.

También participó en el doblaje, más adelante, de la serie animada de gran fama *Aventuras de Marco: (de los Apeninos a los Andes)*. También realizó la adaptación del texto de algunos personajes de *Heidi* y parte del doblaje de la serie, bautizando, por ejemplo, al perro de la protagonista como “Niebla” en honor a la perra de Pablo Neruda que luego dejaría al cargo de Rafael Alberti durante la Guerra Civil –en la versión japonesa se llamaba José; y doblando a la abuelita de Clara y a la tía Dete (Gatell, 2012, pp. 193-194). La canción de cabecera de la serie infantil *Érase una vez... el hombre*, también fue una adaptación de la poeta desde el francés, que realizó con gran acierto ya a finales de la década de los setenta, así como la traducción de muchos de los capítulos de la misma serie. En la entrevista aparecida después de su muerte en la revista *Latente*, aparece una explicación muy interesante de su trabajo en SAGO:

Cuando llegaban los guiones en inglés o en alemán, yo no intervenía, porque nunca aprendí ninguna lengua anglosajona. Y lo más común era que el guion llegara en inglés. Algunas veces, venían en francés o en italiano. En esos casos, yo sí ayudaba a los traductores, o bien hacía

yo misma las traducciones al completo. Como te digo, era una labor muy compleja, porque al conocimiento lingüístico del idioma debías añadirle muchas horas de investigación para comprender las claves culturales que siempre acompañan a una lengua. (Gatell *apud*. García Fierro, 2017, p. 203)

En la década de los setenta, Gatell participaría también en el doblaje de prácticamente todas las películas y tele-films de TVE, tal y como le contaba a Carmen Conde en una carta del 30 de octubre de ese mismo año. Sin duda su trabajo como dobladora fue fundamental en tanto fue lo que proporcionó unos ingresos fijos durante esos años.

4. Años 80 y comienzo del nuevo siglo

Tras una dura década en los setenta con el encarcelamiento, por razones políticas, de su hijo mayor Eduardo, la muerte de su hermano Josep, y la de su madre, la poeta continuó con su trabajo de intérprete y dobladora en la empresa SAGO. Nunca dejó de escribir poesía pero no sería hasta la entrada en el nuevo siglo cuando despegara de su largo silencio editorial que en poesía había comenzado desde la publicación de *Las claudicaciones* (1969) y se rompería por fin con *Los espacios vacíos y desde el olvido* (2001), nuevo poemario breve que ya había empezado a ser escrito precisamente en esta década de los 80, y también antología de parte de su producción social anterior. A través de los sonetos recogidos en *Noticia del tiempo* (2004) Gatell daría buena cuenta también de que todo su esfuerzo como poeta, efectivamente no se había interrumpido durante absolutamente ninguna década de su vida. Pero como veremos más adelante, la década de los setenta no le fue nada favorable en el panorama de la poesía, dadas las circunstancias poéticas a que estaba avocando en el país el fin de la poesía social por otro lado. En sus intervenciones críticas para la revista *El Urogallo*, que se repitieron durante esa década, siempre dejaría muy claro que su postura poética no estaba en sintonía con el tipo de renovación que se venía proponiendo en la Península; y es así bastante fácil de entender, por otra parte, su silencio editorial en el terreno de lo poético.

En 1971, sin embargo, además de haber publicado su biografía de Neruda, se había publicado la segunda parte de la primera antología de poesía femenina de Carmen Conde de 1954, donde Gatell habría ayudado en esta ocasión al trabajo antológico, codo con codo con su maestra y amiga, además de añadir las notas bibliográficas de muchas de las poetisas recogidas en el libro y una nota crítica al final

de cada una que resumía brevemente su poética. En el prólogo escribía Conde: “La poetisa Angelina Gatell me ha prestado su valiosa colaboración para realizar este volumen. A mi admiración por su obra, sumo mi gratitud por su trabajo” (Conde, 1971, p. 29). La recopilación de nombres había comenzado ya a finales de la década de los sesenta. Fue sin duda el trabajo antológico más importante en el ámbito de la poesía femenina que produjo Gatell; seguido después de su propia antología, *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, que vio la luz en 2006, con un número mucho menor de poetisas recogidas en ella, y en torno a una temática muy concreta en su caso. En una carta dirigida a Concha Lagos el 2 de noviembre de 1966, Gatell le pedía una referencia bio-bibliográfica para la antología de Conde en la que apareció, además de algunos poemas, lo que ilustra el esfuerzo de su trabajo como antóloga en aquella ocasión:

[...] Ayudo a Carmen Conde a preparar una antología de poesía femenina que vendrá a ser una segunda parte de la Antología Femenina Española Viviente, [...] En nombre de Carmen y en el mío propio, te ruego que me envíes, lo más rápidamente que te sea posible, una nota bio-bibliográfica y diez poemas. [...] (Gatell a Concha Lagos, 1966)

El 7 de noviembre de 1966, María Victoria Atencia le escribía una carta a Gatell enviándole los poemas para incluir en la misma antología, así como unas reflexiones respecto a la nota bio-bibliográfica. La carta está archivada en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena. Se percibe también, de su comentario, el desencanto con el momento cultural de su tiempo que por entonces sufría Atencia:

[...] Naturalmente, queda a tu criterio y al de Carmen Conde el substituir cualquiera de los de una serie por los de la otra. Y queda el que renunciéis a mí, que sería lo más cuerdo, aunque yo me quedara sin la ilusión, que me habéis aproximado, de verme entre vosotras. (Atencia, 1966)

Existe, por último, la referencia a otra antología en clave de poesía femenina que aparentemente no llegó a publicarse nunca, en una nota dirigida a Carmen Conde el 15 de julio de 1970, donde Angelina Gatell le agradecía su mención en su reciente estudio sobre poesía femenina para el número 294 de la revista *Arbor* de título “Poesía femenina española, viviente”, así como le indicaba que dicho estudio estaba llamado a ser el prólogo de ese posible trabajo inédito:

[...] Recibí tu estudio sobre poesía femenina. Gracias por señalar mi nombre una vez más. Y gracias por el envío. Me gustó mucho y creo recordar que figura como prólogo de aquella antología sobre la que nada sabemos... [...]. (Gatell a Carmen Conde, 1970)

En el último párrafo de ese artículo para *Arbor*, Conde también hablaba de la necesidad de una antología de nombres femeninos de la Edad de Plata que habría de salir pronto. Ella pensaba en un tercer volumen para completar sus dos antologías anteriores que nunca se publicó, y podría tratarse entonces de esa referencia. Pero su mención es vaga y no se sabe, por tanto, si se trataba de esa extraviada antología a la que se refería Gatell y que ella tendría también en mente, o incluso de la simple necesidad de que se hiciera una:

Lógicamente, a tan larga disquisición corresponde, aunque sólo sea mínima, una antología de nombres y de versos. Se debe hacer y se hará para ejemplar prueba de la veracidad de cuanto se ha dicho en estas páginas, que resumen muchas de entrañable conocimiento y estima de la obra poética femenina actual en nuestra España. (Conde, 1970, p. 84)

Podría pensarse, por otra parte, que se trataba precisamente de la antología que se publicó en 1971, pero el prólogo de la misma viene fechado en 1968 y por lo tanto es curioso que en 1970 Gatell aún se refiriese a él. No obstante, efectivamente, ese estudio de *Arbor* guarda bastantes similitudes de contenido con el prólogo que finalmente apareció en la antología de 1971.

Volviendo a la trayectoria de Gatell en específico, ya en la década de los 80, más fértil en lo literario que esa anterior de los setenta, la poeta escribió también algunos libros infantiles además de parte de su mencionado primer poemario de recuperación editorial que sería publicado después en 2001. Probablemente, en la esfera de la narrativa infantil, la poeta estuvo inspirada por su participación como dobladora en las ya mencionadas series para niños. Los libros escritos entonces fueron los siguientes: *La extraña aventura de Quique Vera*, *Una ciudad en el subsuelo*, *Una niña singular que no para de rimar*, *La niña que se bebió un río*, *Una història diferent nomès per la bona gent*, la novela infantil *El hombre del acordeón* (1984) y la novela corta *La aventura peligrosa de una vocal presuntuosa* (1989). Los cuatro primeros no fueron publicadas (Sabido Sánchez, 2011), y por tanto desconocemos su extensión. El siguiente tenía extensión de cuento más que de novela; la quinta fue su primera novela infantil publicada; y el sexto fue traducido al catalán por Dolores

Baliella. En el tercer apéndice de este trabajo incluimos un breve análisis-resumen de *El hombre del acordeón*. Y además de esos libros de narrativa infantil, Gatell también compiló dos antologías para niños, la primera de las cuales, de poesía contemporánea, le valió algún disgusto editorial puesto que se distribuyó sin contar con ella para la repartición de derechos: *Mis primeras lecturas poéticas* (1980), y *Mis primeros héroes* (1981). En el cuarto apéndice de este trabajo se incluye un breve comentario a la segunda para ilustrar la labor de la autora en este terreno de las antologías infantiles desde un texto, además, de narrativa.

La poeta también se dedicó a la traducción de libros desde el italiano, el francés, y el catalán, durante esta década de los 80; unos ciento ochenta libros en total; y la mayoría de los cuales eran también de literatura juvenil (Gatell *apud*. García Fierro, 2017, p. 208). Un buen ejemplo son *La tarta voladora* (1988) y *Las aventuras de Tonino el invisible* (1993) de Gianni Rodari o *Esto que ves es el mar* (1996) de Gabriel Janer Manila. Su trabajo de traducción de textos había comenzado ya desde que tradujera y ajustara algunos guiones para ORO FILMS en los sesenta (Gatell, 2012, p. 168).

En las décadas posteriores, Gatell continuó participando en tertulias y lecturas poéticas públicas, hasta prácticamente el final de su vida. Fueron actividades que nunca dejó de lado desde que las emprendiera en la década de los cincuenta. Buenos ejemplos de ello son su participación asidua en la Tertulia Republicana del Ateneo de Madrid en sus últimos años; o en la Tertulia Literaria de Meliano Peraile, “Contra aquello y esto” que éste dirigía junto al escritor José Esteban en el Café de Gijón todos los viernes, y que después pasó a ser dirigida por el pintor valenciano Ricardo Zamorano, amigo de juventud de la poeta. De Peraile preparó además una antología de cuentos durante las primeras décadas del siglo XXI, que aún está sin publicar, pero que está proyectada para tales fines por la editorial Bartleby. La última tertulia a la que la poeta asistió fue tres años antes de su fallecimiento.

Como se ha podido ver, Angelina Gatell participó activamente en la vida cultural madrileña hasta su muerte y trató de interesarse por la catalana, aunque su pronto exilio se lo hubiera dificultado. En 1986 fue recibida por los Reyes de España junto a otros autores del medio siglo en el Palacio de la Zarzuela, tal y como quedó

recogido en un amplio reportaje fotográfico en *ABC*: “En otro grupo suben las escaleras de Palacio José Gerardo Manrique de Lara, Eduardo Sánchez, y Angelina Gatell” (Castelo, 1986, p. 109). La poeta murió el 7 de enero de 2017, después de dejar su sello de beligerancia en la vida literaria y cultural española.

CAPÍTULO 2: REDES LITERARIAS: PUBLICACIONES EN REVISTAS
(INTER)NACIONALES, CONFERENCIAS, TERTULIAS EN CASAS Y CAFÉS, Y
CRÍTICAS LITERARIAS

En este capítulo abordaremos algunas de las conexiones intelectuales que la poeta estableció desde su juventud en Valencia hasta su vida adulta y madurez en Madrid, más allá de las que ya hemos visto en el capítulo biográfico anterior, que fueron de interés para la evolución de su poesía en particular y su obra en general.

5. Relaciones personales e influencias poéticas en la juventud: Valencia

Una de sus primeras relaciones poéticas, después del primer contacto con José Luis Hidalgo, como hemos visto ya, fue con la poeta María Beneyto, en su adolescencia, cuando la poeta llegó a Valencia con 15 años en 1941. Esta relación fue de mucho interés, tanto personal como profesional, puesto que mantuvieron relación en Valencia durante su juventud y esto les permitió dialogar sobre preocupaciones poéticas que ambas tenían, así como entablar amistad con otros poetas que pasaban por Valencia. Tal como se verá en el análisis de los poemarios de la autora, Gatell cuenta con varias coincidencias poéticas con Beneyto en los poemarios de la primera etapa, lo que induce a pensar incluso en posibles periodos de escritura conjunta durante su juventud poética. En la antología de Carmen Conde de 1954, *Poesía femenina española viviente*, la maestra señalaba lo siguiente acerca de las dos poetisas en su prólogo:

Tanto ella como la poetisa antes citada [María Beneyto], levantinas y jóvenes las dos, merecen un señalado elogio por hacerse intérpretes voluntarios, y luminosos, de un mundo de dolor y de ansiedad, de amor y de gloria amenazada por la rudeza de la vida. [...] Estas poetisas de la orilla mediterránea tienen una cierta semejanza entre sí, aunque sus voces sean de distinta calidad, ambas positivas y admirables. (Conde, 1954, p. 23)

Fue esta relación también muy provechosa a la hora de impulsarlas a participar en tertulias sobre poesía y, así, dar un empujón a su carrera como escritoras. Ambas participaron en Valencia en la ya mencionada tertulia del café El gato Negro, por ejemplo. Tales relaciones las poetiza Gatell en su libro de 2015, *La oscura voz del cisne*, donde le dedica a su amiga de la adolescencia una elegía funeral titulada “Valencia, 15 de Marzo”.

Sin embargo, hubo en el verano de 1956 un pequeño percance cuando Gatell sospechó que Beneyto había tenido algo que ver en un cambio de asignación de última hora del premio Valencia de teatro que no fue otorgado a su marido en favor de Rafael Ferreras, crítico amigo de Beneyto. No obstante su amistad perduraría

toda la vida y sería sincera y querida para ambas. En un soneto recogido en el segundo apartado de *Noticia del tiempo* (2004), Gatell se dirige a Beneyto muy bellamente, recordando algunas conversaciones muy privadas de sus años en Valencia:

SONETO CON DOS CITAS

Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo lo que he visto

León Felipe

Tú que siempre al amor le has sonreído...

María Beneyto

Tiendo a decir tan sólo lo que he visto;
a referir heridas sin engaños.

Tiendo a nombrar la sombra y sus peldaños
que uno a uno subí. Y por eso existo.

Tiendo a sufrir y de dolor me invisto
al evocar el claustro de mis años.

Tiendo a no consentir los desengaños
y a aceptar la mentira me resisto.

Tiendo al amor. Sonríe si me alcanza
con su secreta y temblorosa lanza.

Tú, María, -¿recuerdas?- lo dijiste.

Tiendo a ofrecer mi mano solidaria
en una laica e indómita plegaria.

Por eso canto desmañada y triste.

(Gatell, 2004, p. 95)

En la entrevista concedida en 2015 al periodista José Molina en el periódico digital *Vallecasweb* con motivo de su homenaje en el mismo pueblo, Gatell hablaba de sus contemporáneos poetas con cariño y aprecio; y, a Beneyto, se refería como sigue:

Por entonces me llegaron también las voces y la presencia de Concha Zardoya, de Ángela Figuera, Celaya, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Ángel González, José Ángel Valente, José Hierro, José Luis Hidalgo —muerto muy joven—, Goytisolo, Caballero Bonald, Julia Uceda, y muy especialmente, la de quien fue mi gran amiga, la valenciana y bilingüe escritora en verso y prosa María Beneyto. (Gatell *apud.* Molina, 2015)

En una carta fechada ya el 27 de octubre de 1967, Beneyto aceptaba la invitación para participar en la Tertulia Plaza Mayor, lo que nos indica lo duradero de sus relaciones. En ese mismo *Noticia del tiempo*, Gatell incluía un soneto dedicado por su parte a José Hierro y sus duraderas relaciones de amistad originadas también en Valencia, en el tercer apartado del libro. También merece la pena reproducir algunas de sus estrofas ahora puesto que ilustra lo valioso de su amistad para la poeta, a través de una bella y simbólica descripción del paisaje que en diciembre de ese mismo año vio morir a Hierro:

A UN ABANICO QUE ME PINTÓ JOSÉ HIERRO CON ZUMO DE
GERANIO EN TOLEDO, EN EL VERANO DE 2002

Para Isabel Hierro

Yo no abanico y sí paloma
abres el ala ensangrentada
por una mano enamorada
mientras la tarde se desploma.

Toledo al fondo. Abajo el río
con su rumor de acero y rosa.
Y tú en tu vuelo, temblorosa,
trazas un largo escalofrío.

[...]

(Gatell, 2004, p. 132)

Otro poema incluido en *La oscura voz del cisne*, titulado “Despedida en Toledo” estaría orientado en la misma dirección y también tiene una dedicatoria a la hermana del poeta.

En la misma esfera de poesía femenina que se había abierto desde la relación con Beneyto, el conocimiento de Carmen Conde, también en Valencia, fue extremadamente provechoso como ya adelantábamos en el capítulo anterior. A nivel de amistad personal, Conde llegaría a ser la madrina de su hija María del Mar. Pero, sobre todo, Carmen Conde fue uno de los baluartes principales de su trabajo literario y con ella la relación profesional perduró en el tiempo hasta la muerte de la segunda. Entre las agendas personales de Carmen Conde, archivadas en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, aparece incluso una entrada del 20 de marzo de 1968 donde se puede leer que Gatell le sustituiría en una de sus clases, suponemos que del Institute of European Studies, y es de imaginar que no fue una excepción.

En las décadas posteriores ya en Madrid, también se dedicaría junto a ella a promocionar a sus contemporáneas de diversas maneras; desde la famosa antología en la que colaboró con Conde, hasta una tertulia en casa de la segunda donde se discutían diversos asuntos sobre literatura, pasando por la serie de telecomedias que ya hemos visto. Este sería un trabajo que nunca abandonó, dando incluso conferencias sobre la poesía escrita por mujeres hasta el final de sus días. Y, en eso, la inteligente actitud crítica y beligerante que de Carmen Conde se vislumbra en *Por el camino, viendo las orillas* respecto de la situación española de la posguerra fue, sin duda, también una fuente de inspiración vital para Gatell. En una reseña que Gatell hacía en 1967 a *Un pueblo que lucha y canta* en *Cuadernos Hispanoamericanos*, se expresaría en relación a la obra de su amiga en los siguientes términos:

[...] De entre sus libros de poemas recordamos siempre *Mujer sin Edén*, acervo de nobles rebeldías, manantial lírico donde hemos bebido anhelosamente todas las poetisas de España. [...] Si dejamos a un lado –por tantas y tan puras causas– a Santa Teresa, piedra, secular de nuestra literatura femenina; si prescindimos de Rosalía de Castro, la dulce mujer norteña que nos legó su escalofriante sensibilidad, su arraigado lirismo, tendremos que acudir al nombre de Carmen Conde para considerar –de un modo serio y consecuente– la lírica femenina española de todos los tiempos. (Gatell, 1967a, p. 435).

Dejaba pocas dudas sobre la influencia de Conde en sí misma, así como en todas las demás poetisas contemporáneas a ella. Similar era la apreciación que en este sentido hacía Leopoldo de Luis en el prólogo al tercer tomo de la antología preparada en 1996 por la poeta Luzmaría Jiménez Faro, en torno a la poesía femenina, donde se podía leer:

Y al citar a Carmen Conde menester es valorar la huella que su originalidad y la fuerza de su poesía dejan sobre las que escriben después. Mucho le deben las mujeres poetas, incluso aquellas que no la siguen directamente. Le deben una nueva comprensión y una nueva inspiración poética. (Leopoldo de Luis *apud*. Jiménez Faro, 1996b, p. 17)

En 1967 sería Gatell la que le organizaba a Conde un homenaje en el restaurante Lhardy de Madrid, el 1 de diciembre de ese mismo año, con motivo de su Premio Nacional de Poesía, primera vez ganado por una mujer con la publicación de su obra completa. Para el homenaje Gatell conseguiría reunir las firmas de muchos y diversos, desde Victoriano Crémer, hasta Pedro de Lorenzo o Ginés de Alvareda, pasando por Guillermo Díaz-Plaja, Ernestina de Champourcín, Susana March, Antonio Pereira, o Elena Soriano, y amigas ya íntimas como María Beneyto.

6. Colaboración poética en revistas durante la vida adulta: primero desde Valencia y después desde Madrid

Algunos de sus poemas aparecerían en revistas peninsulares como la gaditana y combativa *Platero*, en su segunda época; o la malagueña y ecléctica, *Caracola*, en sus especiales de nombres de mujer, en los cincuenta y sesenta respectivamente. También en *Cuadernos de Ágora* de Concha Lagos tuvo cuatro pequeñas participaciones; tres en 1957, 1960, y 1961 respectivamente, y una en el famoso número antológico 27-28 de 1959, que la constituía en miembro oficial de la generación del medio siglo. Todas ellas eran de poemas que después se incluyeron en *Esa oscura palabra* (1963). En *El Urogallo* también tuvo una pequeña participación en el número 3 de 1970, con una composición dedicada a la muerte de Josep Carner en el exilio; y en el número 24 de 1973 con motivo de la muerte de Neruda. En la revista *Índice*, la poeta también tuvo una curiosa participación en

septiembre de 1960, de la que ya hemos extraído algunos datos en el capítulo anterior y que seguiremos trabajando en el capítulo siguiente⁵.

También incluyó poemas en otras revistas peninsulares como la palentina *Rocamador*, la murciana *Sazón*, y otras de fuera de la Península como las melillenses *Manantial* y *Alcándara* de principios de la década de los cincuenta. Igualmente también colaboraría muy esporádicamente en la revista de Trina Mercader, *Al-Motamid*. Además, sería llamada a publicar en la segunda época de la valenciana *Verbo. Cuadernos literarios* José Albi y Joan Fuster, por su estrecha relación con el grupo de poetas valencianos y alicantinos. Como se verá en el capítulo siguiente, su primera intervención fue en el año 1951, con un poema explícitamente reivindicativo, que la autora adscribía a un libro inédito de título *Surco* que parece que habría albergado composiciones de carácter muy ecléctico que coincidieron en el tiempo, configurando así un complejo comienzo poético. También en 1953 participaba en la misma revista con otra composición de título “¿Por qué?” que posteriormente aparecería en la antología de 1954 de Carmen Conde con otro título, y que muy probablemente estuviera adscrita a un poemario que nunca se publicó de título *Mujer en la esquina* pero del cual se daba una muestra bastante orgánica aparentemente en dicha antología y que también veremos detenidamente también en el siguiente capítulo.

También aparecerían muestras de su poesía en algunas internacionales como *Puerto*, de Puerto Rico, durante los primeros años de la década de los cincuenta, aunque lamentablemente no hemos tenido rastro de ellas. Todo ello permite, en cualquier caso, ver lo total de su dedicación a la poesía desde los primeros años de la década de los cincuenta. En este apartado se dará cuenta ahora de sus colaboraciones en las dos primeras, andaluzas, puesto que el resto de colaboraciones se traen a colación por afinidad temática, en cada caso, en apartados posteriores. También se incluye ahora otro poema aparecido en *Verbo* en 1956. Finalmente, todas sus colaboraciones poéticas de esta primera etapa quedarán

⁵ Fanny Rubio aporta información enormemente detallada sobre estas y otra gran cantidad de revistas poéticas del periodo de la posguerra en su ya archiconocido trabajo, *Revistas poéticas españolas. 1939-1975* (2003), Alicante, Universidad de Alicante Publicaciones.

recogidas, en orden cronológico de publicación, en el primer apéndice de este trabajo.

“Sara” apareció en *Verbo* en abril de 1956 en el número 30. Para este año, Manuel Molina ya había vuelto a formar parte de la dirección de la revista junto a Albi y a Fuster, después de haber dejado de hacerlo antes, en 1948. En una carta de agosto de 1956 Gatell le preguntaba a Molina por otra de sus colaboraciones que nunca saldría en ningún otro número después del de 1956. Joan Fuster dejaría de formar parte de la dirección durante 1963, el último año de vida de la revista tras varios de silencio, para hacerlo Juan Porcar Montoliu.

“Sara” era una copla en arte mayor, donde la voz poética se transmutaba en Sara, la estéril mujer de Abraham, para denunciar su cuerpo como un campo yermo donde no pueden nacer más hijos. En el poema la mujer se sitúa como en una dicotomía frente al hombre, infértil, frente a un intento inútil de fertilización por parte del segundo. Y Sara se muestra siempre libre, incierta, capaz de evitar todas las presiones a que el hombre le somete. Sin embargo, a pesar de esa evidente toma de conciencia femenina, con grandes notas de erotismo veladas, sin duda el poema está escrito con un halo confesional, en lo referente a las exhortaciones a Dios, en este caso personificadas en Abraham, muy en la línea de algunos poetas desarraigados durante los primeros años de posguerra, lo que acerca su estética a lo que se podría encontrar ya en *Poema del soldado* (1955). Pero quizás también podría dejar percibir un cierto sentimiento de beligerancia, de lucha, en la ironía con que Sara canta su esterilidad. Una ironía que sin duda estaría presente en sus libros posteriores, sobre todo, en *Esa oscura palabra* (1963). Merece la pena transcribir algunas de las estrofas para ilustrar todo ello:

ESCUCHA, Abraham: ya tengo la sangre fatigada
de tanto latigazo...; toda la sangre muerta,
callada... para siempre; condenada a pudrirse,
condenada a quedarse aquí, por siempre, quieta...

Escucha, Abraham: tú sabes, es inútil la noche,
es inútil que caigas sobre mi carne seca;
no encenderás arroyos con tu savia caliente,

ni alcanzarás mi savia, que huye lejos, incierta...

Se han callado mis cantos. Sólo queda el silencio;
sólo queda la angustia de una extinguida hoguera...
Tú lo sabes, lo sabes...; es inútil la noche,
tu relámpago vivo sobre mi estatua yerta.

Es inútil, lo sabes. Yo soy Sara, la estéril...
Es inútil que busques en la noche mi entrega.
Yo te sigo sumisa, pero apenas te siento...;
no me queda en los huesos ni una brizna de estrella.

[...]

¡Ay, Abraham, hijo mío, mis inútiles senos,
mi sexo sin descanso, mis entrañas desiertas...!
Y tú con ese intenso deseo inacabable
de sentirme apresada, consumida en tu hiedra...

Y es todo inútil, ¡todo! No regresan los muertos;
y yo, desde hace siglos, tengo un lecho de tierra.
No regresan los muertos, Abraham, tú bien lo sabes...;
mi cuerpo es una isla, y tú, en la orilla, sueñas...

Tengo al hijo clavado, ardiéndome aquí dentro
y no puedo parirlo... toda mi sangre muerta
quiere volverse espuma de nardos jubilosos...
Pero es inútil todo... Yo soy Sara, la yerma...

[...]

(Gatell, 1956a, pp. 23-24)

El poema aportaba también una reflexión similar a las que muchas de sus contemporáneas adoptaron para su poesía durante esos años; esto es, el hecho de comparar la fertilidad de la mujer con la única posibilidad para conseguir la prosperidad de un país en la posguerra. Que Sara clame al cielo su infertilidad se interpreta como una denuncia ante la destrucción que ha originado la guerra. Parece entonces que la composición estaba en la línea de la toma de conciencia femenina que la autora desarrollaría más en profundidad en el mencionado poemario finalmente inédito, *Mujer en la esquina*, del que se daban cuatro muestras en la antología de Conde de 1954 pero cuya escritura sabemos se perpetuó en el tiempo hasta aproximadamente 1959.

Merece la pena reproducir ahora el poema aparecido en *Platero*, en el número 10 en 1951, titulado “Tú no puedes saberlo”, puesto que aunque no aparece en ninguno de sus libros publicados posteriormente, posiblemente estuviera destinado a estar incluido en un libro de sonetos amoroso-sentimentales titulado *Poemas alucinados*, donde parece que hubiera cristalizado la mayoría de una primerísima etapa como poeta del amor, y que la autora nunca llegó a publicar, pero que mencionaba también en esa antología de Carmen Conde de 1954:

TÚ NO PUEDES SABERLO

Tú no puedes saberlo. Mi tristeza
me condujo hasta ti sólo un momento,
y en un vuelo de audacia el sentimiento
me llevó hasta los ojos su tibieza.

Tú no puedes saberlo. Me tropieza
la voz contra un desnudo y frío viento.
No es posible apresar el pensamiento
ni dominar su vuelo, su terneza.

Pero aquello pasó. Tú no advertiste
el temblor sideral de mi sollozo
al mirarte los ojos levemente.

Era pecado amarte y no supiste
que tras aquél girón de mi alborozo
se ocultaba otra herida amargamente.

(Gatell, 1951d, p. 94)

En ese mismo número, aparecieron también dos interesantes poemas de dos de sus compañeras de generación: “Cuando mi padre pintaba” de Ángela Figuera, “La Fila” de Pilar Paz Pasamar, y “Han venido hasta mí” de Pura Vázquez (Hernández Guerrero, 1984, p. 41). De cariz similar en contenido al de *Platero* pero diferente en forma era el poema que aparecía en el número 66 de *Caracola*, en abril de 1958, con el título “He pedido muy poco”. Es un poema largo, en ocho estrofas no tradicionales. Todo ello se verá, como hemos dicho, en el capítulo siguiente; pero, junto al poema de *Platero*; otro incluido en la murciana *Sazón*, también en 1951; tres publicados en las dos revistas melillenses de principios de la década de los cincuenta; dos poemas inéditos adscritos a proyectos desconocidos en la década de los sesenta; otros dos poemas inéditos publicados en la ya mencionada *Antología de poesía amorosa contemporánea* de Carmen Conde de 1969; y las muestras que se ofrecen en el primer apartado de *Noticia del tiempo* (2004) todos ellos darían cuenta de una producción poética de Gatell que habría sido de cariz amoroso, y que se habría extendido en el tiempo, muy puntualmente desde el final de sus inicios poéticos de primera juventud, hasta la década de los sesenta, aunque siempre quedando inédita en libro completo hasta *Cenizas en los labios*, de 2011, donde se presentaría ya una nueva concepción del sentimiento del amor, de madurez. Transcribimos a continuación un fragmento de la composición del número 66 de *Caracola*:

HE PEDIDO MUY POCO

He pedido muy poco:
un pedazo de tierra donde alzar mi cabaña;
un puñado de almendras y –si fuera posible–
una rama con rosas.

He pedido muy poco. Tú lo sabes.

Y me ha sido negado.

Ahora tengo tan sólo

una copa de amor que llevarme a los labios.

He pedido muy poco.

[...]

Yo tan sólo quería
una humilde cabaña de madera olorosa,
cuatro muros calientes
donde alzar este amor que me llena hasta el borde,
donde hablar dulcemente de la tierra y del agua,
de los trigos maduros...,
donde hablar sin rencor, con ternura infinita,
donde amar, ¡oh, Dios!, hasta el asombro.

Tú sabes:

he pedido muy poco.

O tal vez era mucho y no supe entenderlo.

Pero todo me ha sido negado.

Y me queda tan sólo
esta copa de amor donde bebo
mi vino diario.

Esta copa de amor, tú lo sabes,
donde bebo con ansia
unas sobras amargas.

Porque todo me ha sido negado.

(Gatell, 1958, pp. 4-5)

El poema apareció también en esa *Antología de poesía amorosa contemporánea* que Carmen Conde preparó en 1969 y que apareció en la editorial Bruguera, en cuya concepción además también habría participado Gatell tal como se indicaba en el prólogo: “En el trabajo de selección, no leve, me ha ayudado una querida colega, magnífica poetisa y que consta en este libro, Angelina Gatell. Es para mi muy grato

que vayan unidos nuestros nombres” (Conde, 1969, p. 11).⁶ También en esa antología, el poema aparecía fechado en 1958, pero no se adscribía a ningún proyecto de poemario inédito.

De la revista *Caracola*, Gatell había formado parte del consejo de dirección de manera excepcional en el número 24 de octubre de 1954, número especial con algunos nombres de exiliados. Seguramente, la continuidad de sus participaciones en la revista le vino de la mano de Bernabé Fernández-Canivell, con quien había trabado una buena amistad en Málaga durante su luna de miel en 1955. Ese número 24 había sido especialmente relevante puesto que en una pequeña introducción, inusual en la publicación, se aseguraba que desde entonces cambiaría de rumbo para dejar en su “parnasos” sitio a aquellos que optaban por el amor y no por la indiferencia; es decir, no a aquellos preocupados por las ortodoxias o heterodoxias en poesía, sino a los preocupados por su funcionalidad. Un claro movimiento hacia la poesía crítica que cambiaba de rumbo la publicación de la mano de una nómina especial.

De otro estilo diferente al poema anterior, en el número compuesto 129-130 de *Caracola*, en el verano de 1963, apareció otro de sus poemas junto a otros de sus compañeras como María Elvira Lacaci, María Beneyto, Carmen Conde, Pino Betancor, o la valenciana María Mulet, además de varios nombres de autoras latinoamericanas como la chilena María Angélica Flores, la argentina Ariadna Chaves, las uruguayas Mary Lagresa Trujillo y Marynés Casal Muñoz, o Jean Aristeguieta -editora de Caracas que dirigía la revista *Árbol de fuego* donde publicaron a su vez varias de las poetas españolas-, que también se incluían en la intrépida publicación. Se trataba de un especial de nombres de mujeres similar al número 66. Sorprende que el poema aparecido en ese número de 1963, en la página 25, lleve por título únicamente “Poema” cuando después sería incluido en *Las claudicaciones* (1969) ya con el título “De pronto aquí, en la noche...”. Sin embargo, el poema incluido en la revista presentaría varias variantes, tal y como veremos en el apartado dedicado a *Las claudicaciones*, que hacía de él una composición

⁶ En la agenda de 1966 de Carmen Conde, localizada en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, se indica una retribución económica de 5000 pesetas a Angelina Gatell por este motivo.

notablemente más simbólica que la de 1969. Sin duda esto se debía a un estadio de producción anterior en la autora. Es cierto también que el cariz existencial del poema, también más típico de sus primeras composiciones que de las siguientes, se mantendría en el libro de 1969, que retomaba dicha condición aunque con un añadido sentimiento temático de hastío fundamental, pero que sin embargo habría dejado lugar a una reivindicación más crítica y explícita en *Esa oscura palabra* (1963).

Coincidían en el tiempo, por lo tanto, una composición de carácter más existencial con la preparación de un poemario de corte más crítico en la década de los cincuenta ya que, como hemos dicho, varios de los poemas incluidos en *Esa oscura palabra* estuvieron publicados en *Cuadernos de Ágora* también durante ese periodo. Ello se debe sin duda a que la producción de la autora fue prolífica en ese momento y por lo tanto también es lógico que en ese periodo de gran producción que comprendió la década de los cincuenta y los primeros años de la de los sesenta, convivieran varias tendencias poéticas desarrolladas parcialmente en paralelo. Pero ello no quiere decir, sin embargo, que los libros completos publicados en 1955, 1963, y 1969 no mostraran diferencias sustanciales, como veremos en el capítulo siguiente, que confluían en un cierto punto final, completo y circular, que había comenzado con *Poema del soldado* y terminaría en *Las claudicaciones*. De hecho, precisamente en el poema anterior, en *Las claudicaciones* se incorporaron reescrituras que le restaban mucha parte de su componente simbólico y lo acercaban más a una estética crítico-protestataria. El desarrollo de la poesía comprometida de Angelina Gatell se percibe de hecho precisamente en la composición final de esos tres libros publicados de poesía social, que efectivamente dejaban percibir una coherente evolución aunque no se pueda hablar tampoco de tendencias absolutamente diferenciadas. Así, en el de 1955 se percibía más un componente desarraigado-tremendista-existencialista, y en 1963 una tendencia general más marcadamente crítico-protestataria, que de nuevo se tornaría de naturaleza existencial-intimista-hastiado en el de 1969.

Y todo ello habiendo partido de una primerísima etapa de carácter eminentemente amoroso, cuya impronta simbolista heredada, también fue inherente a toda su poesía posterior en mayor o menor medida en cada caso. El

eclecticismo temático, y probablemente también estilístico, que se podía ver en el libro inédito titulado *Surco* habría sido el siguiente paso. A todo ello habría que sumarle además una temática de autoconocimiento femenino-feminista que se habría comenzado a desarrollar también en sus inicios poéticos, concentrada en ese inédito titulado *Mujer en la esquina*; y que además discurriría también en paralelo a su poesía social en lo sucesivo. Todo ello, tan complejo como es, y siendo que ya hemos visto algunas muestras que son suficientes para este apartado, lo desarrollaremos en profundidad en el siguiente capítulo donde añadiremos más información sobre sus inicios poéticos, y nos dedicaremos específicamente a evaluar la poesía de su primera etapa.

7. Relaciones con poetas en Madrid: tertulias y recitales

Ya instalada en Madrid definitivamente, asistiría con asiduidad a la tertulia de Gerardo Diego en el Café Gijón (Sánchez Gatell, 2017) donde mantuvo largas conversaciones con, entre otros que hemos visto en comentarios anteriores de la autora, Buero Vallejo de gran cercanía personal para la autora. Allí también entabló relación con los poetas que del grupo “Juventud Creadora” o, como ella misma relata en sus memorias, *Memorias y desmemorias* (2012), “lo que aún quedaba de él” (Gatell, 2012, p. 130). También allí, compartiría momentos con Vicente Aleixandre quien le había dado su tarjeta por primera vez en el Ritz, donde había coincidido en la celebración de un premio literario otorgado a Juan García Hortelano (Gatell, 2012, p. 137). Hoy en día hay un retrato de ella y de una de sus composiciones enmarcadas allí. Gatell recuerda con cariño en sus memorias cómo el poeta le llamó por teléfono por primera vez después de verla en una función en televisión en 1959: “Yo no había ido a verlo aún. No por falta de ganas, ni de respecto, ni de admiración, sino por timidez” (Gatell, 2012, p. 137).

Gatell asistió también al Aula de Poesía del Ateneo cuando ésta estaba dirigida por José Hierro. Y allí estableció conversaciones con toda la flor y nata de la poesía del medio siglo, tal como Gabriel Celaya y Amparo Gastón, Francisco Brines, Félix Grande, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero o el jovencísimo Antonio Hernández, entre otros. Casi todos los poetas que pasaron por aquella tertulia asistirían después a la de “Plaza Mayor”, creada precisamente por la poeta a resultas del despido de

José Hierro del Ateneo en 1966, junto a el propio Hierro, José Gerardo Manrique de Lara y Aurora de Albornoz. Pero ello lo veremos en un apartado posterior.

También participaría en 1958 con una lectura de poemas –y a partir de entonces con asiduidad, los martes- en la Tertulia Literaria Hispanoamericana de Rafael Montesinos, la más antigua de Madrid. De hecho, allí presentó su libro *Las claudicaciones* el 9 de diciembre de 1969 con una lectura de poemas y participó, comentando brevemente la poesía de Blas de Otero en una tertulia-homenaje el 30 de octubre de 1979. También allí leyó parte de su obra inédita, en una de las ocasiones, junto a Concha Zardoya y Carmen Conde, en 1983.

Participó también en varios recitales de poesía, como el de la Casa del Brasil de Madrid en el verano de 1968, junto a otras poetas que trataron siempre de que su obra no pasase desapercibida. También el 4 de diciembre de 1969 leyó parte de su poesía en el Aula de poesía del Ateneo, con la crítica a cargo de la poeta Elena Andrés. En la introducción bio-bibliográfica que de ella se hace en *El armario y 24 cuentos más*, se indica que “ha dado conferencias y recitales en Ateneos y centros culturales de muchas provincias españolas” (Anónimo *apud.* Acquaroni *et al.*, 1967, p. 162). Así como que sus poemas ya habían sido traducidos al francés, al italiano, e incluso al árabe.

Visto todo este panorama de relaciones entre Valencia y Madrid, y combinándolo con las informaciones del capítulo anterior, queda claro que Angelina Gatell se relacionó con prácticamente todas las esferas de la intelectualidad de su tiempo durante su juventud y su primera adultez. Algunas de sus relaciones personales sorprenden incluso dada su situación ideológica, tan distante a la suya de izquierda, tal y como veremos en algunos ejemplos flagrantes recogidos más adelante. Pero ello no demuestra sino un interés intrínseco por la literatura que le llevó a veces a traspasar fronteras ideológicas en pos de un vasto conocimiento que de otra manera no le habría sido posible adquirir en un tiempo tan complicado como el que le tocó vivir. Y sabemos que ella misma separaba claramente además la idea de la amistad de la esfera política, tal y como hemos visto en la entrevista que viene sirviéndonos como referente a estos apartados biográficos hecha por Luis García Montero en 2017.

No se puede saber exactamente hasta qué punto influyó cada escritor conocido en su concepción de la poesía aunque sí sepamos con quienes mantuvo relaciones más largas en el tiempo y sí que hemos podido dilucidar de quiénes heredó sus mayores influencias como ya venimos planteando. Viendo su producción posterior y las numerosas ocasiones en que así lo afirmó en distintos medios, se puede constatar en general que su preferencia por las inclinaciones en la línea de la poesía social, en el amplio sentido del adjetivo, le acompañó siempre.

8. Crítica literaria de madurez: años 60-70

Angelina Gatell ejercería la crítica literaria, a partir de los sesenta, en varias y eclécticas revistas de la intelectualidad peninsular, tales como *Cuadernos Hispanoamericanos* dirigida por José Antonio Maravall desde 1966, *Sábado gráfico* fundada por Eugenio Suárez Gómez, *Poesía española* dirigida en el Ateneo por José García Nieto en la década de los sesenta, y *El Urogallo* de Elena Soriano. De sus colaboraciones en *Sábado gráfico* no tenemos noticias lamentablemente, más allá de conocer el dato de que la retransmisión de su biografía novelada para TVE de Marie Curie fue anunciada en dicho medio en 1964 (Gatell, 2012, p. 165).

En el número 159 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, por ejemplo, Gatell escribiría una reseña a *En un mundo de fugitivos* de su amiga Carmen Conde en 1963; y, en 1967, en la misma revista, haría la ya mencionada crítica a *Un pueblo que lucha y canta*. Por fin, en 1968 haría un repaso crítico de toda la obra de su amiga hasta la fecha en la misma revista con motivo de la publicación de la antología de Conde en Biblioteca Nueva en 1967. En 1964, José Gerardo Manrique de Lara haría una interesante crítica a su poesía publicada hasta ahora en esta misma revista, pero ello lo veremos más adelante en el análisis de *Las claudicaciones*.

La reseña de *Un pueblo que lucha y canta* comenzaba de la siguiente manera: “Mucho admiramos a Carmen Conde. Y no sólo por sus reconocidos valores poéticos y literarios, sino también por su enorme capacidad de trabajo que la sitúa que la sitúa entre las más pródigas de nuestras escritoras” (Gatell, 1967a, p. 434). La reseña era especialmente relevante puesto que Gatell se la dedicó el mismo año que Conde recibió el Premio Nacional de Poesía y fue la primera mujer en hacerlo. En la reseña de 1968 Gatell afirmaba:

Muchas veces, casi constantemente sorprendemos a lo largo de la obra de Carmen Conde, ese “olor ácido a tierra llovida”. Sus poemas nos hablarán con frecuencia de la tierra, del agua, del viento, de la lluvia y el mar... En su mundo poético, apretado y complejo, encontraremos a cada paso las fuerzas elementales como materias profundas y misteriosas, capaces por sí solas de transmutarse en la más pura y definitiva poesía. (Gatell, 1968b, p. 206)

Y, sin duda, ella misma habría empleado algunas de estas imágenes, aunque muy sutilmente, en sus poemarios de los sesenta, para añadir a su poesía de peso y explicitud un cierto simbolismo y un mayor grado de lirismo. Ello se verá claramente, sobre todo, en *Las claudicaciones*, libro que sin duda comporta el mayor grado de simbolismo, siempre dentro del marco de la denuncia social.

En el número 165 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1963, la poeta habría publicado también un interesante ensayo sobre “La poesía femenina en el romanticismo cubano” que demostraba, una vez más, su vasto conocimiento de poesía internacional y, en especial, de la poesía escrita por mujeres tal y como demostraría ampliamente en su introducción a su antología de poesía femenina del medio siglo, *Mujer que soy* (2006). Se detenía Gatell en la figura de Gertudris Gómez de Avellaneda trazando una bella biografía literaria de la misma de la que destacaba lo siguiente:

[...] Poetisa decididamente erótica, dio, no obstante, libertad a su estrofa para cantar no sólo el amor, sino también los diversos y múltiples estados espirituales por los que atravesó a lo largo de su vida, y que culminaron en una, aparentemente decidida, vocación religiosa. [...] (Gatell, 1963c, p. 543)

En *Poesía española*, la autora participó tanto con poesía, como con crítica literaria junto a otros como Carlos Murciano o José Gerardo Manrique de Lara. Igualmente, también se dedicó durante 1964 a escribir la sección constante “Noticiero”, donde se exponían las actualidades literarias tanto del ámbito nacional como del internacional. Lo escribió en el número 138 de mayo; en el número 142 de octubre; y en el número 143 de noviembre; y en el número 144 de diciembre. Pero quizás la más interesante intervención de Angelina Gatell en esta publicación es la que escribió en diciembre de 1961 con motivo de la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960). La autora se enfrentaba al famoso crítico en un tono

irascible y más que valiente para expresar públicamente su opinión acerca del nuevo libro.

Merece mucho la pena transcribir algunos de los pasajes que hay en esta crítica debido a lo relevante para situarla en medio del panorama poético del medio siglo, tal y como ella misma se veía a fecha de 1961. Desde los primeros párrafos la poeta arremetía contra la publicación de Castellet en los siguientes términos de admiración personal:

Usted ha puesto la razón entre las manos de sus detractores. Y esa razón se vuelve contra usted airada y justa. [...] Es posible que, desde un punto de vista, digamos de afinidad no con un hombre, sino con una causa, no resulte muy constructivo hacer resaltar los errores de quienes la representan. Tal vez sería más [...] eficaz suscribir tales errores. Eficaz, pero deshonesto. [...] (Gatell, 1961b, p. 1).

Continuaba la poeta argumentando su enfado en las siguientes páginas respecto a lo que ella consideraba errores. Primero, denunciaba la selección arbitraria de poemas apareciendo sólo tres de Miguel Hernández, lo que ella considera demasiado exiguo. Después, Gatell iba más allá de la crítica moderna sobre el realismo histórico de Castellet que tradicionalmente le acusaba de agrupar bajo el signo de realismo a poetas de muy distinta índole, para reprocharle, por otra parte, que bajo el término de “histórico” no incluyese a otros poetas cuya obra también representaba un hecho histórico ante los recientes hechos acaecidos en España; por su parte, los de Juventud Creadora, que tuvieron una “reacción humana, [...] [que se podía también] estudiar a través de aquella poesía de evasión, de puro escapismo” (Gatell, 1961b, p. 3).

Por otra parte, retomando efectivamente las muy heterogéneas tendencias de entre los nombres que recoge el antólogo, le achacaba la falta de algunos que ella consideraba fundamentales teniendo en cuenta el título de la antología que claramente entendía como algo más holístico que lo que Castellet presentaba:

Carmen Conde, José Luis Prado Nogueira, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, José Gerardo Manrique de Lara, Pura Vázquez, Miguel Labordeta, Susana March, Manuel Molina, Julián Andúgar, Manuel Pinillos, José Luis Gallego, Manuel Alcántara, Federico Muelas, Salvador Pérez Valiente, Manuel Altolaguirre, el padre Jesús Tomé, entre otros de bien ganado prestigio. (Gatell, 1961b, pp. 3-4)

Denunciaba la poeta también los motivos que el antólogo daba en el prólogo para explicar las variaciones de tendencia en la poesía de los últimos veinte años como algo aleatorio, que bien redactado, podría perfectamente explicarse en el otro sentido teniendo en cuenta la poesía tan rica de sus antologados. Sin embargo, a pesar de que todos los errores anteriores que inteligentemente señalaba la poeta son evidentes en el libro de Castellet, ella misma recaía en la tendencia del realismo social más puro, aún sin quererlo, cuando algunos párrafos más adelante pasaba a describir la naturaleza de la poesía contemporánea de su país. La definía Gatell en unos términos que dejan muy pocas dudas acerca de su visión poética y su merecidísimo derecho de considerarse a sí misma poeta social por ser, a fin de cuentas, una tendencia inherente a su persona misma:

La poesía no es ya un mero juego de palabras, de filigranas verbales, sino un medio de expresión, de comunicación, a través del cual los hombres han aprendido a entenderse. El poeta conoce su responsabilidad y ofrece su poema con la misma trascendida sencillez con que el labrador entrega su cosecha de trigo. [...] No pretendo decir que la poesía ha de tener necesariamente una misión determinada y única, pero sí hacer constar el hecho de que en la actualidad tiende a ser un arma con la que el hombre-poeta lucha en la gran tragedia universal en la que nos ha tocado vivir. (Gatell, 1961b, p. 5)

Como poeta no hay duda de que Gatell entendía la naturaleza heterogénea del hecho poético para comunicar una realidad dada -interior o exterior-, o para reflexionar sobre una realidad existente. Y así lo demostraba en su obra. No obstante, quedaba clara su tendencia a apostar sin dudas por una poesía preocupada por el tiempo vivido, el tiempo actual, y especialmente comunicadora para con el lector, con el objetivo último de remover conciencias y provocar, en la medida de lo posible, cambios sociales.

Parece, con todo, que la carta abierta estaba movida finalmente por una decepción intrínseca respecto a la nómina de nombres que el antólogo seleccionó por no diferir mucho del canon habitual al que las antologías estaban acostumbradas por entonces y frente a las que Gatell creyó que Castellet haría frente con un trabajo rompedor. El final de la carta es bastante evidente en este sentido:

Ya no me queda más que pedirle perdón por mi discrepancia, y hacerle constar el sentimiento que me produce el que sea precisamente usted quien la haya merecido. Estamos muy necesitados de quienes nos

orienten hacia muchas y muy distintas metas, y usted estaba en condiciones de hacerlo. Pero no ha sabido salvarse del pecado común. (Gatell, 1961b, p. 6)

Pasando a otras revistas donde la poeta participó, de *El Urogallo* formó parte del consejo editorial nacional –pues había otro en el extranjero- a partir del número 9 y hasta 1973 cuando se formó un “Consejo Volante” que correspondía a cada publicación (Soler Arteaga, 2010, p. 32-33). Gatell participó en la revista también activamente con poesía y reseñas desde el número 3, en 1970, hasta el 30, en 1974. El domicilio de Elena Soriano en Madrid también sería un núcleo de reunión y diálogo para los participantes de la revista durante sus años de publicación (Soler Arteaga, 2010, p. 29).

El Urogallo fue realmente beligerante teniendo en cuenta que en ella se publicó poesía en gallego y en catalán con el riesgo respecto a la censura que ello suponía y con el consiguiente pliego de descargo que Elena Soriano tuvo que aportar al inicio de su publicación (Soler Arteaga, 2010, p. 18). Fue una revista que apostó por la inclusión de visiones muy dispares en lo que concernía a la literatura del momento, dejando un espacio para todo tipo de interpretaciones y corrientes representadas por filósofos, poetas, novelistas, dramaturgos, y críticos. En este sentido, todos los artículos que incluía en sus números eran de gran interés filológico. Además, la inclusión de críticos y escritores internacionales, hacían de la publicación un espacio de intercambio cultural e intelectual. Un ejemplo muy revelador de semejantes heterogeneidades es el artículo del filósofo rumano Emil Cioran, traducido del francés por Esther Seligson, que se incluía en el número 7, en enero-febrero de 1971 acerca de la “Demiurgia verbal”, donde el filósofo escribía asertos sobre el hecho poético como los siguientes:

Desprendiéndose por instinto de las significaciones convenidas, del universo heredado y de las palabras transmitidas, el poeta, en busca de otro orden, lanza un reto al vacío de la evidencia, a la visión tal cual. Se enrola en la demiurgia verbal. [...] El poeta juzga de otra manera: toma en serio el lenguaje, crea uno a su manera. Todas sus singularidades proceden de su intolerancia hacia las palabras tal cual son. (Cioran, 1971, pp. 36-37)

Estas afirmaciones iban en sintonía con el uso más esteticista del lenguaje que promovieron los Novísimos tras la poesía social. Lo más enriquecedor es que se

encontraran, en la misma publicación, con otras afirmaciones que iban en direcciones opuestas.

En lo concerniente al tema político, *El Urogallo* también estuvo comprometida con la causa vietnamita que en aquel momento tanto preocupó a los intelectuales españoles y, aunque Soriano tenía el título de su revista registrado desde hacía diez años, no fue hasta después de la Ley de Prensa de 1966 que pudo comenzar a lanzar su publicación (Soler Arteaga, 2010, p. 17-18). Un texto de la propia Soriano comentando el título elegido para la publicación dejaba pocas dudas acerca de sus intenciones socio-culturales finales:

El urogallo es ave rara de la fauna septentrional, que vive solitario y libre en algunos bosques umbrosos de Occidente. No vuela alto ni luce plumaje de vistosos colores ni su canto es pertinaz, agudo, dulce o halagüeño a los oídos, como el de tantos pájaros triunfales[.] Más bien es un canto áspero y grave, brotado de su ser únicamente por amoroso celo y que al delatar su presencia a los cazadores puede hacerle morir. Consciente del mismo riesgo, EL UROGALLO literario sólo canta por celo intelectual. (Soriano (1969) *apud.* Soler Arteaga, 2010, p. 34)

En lo que respecta a Angelina Gatell, esta fue sin duda la publicación dónde mejor se dejó percibir su visión como poeta respecto a la poesía de su tiempo y las transiciones que por entonces estaba viviendo, ya que todas sus intervenciones se dieron en la década de los setenta, cuando su silencio editorial ya había comenzado y la poesía social se había extinguido prácticamente por completo. La continuidad de sus participaciones nos permitirá observar cómo fue evolucionando su visión de la poesía en relación a lo que le venía rodeando en esa nueva década. Y también nos dejará percibir el alto espíritu combativo que demostró en sus intervenciones, muy en sintonía con el espíritu de la revista en general.

Gatell dedicaba su sección, "Crónica de poesía", al marido de Carmen Conde en el número 11-12, en 1971, con motivo de la compilación póstuma, por parte de la segunda y con prólogo de Leopoldo de Luis, de las obras completas de Oliver en Biblioteca Nueva. En la misma reseña, además de la compilación de obras de otros autores y los premios Adonais y Ciudad de Barcelona, la poeta mencionaba la nueva antología del, recién retornado del exilio, poeta catalán Agustí Bartra y hacía una interesante comparación respecto de la poesía de Oliver:

Antonio Oliver utiliza un lenguaje transparente, una expresión difícilmente sencilla donde la imagen surge accesible y espontánea. Por lo contrario, Agustín Bartra, el gran poeta catalán, tantos años ausente de España, se mueve dentro de un campo de oscuridades, exigiendo el máximo esfuerzo del lector –de un lector avezado- al que, no obstante, se vincula a través de una poesía rica y metafórica, con frecuencia alucinante, siempre propicia al símbolo. (Gatell, 1971c, p. 180).

Es interesante ver cómo interpretaba la poeta la poesía del catalán para observar sus juicios críticos y estilísticos en torno a un tipo de poesía en clave no tan conversacional como la que ella presentaba, y le era especialmente favorable. También es interesante ver cómo apreciaba Gatell la simplicidad de Oliver a pesar de pertenecer su poesía a otra generación distinta a la suya, y como, sutilmente, tendía puentes entre ambas con un audaz ejercicio de crítica literaria intergeneracional. Y, por último, sin duda es interesante ver cómo Gatell tenía la osadía de comentar la poesía, íntegramente en catalán, de un exiliado.

En 1972, en el número 13 de esta misma revista, Angelina Gatell dedicaba un artículo-reseña a la poesía de José Luis Hidalgo con motivo del 25 aniversario de su muerte, de interés para evaluar su propia poesía a la luz de cómo consideraba Gatell el tono lírico de Hidalgo. Titulado “El poeta en su tiempo”, Gatell consideraba en el artículo la voz de Hidalgo como una de las excepcionales de la primera posguerra por su capacidad de examinar su realidad a la vez, desde lo más profundo de su intimidad y desde la necesidad urgente de su alrededor. De *Los muertos* (1947), Gatell escribía lo siguiente:

En este libro la voz de Hidalgo ha alcanzado ya toda su madurez. Nos llega transparente, tersa, volcada hacia la claridad, [...]. [...] La idea impulsora del libro [...] fue cantar a los muertos de la guerra, pero el tema fue haciéndose más ancho y profundo a medida que iba siendo también más íntimo y angustiado hasta desembocar en lo que todos han querido ver una premonición. [...] (Gatell, 1972a, p. 72)

Teniendo en cuenta que Hidalgo fue el primer poeta que conoció en su juventud, es de imaginar la fuerte influencia que su poesía ejerció sobre la de la autora; y, en especial, seguramente ese *Los muertos* sobre el primer libro publicado de ella.

En ese mismo año, en el apartado de “Notas críticas” del número 16 de julio-agosto de la misma revista, Gatell dedicaría su reseña de crítica poética a dos poetas internacionales bajo el título “Dos libros de poesía”, cuya interpretación es relevante

para vislumbrar su entendimiento particular del hecho poético y su preocupación por conocer a los artistas de fuera de la Península, así como incorporarlos al conocimiento general de la vida intelectual española en un momento tan complicado para una poeta social como lo fue el devenir de la década de los sesenta y el paso a la de los setenta.

El primer caso era el de Julio Campal. Uruguayo hijo de emigrantes asturianos, residente en Madrid y miembro del grupo intelectual *Problemática-63*, promovía una visión vanguardista de la poesía desde la década de los sesenta a través, fundamentalmente de la obra de Mallarmé y siguiendo la estela creada por los postistas de la primera posguerra y los pajareristas de los 50, cuya estela continuaría el *Grupo N. O.* desde que publicaran su primer manifiesto en la revista *Labris* de Amberes en el verano de 1969 y en la revista española *Anue* en ese mismo año (Sarmiento, 1990, p. 27). La evaluación que hacía la poeta de un libro póstumo que compilaba Rafael Millán, *Poemas*, es especialmente relevante puesto que ponía de manifiesto su interés por las corrientes que no fueron las canónicas en el medio siglo, a pesar de no estar ella en sintonía con esos movimientos de vanguardia dado el enfrentamiento explícito que había entre los dos tipos de poesía que promovían los unos y los otros. De una composición denominada “Tres poemas móviles”, Gatell decía lo siguiente, que no era novedad en ella: “Y como exponente de una teoría poética en la que incidió largamente, tenemos [...] una sola motivación poemática, expresada con un mínimo de palabras, premiosas y desnudas, que el poeta maneja caprichosamente, en juego verbal, sin otra trascendencia que la meramente estética” (Gatell, 1972b, p. 126). Evidentemente, las corrientes vanguardistas que, aunque minoritarias, estuvieron presentes en la posguerra, no habían coincidido con sus ideas intrínsecas del papel que debía jugar el hecho poético en su sociedad y tampoco lo harían a partir de ahora.

El segundo libro evaluado era *A cuerpo limpio* del hispanista surcoreano Yong-Tae Ming. En el otro polo del estilo poético, la autora juzgaba el libro de Min en la línea de la poesía de Blas de Otero y concluía que: “utiliza [el prosaísmo] como instrumento de una expresión más exacta” (Gatell, 1972b, p. 127); algo que sin duda le agradaba personalmente como poeta. En el número 17 de ese mismo año, Gatell dedicaba esta vez su “Crónica de poesía” a Concha Zardoya y al propio Blas de Otero.

Y de nuevo la poeta premiaba la capacidad social de la poesía de su contemporánea, primero; aludiendo esta vez al comportamiento sartreano de sus versos, en tanto comprometidos e indivisibles del mundo en el que se habían creado:

Todo cuanto a su alrededor acontece encuentra en sus poemas esa resonancia que todo ser consciente asume y propaga. *No cabe lavarse las manos*, dice Jean Paul Sartre, y Concha Zardoya, con las manos manchadas por todos los dolores, por todas las rebeldías, por todas las esperanzas, toma la pluma y escribe sus versos mejores. (Gatell, 1972c, p. 97)

La poeta hablaba en esta ocasión del libro *Los engaños de Tremont* (1971), pero dejaba claro que la poesía de Zardoya había sido siempre absolutamente descarnada y bella en tanto tal: “La poetisa va, verso tras verso, arrancando los diversos disfraces de que el hombre se vale para crear el mundo más a la medida de su miedo o de su desaliento” (Gatell, 1972c, p. 97). De *País (1955-1970)* (1971), segundo, compilado por José Luis Cano, Gatell hablaba en los siguientes términos:

José Luis Cano ha agrupado en *País* parte de los mejores y más representativos poemas de Otero. Ha cuidado mucho la selección, no sólo en cuanto a la unidad temática se refiere, sino también al estilo, a la línea poética más inconfundible y pura del autor de *Que trata de España*, uno de los libros más intensos y hermosos escritos en torno a nuestra patria, a esa España instalada en su conciencia como un dolor profundo e irrevocable, a esa “España sombría / y heroica de hoy...” (Gatell, 1972c, p. 98)

No sorprende que Gatell emplease la referencia poética precisamente a *Que trata de España* (1964), por haber sido el libro gravemente mutilado por la censura en la Península, de manera que así ella misma transmitía su propia reivindicación por medio de los versos de su amigo.

Y en el mismo apartado de notas críticas era donde en 1973, en el número 20 del mismo *El Urogallo*, Gatell evaluaba tres libros bajo el título general de “Poesía”: *Tarot* (1972) de su contemporánea, Concha de Marco; *El cerco* (1971) de Concha Lagos; y *Siete años y unos días* (1972), el primer libro del por entonces joven poeta Ramón Nieto, escrito efectivamente desde 1964. Todos los textos son también de especial relevancia, pues su contenido es de nuevo extrapolable a las ideas propias de la poeta sobre la poesía; y lo que es más, la poesía en femenino en el caso de los dos primeros, sobre la que dejó clara su visión más de una vez. De *Tarot* Gatell decía lo siguiente:

Las formas expresivas adoptadas por la poeta carecen de prejuicios estéticos y, por supuesto, de normas. Acaso por eso se nos antojan enraizadas en la entraña más pura, más jugosa y emocional, de la poesía. De ella extrae, sencillamente, un vocabulario que sorprende por cuanto tiene de cotidiano y esencial a un tiempo. (Gatell, 1973a, p. 91).

Ponía así de manifiesto la evolución de la poeta hacia un tipo de poesía más esteticista que, en este caso, a Gatell le llamaba la atención puesto que consideraba que su evolución hacia formas más precisas, y más puras, en fin, estaba ayudada también de un contenido inteligente que no dejaba de lado el papel transmisor que ya sabemos que apreciaba más en el hecho poético.

De *El cerco*, por su parte, Gatell hablaba en los siguientes términos: “Concha Lagos [...] nos llega más depurada que nunca, más limpia y reflexiva” (Gatell, 1973a, p. 91). Una vez más, el enfoque de la crítica social que proponía Lagos en este libro le resultaba muy enriquecedor a la poeta que se resistiría, siempre, a abandonar la temática social, comprometida, como eje de su poesía propia. Y esta preferencia por la poesía que más se acercaba a la sociedad tanto en temas como en formas, quedaba más que patente también en la crítica que Gatell hacía del libro de Nieto. Decía la poeta lo siguiente sobre sus composiciones: “No cae tampoco en la vulgaridad [...] ni, como antítesis, en la expresión oscura y difícil destinada únicamente a unos pocos, en detrimento del lector que se acerca de buena fe a la poesía” (Gatell, 1973a, p. 92).

Continuaba la poeta añadiendo una crítica en torno a las formas poéticas experimentales que afloraron en el país durante la década de los setenta, concluyendo que no era necesario “prescindir de la puntuación ni de las letras mayúsculas para lograr una poesía actual, preocupada, con la que el hombre puede identificarse en la medida que se siente interpretado” (Gatell, 1973a, p. 92). Y sentenciaba Gatell lo siguiente respecto a lo positivo de la poesía de Nieto, lo cual era extrapolable a su concepción de la poesía en general: “Una poesía hecha, sin duda, sobre bases muy conscientes, tanto en lo que se refiere a temas como a las formas” (Gatell, 1973a, p. 92). Todas ellas eran entonces críticas interesantísimas que se unían a los debates sobre la funcionalidad y las orientaciones de la nueva poesía que surgían cada vez que una generación parecía ir dando paso a otra nueva,

tal y como ocurrió con el final de la poesía social hacia el final de la década de los sesenta o incluso ya desde mediados de ella.

Por su parte, la poesía novísima, que aunque muy diversa, estaba muy marcada en términos generales por el esteticismo exacerbado que terminó proponiendo Castellet en su antología de 1970, *Nueve novísimos poetas españoles*, había irrumpido ya decisivamente en el panorama poético español desde finales de la década de los sesenta, y es lógico que la poeta se situase ahora, ya en los setenta, abiertamente en contra de todas las corrientes que no comulgaban con los principios más intrínsecos de la que había sido la suya, la poesía social; y especialmente en contra de esa nueva hegemónica poesía novísima. Gatell, aunque interesada por los nuevos derroteros poéticos y conocedora también de las limitaciones de la poesía social del medio siglo, se auto-incluía voluntariamente así en la nómina de poetas comprometidos de los cincuenta que nunca traspasaron la línea de la experimentación estética en el lenguaje en detrimento del mensaje final; y que, como tal, dejaron de tener un hueco cómodo en el espacio literario y editorial de la Península durante la década de los setenta. En el número 23 del mismo año 1973, de hecho, Gatell dedicaba su “Crónica de poesía” a *Estar contigo* (1973) de su amigo Carlos Sahagún. Y, de nuevo, el comentario de la poeta iba en la misma línea y premiaba la capacidad de Sahagún para escribir una poesía sincera, “cuyo logro es a veces doloroso y difícil” (Gatell 1973b, p. 125). Prácticamente como si de una poética propia se tratara, Gatell definía la poesía de Sahagún en este último libro en los siguientes términos: “Una poesía cargada de contenido, estructurada sobre bases muy concretas, suscitada sólo por razones muy poderosas y emitida con un lenguaje cuidado, no sólo estéticamente, sino en función de su eficacia y su consecuencia” (Gatell, 1973b, p. 125). La poeta se situaba así firmemente en contra de la poesía que estaba siendo denominada novísima por aquel entonces, como venimos diciendo.

Y, finalmente, también su referencia al tono esperanzado de la última parte del libro del poeta estaba muy en sintonía con lo que habría sido su propia poesía y veremos más detenidamente en los análisis de sus libros de la primera etapa:

[...] –yo creo que la poesía de Sahagún es enormemente esperanzada, de lo contrario sería difícil comprenderla- [...]. Una esperanza que surge del propio desaliento, que aparece siempre como una

conclusión más que como un sentimiento subjetivo; fruto de un análisis permanente, algo sólido y absoluto. [...] (Gatell, 1973b, p. 126)

En esa misma “Crónica”, Gatell también hablaba en un segundo lugar del joven poeta valenciano Alfonso López-Gradolí. Y, muy en sintonía con todo lo que venimos viendo, Gatell se cuestionaba la eficacia de las formas experimentales en la poesía visual del poeta, aunque no negase definitivamente un cierto interés por ellas: “Sus incursiones en el campo de la poesía experimental –visual y concreta especialmente- son sin duda muy interesantes, sobre todo porque suponen un indudable enriquecimiento; pero en mi opinión su poesía resulta más afortunada cuando se ciñe a moldes tradicionales y coherentes” (Gatell, 1973b, p. 126). Con su comentario la poeta se cuestionaba esta vez el papel de la mayor experimentación en la poesía española contemporánea, y tampoco era muy favorable en sus intuiciones. Sin duda Gatell habría preferido la poética que López-Gradolí había desplegado en *Los instantes* (1969) cuyo prólogo, escrito por Claudio Rodríguez, la definía como sigue: “Si, entre otras cosas, la poesía es experiencia dicha con palabras, hay en este libro una neta adecuación entre ambas. [...] [S]e trata de una poesía de meditación, de comprensión del destino humano y de las cosas” (Rodríguez *apud*. López-Gradolí, p. 11).

Por último, en esa misma “Crónica” de 1973, Gatell hacía referencia a la traducción de Agustí Bartra de una colección de poemas de Carl Sandburg, publicada por Plaza y Janés en ese mismo 1973. Se podía percibir también su gusto por la poesía de Sandburg en tanto que el americano había empleado siempre también un lenguaje sincero y en sintonía con su realidad: “La naturaleza, la calle, dice el traductor, está siempre presente en la poesía de Sandburg. Penetra en ella con fruición, se integra en cualquiera de sus manifestaciones, se siente prolongación y consecuencia de su latido inmenso” (Gatell, 1973b, p. 126).

La última intervención crítica en esta revista la hacía la autora en 1974, en el número compuesto 29-30, en relación al gallego Miguel González Garcés y su antología de la poesía gallega contemporánea, editada en Plaza y Janés en ese mismo 1974, a quién le dedicaba su “Crónica de poesía”. Es notable que Gatell hacía referencia a la importancia de Rosalía de Castro de entre todo el prólogo que presentaba González Garcés en su trabajo. Esa importancia de la obra de la autora para el legado gallego ya la habría subrayado Gatell antes en numerosas ocasiones y

también se podría ver en su estudio introductorio a su antología *Mujer que soy* (2006).

En general, es notable también que Gatell se ocupara varias veces de la poesía en lenguas minoritarias en sus intervenciones críticas en *El Urogallo*, puesto que ello confirmaba su carácter plenamente comprometido en el terreno poético. En su antología censurada *Con Vietnam* (1968), veremos también cómo dio cabida a todas esas lenguas minoritarias que deliberadamente consideraba tan relevantes en poesía. En el caso del catalán, veremos también cómo su falta de bilingüismo poético le supuso un problema también al final de su vida, tal y como dejó traslucir en su último poemario escrito en catalán, *La voz perdida* (2017).

Esa última “Crónica de poesía” también la compartía González Garcés con el joven poeta Justo Jorge Padrón, de cuyo *Mar de la noche* (1973) Gatell hacía una buena valoración, aunque, como siempre, poniendo de nuevo en duda los momentos de más complejidad estética de su poesía: “Es evidente la voluntad del poeta de ampararse en símbolos que a veces enturbian un poco su nitidez expresiva, pero que, a cambio, nos ofrecen contrastes de gran eficacia poética y emotiva” (Gatell, 1974, p. 169). *Luz en el tiempo* (1973) del sacerdote y poeta, Antonio López Baeza, era el último libro analizado en este apartado. En sintonía con todo lo anterior y casi más explícitamente que nunca en lo tocante a su propia concepción de la poesía, Gatell afirmaba: “Sus versos, urgidos por la necesidad de llegar cuanto antes al mayor número posible de lectores, no se han entretenido acicalándose frente al espejo de los valores estrictamente estéticos ni se han empeñado en hacerse ropas a medida” (Gatell, 1974, p. 169).

9. Tertulia “Plaza Mayor” (1966-1970): un intercambio cultural muy prolífico y consolidación como figura cultural del medio siglo

La tertulia en casa de Vicente Aleixandre también había sido frecuentada por Gatell, habiendo conocido allí a varios autores importantes del momento. Cuando posteriormente dirigió, junto a sus amigos José Hierro, Aurora de Albornoz, y José Gerardo Manrique de Lara –padrino de su hijo Eduardo-, la tertulia Plaza Mayor en Madrid, en la trastienda de la librería de Carmina Abril en la Plaza Mayor, calle Arenal 18, después de que a José Hierro le clausurasen su Aula de Poesía del Ateneo

y pasara a ser dirigida por López Anglada, Angelina Gatell ya estaba preparada para ser anfitriona de uno de los encuentros culturales más prolíficos por aquel entonces.

La tertulia fue cuidadosamente seguida por la policía del régimen, como era habitual en aquellos tiempos. El Padre José María de Llanos, comunista, también participaba en la tertulia lo cual la convirtió en uno de los objetivos principales de los censores desde el primer momento. En todos los actos había presente un policía que se ocupaba de que no se leyese contenido transgresor que además previamente debía haber sido aprobado. Fue, por lo tanto, un espacio de posibilismo llevado al extremo y del que todos los intercambios culturales nacieron bajo el atento ojo de la censura.

Asistieron poetas y críticos de 50 años de espacio generacional, desde Gerardo Diego hasta Blas de Otero, pasando por Carmen Conde, Félix Grande, Ramón de Garciasol, Antonio Gala, y Francisco Umbral. El mismo Gerardo Diego se ocuparía, más tarde, de hacer una crítica a *Las claudicaciones* en el diario *Arriba* el 5 de marzo de 1970. Y con Blas de Otero la poeta entablaría una bonita y larga amistad. La tertulia, que había sido inaugurada por Aleixandre en 1966, terminaría a causa de la censura, en 1970, cuando se prohibió un homenaje a Miguel Hernández que había preparado precisamente Blas de Otero. En su *Neruda* de 1971, cuya edición correría a cargo José Gerardo Manrique de Lara, encontramos en la dedicatoria del libro a muchos de estos poetas, así como a sus referentes míticos de la Generación el 27:

A Vicente Aleixandre, a Gerardo Diego, José María Souvirón, que me ayudaron con sus recuerdos y su bella amistad.

A Federico García Lorca, a Rafael Alberti, a Miguel Hernández, a Jorge Guillén, a Manuel Altolaguirre, a Pedro Salinas...

A toda aquella maravillosa generación cuya obra y cuyo ejemplo a tanto nos obliga. (Gatell, 1971a, p. 5)

De Jorge Guillén sabemos por un soneto de *Noticia del tiempo* (2004), escrito en la década de los setenta, que Gatell tuvo alguna relación de amistad con él, aunque probablemente fuese esencialmente epistolar. Y de Alberti sabemos, por un poema de *La oscura voz del cisne* (2015), que le conoció en la Casa de Campo de Madrid en la década de los ochenta. De José María Souvirón, por su parte, aprendemos en la misma biografía de Neruda que contaba con uno de los primeros ejemplares editado

en Chile de *Residencia en la tierra* y que esto le proporcionaba “cierto orgullo” (Gatell, 1971a, p. 85) por ser uno de los libros que, aunque no fue publicado en un primer momento en España, tanto influyó en las letras del final de la Generación del 27⁷.

⁷ José María Souvirón fue el primer poeta español en conocer personalmente a Neruda en Chile, y en presentarle a Ricardo Baeza, también poeta, y cónsul español en Santiago de Chile.

CAPÍTULO 3: LA POESÍA SOCIAL DE LA PRIMERA ÉPOCA (1940-1969)

10. El medio siglo y la poesía social: nóminas, herencias, evoluciones y problemas

Una de las características fundamentales del grupo del medio siglo es precisamente el no poder aunar unas características taxativas en torno a los poetas que en mayor o menor medida pertenecieron a él. Esto hace precisamente relevante el hecho de recuperar nombres que tradicionalmente no han sido incluidos en las nóminas tan asiduamente como los que hoy llegan como canónicos del grupo del 50. También merece mención el hecho nominativo que gira alrededor de estos poetas. Desde “generación” hasta simplemente “grupo”, los teóricos han seguido más o menos el sistema de Ortega para denominar a los poetas que trabajaron en el medio siglo encontrándose, en cada caso, que una u otra denominaciones excluían o incluían a algunos de los nombres por razones de publicación o incluso de edad. Por eso dice Prieto de Paula que la denominación más inclusiva es la de “grupo poético de los años cincuenta” (Prieto de Paula, 2002, p. 40), basándose en el trabajo antológico de 1978 de Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*, puesto que incluye a todos los nombres que en aquella época trabajaron ampliamente en el ámbito de la poesía. Y para García Jambrina, por su parte, es incluso más atinado hablar simplemente de *La promoción poética de los 50* (2000).

En este grupo del medio siglo estas diferenciaciones terminológicas son además especialmente relevantes teniendo en cuenta las condiciones históricas y políticas en que se formaron las agrupaciones de poetas. Una parte importante de ellos abogó por el realismo histórico que propugnaba José María Castellet y que acabaría canonizando en *Veinte años de poesía española* (1960). Evidentemente no es de extrañar que los poetas tomaran estos derroteros teniendo en cuenta lo extremadamente difícil que resultaba en aquel momento forjarse un nombre público en el ámbito de la poesía y también lo acuciante de la situación política. Pero el hecho de incorporar el hecho político-social en mayor o menor medida en su poesía fue también necesario en sí mismo, tal y como resumía Eugenio de Nora en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1949 en su artículo sobre la poesía de Antonio Machado:

La poesía está en crisis porque es ella misma poesía de crisis; lo que necesita descubrirse y quiere afirmarse es el hombre mismo que en el poeta se ha de expresar. Nos hallamos, pues, no ante la mera tentativa de nuevas invenciones o modos en los estilos poéticos, sino ante el

problema de expresar—como se pueda—una realidad humana todavía informe y caótica. (Nora, 1949, p. 584).

A menudo se ha hablado de una “perspectiva moral” que les unía, en uno u otro sentido, como conjunto contestatario entre las fechas de aproximadamente 1955 y 1959 (Víctor García de la Concha *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 78). Caballero Bonald lo resumía de esta manera en los encuentros de Oviedo con los poetas del cincuenta, celebrados en 1987:

[...] Mejor hablar de una poesía de obligado cumplimiento, dictada por las recomendaciones íntimas del propio ideario político. Nada que objetar. Pero cuando se sobrepasan, cuando se saturan esos compromisos, hay una tendencia normal a elegir o a retomar el camino abandonado, el camino en el que uno se sentía más a gusto o más expresado literariamente. [...] (Caballero Bonald *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 79)

Prácticamente todos los críticos que han trabajado sobre el medio siglo poético sitúan el fin del realismo entre 1962 (Víctor García de la Concha *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 64), 1965 –primera edición de la antología de Leopoldo de Luis- (Carlos Barral *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 79), y 1968 –la segunda edición de Luis se publica en 1969 con esa fecha como límite. Cabe recordar que en las antologías de De Luis no aparecía Carlos Barral. Y el comienzo remoto, o como concepto al menos, podría situarse, además de entre otros títulos como el clásico *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso de 1944, en el poemario de Eugenio de Nora, *Pueblo Cautivo*, que fue publicado clandestinamente y anónimo en 1946 como baluarte de la poesía crítica y política. Johannes Lechner situaba por su parte el inicio de “la presencia de esa poesía [comprometida] en las letras de posguerra” en *Contemplación del tiempo* (1948), de ese mismo autor (Lechner, 2004, p. 576). Y también subrayaba que la *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* que publicó la “partidista” revista leonesa *Espadaña* en ese mismo 1946, fue el primer intento de “crear un poco de orden en una situación que se consideraba bastante caótica” (Lechner, 2004, p. 582). Es interesante recuperar unas palabras que en este sentido pronunciaba Eugenio de Nora para la revista *El Urogallo*, en su segunda época, en 1989 respecto a *Pueblo cautivo* y el inicio de esa poesía crítica en la posguerra, que mantendría además después una clara continuidad entre la década de los cuarenta y de los cincuenta:

¿Cuándo se inicia la poesía social? Yo creo que no hay iniciación, sino reactualización cuando más. Recordemos al olvidado D'Ors: "donde no hay tradición, hay plagio"; es decir, donde no hay asimilación de lo anterior, si es posible, de lo mejor anterior, hay reiteración ingenua, ignorancia, torpe, de lo hecho ya. [...] [A]lgunos versos de Dámaso, algunos, y admirables, del Cernuda desterrado, de León Felipe, de Alberti, de Hernández, en cuya obra la guerra y la posguerra se suceden sin ruptura, naturalmente, son anteriores y están en la misma línea. (Nora, 1989, p. 14)

Más adelante, en la misma entrevista, Nora afirmaba que la "moda" de la denominada poesía social llegó en 1953 (Nora, 1989, p. 14), y también añadía que fue entonces cuando él dejó de hacerla. Teniendo en cuenta todos los condicionantes anteriores, ¿se puede entonces hablar de poesía *social* simplemente en lo que respecta a la generación del medio siglo? Parece que no y parece que prácticamente no podríamos hablar siquiera de una generación del medio siglo con claras delimitaciones temporales. En este sentido, Juan García Hortelano, decía lo siguiente –sobre la novela en su caso– en una entrevista para el monográfico sobre el realismo español del medio siglo en *Cuadernos para el diálogo*, en 1971:

Lo que, a partir de los primeros años del cincuenta de este siglo, en España y por unos cuantos, dimos en llamar [...] social, fue, a mi juicio, una aplicación de términos extraliterarios a una [novela] con más afán de renovación que probabilidades estéticas. En mejores circunstancias, con mejor información, podría haberse rotulado [...] "antropológica". (García Hortelano *apud.* Rico, 1971, p. 26)

Sin embargo, dadas las circunstancias en el ámbito del estudio de la poesía española de mediados del siglo pasado hasta ahora, emplear los términos asumidos comúnmente facilita muchísimo la tarea de explicación y ejemplificación en el ámbito crítico y por eso se emplean también en este trabajo esas denominaciones con bastante libertad, para partir desde ellas hacia otras matizaciones.

Otro de los problemas de esta promoción o grupo, resaltada por todos los antólogos, es la diferencia social de los propios poetas que generalmente se han adscrito a ella así como su diseminación territorial. Parece bastante complicado que hombres y mujeres que vivieran con apenas formación, pudieran asimilar sus poéticas con otros que habían ido a la universidad y habían conocido el mundo. Tal es el caso, por ejemplo, de las confluencias entre Francisco Brines y Eladio Cabañero a quien conoció en Madrid cuando el primero estaba en la Facultad de Letras

después de haber cursado Derecho en Salamanca. O el excepcional caso de Jaime Gil de Biedma, por parte catalana, quien tenía una concepción muy particular y bastante compleja del hecho literario derivada de su contacto con la literatura inglesa. Igualmente, parece bastante difícil que los poetas del grupo de Barcelona pudieran asemejar sus estilos a los de los demás. Incluso podría pensarse entonces que no merece la pena hablar de un grupo del 50 o que ese grupo pertenece exclusivamente a la órbita creada alrededor de los barceloneses, y que se consolidó en el archiconocido acto de Collioure, homenaje a Antonio Machado, pero no es así. A finales del siglo pasado las perspectivas personales de los propios poetas implicados sobre este tema eran aún diversísimas.

En abril de 1955 José Ángel Valente había iniciado una sección en el número 79 de *Índice* donde pretendía agrupar a poetas que estaban comenzando a escribir y trataba de darles una identidad a través de una selección de sus obras. La sección se llamaba “Once poetas” y él se excluía a sí mismo del grupo. Valente hablaba de su esfuerzo crítico-antológico en los siguientes términos:

Nuestro propósito es recoger aquí los nombres de más reciente aparición en el campo de la poesía española. Nombres de poetas estrictamente jóvenes: poetas que no pasen de los treinta años y no hayan sido acogidos aún en el ancho y comprensivo mundo de nuestras antologías generales. [...] Uno de los fines de esta sección es ayudar [...] a que tome cuerpo el grupo de poetas más reciente que, precisamente por ser el más reciente, está todavía a “medio ser”. [...] (Valente, 1955, p. 13)

Esta puede considerarse la génesis del movimiento del medio siglo para delimitar un periodo. Pero sólo aparecieron finalmente los siguientes: Lorenzo Gomis, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Ángel González, Jaime Ferrán, José Agustín Goytisolo y Alfonso Costafreda. Y después de aquello, la experiencia de Collioure de 1959, como decimos, daría por cerrado el grupo canónico en torno a los de Barcelona, que giró alrededor de la corriente denominada por Castellet “realismo histórico”, a la sazón de una necesidad de promoción editorial hasta que en 1964 se celebrara otro acto similar en la tumba de Machado. Pero el 22 de febrero en Collioure no estuvieron, por otro lado, ni siquiera todos los antologados por Valente, aunque sí que estaba él. Entre las dos fotografías archiconocidas, la una en el cementerio, y la otra enfrente de la Pensión Quintana (Neira, 2014, p. 226), aparecía en conjunto la siguiente nómina: Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel

González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Luis Marquesán, y Alfredo Castellón. Las propias fotografías incluían además a algunos poetas que después no formaron parte de ese grupo barcelonés en tanto concepto poético, como Castellón, y excluían a otros que ya se habían acercado a él en ese sentido y también por amistad, como Jesús López Pacheco.

Por eso todos esos límites son solo un dibujo segmentado de la realidad del medio siglo, creados además en torno a situaciones prácticamente anecdóticas. Y además hace mucho que se ha superado la concepción exclusivamente barcelonesa de la generación del medio siglo, y se han reconocido muchos otros nombres, de diversas procedencias socio-culturales. Ya veíamos en el capítulo anterior, en la “Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro ‘Veinte años de poesía española’”, en el número 108 de *Poesía Española* de diciembre de 1961, cómo la propia Angelina Gatell hacía una reivindicación frente a una nómina canónica que parecía que iba a imponerse sin una justificación lo suficientemente solvente a nivel intelectual. Y es que, en el caso de las autoras, ese reconocimiento aún está lejos de ser pleno incluso hoy, ya que lamentablemente hay que reconocer que cargaron con un lastre añadido de exclusión de las nóminas sólo por cómo se entendía que las de su género debían desenvolverse en la sociedad franquista, y ello ralentizó la recuperación de sus nombres en las historias de la literatura. Ello y las razones de por qué ocurrió lo evaluaremos específicamente en el último capítulo de este trabajo. Pero, en cualquier caso, los diferentes motivos por que se encontraban dispersos y no cohesionados los muchos nombres no canónicos, no son suficientes para excluirlos ya de la crítica literaria de la poesía del medio siglo. Y la diversidad de poéticas es un hecho asumido a la hora de abordar cualquier estudio literario de ese periodo.

Es cierto sin embargo que efectivamente los dos centros neurálgicos principales de donde salieron los poetas más nombrados del realismo social sí que fueron sin duda Barcelona y Madrid. No podría haber sido diferente. Si partimos del panorama presentado por Juan García Hortelano y Antonio Hernández en sus respectivos trabajos antológicos de 1978, muy atinados en nuestra opinión y bastante abarcadores ya si tenemos en cuenta los nombres de ambos, así se puede

percibir. Esos nombres son, juntando los de ambos trabajos, los siguientes: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Julio Mariscal, Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Mariano Roldán, y Rafael Soto Vergés. Es evidente, por otro lado, la inexcusable exclusión de muchísimos nombres en ese panorama canonizador, que es el origen primero de este mismo trabajo sin ir más lejos. Pero es sin duda una nómina bastante orientativa.

En Madrid se había generado efectivamente también una red de conexiones que permitieron, antes y después de la experiencia de Collioure, la conexión entre poetas de la periferia y los de Madrid, y también entre los de Madrid, así como de ellos con algunos catalanes. Ejemplos típicos son las amistades literarias y personales forjadas entre Francisco Brines, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero y Fernando Quiñones, por ejemplo. Así como sus contactos con sus mayores –aunque entre ellos también había diferencia de edades- como José Hierro. La mayoría de ellos presentados además bajo el paraguas cultural que suponía entonces en Madrid el domicilio de Vicente Aleixandre. Las conversaciones pertinentes sobre poesía y las editoriales nacientes, muy activas en su vertiente crítica, hicieron el resto; y ayudaron además a todos los poetas del medio siglo a entablar un sentido común de adónde querían llegar y trabajar, desde entonces, en la misma línea.

Todo el ligero aperturismo universitario de los cincuenta, junto al espíritu combativo de los propios poetas que se incrementó a partir de 1956, tras los altercados de la universidad que además venían fraguándose desde 1953 con la llegada de Jorge Semprún a España y su contrinución a un PCE clandestino, fue lo que permitió la expansión de poesía denominada social entre la juventud literaria española. El 29 de febrero de 1959 también se habría organizado otro homenaje a Machado en Segovia, paralelo al de Collioure pero de carácter “oficial”, que reunió a personalidades de dentro y fuera de la literatura, y que había sido organizado por, entre otros, el pintor Juan Manuel Díaz Caneja que había pasado tres años en prisión desde 1948 por defender el republicanismo. El acto se celebró bajo la atenta mirada de Dionisio Ridruejo, y a él asistieron poetas como Salvador Espriu, Carles Riba y José Vicente Foix haciendo un gran esfuerzo desde su “exilio interior” (González de

la Torre, 2007). Y el 22 de febrero, al alimón del de Collioure, se había celebrado otro homenaje a Machado en Soria, que en las páginas de *ABC* se describía como “emotivo, poético, y familiar” (Philipo, 1959, p. 43), dónde habían participado los poetas Salvador Jiménez -fundador de la revista murciana *Azarbe* en 1946 junto a Jaime Campmany, Juan García Abellán y José Manuel Diez (Crespo, 1986, p. 49)-, Salvador Pérez Valiente, Manuel Alcántara, Rafael Morales, y Luis López Anglada (Philipo, 1959, p. 43). Por último, también en la Universidad Central de Madrid se había celebrado un homenaje al poeta soriano en paralelo al de la Sorbona del 25 de febrero de mismo año 1959. Derivada en fin de todo este clima de “tiras y aflojas” con el régimen, se estaba desarrollando una poesía con una “nueva sentimentalidad [histórica]” basada en la objetividad y la fraternidad, tal y como habría propuesto el mismo Machado en su discurso de entrada a la Academia en 1931 –que no llegó a leer; empleando el término, en su caso, como guiño irónico a la “nueva sensibilidad estética” que habría propuesto Ortega en 1925 en *La deshumanización del arte* (Lanz apud. Lanz, et al., 2018, p. 199). Jaime Gil de Biedma resumía así el espíritu de la época en una carta dirigida desde Barcelona a María Zambrano, a su regreso de su estancia en Manila, en 1956:

[...] Todos piensan que habrán de ver lo que venga –cuando yo salí de España, unos esperaban no verlo y otros desesperábamos de llegarlo a ver- y empiezan a prepararse, no sea que suene otro imprevisto chasquido y, de la noche a la mañana, todo el aparatoso andamio del régimen se venga al suelo. Hoy los intelectuales –sobre todo los jóvenes- somos resistencialistas. Está muy bien, aunque no deja de ser un poco cómico [...]. (Gil de Biedma, 2017, p. 222)

En cuanto a temáticas y terminología, el primer tema que siempre se aborda al acercarse a esta generación de poetas sociales los cincuenta, ampliamente entendida en cuanto a nombres como ya hemos expuesto, es la polémica mantenida entre Carlos Bousoño, fundamentalmente, y Barral y Gil de Biedma en el otro polo, sobre el tema de la funcionalidad de la poesía. En el primer caso, como comunicación, en el segundo, como conocimiento. El problema de ese debate fue que se entremezcló con otro de carácter estilístico que acechaba a la poesía social que esos mismos poetas manejaban por entonces, conformando un marasmo de impresiones que a menudo poco tenían que ver en su origen. Y, además, la polémica se forjó paralelamente a un progresivo desinterés por la poesía social, lo que hizo a la mayoría de poetas del medio siglo acabar decantándose por la opción del

conocimiento hacia finales de la década de los sesenta; que no era otra opción, en esencia, que la decantación por el lenguaje en parcial detrimento del mensaje del poema, aunque todo ello se pueda y se deba matizar mucho.

Al inicio de los debates, el hecho era que la poesía entendida por Bousoño como acto psíquico del poeta que posteriormente se comunica al lector a través del acto de escribir el poema –y que el lector posteriormente lo lea-, no era igualmente comprendida por un Barral que sostenía que era el propio momento creativo el que permitía al poeta conocer el contenido mismo del poema. Tal controversia había nacido del libro de Bousoño de 1952, *Teoría de la expresión poética*, y el artículo de Barral en respuesta al mismo en el número 23 de la revista *Laye* en 1953:

Pero además, tal idea de la poesía [como comunicación] distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra –exterior en este caso a la poesía- de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del superrealismo. [...] El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. (Barral, 1953, p. 25)

Así se habían puesto sobre la mesa dos visiones diferentes sobre la poesía: comunicación y conocimiento, respectivamente; pero que poco tenían que ver en esencia con el carácter de prosaísmo, comunicativo y coloquial, que estilísticamente estaba tomando parte de la poesía realista; y el refinamiento, por otra parte, que se trataba de mantener vigente. Desafortunadamente, la denominación del problema era bastante confusa, y ello llevó a que los debates se multiplicaran en torno a una problemática mal entendida, lógicamente, dado el cariz general que estaba tomando la poesía comprometida. Y, como señala José Teruel, también por lo ambiguo de las afirmaciones de unos y otros desde que, por ejemplo, Aleixandre publicara para el número 59 de *Ínsula* en 1950, “Poesía, moral, público”, a favor de la continuidad con la poesía rehumanizadora de preguerra través de la comunicación con el lector (Teruel, 1990, p. 98) y empleando asertos tan confusos a niveles formales, estilísticos, y de contenido: “El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana. [...] Toda poesía es multitudinaria en potencia o

no es. [...] La poesía no es una diosa exenta. Sólo sobrevive en cuanto sirve a los hombres” (Aleixandre, 1950, p. 1).

Quizás, la visión de Gil de Biedma sobre el problema comunicación-conocimiento que incluyó en su prólogo a la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot, en 1955, sí que iba por unos derroteros más fructíferos que luego desarrollaría también al hablar críticamente de otro texto de Bousoño, *La poesía como género literario*, aparecido en *Papeles de Son Armadans* en julio de 1956, del que Jaime Gil de Biedma extrajo conclusiones más complejas, en la línea ya de una Estética de la Recepción, *avant la lettre*, que partía de una concepción más fenomenológica que idealista del problema de la literatura que por aquellos años se estaba planteando en todos los países europeos⁸. Se refería a ello el poeta en sus *Diarios (1956-1985)* de la siguiente manera:

[...] Una expresión del habla sólo es poesía para quien, por estar fuera de la situación de hecho que define, se encuentra indeterminado con respecto a ella. Ese oyente puede suplir la falta de conciencia estética de los hablantes y hacer poesía de las expresiones de éstos. La expresión poética por sí sola no define la poesía: es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial. [...] (Gil de Biedma, 2017, p. 305)

En esa misma línea de la Estética de la Recepción se movía José María Castellet en un artículo que publicó en *Laye* en el mismo número en que Barral afirmaba que “Poesía no es comunicación” y algo similar escribía Joan Ferraté un año antes en su artículo para el número 19 de la misma revista “Aspectos de la obra de arte”. Estas ideas incipientes en el ámbito de la teoría literaria fueron también otra fuente de confusión para la polémica comunicación-conocimiento que se estaba gestando en torno a los poetas del medio siglo. Además, de alguna manera, toda poesía constituye efectivamente un conocimiento particular de la realidad y una consecuente comunicación de la misma a través del poema. Situación que irremediabilmente todos ellos concluyeron en denominar *revelación* del conocimiento, siguiendo la

⁸ Todo ello lo estudia muy extensamente el profesor Juan José Lanz en su libro *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)* (2009), pp. 149-157. En ese trabajo también se encuentran recopilados otros textos fundamentales para ilustrar la polémica, tales como el ensayo de Enrique Badosa, “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento” (1958).

comentada línea de la Estética de la Recepción *avant la lettre*. Decía Castellet en su artículo del número 23 de *Laye*, sobre la novela, “El tiempo del lector”:

Hay quizás una diferencia en el modo como se manifiesta el propósito: en el autor existe un principio activo que no existe en el lector. Ahora bien, ahí reside su vocación, a la que no puede traicionar, pues traicionarla sería negarse a revelar su mundo para que nadie pueda ignorarlo. Negarse a esa revelación es la mayor irresponsabilidad en la que puede incurrir. (Castellet, 1953, p. 42)

En esencia, todos los frentes de aquella polémica comunicación-conocimiento provenían, en poesía, de discusiones acerca del estilo que debía tener la poesía social, comprometida. Y todo ello podía remontarse a las afirmaciones de Celaya ya a fines de la década de los 40 cuando en 1947 escribía su carta abierta al director del diario donostiarra *La Voz de España* a la sazón de los caminos que debía seguir la poesía de su tiempo, accesible necesariamente al lector (Chicharro Chamorro *apud*. Bermúdez-Cañete, 1981, p. 42). Con todo, se dio una mezcla terminológica y una intención explícita de conformarse como una generación nueva por parte de los barceloneses. Y a pesar de que aquellos polémicos artículos de la revista azuzaron dicha polémica en su propio beneficio, cabe decir que *Laye* sí fue un prácticamente manifiesto poético en sí mismo, de una estética específica que especialmente Barral y Gil de Biedma trataron de mantener siempre durante sus experiencias de ligazón con la poesía social. José Ángel Valente, en su famoso artículo de 1961 de *Ínsula*, “Tendencia y estilo”, defendía el cuidado formal de la poesía proponiendo las siguientes razones:

[...] La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria. No es difícil que una promoción de escritores caiga en el baché que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del realismo, en las que “la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente” [...]. (Valente, 1961, p. 6)

Algo que era muy revelador respecto a la estética de los de Barcelona. Laureano Bonet, por su parte, resumía ya en 1987, también en *Ínsula*, las características de la estética de *Laye* en las cuatro siguientes: el racionalismo, el laicismo, el mito de Europa frente a la cerrazón de la posguerra, y un planteamiento formalista del arte y de la literatura (Bonet, 1987, p. 33). Protegidos por la libertad censora con que contaba la publicación por estar, irónicamente, al amparo económico de la Falange,

se había convertido también en un reducto donde generar una conciencia de grupo al cuidado de Castellet (Lanz, 2014a, p. 14) y donde diferenciarse de la generación anterior para proponer, *a priori*, algo novedoso (Lanz, 2014a, p. 15). Sin embargo, indistintamente de que en efecto hubiera finalmente una renovación formal en el estilo de algunos poetas de la generación del cincuenta, cabe remarcar que estas cuestiones acerca de las nuevas orientaciones líricas ya habían comenzado desde la publicación del ya mencionado *Hijos de la ira* en 1944, de Dámaso Alonso, que había supuesto la vuelta de tuerca a una poesía alejada del preciosismo imperante y que había abierto la senda para todo lo que vendría después, incluso hasta los setenta. En este sentido es fundamental recurrir a las célebres palabras de Emilio Alarcos Llorach que, en 1958, en el número doble de *Ínsula*, 138-139, criticaba de nuevo y acertadamente *Hijos de la ira* como un referente fundamental para la poesía comprometida, tanto a nivel de fondo como a nivel formal:

[...] Se asistía entonces [con la publicación del libro] al proceso, comenzado en los años inmediatamente anteriores, de agotamiento de las últimas secuelas del purismo y del neoclasicismo: dominaba en la poesía española peninsular el preciosismo, tanto en formas estróficas como en la selección de vocabulario, que amparaba imagería de muy dudosa sinceridad de contenido. La veta humana auténtica de los viejos maestros como Unamuno y Antonio Machado no rebrotaba en ningún poeta nuevo, y las impurezas doloridas de un León Felipe eran prácticamente desconocidas. En este ambiente [...] la publicación de *Hijos de la ira* fue una especie de terremoto, que subvirtió las capas poéticas e hizo aflorar a la luz los estratos latentes de que nadie hablaba. [...] Y señala[mos] el libro de Dámaso como el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica. [...] Y es que teníamos el oído y el alma tan hechos al sonetito, a las octavas, a los interminables trenes de mensajería en tercetos, y a las 'bellas' palabras como 'rosa' o 'mármol', que casi no podíamos sospechar que sin estrofas y con palabras 'feas' como 'lamprea' y 'caballones' y 'piltrafa' se consiguiese poesía, y encima, poesía que se ahincaba muy dentro nuestro. [...] (Alarcos Llorach, 1958, p. 7)

Con el comentario es innegable situar este hito poético como referencia de lo que ocurrió en la poesía española, en mayor o menor medida, hasta finales de la década de los sesenta. La propia Angelina Gatell, en uno de los capítulos introductorios a su antología de poesía femenina del medio siglo, comentaba lo siguiente en relación a *Hijos de la ira*:

[...] en 1944 se publica un libro revulsivo, transformador, que abrirá caminos para la poesía que en aquel momento aún está por venir. Nos

referimos a *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, cuyo lenguaje y cuyo contenido suponen una ruptura con la poesía pasada y presente, incluso con la que el poeta y ensayista había preconizado hasta entonces. [...] (Gatell, 2006, p. 20)

Así, aunque algunos teóricos como José Olivio Jiménez, ven grandes diferencias en los estilos del lenguaje poético de una y otra generación –“del 60”- si bien, sobre todo en los últimos momentos de la generación del medio siglo (García de la Concha *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 54) -puesto que baste recordar que *Moralidades* de Gil de Biedma se publicó en México en 1966, por ejemplo; y *Figuración y fuga*, de Barral, llegó también en 1966-, parece que ello es más que matizable. En los encuentros de Oviedo de 1987 decía Barral:

[...] Todos los historiadores de la literatura que crean que han visto una continuidad se equivocan, yo creo que no sólo en el caso del que [...] llama[n] el grupo de Barcelona sino para los poetas que comenzamos a publicar en los años cincuenta esa generación anterior no existió [...]. (Carlos Barral *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 65)

Pero comentaba Carlos Sahagún a este mismo respecto en otro momento de los encuentros:

[...] Pero ahora, refiriéndome a algo que hemos dicho antes sobre la generación inmediatamente anterior a la nuestra, quisiera decir que por mi parte no hubo un rechazo muy claro ni una intención de querer enlazar con el 27, ignorando a toda esa generación intermedia, sino que fui un lector muy asiduo y amigo de muchos de ellos, de Blas de Otero, de José Hierro. Yo no sé si el mío es un caso particular. Pienso que sí hubo, que hay una cierta continuidad [...]. (Carlos Sahagún *apud.* Barral *et al.*, 1987, p. 91)

Se puede percibir de ambas afirmaciones que respecto de la primera generación poética de posguerra había posiciones enfrentadas en lo que respecta al origen político de algunos de sus poetas integrantes; quizás también en lo que respecta a una necesidad de autoafirmación del grupo del medio siglo cuya maduración poética no dependía, efectivamente, sólo de la generación anterior aunque inexorablemente mantuvieran relaciones temáticas con ella por motivos evidentes. Al fin y a la postre, no se podían percibir grandes cambios estilísticos entre una y otra, al menos en el primer momento. Y quizás los grandes cambios estuvieran concentrados, o al menos orientados en una misma dirección, en la obra de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma como baluartes principales del grupo catalán en torno a *Laye*. Juan Antonio Masoliver Ródenas en *Ínsula*, en el verano de 1990, llegaría a decir lo siguiente: “[A]l

final tendremos que llegar a la conclusión de que la afinidad espiritual, el enriquecimiento recíproco, las coincidentes exigencias ante el poema se dan solamente en Barral y en Biedma” (Masoliver Ródenas, 1990, p. 20). Quizás se trata de una exageración pero que desde luego ilustra bien esa tendencia barcelonesa a la renovación estética que se situó a la vanguardia de la generación. Pero, en realidad, tampoco se puede decir que la primera generación hubiera desdeñado la condición estética de la poesía. En palabras del profesor y crítico Juan José Lanz:

Un grupo de jóvenes poetas parecía empezarse a constituir en el primer lustro de los años cincuenta con una voz poética novedosa y la intención de establecer diferencias, si no radicalmente en la escritura poética, sí por lo menos en sus aspectos teóricos, con respecto a la generación inmediatamente anterior, y sus últimas teorizaciones estéticas a favor de la poesía social compiladas en la *Antología consultada* (1952), con respecto a la cual guardan al mismo tiempo una cierta veneración y una voluntad crítica muy activa. (Lanz, 2014a, p. 232)

Carlos Bousoño había hecho una antología muy extensa y no sólo centrada en el grupo de Barcelona, que apareció en la revista *Cuadernos de Ágora* en 1959, en el número 27-28. En esa antología el número había incluido además, como nombres de mujer a María Victoria Atencia y a la propia Angelina Gatell, como ya hemos visto, de quien se incluía el poema “Tregua” de *Esa oscura palabra* en el número de la revista⁹. Bousoño había planteado allí las mismas diferenciaciones que emplearía después en su prólogo –bastante prescriptivo en este sentido- a la poesía reunida de Francisco Brines hasta 1971, publicado en 1974 por primera vez, y en 1984 por segunda en su libro *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, respecto de la transición entre la primera y la segunda generación de posguerra. Y la diferencia fundamental que planteaba el crítico entre generaciones, la situaba en la perspectiva desde donde se abordaba el compromiso social, dividiendo la primera generación de posguerra y la segunda entre “sociales” y “críticos” respectivamente (Bousoño, 1984, p. 48):

Todos los puntos anteriores reunidos apuntan a una diferencia de conjunto entre ambas generaciones, en lo que atañe a su realismo, que en las dos es un realismo no de cosas, sino del “hombre y la gente”. [...]

⁹ Siendo que las colaboraciones de Gatell en la publicación no eran asiduas, el incluirla en ese número fundacional del grupo era significativo en tanto la incluía, sin discusión, dentro de esa generación extensísima de poetas sociales de la mitad del siglo.

Esto se nota muy especialmente en el modo en el que el poeta tiene que enfrentarse con la “situación”, de la que los poemas suelen originarse. El realismo que esta generación tiene en común con la que le precede se había especificado ya, desde el comienzo de la poesía social, [...] como de índole narrativa. El poema partía generalmente entonces desde una “anécdota” [...]. La novedad que la generación nueva viene a imprimir a este esquema genérico consiste en la personalización lírica con que la situación es vivida. (Bousoño, 1984, pp. 46-47)

Diferenciación que, como veremos más adelante, es bastante útil para comprender la naturaleza de algunos de los poemarios de Angelina Gatell de su primera etapa social. Y que, de nuevo, dejaba pocas dudas de la continuidad entre generaciones, haciendo dudar incluso de la validez de esa terminología. Aquella antología sería de gran relevancia además para todos los trabajos antológicos posteriores que tenían una intención abarcadora y clarificadora de las tendencias del medio siglo. Uno de los trabajos herederos de aquella antología de 1959, y uno de los más llamativos, fue quizás el de Luis Jiménez Martos en 1961 para *Ágora* (Lanz, 2014a, p. 22). *Nuevos poetas españoles* era un trabajo de contrapeso contra la canonización inminente y dejaba, además, pocas dudas de que había diferentes corrientes estéticas forjándose en el medio siglo aunque la tendencia predominante fuese el realismo comprometido. Pero, igualmente, también José Luis Cano en su *Antología de la nueva poesía española* de 1958 ya había añadido muchos nombres más allá de los que venían siendo canonizados y había planteado en su prólogo, ya antes que Jiménez Martos, que efectivamente se podían percibir algunas tendencias parcialmente distintas al realismo entre las corrientes que se venían forjando en el medio siglo:

No era difícil vaticinar que todo ese intenso movimiento de rehumanización de nuestra lírica había de desembocar, como natural consecuencia, en una fuerte tendencia al realismo. [...] Dentro de esa poesía de lo real y de lo cotidiano descarnado, hállase una corriente interesante y hoy muy en boga: la de la poesía llamada social, que busca sus motivos en las injusticias de la sociedad y en los sufrimientos y anhelos del hombre de nuestro tiempo. [...] Finalmente no debe silenciarse otra corriente poética actual: la de una lírica reflexiva y meditadora, de pensamiento –religioso o filosófico–, en la que predomina el pensar sobre el sentir [...]. Corriente esta última que a veces enlaza con la anterior, y que me parece muy acentuada en los últimos, hondos libros de Vicente Gaos y Carlos Bousoño. (Cano, 1968, pp. 15-16)

Pero es evidente en el comentario del antólogo, que en su extensa nómina seleccionada observaba la fuerte tendencia realista muy en boga, empleando sus propias palabras. Y el mismo Carlos Bousoño, en un artículo sobre la poesía de José Ángel Valente para *Ínsula*, escribía en mayo de 1961 una justificación sobre el carácter meditativo de la poesía del último, pero partía de la base de dos formas diferentes de comprender el realismo, igual que se podría ver después en su prólogo a la poesía completa de Brines:

[...] La importancia de los elementos lógicos nos dice que el estilo de Valente, como el de todos o casi todos los poetas de hoy, es realista. A mi juicio, que ya expresé en algún otro sitio, hay dos modos de realismo, coincidentes en el fondo y disímiles sólo en apariencia, y por ello a menudo entremezclados en cada poeta, aunque puedan darse separadamente también: 1º el realismo de la situación o poesía de lo cotidiano, escrita en un lenguaje próximo al habla corriente, y 2º, poesía muy cargada de pensamiento conceptual. Según hemos creído ver, la poesía de José Ángel Valente se reclina en este último costado con más frecuencia que en el primero, sin mengua de la necesaria emotividad, [...]. (Bousoño, 1961, p. 1)

Ello era buena muestra de que, efectivamente, el realismo que se había ido forjando durante los primeros años de la posguerra no desapareció de la producción poética del medio siglo en mayor o menor medida en cada momento y en cada caso. Finalmente, para concluir con este debate, Blas de Otero en una entrevista concedida a la revista *Reseña*, ya en 1976, llegaría a decir lo siguiente acerca de aquella generación del cincuenta con respecto de la suya: “Nuestra influencia [la suya, la de Celaya, y la de Nora], en el tiempo que fuimos ‘de actualidad’ fue enorme, hasta llegar a veces al plagio. [...]” (Otero (1976), 2004, p. 83). Y, en su comentario, parece que el poeta no consideraba necesario hacer distinciones entre la forma y el contenido a la hora de afirmar que, en efecto, con los matices pertinentes, las diferencias entre ambas generaciones de posguerra fueron en la práctica bastante pequeñas.

Hay, sin embargo, un componente claro que sí tuvo la generación de poetas del medio siglo, respecto a la poesía de los años justamente anteriores. Ello fue un componente experiencial más marcado, siendo la revelación de su propia vida lo que comunicaban (Francisco Brines *apud*. Barral *et al.*, 1987, p. 28). Efectivamente en 1984, en su ya mencionado prólogo a la poesía de Francisco Brines, Carlos Bousoño también definiría la “verdadera realidad” del periodo poscontemporáneo de la poesía –para él, las cuatro generaciones de posguerra- en los siguientes términos:

“[...] la verdadera realidad deja de ser el contenido de la conciencia [...], separado tanto del yo como del mundo, y recupera ambas cosas: se convierte en el ‘yo-en-el-mundo’, el hombre *entre* la gente [...]” (Bousoño, 1984, p. 25). Y con ello se refería el poeta precisamente a la experiencialidad y al cómo los poetas trataban la realidad que les rodeaba integrándose en ella pero siempre desde la perspectiva individual. Para 1949, Eugenio de Nora ya había subrayado esta característica conciencia individual en su artículo sobre la poesía de Machado en los números 11-12 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, como un riesgo excesivo al que se exponía la nueva poesía española. Pero, a diferencia de Bousoño en 1984, que veía una evolución en la conciencia individual de los poetas sociales de la segunda generación hacia una superación del Romanticismo con otros tintes socio-críticos, para Nora ya en 1949, esta tendencia tenía mucho que ver con la propia actitud romántica en pura esencia:

En efecto, la atomización y subjetivismo artístico que queremos superar se iniciaron ya en el Romanticismo. Se iniciaron precisamente con un repliegue del poeta hacia su propio yo. La disgregación, después, avanza, del sujeto a la obra—el «arte puro»—de la obra a elementos y aspectos parciales de la misma—, la palabra, la imagen, la «forma» exterior: Véase dadaísmo, creacionismo, retorno a la estrofa, etc.—, y finalmente, cumpliendo un ciclo, cerrando un paréntesis abierto por los románticos, vuelve a recogerse en la conciencia individual. (Nora, 1949, p. 587)

En cualquier caso, este componente se agudizó aún más en los sesenta a la sazón de ese mayor interés por la experimentación con el lenguaje en detrimento del mensaje del poema. Para ese ejercicio, la experiencia personal y el conocimiento personal de la realidad eran fundamentales (Lanz, 2014a, p. 43). Según José Olivio Jiménez, de hecho, para la década de los sesenta ya esa experiencia personal llegaría incluso a transmitirse de la manera más puramente meditativa (Lanz, 2014a, p. 49), a la manera cernudiana, sin ningún rastro prácticamente ya de realismo crítico. Ese planteamiento sin duda iba un paso más allá de lo que Bousoño daría en llamar “crítico” en el prólogo de la poesía de Brines. Era el caso, entre otros, del mencionado José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, o Claudio Rodríguez. El último, de hecho, definiría inteligentemente su poesía como “participación” en las cosas por parte del poeta, en la antología de *Poesía última* de Ribes en 1963 (Rodríguez *apud*. Ribes, 1963, p. 87). Y ello sí que puede entenderse como el último recodo de esa polimorfa polémica comunicación-conocimiento que antes veníamos planteado

como fundamental para esta generación. Ello lo veíamos precisamente en el comentario de Bousoño sobre la poesía de José Ángel Valente, que también iba ya por esos derroteros. Además, esos poetas serían también parcialmente responsables de una buena parte del cambio de paradigma de la poesía española en la década de los sesenta, a unos niveles más intrínsecos del problema poético en el establecimiento de las relaciones poesía-mundo que aunque partía de él, iba más allá de la renovación estética del propio lenguaje. Caso ejemplar en este sentido, entre otros, son los de Diego Jesús Jiménez o Antonio Gamoneda, quienes enlazaban con las perspectivas más renovadoras de algunos de esos poetas incluidos en esa antología de Francisco Ribes, *Poesía última* (1963) (Lanz, 2014b, p. 18)¹⁰.

José Teruel, en su tesis doctoral sobre la joven poesía del medio siglo, definió en los siguientes términos el fenómeno experiencial de esta poesía social del grupo del medio siglo:

Es decir, la poesía intenta simular una experiencia, captar su proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales, lo que supone la particularización del material poético, la no emisión de proposiciones genéricas sino un juicio (autoexamen/autoconocimiento) inseparable de la anécdota recreada y compartible por poeta y lector. (Teruel, 1990, p. 106)

Mantén el crítico, por su parte, la idea de realismo crítico y comprometido en el componente experiencial de estos poetas, y continuaba confiriéndole importancia al proceso de su comunicación con el lector. Pero ese componente experiencial se puede matizar aún más sin embargo. Miguel Casado, en su repaso de la poesía de la

¹⁰ Luis Miguel García Jambrina, siguiendo fundamentalmente algunos trabajos críticos de los setenta de los poetas Ángel García López y Antonio Domínguez Rey, distingue incluso, viéndolo de manera retroactiva, una “promoción del 60” en nombres de algunos poetas no adscritos a ese canon tradicional de la promoción del medio siglo y en cuyas poéticas se observa además en algún punto un cierto afán renovador hacia lo que él denomina “neobarroquismo”: Miguel Fernández, García López, Diego Jesús Jiménez, Caro Romero, Benito de Lucas, Ríos Ruiz, Antonio Hernández, Hilario Tundidor, Carlos Álvarez, Félix Grande, y Rafael Soto Vergés (García Jambrina, 2007, pp. 25-26). En la primera parte de su volumen de 2009, *La otra generación poética de los 50*, distingue incluso dos nuevos tramos en esa promoción “del 60”, siendo el segundo ya el perteneciente a la comúnmente denominada poesía novísima (García Jambrina, 2009, pp. 26-27). Para esto último sigue la distinción que ofrecía Pilar Palomo en su trabajo *La poesía del siglo XX (desde 1939)* (1988), Madrid, Taurus. Y en ese mismo volumen de 2009 considera por su parte a Antonio Gamoneda como un poeta que se abrió camino por su propia cuenta al margen de todo tipo de categorizaciones estancas.

segunda mitad del siglo XX, al hablar del grupo del medio siglo, lo definía de la siguiente manera:

Si la ruptura con las limitaciones de la poesía social suele darse como rasgo característico del “grupo de los 50”, el cultivo de una *poesía de la experiencia* es el rótulo que usualmente más lo distingue. [...] Se daría una “reconquista de la subjetividad” (al margen del falso problema de si el *yo* corresponde al poeta o a un personaje) y los textos se abastecerían de la memoria personal (sobre todo, la infancia) y de la vida cotidiana; el enfoque sería narrativo y se recuperaría el papel de la anécdota. [...] [Pero] en muchos casos, se insiste en el carácter colectivo de la experiencia o se utilizan en plural pronombres y formas verbales; [...] más allá de eso, el relato tiende a la *fábula*, a ser protagonizado por “especies” o tipos, habla del hombre en general [...]. (Casado, 2005, pp. 39-40)

Por tanto, según su visión, esa experiencialidad también estaría llamada a cumplir un afán de universalidad que haría de los poemas algo no tan narrativo como *a priori* pudiera parecer, sino incluso más bien simbólico. Un empleo, en total, aún más refinado del lenguaje. Por su parte, Casado también identificaba en los recursos irónicos de estos poetas un componente de didactismo, también llamado a la universalidad y en la misma línea simbólica del lenguaje.

En cualquier caso, sí que es cierto que muchos de los poetas del grupo del cincuenta dieron en reflexionar sobre su condición estética a ultranza, en diferentes sentidos en cada caso, y sobre todo hacia finales de la década de los sesenta. Así, algunos críticos veían incluso ya en la producción de los más jóvenes poetas del medio siglo un experimentalismo que se distancia bastante del realismo histórico y comprometido propuesto por Castellet en su antología. Famoso es el caso de Claudio Rodríguez y Francisco Brines estudiado por el crítico americano Philip Silver quien publicó un artículo en *Ínsula* de título “La nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines” en 1969. Silver afirmaba, entre otras cosas, lo siguiente:

[...] yo sostengo una continuada relación entre la poesía llamada ‘deshumanizada’ del periodo de pre-guerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez. [...] Mi objetivo es, pues, lograr que se vea que muchos de los poetas mejores más jóvenes no son poetas de ‘visión’, muy semejantes a los que describía Ortega en 1916 como ‘amigos del mirar’. Y que si necesitáramos una sola imagen para expresar su receptividad, no podríamos hallar otra mejor que la del amante del poema de Salinas, que ofrenda su amor a la amada con un ‘espejo ardiendo’. [...] (Silver, 1969, p. 1)

Silver también incluía en su grupo de “críticos con los poetas sociales” a Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, José Ángel Valente y a Ángel González (Silver, 1969, p. 14). Para nosotros, otros como Rafael Soto Vergés, Manuel Padorno, o el mismo Félix Grande, serían ejemplos más acertados de esa transición hacia la renovación poética que el autor de *Áspero mundo*. Ya hemos visto que García Jambrina incluía de hecho a Soto Vergés en esa “promoción del 60” de transición hacia un nuevo neobarroquismo. Aunque hay que mencionar que también el crítico norteamericano Andrew Peter Debicki, consideraba la poesía de Ángel González como caracterizada por los juegos metatextuales e intertextuales y que denominaba de “transformaciones” del lenguaje ordinario (Debicki, 1987, p. 138), que para él la diferenciaba precisamente de ese marbete, que consideraba peligroso en tanto que simplificador, de poesía meramente “social”¹¹. Y el mismo García Jambrina también optaba por considerar a González un renovador del lenguaje de la promoción del medio siglo (García Jambrina, 2007, p. 55).

Años más tarde, García Hortelano, se decantaba definitivamente más por la condición estética del grupo del grupo del cincuenta en su prólogo de 1978 asegurando que todos estos poetas escribieron bella y concienzudamente en lo que respecta a las formas, “[a]un a riesgo de sacrificar la comunicación” (García Hortelano, 1978, p. 34). No parecía ir desencaminado, especialmente, en el caso de los barceloneses que, como hemos dicho, se reunieron en torno a *Laye* puesto que la revista siempre siguió esa línea de renovación estética en sus numerosos manifiestos crítico-literarios. Igual que Hortelano, también Alejandro Duque Amusco afirmaba en 1987, en los encuentros de Oviedo, que esta segunda generación poética, ocupándose ya de todos como una generalidad, se diferenciaba de los primeros poetas de la posguerra por una mayor preocupación por el lenguaje (Duque Amusco *apud*. Barral *et al.*, 1987, p. 21). Pero a este comentario, por su lado, Francisco Brines le respondería lo siguiente:

[...] yo creo que esta valoración de la palabra, del lenguaje poético, la han tenido en cuenta siempre todos los poetas de calidad, en todas las épocas, y que incluso, cuando hablamos de la generación anterior,

¹¹ En *Poesía del conocimiento* (1987) Debicki incluye también a Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Gloria Fuertes, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Ángel Crespo y Manuel Mantero.

poco valorada desde esta perspectiva, no podemos olvidar que hay en ella algunos poetas que eso lo poseyeron no menguadamente, sino con una presencia evidéntísima. Es, sin embargo, verdad que fue en nosotros general, y nada excepcional, un cuidado exigente del lenguaje, la elaboración de un oficio en función del mundo que tenía que expresar cada poeta, y junto a ello, aparecen unos componentes acusadamente éticos vividos desde la individualidad de cada uno, y que se consideran válidos porque se reconocen inmersos en una colectividad a la que se pertenece. [...] Lo que sí hay, con respecto a la generación anterior, es una apertura del mundo temático, y desde luego una franca recuperación de la propia experiencia biográfica íntima. Si miramos a la generación que la antecede y a la que le sigue es la más equilibrada. [...] (Francisco Brines *apud*. Barral, *et al.*, 1987, p. 22)

En este aspecto, Miguel Casado iría incluso más allá, calificando al grupo del medio siglo como “conservador” en lo concerniente a las preocupaciones por el lenguaje (Casado, 1990, p. 34); sosteniendo que su recuperación de algunas retóricas del 27, entre otros elementos, se hacía casi literalmente y no de modo rupturista, por ejemplo, en lo que serían las formas de collages. Pero la creciente preocupación por el lenguaje efectivamente sí que era muy claramente perceptible hacia la mitad de la década de los sesenta en algunos poetas. Y había surgido además a la vez que se preconizaba una necesidad de comunicar su poesía al público en general, conllevando una paradoja estética y comunicativa que terminó además en desencanto en los años:

Se trata [...] más de una elección ideológica [...] que de un proceso de decantación estética, lo que explica los altibajos y contradicciones del proyecto: a veces incluso, la inserción del fragmento coloquial en una zona de *dialecto poético* produce un efecto grotesco, pues lo coloquial queda subrayado como exótico, mostrando las dificultades de integrar ambos espacios. (Casado, 2005, p. 44)

Angelina Gatell, por su parte, en una conversación transcrita por la revista *El Urogallo* en su número 13 (1972), participaría en un “Diálogo sobre la cultura española” poniendo el acento precisamente en la necesidad del intelectual de conectar con el pueblo al que dirige su obra; algo que precisamente se habría perdido parcialmente con la evolución de la década anterior de los sesenta. A las afirmaciones de Elena Soriano sobre que el escritor está preocupado por la sociedad porque “escribe y publica”, Gatell contestaba lo siguiente:

Bueno, en realidad, resultaría un juego de palabras: lo que importa no es que publique, sino que lo lean y no es que lo lean, sino que lo entiendan. ¿Y qué ha hecho el escritor español para que lo lean y para que lo entiendan? Muy poco: ha habido siempre en el intelectual español como un desprecio, un mirar por encima del hombro a su pueblo, a su sociedad. Un olímpico “si no me entienden, peor para ellos”. (Gatell *apud.* Soriano *et al.*, 1972, p. 89)

Uno de los eventos definitorios en la práctica del fin de esa poesía social del medio siglo fue que entre el 14 y el 20 de octubre de 1963 el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, celebrado en Madrid, dejó claro ya que en el resto de literaturas occidentales se estaba orquestando un cambio de rumbo (Lanz, 2014a, p. 26). Y de todo este panorama de renovación, a muchos niveles, estaban bebiendo además los poetas más jóvenes, los ya mencionados poetas novísimos, desde la década de los sesenta y sobre todo en su segunda mitad; así como los “otros” y heterogéneos novísimos del complejo grupo leonés surgido en torno a sus publicaciones en la revista *Claraboya* (1963-1968) y opuestos a la nómina que propuso Castellet en 1970. Luis Miguel García Jambrina, en su ya mencionado trabajo antológico del 2000, afirmaba precisamente lo siguiente en torno a la promoción del medio siglo y la naturaleza de esa poesía social, así como de su consiguiente superación:

En conclusión, y con todas las matizaciones que se quieran hacer, podría decirse que, al menos en un determinado período, el conjunto de poemas sociales en la “Promoción de los 50” es verdaderamente sustancial, hasta el punto de que este aspecto llega a constituir el denominador común más claramente definido y definitorio de la etapa generacional. No obstante, son algunos de estos mismos poetas los que, muy pronto, y de forma dialéctica –y no por medio de una falsa ruptura-, lograrán la definitiva superación de la poesía social (García Jambrina, 2007, p. 44).

Habiendo visto todo este panorama, podríamos concluir respecto a una posible transición entre generaciones de posguerra, que ni la primera ni la segunda descuidaron la estética de su poesía, pero ésta evidentemente estuvo marcada por la urgencia de la situación sociopolítica y ello se tradujo en dos estéticas similares que también acabaron siendo parcialmente distintas y que no eran, en fin, sino reflejo de la propia evolución política del país hacia un ligerísimo aperturismo. En las *Notas sobre literatura española contemporánea* reunidas en 1955 en la editorial

de *Laye*, José María Castellet ya había aunado el problema, en términos generales y sin recurrir a marbetes prescriptivos como haría después, como el siguiente:

Por ello, temo el porvenir de una generación sin inconformistas, eso es, sin conciencia crítica, sin “daimon”. Y, por ello, estas líneas, que son antes una confesión que una acusación, buscan despertar una conciencia, revelar un problema que es, quizás, el problema de nuestra generación. [...] [P]orque por íntima convicción y experiencia sabe [el autor de estas líneas] que ante las sollicitaciones de la vida que rodea el mundo cultural del hoy, es más honesto decir un rotundo: no, que un conformado: bueno. (Castellet, 1955, p. 13)

Aunque, en esencia, tampoco difería tanto de algunos de sus planteamientos de la polémica antología de 1960, donde yendo a la raíz del problema, en algunos se podían leer afirmaciones tan claras como la siguiente:

En todo caso se diría que la poesía que escriben hoy muchos de esos jóvenes poetas es el preludio de lo que podría ser un realismo histórico, que se refiriera no sólo a un pasado más o menos próximo y a un presente que se ofrece ambiguo por la misma fuerza de las circunstancias, sino que también se proyectara sobre un futuro que hoy no se vislumbra con claridad aún. (Castellet, 1960, p. 104)

Y en la *Antología de la nueva poesía española* (1968) de José Batlló, muchos de los poetas adscritos a la generación del medio siglo mantenían aún la visión puramente comprometida de la poesía, tanto a nivel funcional como estético, después de lo que había significado la aventura de la década de los cincuenta desde que apareciera la *Antología consultada* de Francisco Ribes de 1952 y hasta *Veinte años de poesía española* (1960) de Castellet. Y todo ello era aún más significativo teniendo en cuenta que en la antología Batlló ya incluía a Pere Gimferrer, a Manuel Vázquez Montalbán, y a José-Miguel Ullán en representación de la heterogénea avanzadilla de los nuevos poetas. Y que, por lo tanto, la pregunta “¿Crees puede hablarse de “una nueva poesía española”?” (Batlló, 1968, p. 323), de la que citamos varias respuestas, estaba plenamente mediatizada por una nueva corriente. En esa misma visión de compromiso hay que enclavar a Angelina Gatell aunque evidentemente nunca desdeñase la condición estética de su poesía. Ya hemos visto de hecho, en sus trabajos de crítica literaria de la década de los setenta para la revista *El Urogallo*, cómo su conocimiento de la poesía novísima más esteticista era amplio, pero voluntariamente decidió no sumarse nunca a esa tendencia. Y en la antología de Batlló, sabemos por el apéndice donde detalla los resultados de su consulta, que

Gatell también habría contestado (Batlló, 1968, p. 315). Por lo tanto, aunque no tengamos ese testimonio lamentablemente, es de suponer que estaba en esa misma línea de sus críticas de los setenta para *El Urogallo*.

Por dar entonces algunos ejemplos clave que dejan pocas dudas en torno a la actitud continuista que se siguió en el medio siglo con respecto de poesía de los primeros años de la posguerra española, citaremos las siguientes respuestas. Eladio Cabañero, por su parte, escribía: “Y un aspecto casi general se ofrece: se ha humanizado la poesía. La conquista iniciada por los maestros del 27 que nos acompañan, se consolida” (Cabañero *apud.* Batlló, 1968, p. 335). Ángel González anotaba: “[...] [C]reo que puede hablarse de una nueva poesía a partir de la revelación de los poetas agrupados en torno a la revista *Espadaña*, de León, y la irrupción [...] de la obra de Gabriel Celaya, de Blas de Otero, y de José Hierro” (González *apud.* Batlló, 1968, p. 342). El mismo José Agustín Goytisolo decía: “No creo que pueda hablarse con propiedad de una nueva poesía. La actual es un desarrollo lógico de la poesía española de postguerra (Otero, Nora, Celaya, Crémer, Hierro), del mismo modo que ésa proviene de la poesía de la generación del 27 (Alberti, Dámaso, Cernuda)” (Goytisolo *apud.* Batlló, 1968, p. 345). Y Félix Grande, preparado para la llegada de una nueva generación, respondía:

A mi modo de ver, lo que ocurre es sencillamente esto: el largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento, y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. (Grande *apud.* Batlló, 1968, p. 347)

Afirmaciones, todas, que soportaban la idea de que la continuidad entre las generaciones de posguerra fue efectivamente muy grande, tratándose más bien simplemente de un desarrollo complejo de estilos en torno a una poesía del compromiso social que ya señalaba Johannes Lechner como de diferentes “tipos” en su libro de 1975 (Lechner, 2004, p. 659).

Finalmente, para resumir, se puede concluir que el mismo aperturismo que había permitido que se originase, terminaría acabando con la poesía social. Y la renovación estética que se percibió, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, desembocó, también en un sentido muy paradójico, en

configurarse como un aliciente que, junto a otros muchos de carácter sociológico e histórico, terminarían dando lugar a un cambio de paradigma en la poesía que se enclavaría dentro de lo que algunos han llamado la generación del sesenta y ocho (Prieto de Paula, 2002, p. 54)¹², y que comúnmente se denomina poesía novísima aunque incluyese a un grupo muy heterogéneo de poetas. Se trató, en definitiva, de una evolución histórica de estilos que, desde los primeros años de la posguerra, fue tornándose cada vez más contradictoria en su creciente preocupación por el estilo en detrimento del contenido, hasta llegar a la extinción de esa poesía que se había terminado por denominar simplemente “social” en los años centrales del siglo, pero que había sido además algo mucho más complejo: esencialmente realista, fuertemente marcada por el prosaísmo, cada vez más comprometida, paulatinamente más protestataria, y que enfatizaba además de modo creciente la experiencia individual, albergando también en esto último un debate estético intrínseco que la acercaba hacia una mayor preocupación por el lenguaje. Recurriendo de nuevo a las críticas del profesor Juan José Lanz, como él exponía en un artículo para el número 9 de la revista *Izquierdas*, se podrían resumir en dos líneas principales las problemáticas estéticas y de contenido que los poetas comprometidos de los cincuenta manejaron:

[...] la progresiva evolución de la actitud rehumanizadora derivada de los procesos estéticos de la inmediata preguerra hacia una dimensión netamente comprometida, acorde, entre otros, a los dictados sartreanos; el debate teórico-estético sobre la concepción de la poesía como un medio de comunicación o como un modo de conocimiento. Ambas cuestiones reflexionarán la una sobre la otra, creando un complejo debate poético que se extiende a lo largo de algo más de dos lustros. (Lanz, 2011, p. 6)

De hecho, la poesía social de los cincuenta acabaría influyendo no sólo en esa novísima cuyos objetivos últimos eran tan diferentes a los de los anteriores, sino también en propuestas como la de la “poesía dialéctica” que abarcaba muchas de las estéticas de los poetas que fueron incluidos en las antologías de los números 12 y 15 de la revista *Claraboya* y que en 1971, con el manifiesto *Equipo ‘Claraboya’. Teorías y poemas* que apareció en la colección *El Bardo* de José Batlló, se desmarcaba precisamente de lo novísimo como membrete abarcador y quedaba asilada como

¹² Ya hemos visto que García Jambrina distingue incluso una “promoción del 60” en mitad de ese proceso de la evolución histórica de una cierta renovación poética.

término nuevo de clara y marcada orientación neo-marxista por el equipo redactor de la antigua revista (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro, y José Antonio Llamas) frente a la estética, a su juicio neodecadentista entre otras cosas, de la nómina presentada por Castellet en sus *Nueve novísimos* (Lanz, 2014b, p. 198). Y, más adelante, también se reflejaría en la poesía de *La otra sentimentalidad*, nacida en Granada en la década de los 80, cuya motivación principal era, en la misma línea aunque aún más firmemente comprometida, precisamente mantener el mismo compromiso socio-histórico que en esencia les había movido a los poetas del medio siglo. En suma, el desarrollo fue muy complejo y a menudo incluso contradictorio, igual que lo era en sí misma la situación socio-histórica en que se desarrolló.

Para cerrar este apartado y terminar con este amplio análisis de la poética de la generación del medio siglo, habría que mencionar ahora que además de aquella controversial polémica entre comunicación-conocimiento que a tantos paraderos estéticos condujo a lo largo, sobre todo, ya de la década de los sesenta, algunos antólogos como García Hortelano (1978) o Prieto de Paula (2002), a fechas, ambas, suficientemente avanzadas como para dar una visión bastante completa del panorama, dividían las poéticas de los poetas de los cincuenta en dos grandes que parecen ser taxonomías bastante útiles en tanto que abarcadoras. Hemos creado la distinción a partir de la fusión de ambos trabajos. Por un lado, situaban a aquellos poetas que se acercan a la realidad desde una distancia suficiente para criticarla –a través de la ironía, la sátira, o el correlato objetivo (Prieto de Paula, 2002, p. 62). En la mencionada antología del grupo presentada en el número 27-28 de *Cuadernos de Ágora*, Bousoño también englobaba a los del grupo catalán, junto a Claudio Rodríguez, bajo el heterogéneo marbete de irónicos. Para él, esa era la única novedad con respecto de la primera generación poética de posguerra, junto a un sentimiento de esperanza de creciente como fruto de su distanciamiento temporal del conflicto: “Creo ver en ese aumento de la humana actitud esperanzada un resultado de dos causas distintas: la una histórica y la otra psicológica” (Bousoño, 1959, p. 5). En el otro lado, por su parte, Prieto de Paula (2002) situaba a aquellos que estaban absorbidos por su realidad y entablaban la relación con ella desde dentro de la misma, como contempladores más bien pasivos; sólo *a priori*, se entiende. Aunque esta parece una distinción muy simple, es bastante acertada puesto que de ella se pueden derivar otros matices que en efecto existieron como el

naturalismo, el realismo socio-crítico, o el sociopolítico, o el cívico, de “obligado cumplimiento” (Caballero Bonald *apud*. Barral *et al.*, 1987, p. 79), o el de vena más existencial, en cada caso particular. Y también permite aunar bajo ese gran paraguas la variedad de temas que se trataron. Y es útil en tanto que no es restrictiva respecto a las evoluciones estilísticas que en efecto representó la poesía de muchos de los autores que se pueden englobar hoy en día dentro de esa amplísima promoción del medio siglo.

Respecto a Angelina Gatell, ella pertenecería sin duda al segundo grupo siguiendo esta básica taxonomía. Ramón Acín, en su artículo sobre la introducción paulatina de las mujeres en el canon de *Cuadernos Hispanoamericanos*, la habría situado como una de las poetas que participaron en una literatura “cargada de futuro” (Acín, 2008, p. 94). Y José María Balcells, en el estudio introductorio a su antología de 2003, *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, lo había hecho, más explícitamente, de la siguiente manera:

María Beneyto y Angelina Gatell, por ejemplo, podrían ser incluidas en la lírica que expresa contenidos disconformes con la clase de sociedad que propició el franquismo. Poesía testimonial y solidaria la suya, en sus poemas se explicita el no a la guerra civil y sus lastres, [...] [...] En estas obras destaca la dimensión testimonial de la autora barcelonesa, en cuyos versos se repudia el fanatismo ideológico y el odio que provocó la contienda civil española. [...] (Balcells, 2003, pp. 31-33)

Merece la pena ahora cerrar este apartado con la explicación que en 1984 daba Carlos Bousoño acerca de los grandes temas y estilos de la poesía de la mitad de la posguerra, por el acierto con que el poeta entrelaza todos ellos bajo la cúpula de la filosofía orteguiana, sartreana, y heideggeriana:

Si nuestra vida no se nos da hecha, nos dicen estos pensadores, sino que hemos de hacérsela por libre elección en un horizonte de posibilidades o imposibilidades, al que podemos llamar heideggerianamente “mundo”, sartrianamente “situación” u orteguianamente “circunstancia”, la vida es moral en su misma entraña. La metafísica imperante a la sazón se convierte así en una ética, y pone el acento principal en las situaciones, exactamente como lo hace la poesía que estamos considerando. Y como ella y por el mismo motivo la filosofía, en muchas ocasiones, descenderá a la narración, en correspondencia con la movilidad que resulta inherente a la realidad verdadera de la que se quiere dar cuenta. (Bousoño, 1984, p. 29)

11. La poética de Angelina Gatell: desde su despertar poético hasta su poesía social

Angelina Gatell fue una mujer extremadamente beligerante. Mujer convencida de izquierdas, su lucha social fue en todas las direcciones y nació de prácticamente todos los puntos de partida en mitad de la adversa circunstancia histórica que le tocó vivir. Su poética, muy en sintonía con su vida siempre, podría resumirse en un *post* que publicó en su *Facebook* el 23 de septiembre de 2014:

Pues pienso que poesía no es un texto estructurado caprichosamente en renglones, ni es tampoco esas imágenes de mujeres medio desvanecidas, rubias melenas al viento llenas de flores, labios entreabiertos... Flaco servicio se hace a los poetas con esas imágenes... y flaco servicio se hace también a las mujeres. (Ah, el pensamiento es mío -aunque por fortuna que muy compartido-, no sacado de un librito de frases hechas.) (Gatell, 2014)

Su condición de mujer le sumó otro frente en el que luchar abiertamente en la posguerra franquista. Y en lo que respecta a su posición respecto a la situación de las mujeres en su tiempo, siempre habló claro. Consideró que su circunstancia estaba por debajo en derechos sociales y laborales que la de los varones, e hizo de su feminismo, fundamentalmente de izquierdas, algo abarcador y nada maniqueo. Poniendo su propia forma de vida moderna e independiente por bandera, todo esto le ocasionó más de un problema pero también originó la chispa desde la que construir y re-construir su historia y la de sus compañeras desde su poesía. En la ya conocida entrevista con Luis García Montero la poeta expresaba lo siguiente:

[...] Las mujeres sufríamos cosas increíbles en el machismo de aquella época. Poco después de casarme fui con mi marido a hacer unas cosas a Melilla y nos recibió un señor, un árabe, en su casa, en una reunión al parecer importante. Yo pregunté que dónde estaban las mujeres y me dijo que no eran como yo, que estaban en el corral, porque las mujeres allí eran como las bestias. A mí me resultó intolerable, dije que me iba al corral con ellas, que también era yo una bestia. Mi marido se enfadó, pero yo no he querido, no he podido, callarme nunca. Eso lo pagué en Valencia y en Madrid. No guardar silencio era un riesgo. Me contrataron una serie de artículos para un periódico de Valencia: hablé sobre la vida de las mujeres en Marruecos y, además, se me ocurrió decir que Ceuta y Melilla no eran españolas, sino ciudades marroquíes. Se cortó la colaboración, desde luego. [...] (Gatell *apud.* García Montero, 2017)

Como se puede observar, la poeta siempre estuvo apasionada por la causa femenina y se maravilló con aquellas mujeres que fueron capaces de hacerse oír por sus propios medios. En su artículo para *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre Delmira Agustini y Alfonsina Storni, de la primera diría lo siguiente:

La aparición de cada uno de sus libros fue saludada con un movimiento de sorpresa y también de escándalo. Era difícil aceptar, en el Montevideo de primeros de siglo, aquel lenguaje desnudo, apasionado, audaz, con que la poetisa descubría el insólito mundo de sus sueños. Y era más difícil aún comprender el que una mujer, casi una adolescente, fuese capaz de experimentar y exteriorizar todo cuanto en sus poemas se exponía. (Gatell, 1964, p. 584)

Crítica, culta e informada, en su colaboración ensayística en diferentes publicaciones periódicas también quiso siempre hacerse cargo de las nuevas voces que surgían en el mundo intelectual para no cejar en el empeño de hacer oír la voz de las mujeres. En 1972, en el número 18 de la revista *El Urogallo*, por ejemplo, se ocupaba en su “Crónica de poesía” del primer poemario publicado de Francisca Aguirre, *Ítaca*, y lo hacía con la objetividad y el rigor necesarios para ensalzar la obra en un nuevo espacio poético que se estaba formando en el país. Y todo ello a pesar de que el estilo de la nueva poeta era extremadamente diferente al que ella había mostrado en sus libros en las décadas anteriores. Gatell demostró una y otra vez su capacidad para empatizar y analizar, desde su perspectiva de autora muy bien documentada, todas las posibles realidades de la poesía de sus compañeras:

[...] No hay, sin embargo, prosaísmo alguno en sus versos y sí una gran delicadeza y, en el mejor y más legítimo sentido, una honda y grave feminidad. Si tuviéramos que poner un ejemplo de poesía esencialmente femenina, una poesía que respondiera y se responsabilizara de una problemática femenina, tendríamos que citar *Ítaca* como a uno de los poemas más representativos, tanto en su forma como en su fondo. [...] (Gatell, 1972d, p. 145)

En la entrevista concedida en 2014 a Miguel Ángel Ortega Lucas, la poeta expresó también muy claramente sus opiniones acerca del feminismo contemporáneo, muy en sintonía con sus afirmaciones de juventud. Para ella, el movimiento sólo podía ser entendido siendo enraizado en la libertad inteligente:

La libertad no está en determinadas cosas que muchos piensan. La libertad es otra cosa. Yo he salido a la calle con un cartel así que decía Soy lesbiana, y jamás he sido lesbiana. Igual con un cartel que decía Soy adúltera, y tampoco; todo esto en defensa de la lesbiana y de la

adúltera. Digo que la mujer está todavía, creo, en una temperatura en que todavía no sabe por dónde decantarse. Yo cuando oigo decir eso de ellos y ellas, me da risa nerviosa, porque no es eso la libertad. La libertad no es una cuestión de semántica, ni mucho menos, sino de conciencia. Yo siempre he sido libre, en los peores momentos del franquismo, porque la libertad no te la tiene que conceder nadie. Si tú eres consciente de que eres libre, eres libre... Pero, y perdona la expresión, no es libre la mujer que se paga unas tetas. Eso sí me parece horroroso, porque es una claudicación más, y muy grave. Creo que está todo muy desorientado, y como soy vieja, además, te voy a decir que eso está conducido. A la mujer se la está denigrando, cargando de trabajo, pero no se dan cuenta; y eso para mí supone una tristeza, por ser un fracaso. La mujer tiene el mismo derecho que el hombre, exactamente el mismo derecho; pero ese derecho no está fundamentado en esa cosa tan pueril. Está en tener la libertad de elegir lo que le dé la gana de una forma inteligente. (Gatell *apud*. Ortega Lucas, 2017)

Como veremos en los análisis correspondientes de sus poemarios, Gatell se ocupó de los problemas de las mujeres en varias de las composiciones y desde diferentes perspectivas, todas ellas muy en sintonía con las diferentes formas en que también lo hacían sus contemporáneas y, en alguna ocasión, incluso de forma más moderna que la generalidad. Sin embargo, es de destacar que en su poesía, después de una etapa de auto-descubrimiento como poeta, mujer, por medio sobre todo de cuatro muestras que ofrecía en el ya mencionado poemario inédito de la antología de Carmen Conde de 1954 y tres muestras en el ecléctico e inédito poemario, *Surco*, los accidentes de la feminidad no fueron desde luego el centro neurálgico. Ello pudo deberse a que la poeta no quiso dejar de lado ningún frente en el que poder luchar a través sus trabajos y, en este empeño, monopolizar un solo tema no le habría resultado lo suficientemente satisfactorio. Aunque como ya hemos ilustrado, por otra parte, sus acciones individuales en defensa de los derechos de las mujeres nunca cesaron y fueron siempre una bandera en su lucha personal de vida.

En un artículo para el periódico digital independiente *Infolibre.es*, el 28 de febrero de 2018, Miguel Sánchez Gatell, hijo de la poeta, también poeta y premio Adonais en 1988, dividió su poesía en dos etapas fundamentales, siendo la primera la que ocupaba los años de producción de su poesía social; y el segundo el momento, el más contemporáneo, el que aquí nos ha parecido oportuno por evidente, aglutinar como el de la recuperación de la memoria y el recuerdo históricos, temáticas que el

crítico y poeta también proponía ya en su análisis a raíz sobre todo del libro de 2011, *Cenizas en los labios*:

La noción radical de la poesía como ejercicio de memoria permanecerá como una constante en el resto de sus libros, [...]. Si esta línea de interpretación es o no específica de la poesía de Angelina Gatell –y, desde luego, no pretende ser la única posible—, es algo que esta crítica no trata de dilucidar [...]. (Sánchez Gatell, 2018)

Sánchez Gatell dudaba sin embargo en acuñar una tercera etapa a partir de ese *Cenizas en los labios* (2011):

No estoy tan seguro de que su obra posterior [al libro de 2011], aunque sean indudables las concomitancias, la temática, y, muchas veces, las formas líricas, debería corresponder a este segundo ciclo creativo o, tal vez, son ya los primeros pasos hacia una tercera época de corte más intimista y confesional, en la que se habría encontrado trabajando hasta el final de su vida. (Sánchez Gatell, 2018)

Sin embargo nos parece que la división más clara está precisamente entre esas dos etapas que se planteaban en un primer momento y que las diferencias con esa potencial tercera son en efecto mínimas como para atribuirles independencia, por lo tanto hemos mantenido la división en dos en este trabajo.

Por lo que respecta ahora a la poética de la primera etapa, es revelador mencionar el análisis que también hacía Miguel Sánchez Gatell sobre los tres poemarios publicados de su madre. Con acierto, él los situaba a caballo entre una vertiente social-crítica y otra íntima y existencial que parece que se habrían entremezclado definitivamente en *Las claudicaciones*. También sitúa ese *Las claudicaciones* como el final de una era y como punto de anclaje con la segunda, pues en el poemario se vislumbraba el tema del recuerdo como algo que será necesario para rememorar los tiempos de la beligerancia:

Síntesis, en efecto, de lo existencial y de lo social en su poesía, este libro representa, o mejor será decir, culmina esa tensión entre esos dos mundos a los que hemos aludido antes: lo personal y lo colectivo como expresión de una unidad escindida sin solución de continuidad [...]. (Sánchez Gatell, 2018)

Como en la mayoría de los del grupo poético del cincuenta, la convivencia de una perspectiva más íntima con la expresión de la solidaridad universal, y la preocupación por los temas sociales compartidos de su tiempo, están muy presentes en Angelina Gatell y a menudo son difíciles de deslindar. Por otro lado, como se ha

evaluado en el apartado anterior, la impronta de los cuarenta no desapareció en los poetas del medio siglo y también en la poesía de la promoción del cincuenta, se puede ver en algunos puntos un existencialismo muy propio del desarraigo en clave tremendista que acompañaba frecuentemente a esas primeras producciones de posguerra.

En una carta dirigida a Manuel Molina, el 15 de octubre de 1953, Angelina Gatell hablaba de su poesía como si llevara escribiendo ya desde muchos años atrás. En una carta anterior, del 15 de marzo de 1952, la autora le escribía a su amigo para quejarse de algún problema literario, posiblemente de algún problema con la censura y con lo que ella denominaba el “Patriarca”: “Háblame, háblame mucho y dime lo que ibas a decirme cuando las fichas del ‘Patriarca’ se impusieron. No temas hablarme de lo que pienses” (Gatell a Manuel Molina, 1952). Y, en sus memorias, la autora hablaría en los siguientes términos de sus inicios como escritora en Valencia: “Desde hacía años, muchos años, yo escribía casi secretamente. [...] Cuentos, poemas... No conservo nada, ni creo que valiera la pena conservarlo. [...] No suponían un valor literario, [pero] sí fueron un estímulo para ir superando mis muchas carencias [...]” (Gatell, 2012, p. 103). Se puede ver, por tanto, que aunque no publicase su primer libro hasta 1955 su producción había comenzado anteriormente y, por tanto, está aún más justificado hablar de diferentes tendencias limítrofes entre la primera y la segunda generación de posguerra en su obra publicada de la primera etapa social, teniendo en cuenta además que varios poemas de esos libros también fueron escritos bastante antes de su publicación. Esa transición entre tendencias limítrofes la plantearemos deteniéndonos en cada poemario publicado, después de dar cuenta de sus comienzos poéticos, que lamentablemente quedaron inéditos en libro completo como veremos ahora.

Un dato más que indica el comienzo de una carrera literaria anterior a 1955 es que Carmen Conde la incluyó en esa primera antología de poesía femenina que se publicó por primera vez en 1954; y para la de 1971 –cuyo prólogo estaba escrito en 1968– que recopilaba los nombres de poetas con producción entre 1950 y 1960, Gatell es ya quien le ayudó a hacer la recopilación. En dicha antología de 1954, cuya segunda edición de 1967 indicaba que incluía nombres que habían escrito entre 1939 y 1950, Gatell hablaba además de dos poemarios inéditos, como ya hemos visto

en el capítulo anterior: *Poemas alucinados* y *Mujer en la esquina*. Indicaba la poeta: “No tengo publicado ningún libro. Hasta la fecha he escrito tres, en el orden siguiente: *Poemas alucinados*, *Mujer en la esquina* y *Poemas del soldado*” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 190). Daba también el dato de haber publicado ya en “casi todas las revistas españolas de poesía y en algunas extranjeras” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 190), por lo que se puede deducir también que su actividad literaria había sido ya bastante grande con anterioridad a 1955. Algunas muestras de esas publicaciones en revistas las hemos visto ya en el capítulo anterior de hecho. En la introducción que hacía la propia autora a su libro antológico de sonetos de 2004, *Noticia del tiempo*, aclaraba también que la mayor parte de sus sonetos amorosos fueron escritos en 1948 e incluso antes. Menciones de varios sonetos aparecen también en algunas cartas enviadas a Molina durante los primeros años de la década del cincuenta, ya desde el 5 de octubre de 1951: “Con mi carta va un soneto para ti [...]” (Gatell a Manuel Molina, 1951).

En la antología publicada por Bartleby en 2015, *En soledad, con ella*, las fechas que se incluyen en el libro son 1948-2015, y efectivamente aparecen dos de esos sonetos amorosos que habían sido recogidos previamente en *Noticia del tiempo* (2004). Por su parte, la antología del libro de 2001, *Los espacios vacíos y desde el olvido*, incluye las fechas 1950-2000, y los únicos libros incluidos son los tres publicados de poesía social. A raíz de la correspondencia con el poeta Manuel Molina se puede deducir que *Poema del soldado* comenzó a escribirse en efecto antes de 1953 y por lo tanto podría ser alrededor de ese 1950, puesto que sabemos por una carta del 29 de julio de 1953, que fue para entonces cuando el libro estaría ya terminado: “Yo he terminado un nuevo libro ‘Poemas del soldado’, me hubiera gustado leértelo” (Gatell a Manuel Molina, 1953). Lamentablemente no podemos fijar exactamente la fecha de cuándo comenzó a ser escrito. Pero ello indica también que no todos los libros inéditos que la autora mencionaba en la antología de Conde de 1954 estaban terminados para 1950 como se sugería en el título a la segunda edición de 1967, *Poesía femenina española (1939-1950)*, que parece que fuera puramente orientativo, como también lo fue el del segundo tomo de 1971 cuya delimitación real era 1967 y no el 1960 del título (Conde, 1971, p. 29), y como se comprueba al ver que las obras escogidas de muchas de las autoras superan esa fecha de 1950; en el caso de *Poema del soldado* al menos, está claro.

Comparando entonces todos los datos anteriores, se puede concluir que casi todo lo escrito antes de 1950 pertenecía a una primerísima etapa de producción amoroso-romántica-sentimental que se extendió en el tiempo hasta comienzos de la década de los cincuenta como hemos visto ya en las publicaciones de algunas revistas y como se ve en las muestras incluidas en el primer apartado de *Noticia del tiempo*. Y seguramente el inédito *Poemas alucinados* era el libro que contendría la mayor parte de esas producciones. También en ese primer apartado del libro de 2004, sabemos por las fechas que lo preceden, que la escritura de sonetos amorosos continuó en el tiempo hasta 1960, pero parece algo muy esporádico; y, en todo caso, vertebrado en torno a este primer momento en lo que respecta al pensamiento intrínseco que los originó. Veremos, no obstante, también dos ejemplos donde la poeta retomaría el tema del amor en sus poemarios publicados de la primera etapa, y cada vez más ampliamente entendido además, hasta hacer de él el núcleo de su libro de 2011, *Cenizas en los labios*. Igualmente, veremos cómo la poeta dio breve cuenta, en la década de los sesenta, de dos proyectos inéditos que podían haber estado orientados también en esa línea. Pero todo ello permite mantener la idea de que fue en un primerísimo momento de producción, en una prehistoria poética de transición a la juventud, donde se desarrolló esa etapa compacta de composiciones amoroso-sentimentales en su plenitud que, en cualquier caso, distaron mucho de la naturaleza de toda la poesía publicada en libro posteriormente.

Efectivamente, los primeros versos publicados de que nosotros tenemos noticia vieron la luz en una revista melillense, *Manantial. Cuadernos de poesía y crítica* (1949-1951), y eran de cariz amoroso-sentimental. La revista estaba dirigida por Pio Gómez Nisa y Jacinto López Gorgé, este último a quien Gatell había conocido en el domicilio de Francisco Ribes y Josefina Escolano en Valencia en uno de los viajes de éste desde Melilla, donde residía desde los 3 años. Josefina Escolano también ejercería la crítica en dicha revista, que tuvo repercusión en toda la Península. Incluso Gabriel Celaya, firmando como Juan de Leceta, escribía un ensayo sobre la poesía de su tiempo en el número 3, en 1949, con título "Cada poema en su tiempo".

En el número dos, Escolano prologaba una serie de tres poemas inéditos de José Luis Hidalgo, por ejemplo. Otras poetas contemporáneas también tuvieron voz

en la publicación. En el número tres, Carmen Conde publicaba “La otra experiencia”, Ángela Figuera publicaba el inédito “Tiempo”, y Pura Vázquez “Esperanzada”. Las dos primeras composiciones –la primera fechada en 1948 y la segunda sin fechar y recogida en las obras completas de Figuera pero también sin fechar- eran dos buenos ejemplos de poesía comprometida, desde la perspectiva esencialmente femenina que confrontaba el mundo privado y la preocupación por la cosa pública. La composición de Pura Vázquez, en su línea, era de tono más existencial y con léxico altamente simbólico. En ese número 2 de *Manantial*, en 1949, aparecía en efecto una de las primeras composiciones de Gatell de título “Luna”; quizás su primera composición publicada. No era un soneto, pero el estilo era diametralmente diferente a todo lo que vendría después. La transcribimos a continuación:

LUNA

Blanca de silencios blancos,
roja de minutos bravos,

luna roja y blanca.

Dedos de estaño arañando
las dulces carnes del aire.

Luna roja y blanca.

Ojos de plata soñando
sobre la noche de encaje.

Luna roja y blanca.

Nácar profundo y amargo
extendiendo su caricia
sobre el verdor de los árboles.

Luna roja y blanca.

Dulce paloma de seda
volando sobre el espacio,
amapola de silencio
clavada en un cielo blando.

(Gatell, 1949a, p. 8)

La composición, bellísima, es de un cariz simbolista que no está presente en ninguna de sus producciones sociales publicadas. Es bastante interesante ver entonces semejante cambio poético con respecto de sus primeras publicaciones que, como hemos visto en el apartado anterior y parece corroborarse, fueron de cariz amoroso y estuvieron influidas también por cierto neopopularismo característico de la generación del 27 que entonces era tan habitual.

Gatell también publicó un poema amoroso, muy temprano, al inicio de la década de los cincuenta, en la revista *Alcándara. Cuadernos literarios* (1951-1952), continuación de *Manantial*, dirigida por el poeta Miguel Fernández y que fue suprimida por la censura, por el ministerio de Juan Aparicio, a los dos años de comenzar sus publicaciones (López Gorgé, 1997, p. 6). La poeta mantuvo siempre una relación de amistad estrecha por correspondencia con Fernández, tal y como se trasluce de su correspondencia con el poeta Manuel Molina. El número doble 3-4 de *Alcándara* estaba proyectado como un homenaje a Pedro Salinas con motivo de su muerte, pero nunca llegó a publicarse.

Alcándara era una revista proyectada en enfrentamiento abierto con el esteticismo de los cuarenta imperante en los poetas que Dámaso Alonso denominó “arraigados” de la primera posguerra, y nació con intención de reunir a poetas críticos con la sociedad tal y como expresaba abiertamente Miguel Fernández en su introducción del primer número, “Las aves, para el vuelo”. En ese primer número, además, se inauguraron sus páginas con dos poemas inéditos entonces de Miguel Hernández, “Pena-Bienhallada” y “Todo era azul”, así como con un artículo del crítico canario Ventura Doreste explicando la necesidad de superar el arte abstracto. En la siguiente página aparecía un poema de Blas de Otero, “Otro tiempo”, con una

nota que indicaba pertenecía a su proyecto -no publicado como tal finalmente- *Complemento directo (1949-1950)*¹³.

Otras poetas como Concha Zardoya o Ángela Figuera también participaron en la publicación periódica con composiciones importantes, inéditas después en libro, como fue, en el caso de Figuera, su “En la ardiente oscuridad” del número primero (1951). Largo poema en verso libre dedicado a la obra de Buero Vallejo del mismo título, de explícita temática social, que no estaría tan presente en la obra poética de la autora en tanta medida hasta su *Belleza Cruel* (1958). Pocas dudas quedaban, con esas colaboraciones, de la intención general de la publicación.

En el segundo número (1952), por su parte, en la sección “Crítica de libros”, Jacinto López Gorgé reseñaba *Redoble de conciencia* (1951) como continuación a una crítica anterior que habría hecho a *Ángel fieramente humano* (1950) considerándolo un libro quizás más exiguo que el anterior, pero desde luego sin poner en duda “el valor social de estos nuevos poemas oterianos” (López Gorgé, 1952, p. 21). En la misma sección, Miguel Fernández reseñaba *Las cartas boca arriba* (1951) y lo situaba como ruptura poética desde donde partir y evaluar los nuevos horizontes:

Este es el título del último libro de Gabriel Celaya. Y tan boca arriba que será escándalo de burgueses y precavidos antirrevolucionarios. Porque Celaya es selvático, elemental, animal que mata sólo por hambre. Aquí están sus fuerzas de siempre: el amor, el sexo, el hombre, Dios, lo cotidiano existencial, lo absoluto, lo subconsciente, y las mil formas insinuadas de ese otro mundo que poseen al poeta. Si “Deriva” resumía toda su trayectoria ideológica anterior, “Las cartas boca arriba” son la superación de aquella obra conjunta. Estamos ante un Celaya que ha marcado toda una directriz poética dentro del panorama nacional y de cual creemos que no podrá ampliar más en verso todo su manifiesto, pues lo ha logrado plenamente con este libro. Celaya escapa ya de la poesía -y agradeceremos que nos indiquen por estas fechas lo que es y no es poeta-. [...] (Fernández, 1952, p. 21)

Sin embargo, aquel poema que Gatell publicó en dicha revista, en ese mismo segundo número, también era como decimos de cariz amoroso, perteneciente a una primerísima etapa de la autora que, como venimos ya observando, parece que en

¹³ El profesor Juan José Lanz tiene un artículo en torno a ese proyecto de Otero en el número 25 de la revista *Campo de Agramante* (2016), “Noticia de un proyecto truncado: Complemento directo (1949-1951)”.

efecto se desarrolló entre el final de la década de los cuarenta y los primeros años de la del cincuenta. Se trataba de “Poema final”, y venía con una nota que lo adscribía al libro *Poemas alucinados*. Parecía una despedida al sexo masculino que una vez amó a la mujer y que ahora se distanciaba de ella sin remisión. Era también un poema extremadamente personal y estaba escrito en segunda persona: “[...] Puedo decir ahora mi tristeza más honda / mientras la tarde muere por los balcones fríos. / Puedo decir ahora que muere mi esperanza / porque la tarde es dulce y tú no estás conmigo” (Gatell *apud*. Conde, 1954, p. 203). Pero hay que mencionar ahora que en el número 6 de *Manantial* habría aparecido “Encuentro”, que venía con una nota final que aludía a ese otro poemario inédito titulado *Surco*, al que aparentemente pertenecería ese poema y, quizás entonces, también algunas otras de sus publicaciones de este primer momento de cariz amoroso y de estilo extremadamente simbólico. Posiblemente, aquellas que no estaban escritas en forma de soneto a excepción de “Poema final”.

Junto a *Poemas alucinados*, *Surco* podría entonces haber contenido ese primerísimo momento de escritura de la poeta; una etapa de aprendizaje si se quiere. Merece la pena transcribir algunos fragmentos de ese “Encuentro” puesto que se trataba de una de las primeras muestras de su poesía y será interesante ver después el cambio radical que se llevó a cabo con su producción de poesía comprometida:

ENCUENTRO

No debimos encontrarnos.

No era hora todavía de encontrarnos.

Ahora, ya vacíos,
andamos quebrados como formas;
como formas sin forma
y sin llanto.

[...]

Yo no sé si era un grito

anclado sobre el viento,
o una voz grotesca
de payaso.

Sólo sé que tú eras
un lirio
Crucificado.
Y que no debimos
encontrarnos.
(Gatell, 1951a, p. 6)

“Encuentro” era además especialmente bello puesto que podría ser una composición dedicada al futuro marido, desde una perspectiva de miedo al enamoramiento tras un primer encuentro. Y además, en ese mismo número de 1951 también aparecía en efecto un cuento de Eduardo Sánchez Lázaro, de título “Un cuento sin terminar”. El cuento es bastante brillante, narrando la simple historia de un hombre que vive en un barrio pobre y va a trabajar todas las mañanas, Sánchez Lázaro consigue introducir una crítica social a través de la ironía y el existencialismo al mismo tiempo. Evidentemente, el matrimonio compartió su amor por la literatura en más de una faceta, además de una misma circunstancia personal que les llevaría a preocuparse por las injusticias sociales que les tocó vivir.

Por otro lado, tal y como adelantábamos en el capítulo anterior, en un poema de título “Segunda elegía” aparecido en la segunda etapa de la revista alicantina *Verbo. Cuadernos de poesía*, en el número 21, en febrero de ese mismo año 1951, Gatell señalaba que el poema pertenecía, de nuevo, a ese inédito *Surco* y, desde luego, el poema distaba mucho de la temática amorosa en este caso. “Segunda elegía” era una composición larga en cuartetos blancos, dedicada a la muerte de Federico García Lorca, tal y como se lee debajo del título: “A Federico García Lorca. A su sangre a su muerte y a sus versos” (Gatell, 1951b, p. 15). Merece la pena transcribir las tres últimas estrofas porque de su intensidad se trasluce la del resto de la composición:

Nosotros los poetas, tal pétalos caídos
de tu hermosa corola, rezamos con tus versos
siguiendo los senderos que tú nos iluminas.

y, henchidos de ternuras, coronamos tu gesto.

Tú solo, entre nosotros, te prolongas y vives.

No es cierto que hayas muerto, Federico, no es cierto

que hombres de gesto duro derrumbaran tu vida;

no es cierto que cortaran el clavel de tu talle.

Quisieron acabarte, y te alzas bellísimo

con tu frente morena, de estrellas coronada.

y vienes a nosotros, tan inmenso y tan vivo,

que apenas si podemos concebirte en la tierra.

(Gatell, 1951b, p. 16)

Buena muestra es este poema del inicio de una estricta estética social palpitante en la autora desde los inicios de la década del cincuenta, que posteriormente marcaría el resto de sus libros publicados y que habría comenzado al mismo tiempo que ese probable bosquejo de *Poema del soldado* de alrededor de 1950. Y cabría mencionar ahora que en el número 16 de la revista melillense de Trina Mercader, *Al-Motamid*, había aparecido también otro poema de signo comprometido de título “Los vencidos”, ya en 1949, así como otro titulado “A mi hermano muerto”, también comprometido, en el número 23 de 1951 de la misma revista, todo lo cual corrobora de nuevo estas impresiones. Ambos poemas los veremos en capítulos posteriores.

En la antología de Enrique Azcoaga editada en Buenos Aires en 1953, la poeta también hablaba de ese inédito *Surco* y de los *Poemas alucinados*. No indicaba si los libros estaban terminados, pero incluía tres composiciones bajo el título general “Poemas al hijo”. Es de suponer que esos tres poemas habrían pertenecido también a ese *Surco*, ya que distaban mucho de la temática amorosa que sí que parece que habría sido la reinante en los sonetos de *Poemas alucinados*. Incluimos las tres composiciones en el primer apéndice de este trabajo, pero cabe señalar que todas estaban escritas en la línea del auto-conocimiento femenino que parece que en un primer momento se estaría desarrollando en el otro inédito mencionado en la antología de Carmen Conde de 1954, *Mujer en la esquina*, como veremos ampliamente en el apartado siguiente. Esta vez, en torno a la maternidad como tema

central y, la primera, en una línea muy similar a como lo había hecho Ángela Figuera en la segunda parte de su *Mujer de barro* (1948), “Poemas de mi hijo y yo”. Reproducimos a continuación esa primera para ilustrarlo:

POEMAS AL HIJO

I

Camino tan despacio
que a veces me parece
que estoy quieta en la tierra,
que no ando.

Camino tan despacio, hijo mío,
con tu dulce peso,
con tu sangre,
que a veces me parece que estoy quieta en la tierra,
que estoy quieta en la tierra,
que no ando.

Camino tan despacio cuando pienso
que eres sólo una angustia en mi costado,
cuando pienso que acaso nunca seas
una pequeña flor, o un débil llanto,
camino tan despacio,
que a veces me parece
que no ando.

(Gatell, 1953, p. 422)

La muestra es pequeña y, como se puede ver, estaba exclusivamente centrada en el tema de la maternidad como punto de partida a ese auto-descubrimiento como mujer y como poeta. Es de suponer que dado que el prólogo de la antología de Azcoaga viene firmado en 1952, esos poemas que Gatell incluyó estaban escritos aún con más anterioridad. Pero como la muestra es exigua, como decimos, no es posible determinar si ese tipo de poesía era una constante en ella a fechas tan prontas, o simplemente se trataba de composiciones dedicadas a su primer hijo, y por lo tanto

de algo puntual. Pero teniendo en cuenta que su primer hijo nació en 1955, quizás sí que pudiera haberse tratado de un ensayo de auto-conocimiento poético.

De hecho, la segunda y la tercera composición comportarían un tipo de crítica feminista que enlazaba ya con la más compleja de algunos poemas incluidos en ese *Mujer en la esquina* en 1954. Y la muestra que se daba en la antología de Conde de ese mismo *Mujer en la esquina*, por su parte, podría haber estado escrita incluso con anterioridad a 1950 si siguiéramos a rajatabla las fechas que Carmen Conde indicaba en el título de la segunda edición de su antología en 1967, 1939-1950; sin embargo es más que probable que ello no fuera así y su escritura se acercara más a la fecha de la primera publicación del libro en 1954, aunque no podamos matizarla con exactitud. Como ya hemos dicho, teniendo en cuenta que en esa antología la poeta afirmaba también haber terminado de escribir aparentemente *Poema del soldado*, y en su caso sabemos por la carta de la poeta a Manuel Molina que ello ocurriría alrededor del 29 de julio de 1953, es de suponer que también estamos en lo cierto en este caso de *Mujer en la esquina*. De hecho, el comentario autobiográfico que la autora añadía en la antología hacía referencia a la fecha de 1954 si tenemos en cuenta que llegó a Valencia en 1941: “Resido en Valencia desde hace trece años” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 190).

En cualquier caso, con esas tres muestras se confirmaba desde luego que en ese inédito *Surco* parece que se habrían incluido temáticas eclécticas y que estaría proyectado desde finales de la década de los cuarenta y/o principios de la de los cincuenta. *Poemas alucinados* sería entonces un libro donde en efecto se incluyeran esos sonetos plenamente amoroso-sentimentales con un alto grado de simbolismo que ella misma habría mencionado a menudo como comienzo de su carrera inédita. “Poema final”, por su parte, no tiene forma de soneto sino de cuartetos y serventesios encadenados pero podría ser la excepción y, a su vez, cierre de aquel segundo libro. Y *Surco*, por su parte, podría haber albergado también parte de esa producción amoroso-sentimental más simbolista, en forma distinta a los sonetos, además de otras temáticas que configuraron el complejo inicio del despertar poético de Angelina Gatell. Lo cierto es que no tenemos noticia de cuándo se terminaron de escribir esos dos libros; o, mejor dicho, cuándo se dieron por finalizados. Quizás de *Poemas alucinados* sí que podríamos entender que para 1954 estuviera terminado

si tomamos en este caso la fecha de publicación de la antología de Conde como referencia, teniendo en cuenta el mismo comentario autobiográfico que en ella incluía la autora. Pero tampoco podemos saber si todas las composiciones amorosas de esta primerísima etapa estaban llamadas a formar parte de ellos; y además como decimos, veremos un poco más adelante que existen otros dos títulos inéditos de la autora que hacen necesario matizar estas últimas consideraciones.

Pero lo que sí que parece evidente, teniendo en cuenta toda esta información relativa a los poemarios inéditos y los poemas sueltos de este primer momento, es que fue entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta cuando convivieron las primerísimas composiciones amoroso-sentimentales, con el despertar al mundo de la poesía comprometida, y también con un pequeño tanteo del auto-descubrimiento en clave femenina. En la misma carta a Molina del 15 de octubre de 1953 que mencionábamos al inicio del apartado, la autora afirmaba además que su poesía “había cambiado mucho”, por lo que también se puede deducir que las producciones que se conocen, las publicadas en los cincuenta y los sesenta, pertenecen efectivamente, al menos en sus últimas versiones, a esa vena social, dejando de lado la temática amorosa por la necesidad de las circunstancias, que quizás antes no habían preocupado tanto a Gatell: “Creo que mi poesía ha cambiado considerablemente, y si no es mejor, por lo menos es más mía, creo que casi del todo mía” (Gatell a Manuel Molina, 1953). Por otro lado, puede que ese comentario de la carta de octubre de 1953 simplemente tuviera que ver con una maduración en su nivel poético y no hiciera hincapié en grandes cambios de tendencia y/o rupturas temáticas en su trayectoria. Pero todo indica, teniendo en cuenta toda esa primerísima producción amorosa que venimos conociendo, a que se refería a la ruptura con la producción de esas composiciones de primera juventud, para ocuparse decididamente, ya a partir de ese 1953, de la temática social de urgencia a la que ya había accedido brevemente desde alrededor de 1950 con algunas composiciones y probablemente también cuando comenzara la escritura de *Poema del soldado*.

Por otra parte, algunos poemas de ese ecléctico e inédito libro titulado *Surco* podrían haber contado, ya desde el final de la década de los cuarenta, con una línea de existencialismo propia de algunos poetas desarraigados durante el periodo que

abarcó la denominada primera generación de posguerra, que evolucionó paulatinamente en las publicaciones posteriores hacia lo crítico-protestatario más propio del medio siglo. De hecho, esos dos poemas primerizos de corte comprometido que hemos visto, “Los vencidos” de 1949 y “A mi hermano muerto” de 1951, también lo hacían. En *Poema del soldado*, por su parte, esa tendencia se ve muy claramente y, retomando el dato de que ese libro podría haber comenzado a ser escrito también alrededor de 1950, puede suponerse que probablemente en algunas composiciones de ese *Surco* se hubiera ensayado también esa vía durante fechas paralelas. Esa combinación de ambas corrientes se demuestra perfectamente en ese libro publicado en 1955, como decimos, y entonces también podría enclavarse en esos términos precisamente ese pequeño cambio del que la propia autora hablaba a Molina el 15 de octubre de 1953, puesto que ya sabemos que para el 29 de julio de ese mismo año el libro ya estaba terminado. En todo caso, sabiendo entonces que Gatell había empezado a estar en contacto con la poesía comprometida alrededor del inicio de la década de los cincuenta, tenemos que tener en cuenta que esa evolución paulatina que sitúa su primera producción “social” publicada precisamente entre esas dos aguas, como ya adelantábamos al inicio de este apartado antes de presentar esa primerísima etapa inédita de carácter amoroso, está más que justificada. En *Poema del soldado* es una evidencia pero, como veremos a continuación, entender bien esas diferencias nos puede ayudar también a evaluar los dos libros publicados en la década de los sesenta.

Siendo así las cosas, habría ahora que volver a mencionar en este punto, aunque ya se haya visto ampliamente en el apartado anterior, que las diferencias entre la primera y la segunda generaciones poéticas de posguerra se dividen a través de líneas más que sinuosas en lo que respecta a formas y contenidos, sobre todo en el primer periodo del grupo, por lo que también las variantes en la tendencia que generalmente se denomina social son a menudo herederas de la generación anterior y variables, en esencia, de una misma corriente. Carlos Bousoño, en su famosa introducción a la poesía reunida de Francisco Brines en su estudio donde ponía a las dos generaciones “frente a frente”, decía lo siguiente sobre la segunda: “No se trata de una generación revolucionaria: sus miembros no intentan interrumpir con mutaciones graves una inmediata tradición, sino, al revés, intentan continuarla en

cuanto a sus supuestos fundamentales, reservando las innovaciones para aspectos que, en último término, resultan menos decisivos” (Bousoño, 1984, p. 23).

Cabría matizar sin embargo una diferencia fundamental entre generaciones puesto que, en lo que respecta a la poesía de la primera etapa de Gatell, es bastante ilustrativa como decimos. Retomando la valoración que hacía Bousoño en esa misma introducción a la poesía de Brines, por ser quizás una de las más aceptadas en este sentido, sabemos ya que el crítico exponía la diferencia fundamental entre la primera y la segunda generaciones de posguerra –marbete que él mismo introducía en dicho trabajo- como la siguiente: un tránsito de la poesía “social” a la poesía “crítica” (Bousoño, 1984, p. 48); de una poesía centrada en los elementos comunes a una que partía de la individualidad para analizarlos. De la idea de *arte mayoritario* que los de la segunda compartían los de la primera generación, decía Bousoño lo siguiente acerca del tránsito sufrido:

La generación de Brines significa, en este sentido, una considerable atenuación. Al desequilibrarse el complejo “persona-sociedad” a favor del primer miembro, el mayoritarismo, sin ser negado, es menos aplaudido. Ya no se exhibe en calidad de alarde y desafío. Existe sin estridencias y asoma como en sordina. (Bousoño, 1984, p. 40)

Por su parte, Luis Jiménez Martos, en su introducción a su antología de poetas del medio siglo de 1961, ya había definido el fenómeno de transición entre generaciones ayudándose de esa misma diferencia fundamental:

Lo más frecuente ha sido la presentación de la realidad, la renuncia al ensueño. [...] Poesía humana y trascendente se ha llamado; sí, pero más bien del hombre común. Poesía ceñida al tiempo. Objetiva. [...] Y entonces observamos que justamente la primera característica por la que esta nueva promoción puede ser distinguida consiste en un palpable regreso al individualismo; [...]. (Jiménez Martos, 1961, p. 13).

El antólogo marcaba también la dimensión de lo individual en la crítica, como fundamental respecto al tipo de denuncia de la primera generación de posguerra. Y Ángel Luis Prieto de Paula (2002), por su parte, seguía las mismas directrices, y en especial la misma introducción de Carlos Bousoño, cuando definía a la primera generación como de vocación temática última o, si se quiere, cuyo punto de partida era el conjunto de la sociedad. Y para él, en el grupo de los cincuenta, por su parte, la intención última o, si se quiere de nuevo, el punto de partida, se situaba siempre

en lo más individual (p. 38). Visiones las tres, efectivamente muy similares entre sí en lo que respecta a ese pequeño salto de percepción.

Además de esa diferencia fundamental que ya sabemos que se complicó en la segunda parte de la década del sesenta hacia formas más diversas de la transmisión de la experiencia individual, en el desarraigo típico de algunos poetas de la primera generación, había efectivamente también un fuerte componente existencialista asociado a la denuncia compartida, algo menos explícita que en el caso de la crítica que hacía segunda, donde las responsabilidades se asumían incluso ya a título personal. Prieto de Paula, de nuevo, definía incluso la tensión entre lo existencial y lo colectivo como fundamental para la concepción de la poesía de los primeros años de la posguerra:

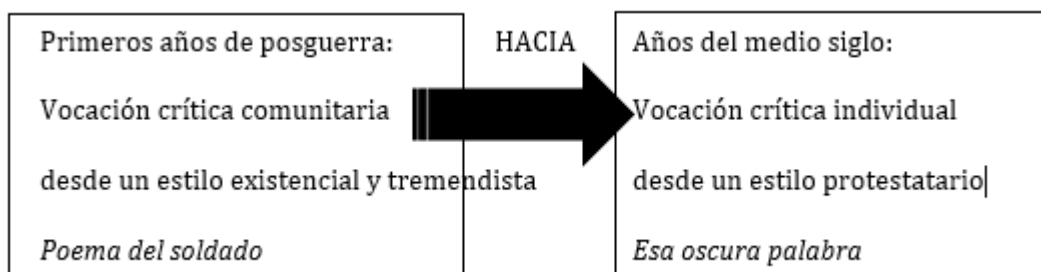
[...] [P]redominó un tono exasperado, en ocasiones tremendista. Allí fue surgiendo, junto a la protesta existencial de carácter individual, otra de signo colectivo, [...]. A menudo esta escritura presentaba rasgos procedentes de la poesía religiosa, que había evolucionado hacia el agonismo [...], propio[s] de la lírica existencial. [...] La fosilización formal en que desembocó el patetismo de la lírica existencial favoreció el tránsito a una poesía igualmente protestataria, pero más coloquial y menos agónica dirigida “a la inmensa mayoría”, en que la obsesión personal es desplazada por la preocupación colectiva. [...] (Prieto de Paula, 2002, p. 10-11)

Es sabido que ese componente existencialista no desapareció de la denuncia comunitaria de la primera generación de poetas puesto que era precisamente uno de los que había dado lugar a ella, tal y como tan acertadamente explicaba el crítico.

Todo ello nos es entonces muy útil ahora para generar un cuadro de evoluciones que se adapte a la perfección a la transición que se vivió entre los poemarios de la primera etapa de Gatell, que fue equivalente en esos sentidos a lo que había sido esa evolución histórica de la poesía reflejada paralelamente en las evoluciones entre las dos generaciones de posguerra¹⁴. Podemos resumir entonces todas estas consideraciones en un pequeño esquema, que por supuesto no debe

¹⁴ Conviene recalcar ahora que quizás fuera más acertado hablar simplemente de evolución de estilos entre periodos que de pura transición entre generaciones, ya que ese último término es muy problemático y genera también la falsa idea de que los estilos de los autores comúnmente asociados a cada generación no evolucionaron, cosa que evidentemente no es así.

tomarse nunca como algo taxativo puesto que en realidad el proceso evolutivo fue mucho más complejo e imbricado. Además, en este caso, el proceso se ha visto mediatizado para adaptarlo a la naturaleza de la poesía de la autora y así poder explicarla en estos términos de evolución lineal:



En *Esa oscura palabra* entonces, estas características se pueden encontrar efectivamente muy bien reflejadas como ejemplo de poesía social del medio siglo; y, en *Las claudicaciones*, como ejemplo de poesía más similar a la de los primeros años de la posguerra igual que en *Poema del soldado*, aunque por otras razones, y sin duda con un inconfundible sentimiento de cansancio y una visión personalmente muy crítica del mundo pero que, reflejada a través de un fuerte tono de intimismo, supone una evolución y, en cierto sentido, también un final circular, coherente y abarcador, de todo el proceso.

Teniendo en cuenta ahora toda la información que en este apartado hemos manejado sobre los comienzos poéticos de la autora y la mezcla de corrientes que sin duda se puede ver en su primer poemario publicado, respecto a la naturaleza de los tres libros publicados en la primera etapa, podemos plantear lo siguiente: *Poema del soldado* y *Esa oscura palabra* son efectivamente libros comprometidos pero entre ambos hay un pequeño salto estilístico. El primero está en la línea del desarraigo más existencialista propia de algunos poemas de los primeros años de la posguerra; y el segundo muestra ya sin duda una gran preocupación por contar objetivamente la realidad histórico-política compartida de su alrededor desde la crítica explícita e individualista, en 1963, y ello se deja percibir también en su lenguaje, más protestatario, aunque nunca se desprenda del todo de un cierto componente existencial heredado del primer momento. *Las claudicaciones*, de 1969, aboga por una visión más íntima del drama de la situación de la posguerra peninsular, desde una perspectiva también existencial, pero junto a un ya marcado sentimiento de

hastío. Y sin duda este último libro también representa un punto de anclaje con la segunda etapa de la autora. Para completar esta catalogación, recurrimos de nuevo al estudio introductorio de José María Balcells de su antología de 2003, donde sintetizaba el estilo y el contenido de cada uno de los tres libros de la siguiente manera:

El alegato antibelicista resulta especialmente manifiesto en su primer libro [...]. En el segundo conjunto, [...] es el testimonio de la solidaridad –cívica y metafísica- con el hombre, el que prima, en virtud de compartir las mismas circunstancias sociales y la misma condición. Ante esta última se claudica inevitablemente, y ante la histórica puede que también cuando de una férrea dictadura se trata, como se denuncia en *Las claudicaciones* (1969). (Balcells, 2003, p. 33)

Aunque sea un comentario muy breve, y desde luego quizás no plenamente abarcador de la complejidad de los tres libros, es sin duda muy atinado sobre todo en cuanto al contenido de los mismos y puede considerarse una buena guía desde donde partir en los sucesivos análisis que de ellos se hagan. Pero habría que añadirle esa noción de que en los tres poemarios publicados se conjugan, al fin y al cabo, intimismo y compromiso de una bella manera, dando un toque extremadamente propio a la poesía de la autora que nunca renuncia del todo a un compartido componente existencial y, por otro lado, también a un cierto simbolismo que habría aprendido en la adolescencia y que también fue complicando hacia parajes más complejamente estructurados en lo sucesivo, más allá del neopopularismo del 27 inherente a los ensayos de esa primera prehistoria poética inédita en libro; pero, desde luego, permitiendo colocarle la etiqueta de poeta social del medio siglo no sólo por conveniencia de fecha, sino por pleno derecho.

Pero para complicar aún un poco más el panorama de la poesía comprometida de esta primera etapa, tal y como se recoge en otra carta a Manuel Molina, fechada el 2 de febrero de 1955, parece que la autora tendría en marcha para entonces otros dos poemarios, *Pueblo mío* y *Las siete palabras*. Gatell mencionaba también un tercero, aún sin título, que podría ser el proyecto de *Esa oscura palabra*. Aunque los dos primeros nunca llegaron a publicarse, por una carta posterior, del 2 de noviembre, se sabe que el poemario *Las siete palabras* estaba pensado para enviarse al premio Ciudad de Barcelona en 1955 y que por lo tanto se llegó a enviar a editar. Estaba escrito en catalán. Por el título no parece que se tratase de un libro

incendiario sino más bien de carácter confesional, aunque sólo fuese en apariencia y no tuviese una vocación religiosa. En 1956 María Beneyto ganaba de hecho el Ciudad de Barcelona con *Ratlles a l'aire* (1956), también de carácter confesional, lo que respalda esa teoría. Pero lamentablemente no tenemos más noticias de ese poemario que su título. *Pueblo mío*, en el otro extremo a juzgar por el título, parece que comportara una crítica bastante explícita ya. Por su parte, en la participación del número 142 de la revista *Índice* que mencionábamos en el capítulo anterior, Angelina Gatell aludía a otros dos títulos de poemarios inéditos que para ese septiembre de 1960 estarían aparentemente en marcha. En el mismo comentario confirmaba la existencia de *Las siete palabras* cuyo título ahora mencionaba incluso en catalán, *Les set paraules* (Gatell, 1960b, p. 14). Es curiosísimo este dato teniendo en cuenta que no hay ningún otro, que conozcamos, que referencie esos dos nuevos títulos que ahora se aportaban: *La tierra prometida* y *Retorno al amor*. Pero quizás entonces también alguno de estos títulos fuera al que se refería con ese tercero en la carta a Molina.

Teniendo en cuenta el título del primero y el título del libro inédito en catalán, podría pensarse que ambos estuviesen escritos con esa apariencia religioso-confesional, configurada además probablemente como una estratagema para que sus denuncias escaparan de la censura. Sin embargo, el poema que la autora mostraba como ejemplo de ese *La tierra prometida*, "Esperanza última", sería el que después aparecería con el título "Ofrenda" en *Esa oscura palabra* (1963); y era una composición precisamente centrada en el proceso de auto-conocimiento femenino que parece que se habría desarrollado ampliamente en ese también inédito *Mujer en la esquina*. Podría pensarse entonces que ese *La tierra prometida* fuese un poemario destinado a continuar con el proceso de auto-conocimiento en femenino que nunca llegó a ver la luz editorial y algunas de cuyas muestras fueron desperdigadas por los libros publicados posteriormente. Como hemos visto, también en las composiciones dedicadas a la maternidad del ecléctico inédito *Surco* habría comenzado seguramente este ejercicio de auto-descubrimiento. Es evidente entonces que comenzó muy pronto en el tiempo, al igual que su despertar a la poesía comprometida; y no sorprende entonces que en lo sucesivo se desarrollara puntualmente, también en paralelo a ese compromiso. El título bíblico lleva a pensar además en *Mujer sin edén* (1947) de Carmen Conde, que habría marcado la tendencia

de esos derroteros a prácticamente todas las poetas contemporáneas; donde además la habitual apariencia confesional-religiosa era empleada con distinto propósito último en cada una de ellas, y siendo en Gatell probablemente un mero convencionalismo que se adaptaba al gusto de la época en este caso.

En lo que respecta a ese *Retorno al amor*, podría pensarse por el título que estuviera llamado a recoger parte de esa primerísima producción de carácter amoroso-sentimental, igual que había hecho antes el libro de sonetos *Poemas alucinados*. La composición que se adscribía a ese título parecía aludir en efecto a un primer amor de juventud que ejerció en ella una suerte de fuerza salvadora. Traemos a colación un fragmento:

SÁBADO

Ciudad, tú que desvelas el aire entre mis manos,
tú que me tiñes de oro la tristeza,
tú que enfrentas los silencios más duros,
tú que pones el hielo de la queja en mis labios
y no me das lugar para el sollozo;
dime ahora que es sábado y la tarde
me pesa dulcemente;
ahora que he quedado en soledad absoluta
porque la luz me ha vuelto las espaldas,
dime, ciudad, qué luto me reservas,
qué sombra me adjudicas,
qué sueño vas hurtándole a mi sueño,
en que esquina me acechas y me asaltas
para librarme entera a la amargura.

Mira, ciudad, como la pena crece
sobre el temblor sutil de mi pupila;
mira, ciudad, la lágrima que guardo
sin que nadie la sepa,
sin que nadie la acoja y la conduzca,

sin que nadie la sueñe,
sin que nadie la tome entre sus dedos,
sin que nadie acaricie
su levedad que tiembla.

[...]

Piso tus calles frías y te siento
como un hondo latido.
Indiferente y mágica me rozas,
y tal vez de la sima de ti misma
allá donde resueno sin palabras,
me recojas el beso
y lo acerques al labio que me sueña.

(Gatell, 1960c, p. 14)

No sabemos entonces si este *Retorno al amor* podría ser entonces el mismo *Poemas alucinados* renombrado, aunque no lo parece ya que la composición que de él se menciona no tiene forma de soneto. De hecho, en una antología preparada por Jacinto López Gorgé para Alfaguara en 1967, *Poesía amorosa*, aparecía otra composición de la poeta titulada “Mi nombre”, que venía adscrita a otro poemario inédito titulado *Ciudad para el recuerdo*. Y el mismo poema, adscrito al mismo proyecto inédito, aparecía en la *Antología de poesía amorosa contemporánea* preparada por Carmen Conde en 1969 en la editorial Bruguera, a cuya compilación ayudó la propia Gatell. Semánticamente el título de ese segundo poemario inédito se asemeja a la imaginería que se podía ver en ese “Sábado”, y ello podría llevar a pensar incluso en que fuera otro de los títulos barajados para ese mismo *Retorno al amor*, y que en ese caso fuera entonces el último en que la poeta hubiera pensado dado que la antología de Carmen Conde fue publicada más tarde que la participación de Gatell en *Índice* y que la antología de López Gorgé. Además, el depósito legal de la antología de López Gorgé data de 1966 y la poética que en ella incluye Gatell está firmada en 1965. En la “Justificación” López Gorgé comenta que el periodo que recoge su antología es 1939-1964 (López Gorgé, 1967, p. 22); por lo tanto, podría suponerse que quizás sí que se trataba de un mismo proyecto, al menos por cercanía

temporal. En cualquier caso, este nuevo poemario de poesía amoroso-sentimental, llevase el título que llevase, estaría probablemente basado en los sentimientos de juventud, en su prehistoria poética, aunque fuese ya fruto de un proceso de maduración tanto poética como vital. Sin duda esa primerísima etapa dedicada por entero a la poesía del amor fue la fuente de inspiración principal en todos los sentidos para las composiciones posteriores que se ocupaban del mismo sentimiento.

Sin embargo, en estos poemas, que podrían ser más tardíos, se percibe un creciente sosiego, una menor exaltación estilística y semántica, en tanto que la autora habría abandonado esa etapa de juventud tanto poética como vitalmente. Podríamos describirlos incluso como más “comprometidos” consigo misma, si empleamos ese juego de palabras para hacer referencia a la línea poética que fue preeminente en el resto de sus trabajos de poesía publicados. Es ilustrativa en este aspecto esa composición adscrita a esa *Ciudad para el recuerdo*, ya que es efectivamente más sosegada como decimos, igual que ocurría con el anterior “Sábado”. Reproducimos un fragmento de “Mi nombre” a continuación:

MI NOMBRE

[...]

Miré a mi alrededor
buscándole los labios al silencio,
buscándole la lágrima
donde mi nombre cabe.

...Y no había nadie. Sólo el viento
sobre las piedras pálidas.
Sólo la noche
como una negra copa rebosante
se acercaba a mis labios.

Pero yo oí mi nombre
acuchillado de dulzura

bajo la selva azul del aire.

Cuatro sílabas lentas,
petrificadas
cuatro golpes de espuma,
Cuatro sollozos pálidos.

Pero a mi alrededor no había nadie.

Y alguien dijo mi nombre,
oh, Plaza de Cisneros, solitaria,
piedra viva donde dura
intacta mi presencia.

Mi nombre.
Alguien dijo mi nombre
no sé cuándo.
No sé si en el instante de mi asombro,
no sé si en otra página
que se cerró de súbito...

[...]

Aquí mi nombre queda para siempre
esculpido en la piedra y en el aire.
(Gatell, 1967, pp. 373-375)

El hecho de que en el poema se aluda a Valencia mediante la localización espacial de la Plaza de Cisneros, indica que posiblemente la composición estuviera dedicada a un primer amor de juventud en dicha localidad. Y, en efecto, en *Cenizas en los labios* (2011) la primera sección del poemario se abre con los siguientes versos: “Basta con descorrer un poco la penumbra / que, intrusa, desespera este final del día, / para verte llegar igual que entonces / a la placita de Cisneros, / [...]” (Gatell, 2011, p. 17).

Es de suponer entonces que la composición estuviera dedicada al mismo joven al que se le atribuye la dedicatoria de esa primera sección del libro de 2011, como veremos en su momento. Sin embargo, como decimos, la composición es notablemente más sosegada que aquellas amoroso-sentimentales de la primera juventud que hemos visto publicadas en revistas y que suponemos que formaban parte de *Poemas alucinados*. El criterio es evidentemente muy subjetivo, y no es suficientemente riguroso como para determinar el momento de escritura de los poemas. Sin embargo, se da el caso de que ambas composiciones de que tenemos noticia en la década de los sesenta son efectivamente más sosegadas que aquellas de la primera juventud y ello nos permite proponer una sutil línea evolutiva en lo estético, en este terreno; desde lo más simbolista hacia lo más realista. También la composición “He pedido muy poco” que veíamos en el capítulo anterior, publicada en el número 66 de *Caracola* en abril de 1958, aparecida también en la antología de Conde de 1969, y fechada allí en el mismo año, contaba de hecho con ese componente de sosiego y era de carácter más realista que simbólico. E, igualmente, otro soneto inédito amoroso incluido en esa antología de Conde de 1969, titulado “El recuerdo” y fechado en 1959, tenía las mismas características. Es imposible no pensar en *Ciudad para el recuerdo* por la evidente relación semántica que guarda con ese título, a pesar de que en la antología no se explicitara debajo de la composición su pertenencia a ese proyecto. Se trataba de una composición de desamor en su caso. Merece la pena incluirlo ahora para continuar respaldando esa posible evolución estilística:

EL RECUERDO

Por la espalda levanta su cuchillo
y a contra luz y a contra sueño hiere,
y a contra corazón si lo prefiere
sobre los ojos me desnuda el brillo.

El llanto estaba allí, bajo el mantillo,
lloviéndome en la sangre que no quiere
morirse de recuerdos, y se muere
bajo un cielo callado y amarillo.

A contra sangre, sí, y a contra pecho,
el recuerdo me asalta en el barbecho
y a contra muerte a vida me convoca.

Aquí estoy a la sombra de mi sueño,
cediendo el corazón para este empeño
que a contra beso ronda por mi boca.

(Gatell, 1969b, p. 327)

En el prólogo de esa antología de 1969, la propia Carmen Conde escribía además las siguientes líneas para justificar la inclusión de la poesía de algunas de las antologadas, que distaba bastante de la temática amoroso-sentimental: “El amor, ahora, no es blando, ni difuso, ni aclimatado: es fuerte, voraz, libre, señor y señoreado. [...] El lenguaje es maduro, certero, no le tiene miedo a nada. Sólo a la mentira” (Conde, 1969, p. 9). Y, sin duda, aunque en el caso de las composiciones que Gatell decidió incluir en la antología a excepción de “Ofrenda” sí que se trataban, paradójicamente para una poeta eminentemente social, de poemas amorosos en el sentido más “usual” (Conde, 1969, p. 7), quizás podríamos aprovechar el comentario de ese componente lingüístico al que aludía Conde como referencia para trazar una posible evolución de estilo en esa vertiente poética de Gatell. En cualquier caso, si suponemos además que el resto de las composiciones amoroso-sentimentales que estuvieran proyectadas durante la década de los sesenta, y aparentemente también desde el final de la del cincuenta, estuvieran dedicadas a la figura del marido, podríamos encontrar en ello una explicación plausible a ese creciente sosiego en el reflejo del sentimiento amoroso, en tanto que se trataría de un amor de plenitud y de madurez. Y ambas composiciones que tienen en cuenta el sentimiento amoroso en los dos libros de poesía publicados de 1963 y 1969, respectivamente, están efectivamente dedicadas explícitamente a Sánchez Lázaro, y discurren también por esas mismas sendas estéticas.

Dilucidar si las composiciones, “Sábado” y “Mi nombre”¹⁵, hubieran estado escritas también durante la prehistoria poética de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta de que hablábamos anteriormente, o simplemente se hubiera empleado la localización temporal-espacial de la juventud como una fuente de inspiración para incidir en la temática amoroso-sentimental en nuevos proyectos hacia la década de los sesenta, como parece deducirse por esos ligeros cambios de estilo que venimos comentando, es en realidad prácticamente imposible dados los pocos datos constatados con que contamos. De hecho, una composición publicada en *ABC* en 1970, e incluida también en la antología de Conde de 1969, y fechada allí en 1959, servirá para contradecir estas suposiciones, tal y como detallaremos en el apartado dedicado a la primera sección de sonetos amorosos del libro antológico *Noticia del tiempo* (2004) en el capítulo cuarto de este trabajo.

Ningún poemario amoroso fue publicado por Gatell hasta el cénit de 2011 con *Cenizas en los labios*, y por lo tanto sólo disponemos de títulos de inéditos que ni siquiera sabemos si formaron parte de un único proyecto prolongado en el tiempo. Pero si bien estilísticamente es muy difícil proponer una evolución sí que podemos hacerlo, muy esquemáticamente, a nivel puramente temático. Desde su primerísima producción amoroso-sentimental que hemos visto a través de los poemas publicados en revistas, iba a ser habitual en Gatell el empleo el sentimiento del amor como fuerza salvadora ante un presente de adversidad. Ello ya venía planteado así en esas primerísimas composiciones de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, y seguiría siendo de esa manera en el libro publicado en 2011, dedicado por entero a ese sentimiento. Podemos decir entonces que el sentimiento de salvación siempre venía asociado al amoroso pero que éste evolucionó desde el sentimentalismo romántico de corte más adolescente de su despertar poético, hacia una amplitud del término que culminaría en ese libro de 2011 donde el amor, amplísimamente entendido ya, contaría también con esa condición de fuerza de salvación pero orientado ya hacia todos los seres y todas las cosas. Así, podemos constatar que esa evolución de la poesía amoroso-sentimental en paralelo a la

¹⁵ “Mi nombre” aparecía en la antología de Carmen Conde de 1969, como decimos, pero no venía fechado.

poesía social y a la poesía de auto-conocimiento femenino parece que también se habría dado en una poeta plenamente polifacética.

Para terminar con este tema habría que mencionar que en dicha antología de poesía amorosa de 1967 de López Gorgé también se incluían “Ofrenda” y “Elegía a una mujer”, dos poemas que finalmente serían publicados en *Esa oscura palabra* (1963). También se incluía “Poema final”, del inédito *Poemas alucinados*. Lo primero es sorprendente por dos cosas. Primero porque ambos poemas conllevaban una dimensión de auto-conocimiento femenino que distaba mucho de poder enclavarse bajo el marbete de “poesía amorosa”¹⁶; y, segundo, porque ese “Ofrenda” venía incluido también en la participación anterior de *Índice*, como hemos visto, con el título “Esperanza última”, y adscrito a otro aparente poemario inédito. Es evidente entonces que la poeta tuvo en mente varios proyectos que no pudo llevar a cabo en su totalidad desde la publicación de *Poema del soldado* (1955) y hasta la de *Las claudicaciones* (1969).

Habría que pensar entonces en posibles problemas con la censura que efectivamente no le permitieron publicar ninguno de los títulos inéditos que venimos presentando, fuera cual fuera su configuración final. Pero tampoco se recogen datos de ninguno de esos títulos en el Archivo General de la Administración. Por lo tanto, habría que barajar más bien un acto de autocensura en lo que respecta

¹⁶ El hecho de que a fecha tan avanzada como 1967, aún fuera necesario para las poetas incluir sus composiciones de problemáticas más complejas, esencialmente relacionadas con el sujeto femenino, entre antologías de temática amorosa, da buena cuenta de la necesidad que tuvieron las autoras de desarrollar lo primero en su poesía y de las dificultades de comprensión a que seguramente se tuvieron que enfrentar en varias ocasiones. De hecho, Carmen Conde en su prólogo a la *Antología de poesía amorosa contemporánea* (1969), donde además también se incluía ese “Ofrenda” de Gatell, como hemos dicho, aludía específicamente a este tipo de diferenciaciones fundamentales para referirse a la poesía de algunas de las poetas incluidas en su nómina: “El amor a los seres desamparados, perseguidos, traicionados, no es amoroso pero es amor” (p. 6). La poeta dedicaba más de la mitad del prólogo realizar esas matizaciones en lo tocante a la poesía de las mujeres, y escribía también lo siguiente: “Está muy solicitado el tema de la antología amorosa por estos días” (Conde, 1969, p. 7). Todo lo cual parece ser un indicador claro de por qué algunas de esas composiciones de auto-descubrimiento en femenino se incluían de manera un tanto forzada entre los libros publicados de un tema en boga; y, sobre todo, de esa dificultad de las poetas para hacer comprender plenamente su poesía.

a estos libros. Y, en este sentido, en un coloquio transcrito en la revista *El Urogallo* en 1972, la autora comentaría lo siguiente acerca de la autocensura:

No hay duda de que la autocensura pesa sobre todos los creadores españoles, especialmente, claro, sobre los escritores cuyo medio de expresión, por ser más directo, resulta también más comprometido. El escritor español se mueve dentro de la autocensura, dentro de sus propias limitaciones como en una especie de "hábitat" que no siempre le resulta incómodo y que incluso le sirve muchas veces de justificación. Y esta autocensura es todavía mayor cuando los objetivos apuntan más hacia la publicación de una obra que hacia la creación de la misma. Es más, el temor de no poder publicar hace que muchas cosas se queden sin escribir, lo cual es absurdo, o bien que las ideas salgan ya muy mermadas, con muchas limitaciones, quizás con más limitaciones de las que la misma censura impondría si se tuviera el valor de hacerle frente siempre. Y salvo las muchas excepciones, claro. (Gatell *apud.* Soriano *et al.*, 1972, p. 82)

Lo cual es bastante ilustrativo respecto de sus propias actitudes vitales en relación a esa parte de su obra no publicada. Pero, en lo que concierne a los poemarios de carácter amoroso-sentimental que, probablemente no hubieran tenido ningún problema con la censura de la época, cabe plantearse entonces que hubiera otro motivo de autocensura. En efecto, la propia poeta lo expresaba en un punto de la poética preparada para la antología de López Gorgé firmada en 1965:

Quisiera que mis poemas fueran capaces de retener la fuerza y la esperanza con que fueron escritos. Pero este deseo mío rara vez se logra. Tengo la evidencia angustiosa de que mis poemas no me representan, ni me definen, ni me descubren. Con frecuencia, una vez escritos, me son casi ajenos. Y me rindo. He ahí por qué cuido tan poco su destino. (Gatell *apud.* López Gorgé, 1967, p. 368)

Al margen de que el excepcional sentido de autocrítica que demostraba la poeta era excesivo y no juzgaba justamente sus composiciones que, precisamente, dejaban sentir su propia personalidad de una forma clarísima a través de su sujeto poético, probablemente sería ese mismo sentido de exigencia el que en varias ocasiones pasara factura a la poeta conduciéndola a la escasez de publicación. El motivo también puede hacerse extensible a los libros de poesía comprometida porque parece evidente que ese sentido de excepcional autocrítica era aplicado por Gatell a todas sus composiciones.

No es descabellado pensar entonces que probablemente varios de los poemas comprometidos que estuvieran llamados a formar parte de algunos de estos nuevos

títulos inéditos que ahora conocemos, y de los que desgraciadamente desconocemos cualquier posible proyecto de composición y sus características para poder presentar más hipótesis, terminaran por adscribirse al proyecto finalmente completado con la composición de *Esa oscura palabra*. Sabemos ya además que algunas de las composiciones que terminaron apareciendo en *Esa oscura palabra* fueron publicadas en *Cuadernos de Ágora* en 1957, 1960, y 1961; y hemos visto también como en el caso del poema que se adscribía a ese inédito de aparente autoconocimiento femenino, *La tierra prometida*, aparecería después precisamente en el mismo libro como una de esas muestras puntuales de la evolución paralela de esa dimensión en su poesía. Con lo cual, no sería sorprendente que algunas de las composiciones previstas para esos proyectos finalmente inéditos, terminaran efectivamente recalando en el proyecto que finalmente sí vio la luz editorial en 1963. Es más que probable que en varios poemas de esos inéditos se viniera ensayando más en profundidad un carácter más explícitamente individualista-protestatario contra el régimen establecido que se pudo ver en el resultado final de ese libro publicado de 1963, que como venimos diciendo fue la muestra definitiva de una evolución con respecto de las tendencias que se habían planteado en la publicación de 1955.

En cualquiera de los casos, lo que sí que se puede afirmar con certeza viendo este panorama es que durante ese periodo que comprendió alrededor de 1950 hasta los primeros años de la década siguiente, cuando Gatell daba cuenta de estos nuevos títulos inéditos en *Índice*, es cuando se estaba fraguando su época de poeta social, y estuvo sumida en una alta intensidad creativa. Sus evoluciones, materializadas después en las notables diferencias existentes entre las composiciones completas de los tres libros publicados, convivieron en ese momento de prolífica actividad. Y muy probablemente lo hicieron incluso en paralelo. Ya hemos dicho también que además en los tres libros finalmente publicados no se puede hablar tampoco de diferencias absolutas e irreconciliables, sino que se trata más bien de una poesía muy equilibrada que simplemente deja sentir una cierta evolución desde lo más marcadamente existencialista de 1955 hacia lo más crítico-protestatario conseguido con el libro 1963. Por lo que estos nuevos datos no hacen sino confirmar un coherente proceso evolutivo y apuntar a un intenso estudio poético durante ese periodo.

Al hilo de estas evoluciones poéticas, de creciente cariz crítico y comprometido, es especialmente chocante el comentario de Gatell dirigido a Manuel Molina el 14 de junio de 1955, día del nacimiento de su primer hijo, en torno a la poesía de Gabriel Celaya y el tono explícitamente beligerante que la poesía reciente del primero estaba tomando por entonces, seguramente, en *Versos en la calle* (1955):

Ahora bien, creo que sigues una nueva tendencia en tu poesía que yo no apruebo en absoluto. Hablaremos de esto más despacio, ¿verdad? Pero para mí, Gabriel Celaya, no es un poeta, es un farsante de la poesía, sencillamente. Espero que no te moleste lo que te digo. (Gatell a Manuel Molina, 1955)

Podría pensarse que quizás Gatell se refiere al estilo de extremado prosaísmo de Celaya trasladado a los guiñoles de su amigo; o quizás al hecho de que el poeta guipuzcoano hubiera comenzado sus andaduras en el existencialismo heideggeriano; o quizás al tema de la polémica comunicación-conocimiento preconizando el malentendido que la ‘comunicación’, entendida por Celaya como simplificación del lenguaje poético en su respuesta a W. Noriega en *La Voz de España* en 1947, habría de ocasionar entre los poetas a raíz de sus tergiversaciones posteriores hasta llegar al problema Bousoño-Barral en 1953; o quizás, incluso, a temas más personales concernientes al autor; o simplemente al hecho de que no aprobaba esa nueva tendencia en las producciones de Molina, pero desde luego, en cualquiera de los casos, el comentario sorprende teniendo en cuenta el cariz marcadamente social e incluso algo político en ciertos puntos que también tomó su poesía a lo largo de las siguientes décadas. Como recoge María Payeras Grau en su trabajo *Espejos de palabra...* (2009), la propia Gatell afirmaría en 1983 en una poética escrita para el Aula de Poesía dirigida por Pedro Sainz Rodríguez, recogida después en la revista “Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica”, n.º 7, precisamente lo siguiente acerca de su poesía:

[Mi poesía] la consideré durante mucho tiempo, como un acto estrictamente social. Apenas si me permití darle otro destino. Cuando sentí e deseo de hacerlo, un escrúpulo que hoy considero excesivo, me lo impidió. [...] Porque el poeta, pienso, es un mero transmisor de esa fuerza mágica y misteriosa que es la poesía. Lo es de cuanto a su alrededor acontece, de su tiempo, de los hombres que lo habitan, de ese clamor que tal vez a él le es dado con más fuerza escuchar, decantar y trascender. (Gatell, 1986a, p. 214).

Así que una explicación que da Ángel González a este respecto en los encuentros de Oviedo de 1987 puede resultar esclarecedora a este respecto:

[...] yo creo que [...] se ve, por una parte, cierta intención de complicidad que no impidió una abierta actitud de rechazo frente a ese desdén por lo estético que se manifestaba en algunos argumentos de Celaya o de Blas de Otero, cuya poesía está llena de defensas apasionadas de la vida frente al arte, y que expone incluso José Hierro en el famoso poema "Para un esteta". Este programa fue rechazado por todos los poetas del 50 y, sin embargo, en el momento en que esos poetas surgen, había como la conciencia en muchos de nosotros de estar continuando algo de lo que habían hecho Celaya, Otero... Al menos, así lo recuerdo yo. (Ángel González *apud*. Barral *et al.*, 1987, p. 40)

Efectivamente, como hemos dicho ya, volvemos a recoger la idea de que Gatell nunca desdeñó lo simbólico de la poesía y lo abrazó en varios momentos de su producción, si bien especialmente en *Las claudicaciones*. Fue una poeta preocupada por la estética, aunque supo sacrificarlo cuando lo explícito de su denuncia lo consideró más apremiante. Seguramente, entonces, esas indicaciones a su poeta amigo fueran en esta dirección.

Tenemos que hablar, antes de dar por finalizada esta panorámica general, de la poesía de lo que hemos denominado aquí su segunda etapa. El capítulo cuarto se ocupará por entero y en profundidad de ello pero merece la pena presentar algunas matizaciones ahora por lo que tiene en común con esta primera. Como ya hemos visto, Miguel Sánchez Gatell, subrayaba que los poemarios de esa segunda época continúan manejando esas dos visiones, la puramente social y la más íntima, de una manera aún más imbricada (Sánchez Gatell, 2018). Y lo hacen desde la perspectiva ya del recuerdo y de la memoria histórica a nuestro juicio, y desde luego con un fuerte componente autobiográfico ya. Se trata de una poesía puramente personal en el sentido más amplio del término. Este desarrollo fue parejo en muchos de los poetas del medio siglo, siendo sus producciones últimas una amalgama de todas sus perspectivas anteriores desde el núcleo central del tratamiento del tiempo pasado, desde la memoria y el recuerdo que, siendo personal, se convierte también en un hecho colectivo.

Otro punto importante y destacable en la poética de Gatell, que precisamente se vislumbra en el cambio entre etapas y ya hemos mencionado antes, es uno que de

nuevo subraya su hijo cuando sostiene que existe una crítica a los poetas del 98, centrándose la primera época en el Unamuno trágico-existencial, y la segunda en el Machado metafísico-temporal, habiendo comenzado esta última tendencia ya desde algunas composiciones de *Las claudicaciones* (Sánchez Gatell, 2018). Como Sánchez Gatell destaca también, este interés por la generación del 98 estuvo muy presente en todos los poetas de la posguerra por ser ellos referente de otro desastre nacional similar al suyo, y también por haber sido empleados por el régimen para su propio beneficio. De alguna manera, estos poetas del cincuenta supieron interiorizar y sintetizar el trauma del 98 para generar una crítica propia en su poesía para el nuevo drama de la posguerra. *Poema del soldado* y *Esa oscura palabra* son buenos ejemplos de este tipo de guiños, de distinta índole, a los poetas del 98. Luis Jiménez Martos vería una crítica unamuniana, precisamente, en su reseña a *Esa oscura palabra* para *La Estafeta Literaria*, en 1963.

En suma y para cerrar este amplio apartado, diremos que la poesía de Angelina Gatell se adaptó a su tiempo ante todo. Fue siempre comprometida en poesía, y comprometida en su vida, y prácticamente desde sus primerísimos comienzos poéticos la autora se decantó ya por la poesía social como su mayor aliada. Supo aprender lo suficiente como para forjarse una voz propia que le llevó a conservar dentro de su haber dos tendencias limítrofes y parejas que estarían presentes en todos sus poemarios publicados en esa primera etapa social y que todo apunta a que estudió intensamente, a través de muchos proyectos inéditos, durante el transcurso de la década de los cincuenta. Sus resultados publicados dejarían ver desde luego una muy coherente y clara evolución en ese sentido. El primer poemario publicado sería de corte marcadamente existencialista en su caso. Retornaría después al terreno de lo más íntimo en el último trabajo publicado de su primera etapa en 1969, que fue además fruto de un hastío que parece le hubiera vencido por un momento y lo convertía así en una bisagra para su segunda etapa. Y ello habiendo pasado por una crítica más explícita y protestataria, a la que había llegado en el segundo libro de 1963. Pero, en esencia, existencialismo, intimismo, y crítica social rara vez se desligaron por completo en esa poesía tan propia como fue de la de Angelina Gatell. Y, a decir verdad, la esfera de lo íntimo siempre había sido un referente del que nunca había prescindido, aunque en algunos momentos lo tradujese más en una poesía estrictamente personal, que se movía en el ámbito de

lo privado –en incluso en el de lo autobiográfico en algunos casos-, que en otros. Coherente con su vida y poeta de principio a fin, Angelina Gatell ofreció una producción poética que sin duda atendía las necesidades de su sociedad sin dejar de lado su preocupación por la dimensión íntima, ampliamente entendida, desde cuya posición además se permitía acceder al resto.

Su primerísima etapa de poeta del amor fue de aprendizaje, de maduración, inevitable si se quiere en todo poeta. Lamentablemente no vio la luz en libro, y más que probablemente ya habría comenzado incluso antes de las muestras publicadas que hemos conseguido localizar para este trabajo. Parece que su final como concepto poético compacto al menos, como prehistoria poética, se podría fijar para alrededor de 1954, a pesar de que parece que no se descartó del todo en lo sucesivo aunque siempre se resistiera a su publicación en libro completo. Pero su capacidad de adaptación al tiempo que le tocó vivir se hizo patente con desde luego con ese primer poemario publicado en 1955 que le otorgó una voz comprometida en el mundo editorial; y que venía fraguándose, ya al alimón de esa primerísima amorosa, desde 1949 y sobre todo desde alrededor de 1950. Para 1953 *Poema del soldado* ya estaba terminado. Pero la poeta nunca desdeñó lo estético después y produjo una poesía social cuidada, bella y equilibrada, que le permitió ser clara y explícita a la vez que mantuvo algo del simbolismo que había ensayado ampliamente en su primerísima etapa de primera juventud. Ese simbolismo fue sin embargo perdiendo el componente neopopularista con que también contaban esas primerísimas producciones, para optar, en algunos casos, por una simbología más bien arquetípica, aunque polisémica; y, en otros, por una ya más metafórica y estructurada en esquemas internos. En su segunda etapa, hay registro de un poemario inédito que, por su parte, retomaría un fuerte componente simbólico para transformarlo ahora en un ejercicio de impresionismo desconocido en Gatell. Lo cual muestra cómo la evolución de ese simbolismo aprendido en la juventud pasó por diferentes fases, pero fue siempre importante para la poeta.

También vivió un primer momento de auto-descubrimiento femenino que no se vio cristalizado en ningún libro completo de poesía publicado; pero que, tal y como se puede ver en las muestras dispersas puntualmente por sus libros sí publicados, evolucionó en paralelo a sus preocupaciones sociales aunque quizás no

tan claramente en lo que respecta a puntos de partida y metas, como sí ocurrió con los libros de poesía social; y tampoco con ninguna peculiaridad reseñable a nivel estilístico en su caso. Pero ello fue un ejemplo más de la lógica existente entre su vida y su poesía. Y teniendo en cuenta que esos esfuerzos también habrían comenzado a tantearse durante ese complejo y ecléctico despertar poético, es relevante ver cómo su poesía evolucionó de manera más que consecuente con sus planteamientos iniciales en lo sucesivo.

El silencio de 32 años que separa la primera época de la segunda, sólo rellenado con algunos libros de literatura infantil y publicaciones en revistas, fue fruto del hastío que sintió ante las dificultades de publicación, en un momento nada favorable para los poetas sociales. Y también fruto de una circunstancia personal que le llevó a pensar que había fracasado en su lucha. Pero Angelina Gatell nunca dejó de escribir y, como veremos en capítulo cuarto, el silencio editorial no fue un silencio poético real.

En su segunda etapa, como tantos compañeros de generación, Angelina Gatell se enfrentó por fin al olvido con uñas y dientes. Se recuperó y trató también de recuperar su labor que veía relegada a un segundo plano. Muy comprometida también con su presente, como siempre, la segunda etapa poética de Gatell supo conjugar las preocupaciones contemporáneas con el ejercicio de recuperación de la memoria que, desde un planteamiento acertado y coherente, muy historicista, pensó que nunca hubo que desligar.

12. Los libros publicados de poesía social (1955-1969)

Antes de comenzar a trabajar sobre los tres textos publicados puramente sociales de la poeta, es importante recordar que en la antología de Carmen Conde de 1954, *Poesía femenina española viviente*, Angelina Gatell mencionaba dos libros inéditos: *Poemas alucinados* y *Mujer en la esquina*. Se podría suponer que algunos de los poemas incluidos en dicha antología estuvieran entonces pensados para ser incluidos en los posteriores libros publicados, igual que se presentaban independientemente algunos poemas que después formarían parte de su libro más narrativo, *Poema del soldado: "Caín" y "Ciudades en Guerra"*. Aunque como ya hemos visto en los apartados anteriores, parece que de ambos poemarios inéditos, *Poemas alucinados* pertenece a una fecha de producción anterior, e independiente

temáticamente de toda la producción posterior, habiendo estado compuesto de sonetos amorosos. “Poema final”, como ya sabemos también, habría formado parte de ese *Poemas alucinados*, actuando como un cierre, distinto además en forma, a esos sonetos.

En el siguiente apartado se analizarán entonces los cuatro poemas de la antología que no pertenecen a *Poema del soldado* y se argumentará que pertenecen a ese poemario inédito de título *Mujer en la esquina*, cuya escritura se prolongó en el tiempo hasta aproximadamente 1959 aunque para este 1954 ya estuviera bosquejado y la muestra ofrecida en la antología fuese lo suficientemente orgánica como para analizarlo entendido como un libro unitario. Veremos entonces cómo *Mujer en la esquina* fue el comienzo de una preocupación eminentemente femenina que en el resto de libros publicados sólo tiene cabida de forma puntual, aunque de cierta manera, fuera también un eje fundamental en toda la poesía de Angelina Gatell.

Se verá cómo esa preocupación por el mundo femenino se originó en esencia con este inédito hacia 1954 y discurrió después en paralelo al resto de su poesía comprometida, a la vez que evolucionaba también hacia formas de feminismo más complejas. Retomaremos también la idea de que ese otro libro inédito del que no tenemos apenas más datos que el título, *La tierra prometida*, podría haber sido el precisamente el que corroborara ese desarrollo paralelo de la preocupación por el mundo femenino y de la poesía social, de carácter más universal. Y recordaremos como en ese inédito y ecléctico *Surco*, que parece aún anterior a estos esfuerzos, ya se habrían planteado también estos caminos.

12.1 *Mujer en la esquina* (¿?-1959?)

En los cuatro poemas recogidos en la antología de Carmen Conde de 1954, la voz de la poeta cuenta con unos rasgos marcadamente femeninos que le llevan a reivindicar su condición de mujer poeta a través del autodescubrimiento como tal en un llamamiento a las mujeres en general, como grupo social diferenciado. Además, se asemeja a la estética existencialista y tremendista de finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, siempre desde una postura también muy intimista como es característico en Gatell, y a veces incluso el patetismo se escribe en forma de exhortación a Dios. Como indica María Payeras Grau, el ejercicio de

autoconocimiento a través del oficio mismo del ser-poeta que bidireccionalmente les sirve para conocerse a sí mismas y para darse a conocer en el ámbito laboral, fue habitual en todas las autoras en el momento de la posguerra:

La dedicación de la mujer a la creación literaria y, concretamente, a la creación poética, a lo largo de las dos primeras décadas de la posguerra es minoritaria –aunque ya, en conjunto, apreciable–, y se manifiesta y sobrevive en condiciones adversas. Por este motivo, semejante actividad ha de ser ejercida por parte de ellas de forma muy deliberada y consciente, cuando sortean las trabas socialmente impuestas y logran publicar. Para ellas, como para cualquier creador, la poesía supone un modo de expresarse individualmente; pero, a la vez, y en relación a los condicionamientos que le vienen impuestos, esa dedicación se convierte en un modo de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos poco convencionales o abiertamente transgresores del rol que la sociedad les asigna. (Payeras Grau, 2009, pp. 242-243)

Este rasgo fue desapareciendo paulatinamente en la producción posterior de Gatell, pasando a ser algo ya asumido y solo componente puntual de sus composiciones publicadas. Es de resaltar que para ella, el hecho de escribir poesía siempre había supuesto una suerte de estigmatización, así como de entrega. Hasta el punto de considerar estos rasgos específicamente definitorios de su poética. En la poética que presentó en el Aula de Poesía dirigida por Pedro Sainz Rodríguez, en 1983, la poeta afirmaba lo siguiente:

Otro verso que quiero señalar:

Y me dejó viviendo en soledad y con ella.

En soledad porque todo aquello que, de una forma u otra diferencia, también aísla. Yo creo que la poesía propicia la soledad, al mismo tiempo que faculta para la entrega, porque entrega es en cada una de sus manifestaciones, en cada una de las casas a donde llega y se establece. (Gatell, 1986a, p. 215)

Así, “La esquina” y “Mujer en la esquina” eran dos poemas que parece que pertenecían a ese inédito, *Mujer en la esquina*, no publicado en su primer momento de escritura y que sabemos además que aún estaría terminándose de escribir a fecha tan tardía como 1959. Y ambos poemas marcaban una tendencia feminista-marxista que vertebraría el libro, cuyo título era ya un guiño hacia los problemas de la prostitución siguiendo una larga trayectoria en la historia de la poesía femenina, e inscrita además en un momento en que en España la práctica estaba bastante

extendida. La privación de la mujer al mundo laboral por medio de la prostitución podría entenderse, por su parte, como una ironía paradójica y cruda que la poeta empleaba para acceder ella misma al mundo laboral por medio del poemario, como un ejercicio de auto-reconocimiento en femenino.

Es sorprendente que la autora decidiera no publicar este poemario y estrenar su actividad profesional pública con *Poema del soldado*. Podría pensarse que ello se debió a motivos económicos o de facilidad de publicación simplemente; pero, siendo tan marcadamente diferentes las poéticas de ambos libros, podría pensarse también que la poeta decidiera guardar para sí ese ejercicio de autoconocimiento femenino y lanzar al público sólo los resultados posteriores, sin contar con las pequeñas muestras en este sentido que se encontrarían en algunas de sus publicaciones en revistas, esparcidas y sin tanta cohesión como evidentemente les habría dado un libro completo. Como por ejemplo, “¿Por qué?” o “Sara” de 1953 y 1956, respectivamente, en *Verbo. Cuadernos literarios*. O las tres muestras de ese ecléctico inédito *Surco*, que se veían en 1953 en la antología de Enrique Azcoaga. También es probable que Gatell supiera de la dificultad de publicar en aquel tiempo un poemario tan marcadamente denunciatorio hacia el sexo masculino en puntos tan conflictivos como el de la prostitución, y ni siquiera lo intentase por temor a la censura. En su antología de 2006 *Mujer que soy*, indica en una nota al pie que el poemario fue publicado “en revistas” en 1953, en Valencia (Gatell, 2006, p. 74), pero no hay ninguna constancia de ello más allá del “¿Por qué?” de *Verbo*; y, de nuevo, en cualquier caso como decimos no habría tenido la misma repercusión una publicación dispersa entre diversas publicaciones periódicas que una en formato de libro completo.

Así, junto a su primerísima producción amoroso-sentimental, sus primeros poemas dirigidos a auto-conocerse como mujer-poeta, quedarían desperdigados en publicaciones periódicas sin la cohesión necesaria para entender en ellos dos momentos diferenciados de su poética, en sus primeros momentos de producción literaria. Afortunadamente, esta segunda evolución hacia su autoconocimiento como mujer escritora ocurriría en paralelo con su despertar a las necesidades sociales en general, por lo que sus frutos se dejarían sentir también, aunque muy

puntualmente, en el resto de sus poemarios publicados, adscritos a la denominada poesía social.

Siendo que todos los poemas presentes en la antología de Conde que no pertenecen a *Poema del soldado*, y también a excepción de “Poema final”, versan sobre una temática similar y ninguno apareció en los libros posteriores publicados, esto induce a pensar entonces que los cuatro formaban parte, en efecto, de ese no publicado *Mujer en la esquina* –idea que también propone Payeras Grau en su estudio. De los dos cuyos títulos están íntimamente relacionados con el título global no hay prácticamente ninguna duda. También el hecho de que en la antología mexicana de 1984, reeditada en 1988, de Ángel y Kate Flores, *Poesía feminista del mundo hispánico. (Desde la Edad Media a la actualidad): Antología crítica*, la selección de tres poemas contase con dos de ellos: “Mujer en la esquina” y “Voz de la mujer a los hombres”, siendo el tercero perteneciente ya a *Poema del soldado*, lleva a pensar que efectivamente los otros dos también formarían parte de ese inédito *Mujer en la esquina*. Es curioso sin embargo que en dicha antología se incluyesen estos poemas en lugar de algunos de los libros posteriores; pero en cualquier caso nos ayuda a confirmar el dato.

Entonces, entendidas las cuatro composiciones como una muestra bastante orgánica de ese *Mujer en la esquina*, efectivamente, podemos aventurarnos a confirmar que en el proyecto primero de ese libro la poeta se auto-descubría como mujer, primero, pero sólo a través de la posibilidad de ejercer su oficio que es la poesía públicamente, segundo. Este alarde de defensa de los derechos laborales de las mujeres denotaba una valentía apabullante teniendo en cuenta el momento en que el libro estaría escrito. Y evidentemente este auto-descubrimiento conllevaba una presencia notable de los elementos que componen la feminidad, en diversos sentidos, en los propios poemas. Se trataba de lanzar a la luz diferentes problemas que atañían a las de su sexo por medio de la poesía. Toda esta tendencia de autodescubrimiento a través de la poesía fue compartida por sus compañeras poetas tal y como subrayaba la profesora Mercedes Acillona en su estudio para la revista *Zurgai* de 1993:

En la poesía femenina de estos años es donde se ve sin velos el despertar más virulento de la autoconciencia existencial de la mujer poeta, provocando una oleada, un seísmo desconocido antes y

después de ese momento, pero sin el cual nada sería lo que es, pues en el inconsciente colectivo del lector, y del lector-autor, se halla ya indeleble la expresión poética más *marcada* y diáfana de la literatura femenina española. (Acillona, 1993, p. 5)

Igualmente, la profesora Empar Isabel Bosch Sans señalaba este componente – aunque se refería a la poesía de Pilar Paz Pasamar es extensible a prácticamente todo el elenco femenino de estos años- en su estudio incluido en *Desde las orillas*, también de Payeras Grau (2013): “El aislamiento cultural y la soledad en el hogar a la que tuvo que acomodarse influyeron en su afán por buscar la inspiración mediante la introspección y también en su voluntad de superar los estereotipos sociales y culturales [...]” (pp. 33-34). Y la propia Gatell en uno de los capítulos introductorios de la mencionada antología de poesía femenina de 2006, daba varios nombres de poemarios de sus compañeras llamados a complacer “el deseo de hacerse presente desde la más profunda e irrenunciable identidad femenina” (Gatell, 2006, p. 74): *Esta mujer que soy* de Susana March (1959); *Muchacha en el exilio* de Teresa Barbero (1959); y su propio *Mujer en la esquina* (1953) son parte de esa nómina.

Pasando ahora a evaluar las cuatro muestras con que contamos del poemario, “La esquina”, como venimos anunciando, es un poema dedicado por entero al tema de la prostitución como línea temática fundamental. La poeta le habla a una mujer que está esperando en la esquina de su casa y a la que ve todos los días al pasar. La descripción de la situación femenina en el acto de la prostitución es trágica y absolutamente explícita: “[...] y te sube a la boca una sonrisa / -un charco de dolor sobre tus labios-,/ donde bate el desprecio sus campanas / más hondas, más amargas, más terribles...” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 192). Estos rasgos estarían también muy presentes en *El grito inútil* (1952) de Ángela Figuera, por ejemplo. “Mujeres del mercado”, de ese poemario, comenzaría como sigue: “Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre. [...] / Tienen los ojos como fría cellisca. / Los cabellos marchitos como hierba pisada. / [...] Oh no. Yo no pretendo pedir explicaciones. / [...] Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza” (Figuera, 1986, pp. 142-143). También existe un poema que pertenece a *Eva en el tiempo* (1952) de María Beneyto que trata exactamente el mismo tema y de manera más que similar. Tanto, que llevaría a pensar quizás en una posible producción conjunta, al menos de ideas, durante la estancia de las dos poetas en Valencia. Se titula “Una risa en la

esquina” y algunos versos son extremadamente similares en fondo a los de “La esquina” de Gatell: “[...] La mujer, en la esquina / reía. Reía solamente. / Y toda la tiniebla innominada / reía entre la risa y entre el grito, / [...]” (Beneyto, 2008, p. 135). Esta relación ya la señalaba María Payeras Grau en su estudio de 2009, subrayando además la diferente intención última de ambas composiciones dado que en el caso de Beneyto la poeta pone de manifiesto un reproche moral hacía sí misma por estar en una posición social privilegiada respecto a la prostituta: “La voz poética manifiesta su incomodidad ante esa situación. [...] [Q]ue pone de manifiesto su mala conciencia de clase, al hacerse consciente de sus propios prejuicios [...]” (Payeras Grau, 2009, p. 33).

“Mujer en la esquina” actúa como continuación de “La esquina” en todos estos sentidos, y la metonimia anterior toma cuerpo de mujer de carne y hueso. El poema comienza con un verso empezado por la partícula “ya” que marca una clara continuación temporal al poema anterior: “Ya no tienes siquiera un borbotón de llanto / para llenar tus ojos...” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 193). Y seguidamente el presente se torna en pasado para rememorar el cómo ha llegado la mujer, ya en tono más universal, a esa situación dantesca: “[...] El hombre te transita, socava tu amargura / y abreva entre tus aguas su sed interminable [...]” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 193). Evidentemente, el poema está escrito en tono imprecatorio hacia los hombres que forman parte del mantenimiento de la prostitución, sin embargo, el hecho de que la estrofa anterior fuera imprecatoria hacia un dios que permite estas situaciones y que en esta estrofa se emplee el singular, “el hombre” en lugar del plural “los hombres”, otorga a la estrofa un contenido más universal hacia la raza humana, que permite que se den esas situaciones penosas para las mujeres. De esta manera, la autora comienza a enlazar con otras capas sociales especialmente desfavorecidas a través de las situaciones trágicas de algunas mujeres: “[...] Mujer rota en la esquina, pregón que nos delata / otros mundos siniestros [...]” (Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 193). Este juego dicotómico con el elemento del hombre aparece también en otras poetas del momento como en Carmen Conde de forma habitual, e incluso en *El corro de las horas* (1961) de Acacia Uceta, y estará presente también en más de un poema de la etapa social de Angelina Gatell.

Por otro lado, como se ha visto, el tema de la feminidad entendido como grupo desfavorecido en la dinámica social, le permite a la poeta acercarse al resto de grupos trabajadores, no favorecidos por la dinámica de grupo social. Lo femenino se convierte en vía para acercarse al resto de grupos desfavorecidos y, por lo tanto, de espina dorsal para la solidaridad. Podría abordarse este tema desde la perspectiva de la “ética del cuidado”; término que acuñó y planteó la psicóloga y profesora Carol Gilligan a partir de un complejo estudio de campo en su libro de 1982, *In a different voice: psychological theory and women's development*. Entre otras muchas cosas, el término hacía referencia a la noción de que las mujeres, por el mero hecho de serlo, tienden a preocuparse por la moralidad y la solidaridad humana más que los hombres, a quienes se relegaba en el estudio de Gilligan al plano de una moralidad puramente social en tanto que adscrita a la esfera de lo público:

[Para todas las mujeres encuestadas] [l]a persona moral es aquella que ayuda a las demás. Lo bueno es la actitud servicial, la de conseguir, sin sacrificarse personalmente, ayudar a los demás y entenderlo como una obligación y una responsabilidad. (Gilligan, 1985, p. 279, la traducción es propia)

Así, la poeta, marcando su componente de feminidad, sería capaz de empatizar con el resto de no-favorecidos y conectar con ellos a través de su condición de mujer protectora. Ciertamente, en este punto podría entenderse el planteamiento también como propone María Payeras Grau en su estudio de 2009 al que ya hemos aludido. Es decir, como si la poeta se acercase a los colectivos marginales precisamente para identificarse con ellos en tanto que apartados del resto de la sociedad (Payeras Grau, 2009, p. 244). Sin embargo, nos parece que posiblemente el tema de la ética del cuidado es, si se quiere entendido como un paso más a ese proceso, más certero en lo que respecta a estos poemas, ya que implica también la concesión de un grado de universalidad a su causa que les sirve para convertirse en imprescindibles en medio del panorama de la posguerra. Y, en este sentido, algunos de los poemas de Gatell son prácticamente un guiño también a algunas de las composiciones de *Criatura múltiple* (1954) de María Beneyto –premio Valencia de poesía en 1953–, puesto que son similares en forma además de en fondo. “Voz de la mujer a Dios” y “Voz de la mujer a los hombres”, por ejemplo, serían poemas escritos en esa misma línea, además de incorporar el profundo patetismo existencialista de la primera posguerra.

“Voz de la mujer a Dios” es terriblemente imprecatorio y culpa al Creador de haber consentido que se crearan las mujeres: “[...] Me lo has negado todo, Señor, y era criatura / tan tuya como el árbol y el insecto / que puebla el tallo altivo de la rosa [...] // ¿Por qué, Señor, por qué lo permitiste? // [...]” (Gatell *apud.* Conde, 1954, pp. 195-196). Es un poema prácticamente blasfemo y puede comprenderse a la perfección que la autora temiera publicarlo en aquel momento. Por su parte, “Voz de la mujer a los hombres” es también de cariz imprecatorio de nuevo, hacia el sexo masculino, pero en escalada hacia la raza humana en general. Pero, en lo que respecta a esa confrontación entre sexos, es precisamente ahí donde se percibe la ética del cuidado que sólo las mujeres pueden ofrecer a sus contrarios, a modo también de reconciliación:

[...]

Soy la misma criatura. Tengo los mismos ojos
que me juzgasteis bellos.

Tengo los mismos labios que os rozaron la frente,
que os dijeron la tierna, la precisa palabra
cuando implorabais alegría o beso.

Y estáis aquí. Pasáis junto a mis pasos,
vivís en línea recta con mi vida,

[...]

y sois, igual que yo, muerte en proyecto.

Pero no sois los mismos. Hay un constante giro
de hurto en vuestra mano.

[...]

(Gatell *apud.* Conde, 1954, p. 198)

Como también indica María Payeras Grau (2009), tras el abismo entre los sexos perpetuado por la cultura franquista, a menudo las poetas trataron de (re)conciliarse con el sexo opuesto en su poesía, desde diferentes perspectivas, en un ejercicio de feminismo de conciliación muy típico en la época (p. 266). Este poema había aparecido en la revista *Verbo. Cuadernos de poesía*, en el número 28, en

diciembre de 1953, con el título “¿Por qué?”, que era aún más ilustrativo en lo que respecta a la imprecación de carácter universalista. Ello lo veíamos también en el capítulo anterior y consolida la idea de que la composición estuviera pensada para formar parte de *Mujer en la esquina* si la consideramos como una de esas muestras del libro que Gatell afirmaba haber publicado en revistas en 1953. Así, quedarían ya pocas dudas de que las cuatro composiciones analizadas formaban parte del libro.

Merece la pena ahora ver el paralelismo con un poema de Beneyto que también apareció en la primera antología de Conde y estaba llamado a formar parte del poemario *Eva en el tiempo* (1952) que, según la propia poeta, era la primera parte de lo que luego sería *Criatura múltiple*. De hecho, el poema presenta algunas reescrituras en *Criatura múltiple* respecto al que aparece en la antología, la más importante de las cuales es que en esa primera versión comienza con un tono imprecatorio hacia el sexo masculino “Hombre. [...]” (Beneyto *apud.* Conde 1967, p. 59) que luego desaparece en la versión de *Criatura múltiple*. Además, la reescritura es notoria puesto que la versión de la antología varios versos que se dirigen directamente hacia el sexo masculino se hacen más universales en la versión finalmente publicada en el poemario. También se añade un subtítulo al poema publicado en libro, para indicar su unión con *Eva en el tiempo*: “(Eva del recomienzo)” (Beneyto, 2008, p. 187). El poema es de extrema importancia ya que cierra *Criatura múltiple*. El título es “La última mujer”, y se citarán aquí los versos que aparecen en la versión de la antología puesto que son lo que más sintonía tienen con estas primeras publicaciones de Gatell: “Hombre. Heme aquí ya en la hora vespertina / a tu lado de siempre. En tu ladera, / hombre cansado de aguantar los siglos / en tus dos lomos de varón consciente” (Beneyto *apud.* Conde, 1954, p. 57). Ciertamente, en Beneyto se percibe menos tono beligerante e imprecatorio que en la poética de Gatell que, aun compartiendo las nociones de la ética del cuidado, se alza en armas contra tal injusticia. Beneyto lo hará sólo en sus poemarios más tardíos de su segunda etapa. Existe otra composición, esta vez de Carmen Conde, que fue escrita en 1957 y que también encuentra similitudes con el poema que acabamos de analizar. Se titula “Canto al hombre” y también deja entrever un diálogo velado con el sexo masculino en tanto que tal, a la vez que podría interpretarse como una oda a la humanidad en general: “Cuando eres, como ahora, fuerte y hermoso, te amo. / [...] / Hombre, te amo. [...]” (Conde, 1958, p. 4). El poema

fue publicado en el número doble, 21-22, de *Cuadernos de Ágora* en 1958, aunque después formaría parte de *En un mundo de fugitivos* (1960), y, dado que a fechas tan tardías se sabe que el gran proyecto en que se convirtió aparentemente *Mujer en la esquina* estaba siendo quizás aún terminado, cabe la posibilidad incluso de que hubiera una colaboración real en la escritura de estas dos composiciones si “Voz de la mujer a los hombres” hubiera sido reescrito varias veces como es habitual en Gatell.

Por último, hay que destacar también que en “La esquina” y en “Mujer en la esquina” Gatell habría estaría presentando diversos tipos de feminidad, de lo que es ser-mujer, para demostrar la variedad y la multiplicidad de feminidades que habitan en la sociedad y, incluso, dentro de una misma mujer: “[...] Mujer rota en la esquina, desgajada / [...] / cuando te encuentras con tu antigua criatura, / cuando sientes tus ojos arrasados de lluvia / y no puedes llorarla, [...]” (Gatell *apud.* Conde, 1954, pp. 193-194). Esta visión, enormemente adelantada a su tiempo, también estaría presente en otras poetas contemporáneas a ella como Carmen Conde, marcadamente desde su novela *Vidas contra su espejo* (1944); y también en María Beneyto y su *Criatura múltiple* de 1954. Sin duda, es una visión extremadamente moderna y compleja de lo que es ser mujer que en la posmodernidad se habría traducido, *mutatis mutandi*, en diversas corrientes del feminismo y en la crítica *queer*.

En estos cuatro ejemplos, no obstante, toda esta visión de la feminidad está llamada sobre todo a reivindicar la alteridad de los grupos sociales más desfavorecidos por lo que no es de extrañar la vertiente comprometida que fue tomando la poesía de todas ellas en los años posteriores y, más decididamente, la de Gatell, cuyos signos explícitamente feministas, a partir de este momento, fueron más bien exigüos haciendo de sus temas algo más universal. El profesor Pedro J. Catalán, sobre el tema de la alteridad en la poesía de María Beneyto, decía lo siguiente: “La atracción de ser otro, lo otro, los otros, es una de las tentaciones más hondamente sentidas de la poesía contemporánea. [...] De ahí que la voluntad de infinitud proceda mediante el recurso de incorporar la multitud al yo [...]” (Catalán *apud.* Laínez, 2011, p. 237).

Hay otra composición en la que Gatell emplea un tema también recurrente entre sus compañeras, para lo que parece ser un ejercicio de auto-descubrimiento femenino. No parece que estuviera llamada a formar parte del poemario que venimos comentando aunque desde luego sí lo hiciera de un mismo proceso mental. El poema trataba el tema de la maternidad además en una línea similar a las tres muestras que de *Surco* se daban en la antología de Enrique Azcoaga en 1953. Apareció en la revista palentina *Rocamador*, en el número 7 de 1956, y era una composición en homenaje a Celia Viñas Olivella, poeta infantil que murió siendo muy joven, donde se ensalzaba su condición de madre a través de un bello simbolismo que hacía de esa misma condición rasgo definitorio de la condición de ser mujer, en línea también, en positivo, con la ética del cuidado de Gilligan haciendo de la maternidad el acto supremo del cuidado femenino. Merece la pena transcribir el poema por entero ya que no es excesivamente largo:

RECUERDO A CELIA VIÑAS

Te venció la dulzura, Celia amiga,
y fuiste ávidamente en pos del hijo
por no dejarlo solo en el sendero.

Tu maternal aurora asesinada
estalló en azucenas sorprendidas
y fuiste de ternura inmenso cuenco
quemándose en la sombra de tu alcoba.

Todo fue en ti maternidad inmensa,
y buscando en la fronda tu criatura
te perdiste de pronto entre el ramaje
con júbilo de ser madre tan solo...

(Gatell, 1956b, p. 18)

Por otro lado, la ironía de que Viñas muriera en una intervención de útero cuyo objetivo final era la posibilidad de ser madre, refuerza la importancia del tema de la maternidad y su doble filo en el contexto de las diferentes concepciones feministas de la época. Parece que Gatell recogía también esa ironía vital bellamente para dar

lugar a una interpretación abierta en torno a lo positivo de ese rasgo solo perteneciente a las mujeres y los riesgos –también sociales- que de ello se derivan.

Como indica María Payeras Grau, de nuevo, este tema de la maternidad fue fundamental para las mujeres poetas puesto que era un rasgo que les pertenecía exclusivamente y, como tal, era útil para estos procesos de autodefinición, además de poder ser tratado con infinidad de matices desde la óptica personal de cada una (Payeras Grau, 2009, p. 284) como se ha visto en el ejemplo:

Por un lado, la cuestión de la maternidad puede avenirse con la representación tradicional de la mujer y con la sumisión de ésta a los roles de género convencionales ya que, a fin de cuentas, se relaciona con el espacio que la sociedad le ha venido asignando desde tiempo inmemorial: el espacio privado. [...] Es innegable, por otro lado, que la maternidad ha sido y es un deseo legítimo de muchas mujeres y que su realización transporta una carga emocional, así como la aceptación de responsabilidades. Conciliar todos los extremos de un tema tan complejo es algo que la sociedad actual aún no ha resuelto. (Payeras Grau, 2009, pp. 284-285)

Carmen Conde, por su parte, incluía un poema en el ecléctico libro *Ansia de la gracia* (1945) donde agrupaba mucha de la simbología compartida por el elenco de las poetas contemporáneas a ella, como eran: el barro, el agua como cuerpo-identidad que fluye, y la propia maternidad como elemento consustancial a las mujeres, única posibilidad de continuidad de la raza humana frente al desastre. El poema era símbolo del comienzo de una búsqueda compartida de la identidad femenina que se extendería a casi todas las poetas del medio siglo, en un intento de configurarla “en grupo”, si se quiere:

PROMETÉIS...

Venid tras las palabras. ¿Qué buscáis:
hacernos esperaros nueva aurora;
otra vez mi fe; que vuelva a amaros?

Cuán denso es el fluir; estáis viniendo
despacio y sin cesar desde el olvido
que os tuvo, como a mí, un largo día.

¡Palabras de creación! Pero, ¿vosotros
podréis crear aquí, traeréis algo
que no esté muerto ya con lo pasado?

Arroyos del ayer, márgenes limpias,
¿qué rambla os embebió, os hizo lodo?
Vosotros no podréis nacer del barro.

¡Qué hermoso fue querer lo inasequible!
Amor del que se gasta sin medida
y luego el corazón pide llorando.
(Conde, 1945, p. 44)

Sin duda el poema era fundacional puesto que aunaba toda una simbología propia de la autodefinición de las mujeres en estas décadas, en torno al tema de la maternidad precisamente. Sin embargo, cada poeta emplearía dichos símbolos de una manera diferente y con unos objetivos personales diversos también dentro de la poética general de cada una. No parece posible de hecho aunar todas las diferentes perspectivas de cada autora, incluso si evidentemente el tema de la auto-definición como mujer, y como poeta, sí que podemos decir que era compartido, en líneas generales, por todas ellas en mayor o menor medida en cada caso; y los varios símbolos y planteamientos relacionados con ese ámbito, eran también recurrentemente compartidos por consiguiente. Por poner un ejemplo, otro tipo de tratamiento del tema de la maternidad, muy distinto al de Conde en el poema anterior, lo encontramos en una composición de María Elvira Lacaci de su *Humana voz* (1957) –premio Adonais de 1956–, de título “Sueño (El hijo)”, donde la poeta canta al hijo nonato como parte que le falta intrínsecamente, pero dándole, justamente la importancia precisa entre todo su ser complejo, que es más, que la mera maternidad. Reproducimos a continuación algunos de sus versos más significativos a este respecto:

No has existido nunca
y hoy mis ojos,
te ven como la hierba del camino.

Como la gota temblorosa y rubia
del rocío
cuando muere en la rosa que amanece.
No has existido nunca y tu existencia
es tangencia que abrasa mis sentidos
al voltear la sangre de mis venas,
cuando en ellas, el ángelus,
es su apagado ritmo,
su cadencia.

[...]

No sé si hay más de torpe instinto ciego
en este no existir
de tu existencia unida a mis sentidos,
que de soplo divino
que me recorre corazón y entraña.
Sólo se
que eres forma pequeña,
tiernamente pequeña,
muy pequeña,
pequeña,
un balido no más,
entre la recia nieve de mi pecho.

(Lacaci, 1957, pp. 71-73)

Como se puede ver, el tema era habitual en esos procesos de auto-definición como mujeres, pero no es posible aunar una sola perspectiva en torno a él, puesto que cada poeta lo empleó para sí de varias maneras muy propias.

Habría que hablar ahora de que “Poema final”, el otro poema que se recogía en la antología de Conde de 1954 y que no pertenecía al analizado *Mujer en la esquina*, fue publicado en *ABC*, en la sección “... Y poesía cada día”, junto a “Elegía a

una mujer”, de *Esa oscura palabra*, el 15 de febrero de 1973. Con este dato, podría pensarse también que “Elegía a una mujer” estuviera pensado para estar incluido en el gran proyecto que fuera *Mujer en la esquina* y que, de esta manera, la autora rescatara parte de sus poemarios inéditos en sus libros publicados posteriormente. Quizás las partes más representativas de cada corriente. Una vez más, ello confirmaría su deseo de continuidad dentro de su poesía. Siendo así las cosas, quizás también el poema “Naranja”, incluido en *Esa oscura palabra* y de temática puramente feminista, podría estar escrito con vistas a formar parte de ese gran *Mujer en la esquina*. La relación que guarda con otro poema de María Beneyto titulado “Naranja”, incluido en *Eva en el tiempo* (1952) lleva a pensar además que ambas autoras estuvieran sumidas en una producción específicamente feminista y moderna durante los primeros años de la década de los cincuenta de la que de Gatell, tristemente, ningún libro completo vio la publicación aunque su impronta se diseminara con el tiempo. “Soñadora”, por su parte, incluido en *Las claudicaciones*, que parecía mostrar esa vertiente puramente feminista de la multiplicidad de la mujer, también podría haber pertenecido entonces a ese gran *Mujer en la esquina*. En su libro de memorias de 2012 Angelina Gatell hablaba sobre el *Mujer en la esquina* en los siguientes términos:

Por cierto, aquel libro del que dije tan alegremente que iba viento en popa, no se publicó nunca como tal libro, sí algunos poemas sueltos. [...] era una denuncia de la prostitución, último recurso y condena de muchas mujeres republicanas para atender a sus familiares encarcelados. *Como es de suponer, su publicación resultó inviable*. El libro se titulaba “Mujer en la esquina”. Ahora tengo plena conciencia de que no era un buen libro. Entonces no lo sabía. (Gatell, 2012, p. 139, el resaltado es propio)

Estas afirmaciones las situaba en el año 1959 lo que indica que el libro habría tenido posiblemente muchas más añadiduras en lo sucesivo hasta aproximadamente esa fecha, y seguramente con la idea de ser aún publicado, aunque esto no pudiera ser finalmente debido a la autocensura que la poeta ejerció sobre sí misma por razones evidentes. Y, también seguramente, tal como ella misma afirmaba, por razones estéticas ya que sabemos y hemos constatado que Gatell era una poeta extremadamente preocupada por su calidad lírica. Pero no era un libro malo, en cualquier caso y, siendo consciente de ello, de ese gran proyecto en que finalmente se convirtiera la muestra de 1954, parece que podría haber diseminado algunas

composiciones en sus libros posteriormente publicados; y/o que, en todo caso, fue una fuente de inspiración desde la que reflexionar sobre las diversísimas temáticas relacionadas con el mundo de lo estrictamente femenino y también desde el que partir hacia reivindicaciones más universales.

En cualquiera de los casos, es cierto que la muestra de *Mujer en la esquina* de 1954 ya comportaba en ciertos puntos una crítica feminista más específica, que no sólo se relacionaba ya con las clases más desfavorecidas, sino que desligaba la problemática femenina del resto y le confería un espacio propio. Existen, por otra parte, dos poemas con imaginería similar a la de *Mujer en la esquina*, distribuidos por *Las claudicaciones*; que, en el otro extremo, hacen del feminismo algo más holístico, algo que lo conectaba con el resto de causas sociales que se estaban viviendo en el país en la posguerra. Si suponemos que esos poemas también formaron parte de ese amplio proyecto titulado *Mujer en la esquina*, podrían haber convivido ambas vertientes en un mismo poemario. En todo caso, habría que entender esos dos poemas de *Las claudicaciones* como de interés intrínseco para la autora, fueran o no parte de ese gran *Mujer en la esquina*, sí en todo caso punto de partida desde el que moverse hacia otro tipo de reivindicaciones universales a partir de esa imaginería compartida. “Soñadora” sería, en ciertos aspectos, la excepción de *Las claudicaciones*, centrado en un tipo de feminismo más específico, en la línea de “Naranja” de *Esa oscura palabra*. Todo ello habría sido entonces una forma inteligente de entrelazar todas sus vertientes de denuncia, de manera paulatina, a lo largo de toda su carrera como poeta social, y mujer. Esta estructura propuesta para *Mujer en la esquina* encuadraría bastante bien con la temática compleja de los cuatro poemas que se publicaron en 1954. Y aunque todo esto evidentemente no son más que elucubraciones, parecen más que válidas en su esencia.

Los tres poemas dedicados a la maternidad en ese otro inédito, *Surco*, que parece que hubieran estado escritos con alguna anterioridad a 1952, nos confirman, por otra parte, que ese proceso de auto-descubrimiento femenino había comenzado a tantearse muy pronto en el tiempo, al alimón de sus primeros balbuceos poéticos. Y el propio hecho de que *Mujer en la esquina* estuviese incluido en una antología cuyas fechas del título de la segunda edición de 1967 terminaban en 1950, podría indicar que los cuatro poemas que consideramos que configuraban el libro para

1954 hubieran sido escritos desde luego antes de esa fecha, aunque prácticamente seguro no lo estuvieran antes de 1950, como hemos visto. Lamentablemente no podemos matizar exactamente cuándo. La existencia de otro título inédito de título *La tierra prometida*, de cuya única muestra que poseemos sabemos que fue incluida posteriormente en *Esa oscura palabra* (1963), corrobora esta idea de que la evolución del feminismo de Gatell partiera entonces de este primer momento de auto-descubrimiento y discurriera después en paralelo al resto de su poesía social.

El poema adscrito a ese libro, “Esperanza última”, que vendría titulado como “Ofrenda” en *Esa oscura palabra* en 1963, versaría sobre un tipo de feminismo muy similar al de la ética del cuidado del que ya hemos visto algún ejemplo en los poemas que adscribimos a *Mujer en la esquina* en la antología de Conde; por ello cabe suponer también que fue escrito con alguna anterioridad a 1960. Por consiguiente, algunos de los poemas que barajamos pudieran haber estado pensados para incluirse en el proyecto de *Mujer en la esquina*, quizás también podrían haber estado llamados a formar parte de esa otra idea de *La tierra prometida*, que no se mencionaba en la antología de Conde de 1954, pero que como se señalaba en el número 142 de la revista *Índice*, para 1960 parecía estar en marcha y podría haber configurado el ejemplo perfecto que abarcara estas evoluciones, aunque no sepamos tampoco hasta qué punto se desarrolló como libro unitario. De hecho, “Sara” del número 30 de *Verbo* podría perfectamente haber formado parte de ese poemario por la aparente afinidad temática que podría mantener con él.

Pero, en cualquiera de los casos, todo ello corrobora la idea esencial de que la evolución del feminismo en la poesía de Gatell partió de un primer tipo de pensamiento orientado al auto-descubrimiento femenino, y que se fue desarrollando paulatinamente; y, aunque nunca publicado orgánicamente, sí entremezclado con los libros de poesía social publicados posteriormente. En una brevísima reseña a *Esa oscura palabra* que haría Luis Jiménez Martos para *La Estafeta Literaria* en 1963, se refería a los poemas del libro como divididos en dos vertientes; una más sincera que la otra. Los poemas a los que se refiere como más sinceros, o menos manidos dentro la estética social de la época, son precisamente los que consideramos que podría formar parte de esta primera etapa de reflexión en torno a lo femenino de Angelina Gatell:

[...] Situada así, queda claro que Angelina Gatell resulta epígono [...] de una escuela que ha revitalizado indudablemente la poesía femenina [...]. Angelina Gatell [...] ha demostrado su dominio formal de la poesía y su capacidad de vibración, dos valores fundamentales. Si no lo supiéramos, dos poemas de este libro bastarían para darnos fe de ello: *Naranja y Ofrenda*. [...] ¿Es casualidad que en esos excelentes poemas Angelina Gatell vaya posiblemente por una línea más sincera que la aludida al principio de esta nota? [...] (Jiménez Martos, 1963, p. 22)

Parece evidente que, formaran parte de *Mujer en la esquina* o de ese *La tierra prometida*, efectivamente los poemas que la autora empleó para su auto-reconocimiento en femenino se movían por una línea de, como observaba Martos, absoluta sinceridad.

Así, siempre hay que entender, en todo caso, que ambos tipos de feminismo, el holístico y el específicamente centrado en la mujer como sujeto múltiple y problemático, habrían nacido en su origen, y lógicamente, de este primer momento de configuración del complejo ejercicio de auto-descubrimiento como mujer que para 1954 estaba ya bastante consolidado en las cuatro muestras de *Mujer en la esquina*. Sin duda todo ello comporta una evolución lógica ya que, evidentemente, el mero hecho de emplear la poesía para el auto-(re)conocimiento como sujeto específicamente femenino es un acto de feminismo inconmensurable, desde cualquier perspectiva, del que partieron todas sus contemporáneas en esta Edad de Plata de la poesía femenina. A menudo, incluso, constituyó un tipo de discurso difícilmente diferenciable por completo de otros en los que el feminismo, de cualquier tipo, se convertía en tema principal en sí mismo en la poesía femenina del medio siglo, puesto que ella fue el comienzo de la recuperación de la voz independiente de la mujer en el mercado editorial; y más, en el terreno de la poesía, en un momento en que definitivamente erigirse frente a unos roles establecidos con los que no tenían nada que ver, les permitía acceder a lugares de sí mismas que sin duda eran la semilla más fuerte y más básica para desarrollar otros tipos de feminismos precisamente desde ese punto.

Y también las dos vertientes de feminismo, llamémosle más cuestionable o “parcial”, que normalmente más se acercan a este primer proceso de auto-conocimiento, como son el llamado de la ética del cuidado, y el de la reconciliación con el sexo opuesto, de los que hemos visto algunos ejemplos en *Mujer en la esquina*, podrían constituir un feminismo también centrado en el sujeto femenino a pesar de

que no partan *a priori* de lo puramente femenino en su problematización. Pero ello lo analizaremos más adelante, a raíz de otros poemas de *Las claudicaciones* que van en la misma línea, en el apartado que les corresponde.

En realidad, el hecho es que desde el mencionado *Mujer sin edén* (1947) de Carmen Conde no habría vuelta atrás en la elaboración de estos procesos donde la propia autoafirmación, auto-conocimiento, o auto-(re)conocimiento como mujeres y como poetas, partía hacia derroteros más específicos de reivindicación de temas centrados en problemas basados en el sujeto femenino como universo problemático en sí mismo. Citamos las dos primeras estrofas de “Meditando la mujer, ahora”, el penúltimo poema de *Mujer sin edén*, puesto son muy ilustrativas al respecto de ese renacer intelectual de las mujeres a la palestra de la posguerra desde la poesía. Sin duda el motivo de Eva les vino como anillo al dedo y fue también compartido por todas en este proceso, puesto que suponía la figura de una mujer pecadora expulsada de su paraíso pero reinventándose en la Tierra; y, en este sentido, la metáfora de la situación de las mujeres, pecadoras a ojos de la nueva moral impuesta por la Iglesia en la dictadura, comparando el antes y el después de la República, les venía dada y facilitaba su reivindicación desde su auto-descubrimiento y reinención, como indica de nuevo Payeras Grau, a través de una “reelaboración y reinterpretación del mito” (Payeras Grau, 2009, p. 305):

Esta corriente oscura atravesando mi cuerpo
no pasará a otros seres, es solamente mía:
la nazco yo, la broto: espesa sombra dura
que acabaré yo siendo, fundida ya con ella.

Otras veces he sido resplandeciente ascua
iluminando a todos: luz de lumbre perfecta.
Los seres que mataron, hechos carne podrida,
oscuros de metralla, reventados en niebla,
han legado a mi tiempo de vida
este horror de su sombra purulenta y nefasta.
Apagóse mi risa, me fundieron la estrella,
y ahora soy la muerta que los contiene muertos.

(Conde, 1947a, p. 107)

En otros casos, la inversión religiosa de la mujer pecadora, que se restituye mediante la figura de Lilit, anterior esposa de Adán, también fue fundamental.

Por otra parte, el mismo libro de Carmen Conde es ejemplo preclaro de la necesidad de entrelazar la temática específicamente femenina con problemas más universales donde el hecho específico de conocerse mujer queda relegado, por necesidad, a un segundo plano. Como la propia Gatell escribía en la nota preliminar a su antología de poesía femenina social y testimonial de los años cincuenta (2006), el esfuerzo de las mujeres que rompieron con lo establecido y se autodefinieron poetas fue doble. Por un lado, debieron inscribirse necesariamente en el panorama poético contemporáneo, en aquella literatura de urgencia que les tocó vivir por obligación moral y circunstancial. Por otro, su trabajo debió servirles también para autodefinirse como mujeres, y para auto-reconocerse como poetas, como reivindicación básica desde donde partir hacia otras vertientes de feminismo más específicas y/o más modernas:

La poesía social, testimonial y política que las mujeres escribieron en los años cincuenta [...] no ha recibido, en nuestra opinión, como hecho colectivo, ni la consideración que merece ni el análisis necesario como para que constituya, por sí mismo, un auténtico fenómeno no sólo poético, no sólo político y social, sino también de afirmación del ser humano femenino, tal y como Rilke había preconizado. (Gatell, 2006, p. 10)

Y esta fue una circunstancia y un esfuerzo compartido por casi todo ese gran grupo de autoras, en un ambiente de claros intercambios culturales entre ellas durante la posguerra. En resumen, habría que concluir que el feminismo de Gatell en estos primeros años de la década de los cincuenta fue fundamentalmente de toma de posición personal; y, sobre todo, en el plano de los derechos laborales. De ahí en adelante, Gatell actuaría como baluarte de estos valores por el mero hecho de haberse convertido en poeta y ser orgullosa mujer. Así, en cualquiera de los escenarios propuestos anteriormente, igual que en su adolescencia y primera juventud había ocurrido con los poemas amorosos, su poética siempre habría discurrido en sintonía estricta con la evolución de su vida personal acompañada de dos características fundamentales: la continuidad y la sinceridad. Su poesía feminista fue marcadamente marxista en sus comienzos para hacerse

paulatinamente más abarcadora, a la vez que específicamente centrada en el sujeto femenino complejo. En este primer momento además, el desarrollado hasta más o menos 1954 y desde posiblemente algo antes de 1953, se trataba sobre todo de un feminismo de auto-conocimiento como mujer y como poeta que se iría incorporando después al resto de su poesía social publicada aunque ya de manera muy puntual, y por medio también de las diferentes vertientes a las que ese proceso dio lugar en lo sucesivo.

12.2 *Poema del soldado* (1955)

En una carta a Manuel Molina, Gatell le contaba que amigos y familiares le animaban a presentar *Poema del soldado* al premio Adonais: “Quisiera presentarlo al ‘Adonais’ pero, ya sabes, esos premios son tan difíciles...” (Gatell a Manuel Molina, 1953). Ella mostraba así su recelo a hacerlo por las dificultades que ello supone. La carta, que ya conocemos, está fechada el 29 de julio de 1953 y en ella se indicaba que el poemario ya estaba terminado. Es muy probable que, a pesar de que ya sabemos que el libro pudiera haber comenzado a bosquejarse ya para alrededor de 1950, el grueso del poemario estuviera escrito en un momento más cercano a la fecha ya más avanzada de 1953 cuando su producción giró definitivamente hacia la estética social. El libro fue premio Valencia de poesía en 1954. Respecto a la circunstancia personal de la autora en la que el poemario fue publicado, en otra carta de 1955 Gatell le indicaba a su amigo Molina que su primer hijo, Eduardo Sánchez Gatell, nació el 14 de junio de ese mismo 1955, lo cual le producía una enorme felicidad¹⁷.

Escrito, por tanto, con anterioridad al estilo ya marcadamente más crítico en que la autora trabajó desde mediados de la década de los cincuenta, materializado en su libro de 1963, aunque por supuesto difiriendo ya diametralmente de la temática amoroso-sentimental de sus primeras composiciones, *Poema del Soldado* supone la ruptura definitiva con esa primerísima etapa de prehistoria poética, haciendo a Gatell entrar en la poesía comprometida. El poemario cuenta con un fuerte componente existencialista. Es desde luego mucho más existencialista que

¹⁷ El 30 de abril del pasado 2019 se celebró un homenaje a la poesía de la autora en la tertulia literaria de Julio Sotelo en el Café Gijón con motivo precisamente de la reedición de *Poema del Soldado* en la serie Lecturas²¹ de la editorial Bartleby, cuyo epílogo está escrito por la profesora y poeta Sandra Santana, y cuyo prólogo la propia poeta dejó escrito en 2010. Está previsto que el libro se publique este próximo otoño, en octubre de 2020.

toda la producción posterior de Gatell aunque esta heredase parte de ese componente; y encaja también con esa corriente, confesional, de patetismo y conversaciones con y exhortaciones a Dios, que cultivaron algunos de los poetas desarraigados durante la primera posguerra. También es un buen ejemplo de la poesía de ese grupo de autores que participaron en un universo más contemplativo que irónico de la realidad si seguimos la distinción de García Hortelano y Prieto de Paula que proponíamos con anterioridad en este trabajo. Y esa dimensión sería también esencialmente compartida por *Esa oscura palabra* y *Las claudicaciones* a pesar de las diferencias claras y coherentes que hemos planteado respecto a la evolución perceptible entre los tres poemarios. Pero, en suma, su publicación en 1955, así como la naturaleza de los dos libros publicados posteriormente, sitúa a la autora en lo que se ha convenido en llamar primer tramo de la generación poética del medio siglo, entendiendo el “segundo tramo” como el que pertenece a aquellos autores cuya poesía supuso un preludio de la de la generación del 68 (Prieto de Paula, 2002, p. 54).

No se localiza su expediente en el Archivo General de la Administración, como sí, por su parte, de *Esa oscura palabra* y de *Las claudicaciones*. José Gerardo Manrique de Lara hablaba en los siguientes términos de este poemario en su crítica de los *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1964: “[...] [S]u aparición supone, ni más ni menos, la máxima referencia lírica que haya podido aportar una poetisa desde *Mujer sin edén* [...]” (Manrique de Lara, 1964, p. 128). Y Gatell, por su parte, en 1968, diría de *Mujer sin edén* (1947) en su reseña a la obra completa de Carmen Conde en esos mismos *Cuadernos Hispanoamericanos*:

Tal vez sea una apreciación muy subjetiva decir que *Mujer sin edén* es el mejor libro de Carmen Conde. Lo es para mí, lo fue siempre, desde los días ya lejanos de su aparición. El más rebelde y revelador libro de poemas escrito por mano femenina. Es la gran queja, la cósmica queja de una mujer en la que quedan simbolizadas, de uno u otro modo, todas las criaturas de la tierra. Qué profunda sensación de fracaso y destierro. El ser defraudado en lo más hondo y doloroso de sí, en sus mismas raíces.

(Gatell, 1968b, p. 207)

Sin duda, ella misma trató siempre de seguir esa misma directriz interna en su poesía. Tal y como apareció reflejado en el número 880, el 9 de junio de 1954, en el

semanario catalán *Destino*, la propia Carmen Conde fue quien le impulsó a presentar el poemario al premio Valencia ya que, como venimos diciendo, Gatell era una mujer algo reticente a publicar su obra escrita dadas las circunstancias culturales en España. Y no sin motivo. De hecho, su poemario fue el tercero de una mujer en ganar el premio consecutivamente y ello generó reticencias entre el jurado. Finalmente se le concedió justa y afortunadamente. En el pequeño apartado donde se menciona su éxito en el premio Valencia de poesía, se puede leer:

Al Premio de Poesía [“Valencia”] se han presentado 14 libros, resultando vencedor el de Angelina Gatell, que lleva por título “Poemas del soldado”. Obtuvo cinco votos en la ronda final, frente a uno para el “Sol ponent”, de Luis Laporta. Otros libros destacados fueron “Los detinos”, “Poemas de amor hermoso”, y “Presoner de l’ombra”. Angelina Gatell, catalana residente en Valencia, es también una notable actriz y, animada por Carmen Conde, se ha decidido ahora a contrastar públicamente su calidad lírica, con el éxito que reseñamos. (Soler Godes *apud*. Vergés *et al.*, 1954, p. 28)

Por el comentario final también puede percibir que, efectivamente, la autora llevaba ya muchos años escribiendo para cuando se publicó *Poema del soldado*.

Trina Mercader le dedicaba una breve crítica en su revista *Al-Motamid*, en el número 33, ya radicada en Tetuán, en 1956. Mercader escribía, entre otras cosas, lo siguiente:

En este nuestro tiempo actual, es fácil abocar a una poesía de actualidad, sobre todo cuando el poeta en cuestión se siente obligado a nutrirla con su tributo. Hay entre nuestros poetas más jóvenes, una inexplicable desazón por figurar en las filas comunes, por tomar parte en el coro, por rendir a la docilidad su pleitesía. Decimos esto aquí, en este caso concreto, porque quien ha conocido la primera poesía de Angelina Gatell, no puede contentarse con esta obra de circunstancias, que por azar ha venido a constituir su primer libro. “Poema del soldado” [...] es una contribución más a la poesía de actualidad ya citada. Una actualidad ya un poco pasada de moda, en la que Angelina Gatell se ha dejado prender por habitual tema de guerra no vivida, desahogo más de la inteligencia que del corazón. [...] (Mercader, 1956, p. 12)

El comentario era interesante en el sentido de que ponía de manifiesto, efectivamente, una producción anterior de la poeta que difería, según Mercader, de la de cariz más marcadamente social que se iba a encontrar a partir de *Poema del soldado*. Como concretaba más adelante Mercader, de hecho, ella reclamaba en

específico la poesía espontánea de la poeta, de cariz marcadamente amoroso-sentimental, y exigía su publicación en un libro:

La lectura de este primer libro de Angelina Gatell nos hace añorar más hondamente los primeros poemas de la autora. Una poesía adolescente y espontánea, que por derecho propio bien pudo defender su primacía de publicación. Aún nos suenan los versos armoniosos, los enlazados brazos, la riquísima umbría de raíces y tallos trepando por su poesía amorosa. En ella, la voz y la palabra se unían en una jugosa y perfecta redondez de fruto. [...] [P]oemas que deseamos ver en libro prontamente. [...] (Mercader, 1956, p. 12)

Gatell se quejaba de dicha crítica en una carta a su amigo Manuel Molina en abril de 1956, pues la consideraba injusta: “Yo puedo admitir –y admito- una crítica honrada por muchas pegas que me pongan, pero no acepto en modo alguno que mi libro sea tan absolutamente malo [...]” (Gatell a Manuel Molina, 1956). Y ciertamente injusta parecía la valoración dado que, como ya hemos visto, desde producciones mucho anteriores a ese año habría comenzado Gatell a escribir en esta línea; por otro lado, como no podría ser de otra manera, dejando de lado la producción estrictamente amorosa que, efectivamente sí que había marcado un primerísimo momento de despertar poético. Y, de hecho, Mercader debía ser muy consciente de ello puesto que como ya sabemos uno de los poemas en una línea radicalmente diferente, titulado “Los vencidos”, se había publicado ya en 1949 precisamente en esta misma revista. Pero, además, en caso de exigir una reclamación, hubiera sido más acertado hacerlo con los poemas de *Mujer en la esquina* que también había quedado inéditos en libro completo y efectivamente estaban consolidando una época de autoconocimiento como mujer-poeta muy interesante en Gatell.

Volviendo ahora al análisis del libro en particular, habría que mencionar que en la antología de Carmen Conde de 1954 la propia poeta aún denominaba al libro *Poemas del Soldado*. El plural invitaría a pensar que la coherencia que el poemario tuvo finalmente quizás no era tan esperada en un primer momento por su autora, cuando lo presentó al premio Valencia. Sin embargo, puede que más bien se debiera a su propia inseguridad al respecto tal y como le indicaba a Manuel Molina en una carta del 21 de diciembre de 1953 cuando el poemario ya estaría terminado: “Pero se trata de un solo poema y no sé qué tal resultaría fraccionado” (Gatell a Manuel Molina, 1953). Ello invita a pensar que, finalmente, la poeta decidió publicarlo en singular para devolver la organicidad que le legítimamente le correspondía.

Quizás una de las cosas que más impresionante resulta de este poemario es de hecho su organicidad. “Es un poema único, de plena unicidad” decía Manrique de Lara en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, a propósito de este libro. A modo de poema narrativo, la poeta crea un entorno ficticio en torno a la historia de Miguel, un soldado de la Segunda Guerra Mundial que termina muriendo en la contienda tras haber matado cuerpo a cuerpo a otro soldado. Para María Payeras Grau, por ejemplo, se trata de una “parábola poética en torno al tema de la guerra” (Payeras Grau, 2009, p. 185). La propia autora, en la entrevista concedida a Luis García Montero pocos días antes de su muerte, hablaba con franqueza acerca de la historia y el estilo del poemario:

El fondo del “Poema del soldado” es una carta que se encuentra en el bolsillo de la guerrera de un soldado muerto, carta dirigida a los padres de otro soldado que había matado él mismo en una lucha cuerpo a cuerpo. El libro tiene un tono imprecatorio ante los designios de Dios con una perspectiva de agnosticismo absoluto. (Gatell *apud*. García Montero, 2017)

Dejaba, como se puede ver, pocas dudas acerca de la génesis del libro.

Es altamente sorprendente que la poeta hable en voz de Miguel a lo largo de todo el poemario, en masculino. Angelina Gatell impregna todas sus composiciones de una voz en femenino que hace muy difícil desligar su persona del hablante poético. Sin embargo, en *Poema del Soldado* es Miguel quien cuenta la historia y no hay muy pocos rastros de hablantes poéticos, femeninos, o masculinos, que puedan poner en cuestión su protagonismo. También por todo esto, Miguel se asemeja más bien a un narrador en primera persona que a una voz poética tradicional y así, se podría entender el poemario en clave de “monólogo dramático” (Pérez Parejo, 2002) de Miguel, lo cual precisamente alejaría implícitamente a la autora de esa estética religioso-confesional de la poesía de la primera posguerra, por su parte, aunque estuviera muy presente sin duda en el terreno de la forma explícita.

Manrique de Lara, por su parte, ya en su crítica de 1964 habría dicho lo siguiente acerca de las exhortaciones a Dios de *Poema del soldado*:

En todo gran poeta, aun a su pesar, se manifiesta un tema lírico fundamental que luego tratará de desarrollar en un alarde de sucesivas variaciones. [...] [E]n Angelina es simplemente la insatisfacción ante las cosas creadas, la imperfección del orden

natural, la impotencia del hombre ante la angostura del círculo vital en que necesariamente se debate. Si en la poesía de Angelina Gatell aparece insistentemente la palabra “dios” no es por razones teológicas, sino por la simple necesidad de *recurrir a la autoridad* para la denuncia de algo condenatorio y flagrante. (Manrique de Lara, 1964, pp. 128-129)

Introducía ya una cierta idea de conciencia objetiva en la figura de Dios, panteísta, que se alejaba del componente puramente confesional de la poesía religiosa, que era muy acertado para abordar la intencionalidad última de este poemario; y que ciertamente podría entenderse también precisamente en su disposición pragmática, en forma de monólogo dramático. Sabemos que, en todo caso, el empleo de la figura divina no es de carácter religioso en Gatell, pero el entenderlo en ese sentido de conciencia panteísta, puede ser muy adecuado.

Por su parte, el hilo conductor es tan orgánico como decimos, que otorga al poemario una suerte de forma prácticamente de relato narrativo, que prima sobre la del género lírico. Podemos decir en conjunto que nos encontramos ante un poema narrativo, siguiendo la definición que daba Vicente Aleixandre de este tipo de poesía en su discurso pronunciado el 29 de octubre de 1955 para la apertura del “Curso del Instituto de España”, “Algunos caracteres de la nueva poesía española”:

[U]no de los intentos de la reciente lírica parece ser la expresión de la realidad humana y social en la que están sumidos los propios poetas, el acontecer de los hombres vivido día a día. La poesía, para lograr este propósito, necesitará muchas veces convertirse en *narración*, y hacer poesía será otras tantas *contar*. La frecuencia con que la poesía narrativa se impone actualmente es el diáfano síntoma de la nueva actitud, como lo es en otro sentido la clarificación del lenguaje [...]. (Aleixandre, 1955, pp. 25-26)

Pero que viene además acompañado de una historia detrás, prácticamente a modo de trama. Tratándose de una poesía esencialmente realista, escrita en verso libre, y con carácter de prosaísmo, pocas dudas quedan de lo adecuado de estos acercamientos al problema. La disposición métrica es caótica, por su parte, y se estructura siempre al servicio de la historia que se cuenta, confirmando todo lo anterior. De hecho, en las siguientes páginas de su discurso, Aleixandre habría incluido las siguientes afirmaciones en este mismo sentido, que confirmarían de nuevo ese tratamiento: “El poeta puede ahora nombrar todos los objetos, sin distinción de jerarquías. [...] No es la cosa misma la poética, sino su expresión. [...]

¿Podemos hablar con fundamento de un realismo en la poesía de hoy? Evidentemente sí [...]” (Aleixandre, 1955, pp. 27-28).

Conviene recordar el estudio que hacía Ramón Pérez Parejo sobre el monólogo dramático en *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)* (2002), puesto que también es muy pertinente para entender el empleo del mismo que se propone para este libro. En su apartado “Las máscaras: el monólogo dramático”, Pérez Parejo definía el concepto, siguiendo a Langbaum y su libro fundacional sobre el tema *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) donde evaluaba la técnica en Alfred Tennyson y Robert Browning, en los siguientes términos:

[...] [L]os monólogos dramáticos, esto es: la objetivación como disfraz del yo. [...] Estos conceptos designan el hallazgo o la elección por parte del autor de un personaje, objeto, situación, o acontecimiento que asumen la emoción particular que se desea expresar. El poema ofrece la posibilidad de [...] la expresión de la realidad en el poema mediante un *alter ego*, un artificio, un personaje que viviera una ficción autobiográfica análoga a la de la experiencia del autor. [...] Para distinguirlo de otros tipos de dramatización lírica, Langbaum subraya que el monólogo dramático depende directamente de la tensión entre juicio y simpatía. Se trata de capturar a un personaje singular en el momento que más interesa, normalmente un instante de canto, de autoanálisis, de misticismo o revelación súbita. Admiramos al hablante por el poder de su intelecto, por su pasión estética o su emoción ante la vida o la muerte. [...] El lector de narrativa está más habituado a realizar este pacto, [...], con el que desde luego hay un doble movimiento de simpatía (al presenciar su forma de pensar) y juicio moral (un distanciamiento ético), pero no es tan habitual en poesía. [...] (Pérez Parejo, 2002, pp. 381-384)

Nos parece que es exactamente lo que ocurre con el caso de la figura de Miguel y es precisamente ese distanciamiento, como decimos, también el que podría permitir a la autora anular el contenido religioso del libro asociado a una posible voz poética principal, a través del momento de misticismo que vive el protagonista, que es el que vehicula los acontecimientos.

El libro comienza precisamente con un versículo de la Biblia a modo de preludeo, antes de la “Dedicatoria”: “... Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad” (Gatell, 1955, p. 8). Después, la “Dedicatoria” está dirigida en primera persona al soldado Miguel. La voz poética es quien habla, en modo genérico, y actúa

de manera parecida a un dios que se dirige al soldado. Esta disposición pragmática, compleja, ayudará a crear también un círculo meta-narrativo en torno a la historia de Miguel que le atribuye más connotaciones interesantes como veremos en el final de este apartado. Y, sin duda, también ayuda a trasladar la historia concreta de Miguel, que ya conocemos, a una denuncia universal de los horrores de la guerra, que en el caso de la circunstancia que rodeaba a su autora, es difícil no extrapolar a la Guerra Civil y sus consecuencias. Igual, este empleo de una historia que aunque en este caso es verídica se podría considerar metafórica respecto de la guerra como concepto universal, ayuda a confirmar la idea de que la ficción poética está especialmente marcada en este libro y se concibe como la de un poema narrativo asistido por un monólogo dramático en la figura del protagonista.

El libro se compone de once apartados y un “Epitafio”. El primer apartado comienza con la presentación del protagonista, en primera persona, que se dirige a Dios esperando una respuesta de él. Pretende establecer una comunicación directa con el creador para preguntarle acerca de los horrores de la guerra. Sabemos que se trata de un libro con perspectiva agnóstica, en palabras de la propia autora, por lo que ese intento de relación tan directa con el Creador produce una ironía aún más desgarradora en el lector. Si lo entendemos como conciencia panteísta, la ironía se rebajaría un poco.

El protagonista también presenta a Marta, “súbitamente mínima” (Gatell, 1955, p. 11), que parece ser su pareja. En este mismo apartado, el protagonista, Miguel, pide explicaciones a Dios por haberle dado “menesteres sencillos” (Gatell, 1955, p. 11) como labrar la tierra o sazonar el trigo y verse ahora sin embargo sumido en la miseria de la guerra. El apartado se hace cada vez más imprecatorio y Miguel se dirige a Dios para preguntarle directamente: “Pero ahora es necesario / que hablemos como amigos. / Yo quiero que me expliques / qué viento es el que cruza tus recintos / como una espesa bocanada oscura” (Gatell, 1955, p. 13). Evidentemente, el ente al que se dirige Miguel nunca le contesta y la atmósfera de terror y angustia va creciendo en él: “Tengo miedo, Señor, y necesito / hablar contigo largamente, / como viejos amigos” (Gatell, 1955, p. 13). Podría pensarse que cuando Miguel dice “hablar” se refiere al rezo, pero el carácter imprecatorio de la petición, repetitivo, deja pocas dudas de que el protagonista espera respuesta. De nuevo, esa

cruda ironía se rebajaría si tenemos en cuenta la noción de que el creador último que se plantea en el libro, el intrínseco semánticamente hablando, fuera más bien un ente panteísta, un todo salvador entendido como fuerza superior, que una figura concreta propia de la confesionalidad cristiana.

En lo que respecta a la caracterización del protagonista, no cabe duda de que la voz de Miguel atiende a la disposición de un monólogo dramático, definido en los términos que antes planteábamos. Por otra parte, así la autora y su sociedad se encuentran simbólicamente reflejadas en la voz de Miguel a pesar de que el distanciamiento sea total, sin ir más lejos, por el cambio de sexo. Se trataría entonces de un “correlato objetivo”, tal y como lo planteaba T. S. Eliot ya en 1919 en “Tradition and the individual talent”; como una forma más abarcadora de ese monólogo dramático:

Hay que matizar una cuestión importante: el término correlato objetivo es más amplio que el de monólogo dramático. El de correlato objetivo lo acuñó T. S. Eliot, y consiste en el hallazgo o selección de un objeto, una situación, un acontecimiento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para expresar la emoción particular del autor. Es un recurso para establecer analogías entre el interior del autor y una realidad cultural externa que el texto presenta, sea mediante un personaje, una situación, un objeto o una época. El término monólogo dramático se reserva para un tipo de correlato determinado: el de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor; el correlato es, por tanto, el personaje, situación o entidad que se selecciona. (Pérez Parejo, 2007)

Resulta bastante claro que los apóstrofes de Miguel a Dios, o a ese ente panteísta en todo caso, trasladan las mismas preguntas que le hace la sociedad de Gatell en su patética circunstancia, y en esa disposición pragmática es precisamente donde se encuentran relacionados y a la vez distanciados como también venimos planteando.

En el segundo apartado la escalada de acercamiento a Dios crece tanto, que la ironía trágica se potencia hasta el punto de acercar a dios a la esfera humana. Pero Miguel introduce este apartado diciendo: “Señor: si tú tuvieras un nombre como el / mío; / un nombre así, pequeño y cotidiano / para decirlo sin mirar arriba. / [...] yo podría decirte: / [...]” (Gatell, 1955, p. 14). Y este acercamiento necesario, cuasi irreverente a Dios contribuye a remarcar el agnosticismo en clave de cruda ironía,

nos recuerda al Creador cristiano, y aproxima las reflexiones de Miguel hacia una falta de fe a raíz de las tragedias acaecidas en la tierra: “[...] Entonces, dime, amigo, compañero: / ¿Por qué la furia espantosa del hombre / frente al hombre?” (Gatell, 1995, p. 15).

En lo que respecta al tratamiento del tiempo, este se ralentiza notablemente y no parece que avance a lo largo de los apartados. Permanece detenido en forma de aura que cubre la historia de Miguel y da prioridad a sus reflexiones. En el apartado tercero, Miguel rememora el episodio del comienzo de la guerra cuando aquellos que eran sus familiares y amigos le obligaron a matar. Lo hace de manera estremecedora a modo de *flashback*, pero siempre sin moverse realmente de su presente: “Los ví llegar de lejos, como seres remotos; / sus manos en mis hombros fueros garfios / terribles, / y me dieron, Señor, este hierro que / empuño” (Gatell, 1955, p. 18).

El apartado cuarto Miguel lo dedica a expresar su lástima por aquellos hombres que combatieron en la guerra y a contarle a Dios las atrocidades que cometieron y cómo eso les ha cambiado. Sabemos por la autora que esto es precisamente también lo que le había ocurrido al propio Miguel y probablemente algunos versos de este apartado estén extraídos de la propia carta que mencionaba la autora, dirigida a los padres del soldado que había matado cuerpo a cuerpo: “Ya no serán los mismos. Les dolerá el / recuerdo / de los días quemados, cuando dieron al / viento / su profunda fiereza” (Gatell, 1955, p. 22). El tratamiento del tiempo permanece inalterado durante estos dos apartados, detenido, a modo de halo que cubre todas las escenas de introspección que vive Miguel.

El apartado quinto es de transición. La lástima de Miguel se va tornando poco a poco en ira y así se lo comunica a su Señor: “No volverá la paz sobre los campos, / ni a las bocas recientes de los niños / que oyeron desde lejos / los bélicos rumores, / que escucharon los llantos más recónditos / de las madres robadas” (Gatell, 1955, p. 25). A través de una estructura poética de repetición –del primer verso citado– el poema transmite la sensación de agotamiento que se va acercando cada vez más a la ira y posiblemente termine en la pérdida de fe de Miguel: “Será preciso siglos de silencio / para que el hombre vuelva a sus trigales / completamente limpio” (Gatell,

1955, p. 26). Parece que ni la fe, ni la confesión, ni el encomiendo del alma a Dios podrá borrar los horrores de la guerra.

Desde el apartado tres se ha ido percibiendo cómo el espacio en que se mueve Miguel es prácticamente un espacio interior. No hay signos de movimiento espacial ni temporal más allá de su mente. El relato sólo se desarrolla a través de sus recuerdos y a modo de conversación no contestada con su creador. Además, las ilustraciones el pintor Víctor Manuel con que se acompañó el poemario en 1955 ayudan a crear esa concepción de espacio-sueño por lo abstracto de su representación. De nuevo, este espacio indefinido, que no permite relación o correspondencia alguna con los elementos de la realidad externa, ayuda a que se pueda entender la historia de Miguel como una metáfora de la guerra como concepto universal.

A partir del apartado sexto la idea de la muerte está muy presente en Miguel. Después de una escalada hacia la pérdida la fe parece que la proximidad con que siente su muerte le lleva a encomendar su alma a algo más grande, como última solución. Así, continúa preguntándole a su Señor: "Señor: ¿Morir es derramarse? / ¿Es dejar de tener forma concreta / y subir por los tallos de las rosas, / el árbol y la estrella?" (Gatell, 1955, p. 27). La maestría con que Gatell traduce los sentimientos del soldado antes de su muerte es apabullante. Hasta ahora, la autora lo hacía a través del documento que seguramente le sirvió para guiar los episodios que Miguel rememoraba en su carta, pero a partir de este apartado la autora imaginará los pensamientos de los últimos momentos de vida del soldado ante una muerte prematura con un lirismo trágico de primera línea:

Señor, los que mueren aquí,
[...]
interrumpidos, Señor, ya para siempre;
[...]
¿son iguales a los que mueren
ya colmados, decididos,
los que agotaron horas y más horas
hasta cumplir así, hasta gastar del todo
la vida que les diste? [...]

(Gatell, 1955, p. 28)

En este caso sí que parece claro que estuviéramos hablando de una suerte de conciencia superior, salvadora, más que de un ejercicio extremadamente irónico de relación con el Creador.

El apartado séptimo parece comportar una exhortación dirigida al tiempo futuro para detener las atrocidades de la guerra. El poema emplea la frase “¡Ya basta!” repetidamente para acentuar el sentimiento de dolor. Algo similar se puede encontrar en el poema “Rebelión” de *El grito inútil* de Ángela Figuera y su famoso verso: “Serán las madres las que digan: Basta”. En el apartado octavo parece que Miguel habla ya con voz más calmada. Ha asumido la atrocidad que ha cometido. Miguel se dirige a Dios cerrando el círculo de sus reflexiones: “Señor, escucha: ya no tengo / aquel nombre sencillo. / Ya mis amigos no gritarán “¡Miguel!”, / cuando me llamen” (Gatell, 1955, p. 34). En este apartado se percibe una tranquilidad que antes aún no había. El soldado sabe que Dios nunca le responderá pero parece seguro de que al menos le está escuchando y por eso continúa narrándole sus últimas reflexiones: “Tal vez, Señor, una blasfemia / sea mi nombre ahora. / O es posible / que me griten “¡Caín!” cuando mi paso / deje señal de mí sobre los surcos” (Gatell, 1955, p. 35). Se vuelve a suscitar aquí el componente panteísta de la divinidad salvadora. Este poema se publicó en la primera antología de Carmen Conde por separado, con el título “Caín”.

El apartado nueve también apareció por separado en la antología de Conde en 1954 con el título “Ciudades en Guerra” y tiene bastante similitud con algunas estrofas de un poema de Clemencia Laborda, que también apareció en dicha antología, de título “Ciudad de soledades” perteneciente a su libro del mismo título (1948). Miguel reflexiona sobre todo lo que ha tocado vivir durante la guerra y continúa contándole a Dios como le ha cambiado todo eso. Pero mantiene la paz que ha ganado a partir del apartado octavo. Merece la pena en este punto echar un vistazo a la similitud de estilos para percibir un tratamiento similar del mismo tema apocalíptico de la ciudad en la posguerra en dos autoras que tanto difieren en estilo. Tomamos la última estrofa del poema de Laborda y la primera del de Gatell:

[...]

Pero la niebla es el cañamazo

donde se tejen los sueños.
Todas las imágenes recogidas por mis ojos
se me pierden en brumas.
He de sacarlas a la luz clara
que brota de mi frente como un foco
inmenso.
Decir, decir: Yo he visto esto y aquello
y dárselo a los otros
para que también lo vean
como yo lo vi.
(Laborda *apud.* Conde, 1954, p. 218)

He visto las ciudades, Señor,
allí donde la guerra
suena como un rumor muy hondo,
como de agua encerrada entre las rocas.
[...]
(Gatell, 1955, p. 39)

El apartado décimo es absolutamente desgarrador. Miguel se enfrenta a su muerte y le pide a Dios que no se lo lleve todavía, puesto que ayer cumplió los veinte años y le queda mucho por vivir. Estas reflexiones sin cambio de tono ni de estilo pero con evidente cambio en la disposición del relato, hacen pensar que todos los apartados anteriores de componen de reflexiones hechas en el propio cambio batalla, dentro del mismo combate que le quitó la vida al soldado. Pero todos los tiempos y espacios quedan a la imaginación del lector puesto que si bien se intuyen a través de la introspección del soldado y de las pocas pistas de cambio espacio-temporal que se dan en este apartado décimo, no están reflejados explícitamente en el texto como ya hemos comentado antes. En el apartado once Miguel habla ya con voz de ultratumba. Parece que acaba de morir en la batalla y encomienda su alma a su Señor como última opción antes de pasar al purgatorio. Sabe que nunca le contestará pero por lo menos parece seguro ahora de que le escucha. No parece

posible tener demasiado claro a qué tipo de divinidad se podría estar dirigiendo Miguel ahora:

Pero ahora quiero que Tú sepas mi
angustia.

¡Te llamé tantas veces y Tú nunca
escuchaste...!

Yo quise que fuéramos
como viejos amigos

[...]

Pero Tú no quisiste y en mis torpes
rincones

anidó el desconcierto, el rencor y la
angustia

de saberme tan solo...

[...]

Yo te pido perdón y de digo:

cumpliré tu profundo mandato.

Sólo falta, Señor, que me grites: “¡Detente!”

(Gatell, 1955, pp. 46-48)

El epitafio a la muerte de Miguel está escrito de manera impersonal. Se aúna esta impersonalidad con la noción de Dios en las primeras estrofas, para transformarse después en la voz poética, que se dirigía a Miguel en la “Dedicatoria” inicial; además de que parece ansiar ahora corresponderse claramente con la voz de la propia poeta en una especie de juego pragmático. De nuevo, circularmente, la voz poética se pone al mismo nivel que al de un demiurgo, hablando ahora en primera persona, que está dispuesto a escuchar a Miguel, a escuchar la tragedia de los hombres:

Yo dije: “¡Miguel, escucha!”.

Pero mi voz es un mar remoto que no

Alcanza

Los oídos del hombre.

Mi voz, Miguel, es una fuente
Que discurre muy honda sin que nunca
Llegue a la sed humana.
Yo gritaba: “¡Miguel!”, y tú no oías...
(Gatell, 1955, p. 54)

Brillantemente la autora ha aunado una visión comunitaria del problema de la guerra a través de la voz poética que actúa como demiurgo que ha dado voz a Miguel para contar el trauma desde su perspectiva. El concepto panteísta de Dios se refuerza y se aleja el componente religioso-confesional que sin embargo aparece tan explícitamente en su forma y en ciertos trazos de cruda ironía suscitada por el reconocido agnosticismo. Parece que la voz poética reclama en último término su propia autoría también, como si ella misma fuera la conciencia objetiva a la que apelar. Ello quizás sea un preludio del fuerte componente de lo individual que se puede percibir en los poemarios posteriores.

Por otro lado, la sensación que produce el rezar y no ser respondido, parece ser una metáfora de aquella que produce el escribir poesía y no ser leído. Un reflejo maravilloso y sobrecogedor de la paradoja de los poetas del cincuenta, aquellos que pretendieron que su poesía cambiara el mundo pero no fueron capaces de comunicarse con él.

En suma, *Poema del soldado* traslada una inteligente y compleja visión del drama de la guerra como concepto universal, que con maestría se muestra a través de la composición formal, semántica, y pragmática de este pequeño poema narrativo; y que sin duda es difícil de desligar también de la situación histórica que la poeta estaba viviendo en aquel momento en España.

12.3 *Esa oscura palabra* (1963)

El libro fue por primera vez publicado en Santander en la editorial La Isla de los Ratones. Es la primera edición la que empleamos para este análisis, al igual que hemos hecho con *Poema del soldado*. El libro fue autorizado sin mayor problema por el lector de la administración con un brevísimo informe al expediente número 739-63, donde se indicaba tras una lectura poco atenta: “Poemas en verso moderno un tanto unamunianos. PUEDE AUTORIZARSE”. En la firma se puede leer el apellido Munguía, y en la lista de censores proporcionada por Manuel Luis Abellán en su libro

Censura y creación literaria en España (1939-1976) aparece registrado un tal Laurentino Moreno de Munguía, “lector fijo” (Abellán, 1980, p. 288), que seguramente se correspondiera con ese apellido. El expediente está recogido en el Archivo General de la Administración con la signatura siguiente: SignAGA 21/14391. Tal y como se verá en los ejercicios de reescritura que se analizarán en apartados posteriores en lo relativo a las antologías del siglo XXI, es evidente que los poemas contaban con un fuerte ejercicio de autocensura por parte de la autora para, precisamente, superar este bache. Mucha parte de la poesía de esta primera etapa cuenta con ese ejercicio implícito.

Por su parte, no existen grandes variantes con respecto de la primera versión publicada en las galeradas primitivas enviadas a la administración, pero sí hay algunas que merece la pena comentar. Hay un cambio de título en uno de los poemas del segundo apartado, que hace de la composición algo menos explícito en la versión editada. Por otro lado, el título del manuscrito lleva añadidos tres puntos suspensivos que le confieren una tendencia más existencial al grueso del libro. En la versión finalmente editada los puntos suspensivos han desaparecido, dándole más contundencia crítica a todos los poemas.

En el primer poema, “La respuesta” existen unas tachaduras a bolígrafo en las galeradas, en la segunda estrofa, que se mantienen en la versión editada. El segundo verso de esta estrofa rezaba: “el alma enharinada de fatiga?” (Gatell, 1963a). Y, ya corregido en esas mismas galeradas, era cambiado por una expresión mucho más directa a nivel crítico que se mantiene en el libro editado: “colmada el alma de letal fatiga?” (Gatell, 1963b, p. 15).

En la última estrofa del poema “Cristo de España”, en el último verso, hay una exhortación desgarradora entre exclamaciones que es suprimida en la versión editada: “gritas y gritas, ¡ay, Cristo! Inútilmente...” (Gatell, 1963a). La supresión ya estaba prevista en las galeradas, marcado el verso con una equis. Parece en este caso que se trata de un cambio más bien estilístico que semántico ya que no se altera demasiado el significado del verso ni de la composición en general. Lo curioso es que en la antología de 2001 de nuevo aparece esta exhortación cambiando los puntos suspensivos finales por otra exclamación. Esto nos indica, más allá de problemas semánticos en este caso, que sabemos que también se alteran en la versión de 2001,

que efectivamente la autora conservaba todas las versiones de sus libros y que las reevaluaba cada vez que volvía a configurarlos en un nuevo volumen.

Por lo demás, sólo encontramos algunas pequeñísimas alteraciones de términos gramaticales, puramente sintácticos, a los que no se prestará atención ya que no son relevantes y responden sólo a tomas de decisión de última hora por parte de la poeta para algunos de los poemas, anotadas a bolígrafo, y que son las que finalmente se recogen en la versión editada y que no alteran en absoluto ni la métrica, ni la semántica, ni el tono, ni el ritmo de las composiciones. Por ejemplo, es el caso de “Poema de Navidad” donde se ve una corrección a bolígrafo en las galeradas que sustituye un “y que” por un “que luego”. Además, finalmente el verso donde aparece el “y que” sería suprimido totalmente en el libro editado. Rezaba lo siguiente: “y que el viento amordazaba el trino” (Gatell, 1963a).

En la carta dirigida a Concha Lagos desde Burjasot el 17 de junio de 1957, Angelina Gatell hablaba ya de otro libro que tenía en marcha que probablemente fuese el proyecto de *Esa oscura palabra* puesto que la determinación con que habla de su aspiración a ser publicado concuerda con su efectiva publicación final, y no sería así en el caso de los otros libros, finalmente inéditos, que por entonces sabemos que podrían estar también en marcha. De nuevo, ello nos indicaría que la escritura del poemario habría comenzado con bastante anterioridad al año de su publicación. No se puede dejar de pensar en el título de Dámaso Alonso, *Oscura noticia* (1944). Las palabras que Gatell dirigía a Lagos merecen ser recuperadas ahora porque denotan su estricto sentido de la calidad literaria, como ya hemos mencionado muchas veces, además de mostrar un sentimiento de inferioridad asumido que la poeta llevaba consigo por el hecho, seguramente, de ser una mujer escritora en la posguerra franquista:

Muy estimada amiga: [...] estoy trabajando en mi libro. Te lo mandaré una vez concluido. Yo escribo muy poco, pero no deja de ser un buen aliciente el saber que alguien va a leerlo con ojos de editor. De todos modos, cuando lo recibas y lo leas considérate sin ningún compromiso y mándalo al cesto si lo merece. [...] (Gatell a Concha Lagos, 1957)

Como ya hemos dicho, parece que su escritura ya había comenzado para 1955 por los comentarios de Gatell a Manuel Molina en su correspondencia y a Concha Lagos, respectivamente; así como por las publicaciones de poemas del libro en *Cuadernos*

de *Ágora* a finales de la década de los cincuenta y primeros años de los sesenta, que sabemos también que fue una época de prolífica producción para la poeta. Pero *Esa oscura palabra* fue publicado en un año crítico para la poeta.

Ya hemos visto que Gatell había tenido problemas para que su biografía novelada de Marie Curie fuera transmitida en TVE en 1964, por haber firmado la carta de denuncia al ministerio de Fraga Iribarne por la represión sangrienta de la segunda huelga asturiana de mineros y de sus familiares en octubre de ese 1963. Ella misma contaría en sus memorias de 2012, a las que ya nos hemos referido varias veces, que cuando acudió a TVE a pedir explicaciones, la persona que le había contratado la obra le instó a retractarse, amenazándole con que el no hacerlo tendría consecuencias dramáticas para su carrera profesional de ahí en adelante:

-¿Tú firmaste un documento protestando por no sé qué jaleo de los mineros asturianos?

-Sí. Lo que tú llamas jaleo fueron varios mineros brutalmente apaleados, heridos, encarcelados; varias mujeres rapadas al cero y exhibidas como escarnio por haber tomado parte en una huelga. Sí, lo firmé. Es el llamado documento de los intelectuales...

-Pues eso ha sido...

-Pero, ¿ahora? Lo de Asturias pasó hace más de un año. Mi novela fue aceptada después. Tengo cartas que lo avalan...

-Ya, pero... ¿Llevas tiempo sin que nadie te llame a trabajar aquí, no?

-Sí.

[...]

-Algún buen amigo tuyo ha caído en la cuenta de que la actriz y la guionista sois una misma persona y te ha denunciado. [...]

-¿Sabes quién pudo ser?

-No. Y si lo supiera no te lo diría. Y procura ser más prudente si no quieres seguir perdiendo.

-Ya estoy acostumbrada a perder.

Sí ya estaba acostumbrada. Pero esta historia no acabaría aquí ni sería yo la perdedora.

[...] (Gatell, 2012, p. 166-7)

También contó *Memorias y desmemorias* (2012) que un episodio que había sucedido en ese 1963 con Robles Piquer, Director General de Información y cuñado de Fraga

Iribarne, había aparecido en el número 11 de la revista que dirigía Victoria Kent desde su exilio en Nueva York bajo la presidencia honorífica de Salvador de Madariaga, *Ibérica. Por la libertad*, bajo el siguiente epígrafe: “Los que se mantienen y los que claudican”, en la página 13 de dicho número, el 15 de noviembre de 1963 (Gatell, 2012, pp. 173-174). Efectivamente, en el extenso artículo, cuyo título general era “Ofensiva a fondo” firmado por el corresponsal Telmo Lorenzo y fechado en Madrid el 28 de octubre de 1963, se podía leer lo siguiente:

Una mujer, la poetisa Angelina Gatell, fue amenazada—con la sonrisa en los labios, claro es—por Robles Piquer, el Director de Información, quién además le habló de los designios ocultos que tenía la carta en cuestión. Como Robles hablase de los documentos de protesta por la muerte en prisión del poeta Moreno Barranco, presentándolos como ejemplo de “propaganda comunista”, Angelina respondió: “Ah, aquello no lo firmé, porque no supe nada. Si lo hubiera sabido, también lo hubiera firmado”. (Lorenzo, 1963, p. 13)

La poeta también recordaba en su texto memorialista que el incidente se retransmitió en Radio España Independiente y en Radio Moscú, además de leerse unos poemas suyos en ese último medio:

Y sin estrechar la mano que me tendía con una sonrisa, que se me antojó cínica, abandoné aquel despacho, crucé otro, después una oficina, una especie de sala de espera un pasillo y, por fin, un vestíbulo y salí a la calle. Por cierto, en la misma puerta me crucé con Fernando Fernán Gómez. Supuse que llamado también al despacho de Robles Piquer ya que él era otro de los firmantes del documento. No hizo falta que ni Robles Piquer ni yo reveláramos nuestra conversación. Aquella misma noche –nunca me he explicado cómo pudo ocurrir-, la voz tan característica y entrañable de Radio España Independiente la lanzaba al aire y en Radio Moscú, además se leían unos poemas míos –me lo contaron, yo no oí ni una cosa ni la otra. (Gatell, 2012, p. 173).

En una entrevista concedida poco antes de su muerte, la poeta recordó también que después de aquel encuentro con Robles Piquer, su jefe de la empresa de doblajes SAGO, Francisco Sánchez, fue instado a que la despidiera y que él, cuya ideología también era de izquierdas, no lo hizo.

Manuel Arce, el creador de la revista *La Isla de los Ratones* de Santander –en cuyo sello editorial se publicó *Esa oscura palabra-* y de la galería de arte y librería *Sur*, de la misma ciudad, cuenta en sus memorias, *Los papeles de una vida recobrada*

(2010), que él mismo recibió muchos anónimos durante meses después de firmar la misma misiva en 1963:

La respuesta de los sectores más reaccionarios de la sociedad franquista no se hizo esperar. Pero sobre todo en mi caso: era el único firmante de Santander. [...] La alarma de la insensatez sólo sonó cuando [...] en el correo, me llegaron los dos primeros anónimos: “Comunista, socialista, anarquista, rojo indecente, castrista. ¡Intelectual! Estás fichado ten cuidado con lo que firmas. (Arce, 2010, p. 596)

Y reproduce también la carta que Fraga Iribarne le devolvió el 24 de octubre de 1963, personalmente, después de haber interpuesto una denuncia por unos pasquines que se colocaron en el escaparate de *Sur* que rezaban:

Si unos intelectuales, representantes de un sentido material que a España contradice, disconformes con su impotencia, se escudan en borreguil masa para realizar su acostumbrada crítica destructiva, entonces la Falange, sin fanfarronadas, pero sin desmayo, estará en su puesto como hace veinticinco años, como hace un año, como ayer, como siempre. (Anónimo *apud.* Arce, 2010, p. 597)

Merece la pena incluir un extracto de esa carta para terminar de contextualizar los hechos relacionados con aquel fatídico 1963:

[...] No debe usted extrañarse, por tanto, de sufrir las consecuencias públicas de un acto de pública repercusión, si bien me parece que, por su parte, ha elegido Vd. el camino acertadamente, esta vez, al acogerse a los cauces legales en el enfrentamiento con cualquier problema que pueda plantearle al respecto [...]. (Fraga Iribarne *apud.* Arce, 2010, p. 603)

Volviendo al poemario de Gatell, Luis Jiménez Martos escribió una brevísima reseña a ese libro de 1963 en *La Estafeta Literaria*, que ya hemos mencionado antes, con motivo de su publicación. Se refería a él en los siguientes términos:

Además de oscura –y no por inteligible-, la palabra de Angelina Gatell es plástica, angustiada y muy frecuentemente desgarradora aun en su veta de ternura. También briosa, directa. En la numerosa familia de poetisas tiene cierto parentesco con Carmen Conde y Ángela Figuera; sus afinidades con éstas son tanto de temperamento como temáticas. Y no olvidemos la sombra levantina de Miguel Hernández. Y esa otra sombra, más lejana, de Gabriela Mistral. [...] Angelina Gatell emplea un vocabulario –sangre, sudor, y lágrimas; ansiedad, angustia, y desesperación- muy volteado ya, por lo que es lógico nos suene a reestreno. Y a fórmula, por supuesto. A fuerza de querer poner intensidad, puede llegarse a la sensiblería; a fuerza de sombreadad, a

algo que yo me atrevería a llamar masoquismo: eso sí, con su estética correspondiente. Angelina Gatell –un juicio no impide otro- ha demostrado su dominio formal de la poesía y su capacidad de vibración, dos valores fundamentales. [...] (Jiménez Martos, 1963, p. 22)

Esa oscura palabra está dedicado a la madre. Para Juan García Hortelano, el tema de la madre está presente en todos los del cincuenta como consecuencia de una “hiperfemineidad a la que supusimos expuestos a estos niños de la guerra civil” (García Hortelano, 1978, p. 28). Para una poeta mujer el tema de la madre tiene además un mayor peso debido a las posibilidades que le ofrece de crear una genealogía femenina a través de la cual las mujeres escritoras de este periodo trataban de encontrarse a sí misma como sujeto. Pero, en cualquier caso, la dedicatoria enclava el libro dentro de una de las líneas temáticas generales de la poesía social del medio siglo y, como tal, entenderse también como un elemento más de sociocrítica.

Escrito en un momento de exilio peninsular en Madrid donde residía intermitentemente desde 1958, el mismo año de la muerte de su padre y del comienzo de sus mayores apuros económicos hasta que Francisco Ribes le encontrase un trabajo a su marido en una editorial en la capital, *Esa oscura palabra* termina precisamente con un tercer apartado no titulado que contiene solo un poema, de larga extensión, titulado “Madrid” –titulado “Canto a Madrid” en alguna primera edición (Jiménez Martos, 1963, p. 22); aunque en la versión más primitiva, la enviada a la administración para su aceptación, también se titulaba sólo “Madrid”. Ello nos lleva a pensar que el problema del exilio sea un componente fundamental para el libro. Merece la pena hacer en este punto una pequeña distinción entre lo que los teóricos han denominado exilio territorial o exterior y exilio residencial o interior, ya que parece que el libro cuenta entonces con ese tema del exilio, ampliamente entendido, como hilo conductor fundamental, y habría que entender qué significó en el caso de la autora.

Con la salida atropellada de españoles de 1939 cabría imaginar que las consecuencias de esta marcha serían bilaterales; es decir, tanto para la población que abandonaba el país, como para aquellos que decidieron quedarse o que no tuvieron más remedio que hacerlo. El teórico Paul Ilie llega incluso a afirmar, ya desde la propia introducción de su texto *Literatura y exilio interior (escritores y*

sociedad de la España franquista) (1981), que los problemas psicológicos y morales fueron incluso de mayor caladura para el individuo que el mero traslado territorial, pudiendo así ocurrir una situación de exilio incluso sin que se hubiera producido el traslado físico, y sólo a raíz de padecer

[u]n estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas [puesto que] vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes [y] aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio. (Ilie, 1981, p. 8)

Estando así las cosas, cuando en referencia a *Esa oscura palabra* hablamos de exilio, lo hacemos desde una doble vertiente puesto que no sólo la poeta tuvo que marchar a Valencia perseguida por su pasado familiar republicano y por la precariedad económica que desencadenó la Guerra Civil, sino que también vivió aislada de la ideología de un régimen que había terminado con su infancia y la estabilidad de su familia. Y, por supuesto, *Esa oscura palabra*, supone una clara contestación a ese régimen desde dentro del propio país –y ni siquiera desde la ciudad de origen- en una situación, por tanto, de “desarraigo interno”, de “exilio residencial o interior” (Ilie, 1981, p. 10) o, más brevemente, exilio.

Respecto a la experiencia exílica territorial propiamente dicha, la experiencia de Gatell reflejada en *Esa oscura palabra* coincide también a la perfección con ese traslado primero desde Barcelona hasta a Valencia, y segundo desde Valencia hasta a Madrid, así como con el comienzo de sus desventuras económicas más profundas, que habrían comenzado ya desde su tierna infancia en Barcelona. Podría hablarse en su caso entonces también de un exilio parcialmente territorial. Miguel Ángel Ortega Lucas, tras la entrevista que mantuvo con la autora en 2014, afirmaba lo siguiente respecto al exilio en el caso de Gatell en el homenaje que le rindió en la *Revista Contexto* en 2017:

La expresión exilio interior toma todo su significado en el caso de Gatell, porque en ella empezó antes de que se acuñara el término. Desde que desahuciaran a su familia de la casa de Barcelona en que vivían, por no poder pagar (“el casero no era mala persona, necesitaba el dinero”), pasando por las casas baratas de la República, en Santa Coloma de Gramanet, y hasta la localidad de Vallès, donde pasó la mayor parte de la guerra, y donde vio de todo. (Ortega Lucas, 2017)

Por otro lado, el hecho de ahondar en el sentimiento de exilio en la estética de todo el poemario probablemente tenga que ver también con un anhelo de recordar a los exiliados exteriores desde la cultura nacional “como parte de una lectura pública culta” (Ilie, 1981, p. 81) y colaborar con ellos. Ilie pone de manifiesto que esta segunda generación de posguerra fue la más insistente en crear puentes entre el exilio exterior y el interior. Ya desde una situación de perspectiva respecto al conflicto, “[s]u capacidad para simular la experiencia exílica, y por supuesto su deseo de adoptar tales sentimientos, hace pensar en algo más que en una curiosidad histórica” (Ilie, 1981, p. 79). Por su parte, también los exiliados del exterior comenzaron a frecuentar sus contactos en el interior alrededor de la década de los cincuenta, cuando las dificultades, de muy diversas índoles, fueron desapareciendo: “A lo largo de los años cincuenta empieza a desvanecerse el sentimiento de culpa por colaborar con los vencidos del interior [...]. Colaborar con los españoles que resisten dentro no es ya colaborar con el franquismo [...]” (Gracia, 2010, p. 84).

Las generaciones posteriores tendrían inevitablemente una actitud bien distinta respecto de los expatriados y no sería ya hasta más o menos la década de los noventa cuando el interés por recuperar el pasado histórico exilar renaciera en el grueso de los jóvenes nietos de aquellos que habían sufrido la Guerra Civil. Jordi Gracia en su ya citado libro de 2010, *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, pone de manifiesto esta realidad, ya desde su prólogo: “[E]l regreso de la cultura exiliada a España [al inicio de los sesenta] y su presencia poco destacada, [...] sólo pudo encarnar la repatriación de un magisterio [...], respetado [...], pero evidentemente envejecido para las nuevas generaciones maduras a lo largo del franquismo” (Gracia, 2010, pp. 17-18). Y en su cuarto capítulo, “Democracia caníbal”, fija esa recuperación del tema definitivamente en 2001 (Gracia, 2010, p. 208).

Otro fenómeno referente al exilio que Ilie subraya y que probablemente esté reflejado también en los sentimientos inherentes a *Esa oscura palabra*, es aquel que sufrieron los republicanos en el interior unos respecto de otros. Las diferentes tomas de posición dentro del régimen también generaron alejamientos entre aquellos que habían luchado anteriormente por un fin común (Ilie, 1981, p. 172), porque “[n]o hay un fin para el exilio; simplemente vuelve a situarse en un conjunto de separaciones diferentes” (Ilie, 1981, pp. 173-4). Sin duda, esta otra forma de

exilio también afectó a la poeta que optó por la resistencia desde dentro. Jordi Gracia explica esta compleja situación de reubicación dentro del régimen de posguerra muy lúcidamente, también en el libro citado anteriormente: “Algunas de las situaciones [...] invitan a comprender una aclimatación flexible y pragmática a la realidad histórica de la derrota, sin que esa aclimatación rime con traición ni con comportamiento debilidad ideológica o flaqueza egoísta” (Gracia, 2010, p. 56). Sin embargo, para Gatell, cuya resistencia al régimen siempre fue todo lo explícita que pudo, esas equivocadas situaciones se hicieron terriblemente costosas a nivel moral. En *Las claudicaciones* se llegará a un final desesperado después de esa lucha a contra corriente, contra prácticamente todo y todos. De hecho, en algunos poemas de su segunda etapa, Gatell incorporaría también varios versos en esta línea.

En *Las claudicaciones*, hay por su parte cuatro versos que indican que la situación de Gatell estuvo sin duda en esa amplia línea exilar en aquellos años dentro de la Península. Los versos pertenecen al último poema del libro, “Niña mía” y dicen así: “[...] / pero quiero decirte que el exilio / -y exilio es también el silencio, / el miedo / y esta manera pasiva de llorar- / nos destruye/ [...]” (Gatell, 2010, p. 75). Y en la misma entrevista concedida a Ortega Lucas, que ya hemos citado anteriormente, la poeta habría dicho lo siguiente a este respecto: “La guerra es lo más bestial que existe, porque llega un momento en que es o tú o yo. Es espantoso, pero es así” (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017). En *Esa oscura palabra*, efectivamente, en los dos apartados anteriores a ese último donde se puede encontrar “Madrid”, tampoco titulados, se pueden encontrar composiciones que giran en torno a Barcelona y Valencia, lo que refuerza la idea de que el hilo conductor fundamental que sea precisamente ese del exilio, ampliamente entendido en el caso de Gatell. La profesora Porro Herrera ya ha puesto de manifiesto también la importancia que tuvo el exilio en la autora (Porro Herrera *apud.* Payeras Grau, 2013, p. 218).

El poema “Patria”, del primer apartado, aunque está escrito de forma generalista, seguramente tiene que ver con la patria de origen, Barcelona, puesto que está dedicado a los hijos y presenta un cierto anhelo de suelo y lengua familiar, ya perdidos: “Esta es la patria, hijos. / Este rumor caliente que os cabalga la lengua / como un lento jinete de amargura” (Gatell, 1963b, p. 33). Igualmente la inclusión de unos versos de *Baladas y canciones del Paraná (1953-1954)* de Alberti al inicio,

refuerza esta idea del desarraigo y el exilio por analogía con la situación del escritor en Argentina: “Todo es claro. / Pero si en mí está lo oscuro, / ¿cómo he de cantar diáfano?”; y confirma también que la autora se unió a esa intención de tender puentes con los exiliados como parte de la configuración de una resistencia compartida desde el interior en la década sobre todo de los cincuenta. En el segundo apartado, “Rambla” ya alude sin lugar a dudas a la ciudad condal. Aunque precisamente la poeta emplea el título con un doble sentido puesto que crea una composición que llama a la libertad fuera de las limitaciones de un lugar concreto en el mapa a la vez que nombra uno de los lugares más emblemáticos de Barcelona. De esta manera se rinde un homenaje a la *patria* a la vez que se pone de manifiesto la libertad que significa para el sujeto el suelo familiar, el suelo de origen. La poeta desprende optimismo y ansia de ser libre y se llena de un espíritu que se desborda a toda limitación fronteriza y saca ahora el mayor de los partidos a su capacidad de adaptación en ese momento, precisamente, del exilio forzado: “[...] Acudiré cantando, saltando entre los riscos. / Dejaré mis cabellos, como hierba amorosa, / prendidos en las piedras que custodian mi paso” (Gatell, 1963b, p. 41). Esta capacidad de gozar de la libertad, por su parte, sólo puede ofrecerla la seguridad del suelo patrio, igual que la rambla puede discurrir libre y caudalosa sólo con la seguridad de las piedras que, alrededor, custodian su paso. El motivo del agua será inherente en la poesía de Gatell y se irá desarrollando en varias direcciones en lo sucesivo. Pero a menudo la polisemia del símbolo-metáfora estará orientada precisamente a la unión entre lo individual y lo colectivo, igual que ocurre en este “Rambla”.

En ese segundo apartado, por su parte, hay dos poemas que parecen aludir a Valencia a través de una simbología compartida con los poemas que tienen que ver con Barcelona y, en cierto sentido, que se concreta también en ese “Madrid” del tercer apartado. Son “Tregua” y “Naranja” y hablaremos ahora del primero, puesto que el segundo comporta también una sub-temática más compleja. El segundo apartado comienza de hecho con el ya comentado poema “Rambla”, y “Tregua” viene precisamente después, dedicado a Josefina Escolano, gran amiga de la poeta, a través de su pseudónimo, María de Gracia Ifach. Es un poema donde la poeta pide un descanso ante tanta desgracia. La poeta pide a un público indefinido una tregua a

través de la repetición anafórica del verso compuesto por una sola palabra: “Dejadme”.

Como ya hemos dicho antes, el poema ya había aparecido en el famoso número 27-28 de *Cuadernos de Ágora*, en enero-febrero de 1959, donde Bousoño incluía una antología de la promoción del medio siglo bajo el marbete “los poetas más jóvenes” (Bousoño, 1959, p. 3), lo cual es significativo para lo que respecta a incluir a la autora en esas líneas poéticas. Paradójicamente, el poema era de carácter bastante existencial, lo cual imprimía esa característica en la poesía social de Gatell respecto de su generación.

El poema, en efecto, con un léxico en la misma línea que el que veremos en “Naranja”, emplea motivos simbólico-metafóricos relacionados con la naturaleza de Valencia como decíamos, que hacen de la ciudad un lugar de descanso, de tregua, de recogimiento donde la poeta habría recalado después de escapar de los horrores de la guerra en su niñez. El empleo de motivos relacionados con el agua en la primera estrofa, mantiene cierta línea de cohesión con el poema anterior a la vez que unen las dos ciudades, Barcelona y Valencia, en un pequeño mapa personal de vida, de exilio. Mantiene así esta composición la línea que venimos planteando del exilio, aunque con cierto cariz de esperanza y de percepción positiva de la ciudad de recogida, que también se mantendrá en la composición dedicada a Madrid.

Ese poema que compone el tercer apartado completo, “Madrid”, recuperará de hecho, desde la primera estrofa, este léxico relacionado con las ciudades mediterráneas y el agua del mar, a través de una simbología-metafórica que también asiste al cariz existencial de todo el poema. Sin duda es la composición que más mantenido contiene este rasgo de la poesía de Gatell en todo el libro. La poeta se presenta a Madrid, la ciudad de recogida final, en los siguientes términos: “Yo te canto, ciudad, desde el instante / en que puse mis manos marineras / sobre la frente tuya, decorada / de fugitivos cobres... [...]” (Gatell, 1963b, p. 59). Se completaría así el ciclo del exilio parcialmente territorial, en el interior de la Península, hilado a través de todo el libro mediante la terminología marítima en particular, y natural en general.

Pasamos ahora a comentar el resto de poemas del libro, sabiendo entonces que probablemente el del exilio, tanto interior como pseudo-exterior, y también en otras de sus versiones posibles de todo ello derivadas, sea el hilo conductor intrínseco, y esté planteado también como inherente a todos ellos. Pero cabe mencionar que la cohesión de los apartados no es mucha más allá de eso, y que la mayor parte de los poemas aborda temas individuales de denuncia social, con una cierta perspectiva existencial que nunca se desprende del todo de la producción de la autora, aunque sin duda este sea el poemario en el que menos presente está. Por todo ello presentamos la mayoría de los poemas en el orden en el que aparecen recogidos, por ser en sí mismo el más idóneo, a pesar de excepciones donde los agrupamos por temáticas afines para tratar de esclarecer algunos posibles subtemas presentados en el libro.

El primer poema del primer apartado lleva por título “La respuesta” y está dedicado a la poeta Ángela Figuera con quien Gatell compartió una amistad personal durante su estancia en Madrid y varias conversaciones en el plano de lo profesional, además de admirar su obra ya antes de conocerla personalmente. El poema, bastante existencial, continúa con las preguntas que en este mismo sentido se habría hecho Ángela Figuera en *Toco la tierra. Letanías*, su último poemario de 1962 antes de su largo silencio y, de alguna manera, resumen de toda su poesía anterior. La tercera estrofa, con un verso similar al mismo título del poemario de Figuera, trata de responderle con un sentimiento de empatía hacia su lamento: “Sobre la tierra estoy, toco la tierra. / Siento el hondo latido de esta guerra / y os entrego mis manos desoladas” (Gatell, 1963b, p. 15). El poema ya había aparecido en el número 57-58 de *Cuadernos de Ágora*, en el verano de 1961, y constituía una suerte de homenaje a Figuera y a toda su trayectoria.

“Cristo de España”, el segundo poema de este primer apartado, viene acompañado de un paratexto en forma de versos de Unamuno: “Porque este Cristo de mi tierra / es tierra...” y es una respuesta irónica a los valores eclesiásticos que el régimen había ensalzado desde 1939 recuperando, entre otras, la figura de Unamuno para su propio beneficio político. La poeta habla directamente a Cristo, de manera desgarrada, pidiéndole ayuda en nombre de un pueblo hundido. Como se conoce el agnosticismo de Gatell, este tratamiento refuerza lo irónico del poema:

“[...] Si pudieras, Cristo de España, / dominar la angustia / que nos colma y nos vence... [...]” (Gatell, 1963b, p. 17). Pero el poema también muestra una vertiente trágico-existencial que podría constituir precisamente un ejemplo perfecto de esas reminiscencias modernistas, interiorizadas y readaptadas por algunos poetas del medio siglo, de que se ha hablado con anterioridad.

Sin duda, en cualquier caso, se percibe una honda crítica a los valores del 98 integrados por el régimen para su propio interés, uno de cuyos ejemplos más claros fue *La generación del 98* (1945) de Pedro Laín Entralgo. En la breve crítica a *Esa oscura palabra* escrita por Luis Jiménez Martos en 1963 en *La Estafeta Literaria*, el poeta y crítico se refería en los siguientes términos a la revisión de Unamuno que aportaba Gatell: “[...] Situada así queda claro que Angelina Gatell resulta epígono – con algunas vetas personales- de una escuela que [...] recogió algo del espíritu agorista del 98 –aquí *Cristo de España-*, y ha puesto en contacto la lírica con preocupaciones muy actuales. [...]” (Jiménez Martos, 1963, p. 22). Afirmación que podría ir también por esos derroteros.

“Un hombre” está dedicado a Bernabé Fernández-Canivell y está compuesto de una estructura casi elegíaca puesto que la poeta canta a la muerte de un hombre que “Estaba al borde mismo de Dios” (Gatell, 1963b, p. 18). De nuevo, la exhortación a Dios, que también se puede encontrar en este poema, está hecha desde el agnosticismo pero esta vez no responde a un tono irónico, sino más bien, seguramente a la intención última de sortear la censura siguiendo los esquemas poéticos de los primeros años de la posguerra. Existe un poema de Julia Uceda de título “Voz sin eco”, que también se asemeja a ese tipo de elegía al hombre muerto. Pero en el caso de Uceda, se trata de una composición laica y simbólica puesto que las imágenes que emplea nada tienen que ver con el Dios cristiano sino más bien con el paso mitológico a la otra vida en la barca de Caronte. En cualquier caso el poema, aparecido en *Sin mucha esperanza* (1966), guarda cierta similitud con el de Gatell en lo tocante al sentido elegíaco respecto a la muerte de un hombre; y de nuevo, en ese juego semántico que supone para las poetas mujeres el empleo del término. Reproducimos algunos versos del poema de Uceda:

Cuando la araña teje su inmensa tela,
cuando la espuma avanza sobre la arena,

dónde está el hombre.
Donde está el hombre que los vientos se llevan
perdido entre sus hojas y entre sus nieblas
y al fin lo dejan solo en orillas muertas.
Dónde está el hombre.
Dónde se sueña.
Su voz, sin eco, dónde resuena.
Quién alza su pañuelo cuando se aleja.
Quién, si está sólo, llama a su puerta.
Y si camina, a dónde llega
y quién le espera.
[...]
Cuando se tiende sobre la tierra,
quién le acompaña a la otra ribera.
[...]
(Uceda, 1966, pp. 33-34)

Como se puede ver, en este caso, ambas poetisas se ocupan de la denuncia social más universal, más general, a través del término “hombre”, lo que hace de su poesía algo holístico y las lleva a reclamar tácita pero firmemente su lugar en el panorama de la poesía social del medio siglo.

“Poema de Navidad” está dedicado al marido y es un poema de feroz denuncia social que une el suceso del nacimiento de Cristo con el comienzo de la guerra a modo de antítesis generalizada y a través de la repetición de la forma anafórica de comenzar el verso con “Dicen”. La poeta reclama la esperanza y evoca el momento del inicio de la contienda anhelando que nada hubiera ocurrido como hizo: “Si volviera, / a los mil novecientos y más años, / a brotar otra vez para nosotros / aquella sangre fustigante y tibia... / [...] / tal vez fuera / todavía posible la esperanza” (Gatell, 1963b, p. 24). El desgarramiento con que la poeta dedica a su marido un poema sobre el inicio de la guerra transmite a la perfección, aunque desde una perspectiva de lo privado, lo trágico de la contienda para las vidas de los españoles, truncadas y alteradas sin remedio a causa de la Guerra Civil. Manrique de Lara describía esta composición así: “[E]s el hombre el que nace. [...] Es todo el dolor del hombre desde

la infinita miseria de su origen hasta el destino poderoso del que misteriosamente se le descarta” (Manrique de Lara, 1964, p. 131).

Por su parte, el tema del amor, que se trasluce desde la dedicatoria, fue un componente muy puntual en los poemarios de la primera etapa de poesía social de Gatell, aunque ya hemos visto que probablemente un mayor desarrollo del tema por su parte quedó frustrado en dos poemarios inéditos en la década de los sesenta. En todo caso, a medida que evolucionaba su poesía, parece además que se iba resemantizando como hemos comentado ya en varias ocasiones. El tema del amor, aunque de manera polisémica, sería compartido además por todos los poetas del cincuenta, pero a menudo también como recurso desde el que desarrollar una actitud crítica, como es el caso de este poema de *Esa oscura palabra*. Juan García Hortelano, en el ya mencionado trabajo antológico de 1978, definía el tema así:

[...] Encontraremos una de las áreas más fértiles en ideas y sugerencias en el desarrollo del asunto del amor. [...] [N]o escucharemos dos voces iguales, cada electrocardiograma nos da una curva peculiar. [...] El tratamiento clarividente del amor, la ausencia de compulsión afectiva y el equilibrio moral son indicios de una visión inédita. [...] (García Hortelano, 1978, pp. 29-30)

“Ofrenda” presenta a una estética de feminidad que también había aparecido por entonces en la poesía de otras mujeres como Ángela Figuera y la propia Carmen Conde. Ya sabemos que formaba parte de un poemario superior que quedó inédito y que, seguramente estaba orientado en la misma línea que *Mujer en la esquina*. En el poema la mujer se ofrece al hombre como refugio ante los males de la guerra y se denomina a sí misma, se siente a sí misma como generadora de vida ante la muerte, representando así la paz frente a la guerra y el progreso frente al estancamiento. Estas dicotomías pertenecientes al mundo femenino y sobre todo, aunque no sólo, ligadas al tema de la maternidad, eran habituales en toda la poesía femenina de posguerra tal y como indica Mónica Jato en algunos de sus estudios críticos:

A pesar de que los versos transcritos estén en la línea de lo que Figuera denominaría “el dócil barro femenino,” hay un aspecto que, sin embargo, no se ha de pasar por alto; es de las entrañas de la mujer de las que habrá de nacer la paz, el espejo donde se reflejará la verdad del hombre: su “rotunda verdad de criatura.” De esta manera, los versos de Carmen Conde y Ángela Figuera, y, hasta cierto punto también los de Angelina Gatell, contrahacen las consignas del Nacional-

Sindicalismo y desafían las estructuras patriarcales que sustentan dicho movimiento. (Jato, 2000, p. 45)

Igualmente, el concepto de “matria” que menciona Jato en sus trabajos une la concepción de la mujer madre con la de la patria donde terminan recalando los hombres en guerra. En el ya muchas veces empleado trabajo de 2009 de María Payeras Grau, por su parte, ese concepto viene denominado como “La madre tierra” (Payeras Grau, 2009, p. 298). Definitivamente, algo parecido a todo ello parece expresar Gatell en este poema: “Aquí me tienes: tuya. Tu última esperanza. / Porque yo soy la única, la eterna ciudadela, / la incorruptible patria” (Gatell, 1963b, p. 26). Julia Uceda también continuaba en algunas de sus composiciones con esa tradición femenina de recogimiento del hombre en la mujer, “matria”, y creadora ante los horrores de guerra. El título del poema del que transcribimos una parte a continuación es “Invitación al país de los hombres” y está localizado en *Sin mucha esperanza* (1966):

A través de mí, regresa.

Sea yo, hasta ti, tu camino.

Dame tu mano

y ven de nuevo entre nosotros.

Llega, en mi voz,

a tu destino externo.

Busca en mí

tus senderos perdidos,

el hogar y sus árboles,

el color de la tarde y los perfumes

de tu niñez. Los roperos amados

se abren tal vez en mis silencios

y un olor abrigado

se esparce en tu memoria.

[...]

Pasea por tu infancia nuevamente.

así veré que has vuelto.

(Uceda, 1966, pp. 17-18)

La estética es similar a “Ofrenda” de Gatell, con la salvedad de que Uceda pone también el énfasis en el periodo de la infancia como periodo áureo, algo también presente en nuestra poeta, pero no en las composiciones que tienen que ver con alguna dicotomía hombre-mujer. Ello lo veremos en una serie de composiciones más adelante.

Merece la pena hacer una última observación respecto de una variante que se puede apreciar en la composición que en el número 142 de la revista *Índice*, en septiembre de 1960, adscribía el poema a ese inédito titulado, *La tierra prometida*. Además del título que en la revista estaba aún más orientado hacia el estilo de la ética del cuidado, “Esperanza última”, existe una pequeña reescritura de algún peso semántico en la versión del libro de 1963. La variante consiste en que en la primera y la segunda estrofas de la versión de 1963 se le añadía la mayúscula a “Hombre”, lo cual apuntaba hacia el abismo entre sexos que, por una parte, debía ser salvado; pero, por otra, lo acentuaba aún más otorgando cierto sentido imprecatorio al contrario.

Este es uno de los pocos ejemplos de poesía centrada específicamente en los problemas de la feminidad que produciría la poeta durante su etapa de poesía social junto con “Elegía a una mujer”, el siguiente poema del libro, que lidiaría con la problemática ya en otros términos. “Naranja”, el último poema del segundo apartado, por su parte, también sería un poema de claro sesgo femenino pero con una percepción sociocrítica extremadamente compleja ligada a él, además de contener esa simbología que lo liga con la ciudad valenciana. Ambos parece que habrían supuesto una evolución respecto de estas primeras instancias de un feminismo orientado en torno a la ética del cuidado que se podía percibir en este “Ofrenda”.

En “Elegía a una mujer” la poeta se dirige a la mujer en general para preguntarle si su vida dista mucho de aquella otra que no ha conocido varón, o de aquella madre cuyos hijos han muerto. A través de una enumeración de situaciones diferentes en que se puede encontrar la mujer frente al drama de la guerra, Gatell aún a todas ellas frente a la muerte e iguala la condición de todas las mujeres, sólo

por el hecho de serlo. Viene implícita una crítica al hecho de que la distinción de sexo genere más problemas a las mujeres que a los hombres no importa cuál sea su condición; y, de nuevo, el poema finaliza con un grito imprecatorio a Dios que parece no ocuparse de las penas terrenales: “Dime mujer, criatura de tinieblas, / ¿has visto a Dios? Contesta, di ¿lo has visto?” (Gatell, 1963b, p. 29). Podría pensarse también que la poeta condena aquellas mujeres que se dejaron llevar por los mandatos de la Iglesia para paliar sus circunstancias, de nuevo, desde un profundo agnosticismo y una modernidad impropia de su tiempo. Este poema sería publicado en solitario en *ABC* en 1973.

“Naranja” es el último poema del segundo apartado y es extremadamente complejo. Existe efectivamente un componente de feminidad explícito en este poema, pero se ensalzan los valores contradictorios de lo que se supone que implica el ser mujer, como sujeto problemático. La poeta reconoce su libertad, por un lado: “[...] No soy una mujer. No lo fui nunca. / No consentí mi carne con agrado. [...]” (Gatell, 1963b, p. 54), pero también es consciente de que, como madre, es de hecho mujer: “[...] Sin embargo he cumplido. Fui la hembra / dócil para el amor, dura en el parto. / Os dejo algunos versos. Y estos hijos. / Es todo cuanto soy y cuanto valgo. [...]” (Gatell, 1963b, p. 55). El hecho de que emplee la metáfora del naranja como mujer hace del poema algo también más privado y lo sitúa como reflexión introspectiva hacia sí misma, puesto que en Valencia parió a su primer hijo.

La poeta se siente cansada, por otro lado, de cantar sus versos de denuncia y parece que va a rendirse, como prelude a los sentimientos expresados en *Las claudicaciones*. Pero el tema del cansancio que le produce la necesidad de escribir poesía social, se entremezcla con el cansancio de la condición femenina, a la vez que se reconoce la felicidad que aporta el hijo: “[...] No puedo detenerme porque un viento / generoso y fugaz me ha fecundado. / Y he de dar mis naranjas encendidas / nueve meses después de este milagro” (Gatell, 1963b, p. 55). Parece que Gatell está transmitiendo, muy inteligentemente, una crítica a la condición de la feminidad tal y como esta está concebida por su sociedad –i.e. al servicio de otros– a la vez que reconoce lo precioso y necesario de la existencia de las mujeres en la sociedad. Emplea el tema de la falta libertad como crítica explícita, y retoma el tema de la maternidad como inherente a la condición femenina para ensalzar una de sus

características más propias y positivas. Este planteamiento lo habría bosquejado ya, aunque más sutilmente, en la segunda composición de los “Poemas al hijo” incluidos en la antología de 1953 de Enrique Azcoaga: “El hijo es una angustia que llega en oleadas / [...] // El hijo nos liberta de la cadena amarga / que angustia nuestras horas más densas y sumisas” (Gatell, 1953, p. 422).

Hace pues una crítica feminista excepcionalmente elocuente, pero no deja de ligarla a su vez con la problemática social general –incluyendo ya a todas las clases y no solo a la burguesa–; de forma bastante adelantada a su tiempo, por otra parte. A la tardía fecha de 1985 Celia Amorós retomaría los estudios de Chantal Mouffe para recordar en el capítulo trece de *Hacia una crítica de la razón patriarcal* que la lucha feminista no podía, en ese tiempo, estar ya ligada exclusivamente a las revoluciones sociales desde, por, y para el socialismo, sino que se trataba de una lucha específica que afectaba, desde luego, a todas las capas de la sociedad por igual.

“Naranja” habría aparecido ya en *Cuadernos de Ágora* en 1957, lo cual refuerza la idea de que quizás hubiera estado previsto para ser incorporado al poemario *Mujer en la esquina* que parece que fue escrito hasta aproximadamente 1959, o a ese otro inédito que parece que habría ido en la misma línea, *La tierra prometida*. La composición de la revista contiene alguna variante respecto al poema de *Esa oscura palabra*, y merece la pena entrar en detalles porque se trata de pequeños cambios de términos por otros que entrañaban, por lo general, mayor crudeza.

En el último poema del primer apartado del libro, “Ruego”, como veremos más adelante, ocurría el fenómeno inverso en las reescrituras que mostraba en su correspondiente publicación en revista. Al contrario que en ese caso, en “Naranja” las variantes además de ser hacia una crudeza descendente en el libro, no son de tanta envergadura, por lo que quizás se puede pensar que atienden a una corrección más bien estilística que a una semántica como era la del caso anterior.

En los dos últimos versos de la segunda estrofa, el poema de *Cuadernos...* se mostraba bastante más crudo que el que después se incluiría en el libro de 1963. En 1957 se podía leer: “[...] Me duele la cintura enormemente, / como un tronco desnudo y golpeado” (Gatell, 1957, p. 4). En el poema de 1963, los versos rezaban:

“Es mi cintura como un tronco altivo / donde la luz apoya su cansancio” (Gatell, 1963b, p. 54). Sin duda la versión posterior era más simbólica y menos desgarrada que la que apareció en la revista. En segundo lugar, en la séptima estrofa, la poeta escribía en 1957 “Fue un error, os lo digo” (Gatell, 1957, p. 4), mostrando claramente la necesidad de establecer un diálogo explícito con quien la escuchara; es decir, la necesidad de ser escuchada. En 1963, sin embargo, ya se podía leer: “Fue un error, lo repito” (Gatell, 1963b, p. 55). Finalmente, hay otra variante que, inversamente, crece en crudeza en la versión del libro, igual que ocurrirá con ese “Ruego”, y seguramente por las mismas razones de independencia del poema. En 1957 se podía leer en el tercer verso de la misma séptima estrofa anterior: “Mi carne es sólo un fruto jubiloso,” (Gatell, 1957, p. 4); mientras que en la versión de 1963 “jubiloso” había cambiado por “doloroso”, lo cual reforzaba la idea del doble filo de la maternidad.

“Platero y tú”, el siguiente poema después de “Elegía a una mujer” en el primer apartado, es un poema dedicado a Basilio Galbán, un “niño cuya mayor ambición es ser mecánico y tener una alcoba [...] y leer en ella, a solas, *Platero y yo*” (Gatell, 1963b, p. 30). En el niño la poeta refleja el periodo áureo de la infancia, en primer término, tal y como anunciábamos antes. Respecto a ese tema de la infancia implicado en este poema, por su parte, se trata de un conocido rasgo compartido por todos los poetas de la generación del cincuenta, los llamados niños de la guerra, aunque a menudo se presenta como polisémico, incluso dentro de un mismo autor. Como indicaba de nuevo muy hábilmente Juan García Hortelano en su trabajo antológico de 1978, todo el grupo compartía el hecho de haber vivido la guerra en la niñez y esto era precisamente lo que les confería una subjetividad especial respecto al tema bélico y la consiguiente posguerra; algo que había truncado el devenir natural de su existencia a pesar de que cada uno la viviera de manera diferente en la niñez de acuerdo a su clase social:

[...] Evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica, nostalgia del paraíso o recuerdo del horror, son algunas de las variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible. [...] (García Hortelano, 1978, p. 29)

Josefina Aldecoa, por ejemplo, en su antología *Los niños de la guerra* (1983) trataría también posteriormente el tema a través de una recopilación de diez nombres de

narradores muy cercanos a ella y pasajes de sus obras donde el trauma de la niñez se refleja de forma evidente. Existe un poema de Cristina Lacasa donde el tema de la infancia viene recogido también en varias vertientes, y resulta interesante observar las similitudes que guarda con el poema de Gatell. Por un lado, igual que Gatell, la poeta deposita en la infancia la esperanza futura. Por otro, Lacasa intuye en la infancia un paraíso perdido. La diferencia fundamental es que, en esta composición, Lacasa se permite dudar sobre el futuro. Reproducimos a continuación la primera y última estrofas de la composición:

A UN INFANTE DESCONOCIDO

Tú que duermes ahora por las calles,
¿quién serás, en qué brazos de tortura
o de algodón en rama irás creciente
hacia lo que yo soy y aun he de ser?

[...]

¿Qué andamios peligrosos te alzarán
hasta tejados de ansias, de qué cimas
lunares alpinista, con tu mochila áurea,
rendirás el misterio? ¿Qué cultivo
darás al huerto que te toque en suerte?
¿Irás tendiendo puentes o volándolos?

(Lacasa, 1961, p. 25)

En cualquier caso, el poema pertenece a *Un resplandor que perdonó la noche* (1961) y es una muestra más del peso temático de la infancia en los poetas del medio siglo. *Agua de dios* (1958) de Concha Lagos, es quizás uno de los ejemplos por excelencia de la importancia que le otorgaron estos poetas al periodo áureo de los infantes, de maneras más que polisémicas. En *El cerco* (1971) la misma poeta retomaría el tema, de forma ya más desgarradora y en relación plena con la crítica social desde la perspectiva del que sufre, en la última composición del libro, “La vuelta al paraíso”. En la última sección de la larga composición, en las tres últimas estrofas –no clásicas– Lagos escribía:

Desde mi tregua de emplazado, la clara niñez miro;
la de la tierra y tus criaturas.

¿Cómo sabremos si esa limpia niñez tiene un futuro, si a ella
volveremos
para quedar anclados en la inocencia primitiva. Puros
en la desnuda claridad de aquel comienzo.

La vuelta al Paraíso suplicamos, tras ciclos de inclemencia.

A la cita he venido huyendo al mar.

Ni sé cómo he llegado.

Aquí misterio y piedra me esperaban en plazo obligatorio.

Cruz y misterio. Misterio y cruz.

(Lagos, 1971, p. 82)

Pero “Platero y tú” también sitúa en los infantes las posibilidades del futuro e introduce así el tema de la esperanza, una constante en la poesía de la autora. Es recurrente en la poesía de Angelina Gatell el confiar en las generaciones futuras la regeneración de la sociedad española, y es un tema que aparece también en varias composiciones de este libro de hecho. “Patria” es el poema que viene a continuación en el libro, ya comentado anteriormente, y el estar dedicado a los hijos nos confirma de alguna manera ese deseo de depositar la esperanza en las generaciones futuras.

En el segundo apartado del libro hay otros dos poemas que continúan la estela de las dedicatorias a los hijos, por un lado; y, por otro, que decididamente constituyen un cierto sentimiento de esperanza depositado en las generaciones venideras. “Cuando ya esté muy lejos...” es el primero. Es un poema dedicado a los hijos a pesar de que no viene con una dedicatoria explícita debajo del título. En la versión más primitiva, enviada a la consulta sobre censura, el poema se titulaba “Poema de la madre”, que hace dicha intención más explícita. La poeta hace un preludio de su muerte y les pide a sus hijos que recuerden su persona y su labor para que nada de ello quede en el olvido. Este poema podría considerarse, más allá de confirmar esa esperanza en los jóvenes, también un preludio de lo que será la intención de prácticamente toda su poesía en su segunda época, marcada por el recuerdo de la memoria histórica y colectiva.

“Nana para dormir a mis hijos” es un poema cuya inspiración bien podría estar en el primer poemario de Ángela Figuera, *Mujer de barro* (1948), en el segundo apartado dedicado al hijo. Y por supuesto es de suponer que también en las “Nanas de la cebolla” que Miguel Hernández le dedicó a su hijo desde la cárcel. El poema es tremendamente personal y se sitúa en la órbita de lo más privado a pesar de que la feroz denuncia social se pueda percibir también en las estrofas entre las que se intercala el verso “Dormid, soñad, hijos míos” (Gatell, 1963b, pp. 52-53).

La poeta crea un ambiente de interioridad con los hijos mediante el simbolismo creciente del poema; y, aun así, la denuncia social no desaparece nunca: “Puños quedan en la sombra; / espadas pulen su brillo. / Para vosotros la sangre / inaugura cauces limpios” (Gatell, 1963b, p. 53). El contraste que se genera entre la atmosfera privada de la nana y la denuncia social colectiva genera de hecho una tensión poética de gran calado en este poema e intensifica ambas vertientes del mismo. El poema, sigue por su parte esa estela de los anteriores en lo tocante a depositar un sentimiento de esperanza en el futuro a través de los más jóvenes, pero en este caso el cariz imprecatorio es sin embargo aún mucho más marcado que en los anteriores y es sin duda el que prima en la composición.

Podría pensarse también en la sección de las “Nanas” de *Arroyo Claro* (1958) de Concha Lagos, al leer el título del poema. Sin embargo, las diferencias son claras ya que Lagos aporta en esta sección de su libro un simbolismo naturalista muy marcado, donde apenas se percibe ningún tipo de denuncia social y que, más bien, está claramente influido por la estética cordobesa del grupo *Cántico*, con quien la poeta tenía muy buena relación. No es este el caso, desde luego, de la estética de Gatell. Transcribimos las dos últimas estrofas de “Nana de la paloma” de Lagos para ver la evidente diferencia de estilo incluso en el poema de Lagos donde más se puede percibir cierta denuncia, sutilísima, en el último verso:

El sueño ya se acerca
por los olivos
un pájaro dice:
Juega conmigo.

Paloma, vuela,

no dejes que mi niña
siga a la espera.

(Lagos, 1958, p. 51)

“Ruego”, era el ya mencionado último poema del primer apartado después de “Patria”. Está dedicado a Carmen Conde y de nuevo retoma el agnosticismo característico en Gatell para hacer una exhortación a Dios, esta vez sí, en tono irónico y casi blasfemo. La amargura de este poema es apabullante. Nos recuerda, que si bien la esperanza nunca abandona del todo la poesía de Gatell, la desesperación y amargura que por entonces transmitía su poesía, reflejo de su vida, estaban no menos presentes. El estilo de prosaísmo es directo y estremecedor. El poema avanza en una escalada de descripciones de la sociedad y sus penurias mencionando a las mujeres, a las madres, a las muchachas, y a los hombres, hasta que finalmente dos estrofas constituyen una plegaria a Dios que, como era de esperar, no responde. Después otros dos poemas breves, separados gráficamente del resto pero su evidente continuación, concluyen ante la no-respuesta en el último de ellos:

Que cada hombre
levante sus banderas y sus armas
contra sí mismo.

Que cada hombre
resuelva sus batallas.

Que cada hombre sea
capitán de su angustia,
guerrero solitario.

Que cada hombre sepa
Su profundo fracaso.

(Gatell, 1963b, pp. 37-38)

La tendencia existencial del poema termina por convertirse en un nihilismo abrumador que se inmiscuye en *Esa oscura palabra* y que tendrá mucho protagonismo en *Las claudicaciones*. Con este poema concluía el primer apartado del

libro. La composición había aparecido ya en 1960 en el número 41-42 de *Cuadernos de Ágora*, sin la dedicatoria a Conde. Existen también otras variantes respecto al poema incluido en el libro que son de bastante significación semántica como ya hemos anunciado. Para empezar, en la segunda estrofa, el poema del libro estaría dirigido desde la primera persona del plural a Dios. Así, lo imprecatorio de las preguntas se acrecentaba con respecto a la versión de la revista, más neutral, donde los pronombres personales de la tercera persona del plural, hacían del ruego algo más generalista. En la misma línea, en el tercer verso de la primera estrofa, los “agrios rumores” de la versión de 1960 habrían sido sustituidos por “voces ardientes” en el libro de 1963, lo cual también hacía más personal e intenso el ruego, si tenemos en cuenta también que las voces “nombran” y los rumores sólo “alcanzan”. Ciertamente es que en la versión de 1960 había una tercera estrofa que se suprimió en el libro, donde el ruego se hacía enteramente personal para contrarrestar lo generalista de los nombres:

Escucha: los hombres te pedimos,
desesperadamente,
un poco de esperanza.
Tan sólo un poco de esperanza.
(Gatell, 1960a, p. 5)

Pero, por su parte, lo que constituye la tercera estrofa del libro y la cuarta de la composición de la revista, entrañaba notables reescrituras que, en fin, concluían con un sentimiento bastante más desgarrador en la versión del libro:

Acércate, Señor, a los umbrales
del hombre.
Acércate, Señor, a la amargura,
acércate y perdona.
Y danos
tan sólo un poco de esperanza.
(Gatell, 1960a, p. 5)

Acércate, Señor, a los umbrales
de este tiempo de llanto. Mira

este cansancio universal que crece,
esta oscura tristeza que amenaza
a todas tus criaturas...
y danos
tan sólo un poco de esperanza.
(Gatell, 1963b, p. 34)

En lo que es la sexta estrofa de la versión de 1960 y la quinta de la 1963, hay también una variante notable. En la primera versión se podía leer simplemente: “Por las cárceles, Señor, / danos un poco de esperanza” (Gatell, 1960a, p. 5); mientras que en la segunda, el sentimiento de pérdida de las cárceles se acrecentaba: “Por las cárceles, / donde se apaga, lenta, la ternura, / donde el rencor adquiere / la infinitud del aire, / danos un poco de esperanza” (Gatell, 1963b, p. 35). Sin embargo, en la versión de 1960 se añadían dos versos más a esa estrofa, desaparecidos en la de 1963, que sin duda otorgaban una naturaleza más dulcificada al poema respecto a la crudeza de la segunda versión, pero también el sentimiento agrio de dolor: “por la congoja / de los turbios amores, / danos un poco de esperanza” (Gatell, 1960a, p. 6). En la estrofa dedicada a las madres, la composición de 1960 era más prolífica y se ve reducida en 1963 sólo a la primera parte, que las relaciona con el tema de la maternidad: “Por las madres que sienten su cintura / poblada de rumores; / por las madres que saben sus trigales / amenazados, / danos un poco de esperanza” (Gatell, 1960a, p. 6). También en la estrofa dedicada al hombre, como ser humano en general, la composición de 1963 se tornaba más amarga que la de 1960:

Por el hombre que tiembla
dócilmente inclinado,
[...]
(Gatell, 1960a, p. 6)

Por el hombre que calla
con el torso inclinado
mordiéndolo dócilmente su amargura,
danos un poco de esperanza;
[...]

(Gatell, 1963b, p. 36)

Por último, la última estrofa de ambas composiciones, antes de los dos poemas separados que se mantienen en ambas, era sustancialmente diferente hasta el punto de que podríamos decir que se trata de estrofas distintas. En la versión de 1960 la recapitulación se hacía sin añadir nuevas connotaciones al llanto general, lo que hacía de ella algo más neutral, seguramente por tratarse de un poema publicado en revista. En la versión de 1963, sin embargo, se empleaban todos los versos para transcribir una suerte de Padre Nuestro que, teniendo en cuenta la crudeza del resto de la composición, subrayaba el carácter irónico y cuasi blasfemo del poema, que ya se mostraba más independiente al pertenecer a un libro completo:

Escucha,
atiende, Señor Nuestro,
y danos
un poco de esperanza,
tan sólo un poco de esperanza.

(Gatell, 1960a, p. 6)

Escucha, Señor Nuestro,
oh, padre milagroso del rocío,
atento y dolorido Dios del llanto,
danos el pan caliente de tus ojos,
el agua dividida por tus manos;
reparte entre nosotros la ternura,
tu voz profunda y clara;
rubrícanos con luz tu generosa,
tu infinita palabra.

(Gatell, 1963b, pp. 36-37)

Hay, finalmente, un poema incluido en sus dos antologías poéticas de la segunda etapa, de 2001 y de 2015 respectivamente, dentro de la selección de *Esa oscura palabra*, que no aparece en el libro de 1963. También se incluye como parte del libro en la selección de la antología *Mujer que soy* (2006), por lo que parece que es de pleno derecho incluirlo ahora. Se titula “Después” y es un canto a la lucha

dedicado a todos los compañeros de profesión. Es un poema especialmente social que podría entenderse que la autora consideró impublicable en el libro de 1963. La composición a través del verso repetido a anafóricamente al inicio de las tres primeras estrofas y de la sexta, “Cuando todo termine” (Gatell, 2001, pp. 91-92), insta a los poetas –y a los hombres en general- a luchar abiertamente contra la injusticia para que ninguna quede registrada en la Historia y a huir, después, para salvarse, a pesar de hipotecar su vida a vivir con el peso del trauma vivido de entonces en adelante:

Y después, cuando todo termine,
no toquemos el pan ni la rosa ni el aire.
Partamos. Que nadie nos vea
sin paz, perseguidos por tantos fantasmas.

Que nadie recuerde
que estuvimos aquí, que pasamos.
(Gatell, 2001, p. 93)

El poema supone una crítica muy explícita a la sociedad de su época, soportada desde una posición individualista, muy al estilo de los poetas de su generación. Se trata prácticamente de un mandato. Es sin duda un preludio del individualismo creciente que se podrá encontrar en *Las claudicaciones*. Aunque, como veremos, sin duda se trata de ejercicios parcialmente diferentes de situarse como núcleo de su propia crítica por parte de la poeta. En el libro de 1969 habrá más espacio para la introspección que para la denuncia explícita.

12.4 *Las claudicaciones* (1969)

El libro fue aceptado en el archivo de la administración sin ninguna tachadura el 28 de octubre de 1969, tras una consulta voluntaria presentada por Miguel Ruiz-Castillo Basala en representación de la editorial Biblioteca Nueva. El informe era brevísimo, escrito a bolígrafo, donde se podía leer lo siguiente: “Libro de poesías de buena traza y factura métrica, dividido en 3 partes, con atisbos de fino romanticismo y delicada la poética en la selección de los motivos para sus versos”. En el archivo, con número de signatura en el Archivo General de la Administración, SignAGA

66/3552, no está adjuntado el borrador primitivo de la obra, como sí ocurría con *Esa oscura palabra*.

En la Tertulia Literaria Hispanoamericana de Rafael Montesinos, la autora presentó el 9 de diciembre de 1969, en lectura pública, su nuevo libro. Le acompañaban Rafael Morales, crítico reciente del libro en el diario *Arriba*, y su amigo José Gerardo Manrique de Lara con quien había fundado la Tertulia Plaza Mayor. Merece la pena transcribir algunos de los comentarios que se hicieron al respecto puesto que son de gran valor crítico:

Igual que a Garcilaso nadie podía privar de su dolorido sentir, nadie podrá privar tampoco a Angelina Gatell de su autenticidad poética por mucho que algunos comentaristas más caprichosos, tendenciosos, y parceladores, que justos e intelectualmente preparados, suelen olvidarse de ella en los consabidos cuadernos y revistas que les dan su confianza cuando de hacer disparatadas listas y afirmaciones excluyentes se trata. [...] (Rafael Morales, 1969, p. 3)

Estas son las primeras palabras que Manrique de Lara leyó sobre la crítica que en 1969 Rafael Morales había hecho de *Las claudicaciones*, que llevaba por título “Angelina Gatell con su dolor del mundo”. Eran palabras de gran valor crítico a la hora de afrontar el análisis de un poemario que en su momento fue excluido de la crítica canónica sin suficiente razón aparente. Continuaba la crítica de Morales:

[...] pero lo cierto es que Angelina Gatell debe figurar entre los poetas más destacados surgidos en la década de los años 50 y a ello le dan derecho sus dos libros anteriores y, aún más que ellos, este que ahora nos llega con el título de “Las claudicaciones”. [...] (Rafael Morales, 1969, p. 3)

De todo ello no nos cabe ninguna duda. Continuaba la tertulia el propio Manrique de Lara aportando su propia crítica al libro y, mencionando, en primer término que no hay que hablar en este caso de “poesía femenina” sino sólo de “poesía” (Manrique de Lara *apud*. Gatell, *et al.*, 1972e). En este caso, aunque estamos de acuerdo en que si el hecho de denominarla femenina se hizo, en su momento, con tono excluyente – lo que permite deducir fácilmente la situación de la mujeres poetas en aquel momento-, es mejor obviarlo; no compartimos la idea de que a día de hoy, si bien la poesía de Gatell no está especialmente centrada en los problemas eminentemente femeninos, sea necesario quitarle el marbete. En su artículo crítico para el número 169 de 1964 de *Cuadernos Hispanoamericanos* el poeta había dejado claro además a

qué se refería con ese término: “[...] como sucede en eso que se entiende por poesía femenina: arrumacos, nostalgias pequeñas, amoríos, bagatelas líricas que suenan bien, pero ante las que nunca se tiene entera conciencia de haberlas leído por vez primera” (Manrique de Lara, 1964, p. 132).

Guillermo Díaz-Plaja, por su parte, en una pequeña reseña que le dedicó a *Las claudicaciones* en *ABC*, en 1970, también situaba el libro dentro de la llamada poesía femenina pero añadía una observación acerca de la misma en su introducción. Y dejaba pocas dudas al respecto del porqué del intento anterior de Manrique de Lara de evitarle al libro este tipo de valoraciones. Díaz-Plaja indicaba el mal que le había hecho la poesía social a la poesía “tradicionalmente” femenina en los siguientes términos:

[...] Ahora, un tercer opúsculo de poesía la sitúa, con firmeza, en un panorama poético femenino que, digámoslo de paso, atraviesa un cierto momento crepuscular, si se le compara con conjuntos líricos del inmediato ayer. Sería curioso, a este respecto, estudiar hasta qué punto la decreciente vigencia de lo que para entendernos hemos llamado “poesía social”, ha podido invalidar, o empalidecer, actitudes poéticas que, como las femeninas, propenden *al lirismo ensimismado*, enclaustrado en la intimidad; es decir, al lirismo puro. Pero el tema nos llevaría muy lejos. (Díaz-Plaja, 1970, p. 99, el resaltado es propio)

Evidentemente hoy está absolutamente obsoleta esa perspectiva. Y por ello es necesario conservar ese adjetivo para el poemario y matizar cómo y hasta qué punto la poesía de Gatell es poesía femenina, porque de ello se podrían extraer además conclusiones que atañen a la situación de la poesía del resto de las autoras en su época.

Las claudicaciones es un libro de poesía social escrito, primero, por una mujer y, como tal, debe llamarse poesía femenina puesto que además la enunciación de la voz poética principal así lo suscribe también. Además, en este libro, la autora añade su propia concepción del feminismo, que aunque tremendamente holística en este caso –“macro lírica” como denominaba su poesía el mismo Manrique de Lara-, está presente a lo largo de la mayor parte del libro y no debe obviarse bajo ningún concepto puesto que supone uno de los pilares de su denuncia en este caso. De hecho, el propio ejercicio de recuperación de cierta imaginería del poemario inédito *Mujer en la esquina* para este libro -como se verá en el análisis, la parte ciertamente

más generalista de su toma de posesión como mujer- hace que la poeta esté empleando deliberadamente como punto de anclaje desde el que partir a otras denuncias sociales precisamente el hecho de ser mujer consciente; es decir, feminista, a pesar de que el término sea entendido por ella en el sentido más holístico posible en este caso como hemos dicho. El propio Rafael Morales, en su revisión del libro de 1969 habría propuesto ya la crítica en clave feminista como el primer pilar de todo el poemario. Algo, quizás excesivo para nosotros, pero que desde luego no se mencionó en la lectura de 1969 y que merece la pena transcribir:

“Las claudicaciones” es un libro amargo, escrito con lenguaje sencillo, claro y bello, en el que la poetisa se duele, ante todo, de la destrucción de sus sueños de mujer consciente, una destrucción que sabe labrada día a día por el tiempo, por la circunstancia, por los hombres o por las duras leyes naturales. (Morales, 1969, p. 3)

Así las cosas, además de la evidente condición pragmática que ya hemos mencionado, la poesía de Gatell es femenina en tanto se ocupa del feminismo, y también en la medida en que es capaz de ocuparse de todos los temas que preocupaban a los poetas de su tiempo, de la misma manera que lo hiciera cualquier poeta. La propia Angelina Gatell había superado ya la noción maniquea de emplear el marbete “femenino” con ese tono excluyente desde hacía mucho tiempo. Se esforzó siempre en reconocer la equidad en la poesía de hombres y mujeres y trató de explicar que ninguna diferencia sustancial debía haber por obligación en la poesía de unos y otros, simplemente por el hecho de estar adscrito a un sexo particular. En este esfuerzo, como ya hemos visto en una sección anterior, compartió la visión con sus contemporáneas, que tuvieron que lidiar con una lucha de género que se libró en diferentes frentes y se resolvió en cada una de ellas con diferentes resultados, pero que sin duda las marcó comúnmente, como grupo, en mayor o menor medida. En una carta dirigida a Carmen Conde el 3 de enero de 1955, Angelina Gatell le escribía lo siguiente respecto a estas cuestiones:

[...] Lo que considero absurdo es intentar seguirles o imitarles, o vencerles. No se trata de una guerra sino de un camino totalmente opuesto que deberíamos seguir. Decir nuestras cosas de mujer, o las cosas de nuestros hombres, pero con una voz femenina, puramente femenina que, no comprendo por qué, muchas poetisas desdeñan. [...]
(Gatell a Carmen Conde, 1955)

El comentario hay que entenderlo en su contexto. Gatell se refería a la primera antología femenina de Carmen Conde en la que ella aparecía, y a todas las disquisiciones que venimos anunciando. Como se ve en la carta, Gatell habría sido partidaria, en un primer momento, de seguir un camino propio que no estuviera supeditado a juicios ajenos. Sin embargo, merece la pena hacer notar su preocupación por decir “las cosas de nuestros hombres”, es decir, por participar activamente en la poesía social que entonces se trabajaba y luchando paralelamente con unos prejuicios dicotómicos que le vinieron impuestos desde el principio.

En este panorama no sorprenden los resultados poéticos de la autora que, aunque evidentemente femeninos por todas las razones que hemos expuesto antes, como decimos nunca difirieron en sus libros publicados de las temáticas generales abordadas por sus contemporáneos, salvo en contadas excepciones de composiciones dedicadas a vindicar los problemas de las mujeres. En una reseña breve al primer poemario de Josefa Contijoch, *De la soledad primera* (1964), en la revista *Poesía española*, en diciembre de 1964, Gatell escribía lo siguiente acerca de la autora:

[...] [U]na voz nueva, limpia, que se incorpora al ya numeroso grupo de poetisas españolas que desertando de los tradicionales temas femeninos, cantan noble y conscientemente, con amplitud de criterio, desde el ángulo donde su inquietud las sitúa. [...] ¿Qué duda puede cabernos de que el hombre actual abrumado de inquietud [...] ha de partir casi necesariamente de una visión dramática de cualquiera de los problemas que la humanidad se plantea? [...] (Gatell, 1964d, p. 2)

También en la reseña de *Un pueblo que lucha y canta* de 1967 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Gatell se expresaba en los siguientes términos:

[...] Carmen Conde ha sabido, con su palabra ardiente y ardida, impregnada por las más puras sustancias poéticas, fustigada por los más acuciantes problemas humanos, entregarnos un mundo rico y pleno, misterioso y dramático. Un mundo capaz de contener y asumir todas aquellas actitudes que parecían vedadas para la poesía femenina, tan hecha hasta entonces de circunstancias, de anécdotas, de intimismo. [...] (Gatell, 1967a, p. 435)

Con ambos comentarios se puede ver que ese esfuerzo por hacer comprender la poesía femenina como algo más abarcador estuvo siempre presente en el trabajo y los juicios críticos de Gatell. Y se puede intuir también cómo esa necesidad de

reafirmación en el panorama general, le llevó a plantearse incluso el estilo que debía tener la poesía de las mujeres.

Es muy interesante en este punto traer a colación un pequeño artículo de Mercedes Formica que apareció en *El Correo Literario* ya en 1950. El texto, extraído de una conferencia mayor que la autora había dado en el Congreso Femenino, discurría muy en sintonía con el tema de la poesía femenina como fenómeno abarcador de temas universales. Dicha ponencia llevaba por título “La mujer en las profesiones”; y, tal y como del extracto se deduce, Formica dejaba clara su visión acerca del papel principal que las mujeres estaban adoptando en la esfera pública laboral y, en particular, en la de la literatura. Además, el artículo aparecido en la publicación había cambiado su título a uno mucho más reivindicativo y más explícito en todos los sentidos: “Guerra de los sexos en la literatura”. Formica describía el papel de las mujeres como uno fundamental y, por su puesto, como heterogéneo, situándolo a la vanguardia de la labor autorial. Es curioso también el punto irónico con que Formica describía la manera en la que debían actuar las mujeres con respecto a los varones escritores en esta nueva conquistada posición de autoras. Merece la pena transcribir una parte del texto para ver esa lúcida reflexión que comporta además varios matices:

Una mujer, sea poetisa, novelista, matemática o cocinera, no pierde nunca el contacto con la realidad, no vive en las nubes, y por tanto, nuestra misión en esta casa nueva de las letras, donde todo anda tan mal barrido y tan en desorden, es poner un poco de orden. Hay que ganar la batalla al librero, [...] [h]ay que ganar la batalla a las ediciones clandestinas [...]. Hay, en fin, que llevar a la vida en el aire del escritor un poco del sentido práctico de la mujer. [...] (Formica, 1950, p. 2)

Sin ninguna duda, del extracto se deduce que la capacidad de las mujeres de escribir sobre todos los temas estaba también más que presupuesta de antemano por Formica.

Comentarios críticos limitadores, heredados de concepciones ancestrales de lo que “debía ser femenino”, como los que hemos visto antes en referencia a *Las claudicaciones*, no dejaban de suponer un pobre entendimiento de los esfuerzos que las poetisas estaban haciendo entonces por sumarse al panorama literario. Y fueron un frente con el que tuvieron que enfrentarse las poetisas, por si fuera poca su difícil situación. Julia Uceda expresaba esta visión de manera clarísima y certera, por su

parte, en su comentario crítico al primer libro de María Eugenia Rincón, *Tierra secreta* (1962), en el número 75-78 de *Cuadernos de Ágora*, entre enero y abril de 1963. Decía Uceda:

Cuando un poeta adquiere determinada altura intelectual –cosa que todo lector de un libro de poemas escrito por una mujer advierte enseguida-, es pueril e insuficiente enfocar el fenómeno poético que se ha manifestado en ese libro, única y exclusivamente desde el punto de vista de su *feminidad*. Con ello algunos críticos nos sorprenden más que con el talento que le reconocíamos, con su visión *masculina* de las cosas. Y esta visión, tan parcial y pequeña –tan peyorativa, consciente e inconscientemente-, de lo que es en realidad muy complejo, no significa otra cosa que caer en una visión poco clara desde el propio género de lo que se está, en el fondo, y bajo el aspecto de proteccionismo, reprochándose al género distinto. La sensibilidad poética ni puede definirse según determinados patrones ni es exclusiva de ninguno de los dos géneros que se reparten el rótulo general del *homo sapiens*. Si no, échese una mirada a lo largo de la poesía española y constátese la gama de sensibilidades que caben entre la escritura poética de Juan Ramón y la de, por ejemplo, Miguel Hernández o Blas de Otero. Juzgar a los poetas por su género sería, entre otras cosas, ridículo.

El libro de María Eugenia Rincón me ha servido para exponer estas ideas que hace tiempo me venían rondando, y es porque se trata de uno de esos libros que hay que tomar en serio precisamente porque su esencia femenina no está negada ni sofisticada. [...] (Uceda, 1963, p. 45)

De nuevo, en la larga cita, se puede ver cómo Uceda resumía a la perfección el problema de la segmentación a la que las poetas se vieron sometidas por los juicios críticos en varias ocasiones. Muy ilustrativo para completar este panorama es ver cómo en el propio prólogo de la primera edición del libro, Rafael Ferreres escribía efectivamente lo siguiente:

Sería, y es, incomprensible leer poemas de María Eugenia sin sentir en todo momento su maravillosa feminidad, patentizada constantemente en apreciaciones, sentimientos y problemas propios de su íntima condición de mujer. Esta condición de María Eugenia la percibimos desde el primer poema de su libro y ya no nos abandona: más bien se intensifica, dejándonos al final un sentimiento poco frecuente en las poetisas (mujeres-poetas) de ahora, que nos hace recordar a las voces inolvidables de las helénicas. (Ferreres *apud*. Rincón, 1962, p. 8)

Muy probablemente la crítica de Uceda fuera de hecho una respuesta explícita a ese prólogo. Lo que *a priori* podría parecer una crítica constructiva en torno a los

inevitables ejercicios de auto-descubrimiento femenino que efectivamente estaban presentes en las obras de las poetisas del medio siglo, y lo estaban también en el libro de Rincón; terminaba siendo, sin ninguna duda, una segmentación y una exclusión, tal y como denunciaba Uceda.

En suma, con ese tipo de críticas se pretendía limitar la obra de las poetisas al ámbito de temáticas que tuvieran que ver únicamente con los problemas femeninos, recurriendo incluso a la mención de las voces helénicas, como en el caso de Ferreres, para reforzar las tesis. Sin duda, los críticos tuvieron un caldo de cultivo extraordinario para ejercer su poder de exclusión en lo que respecta a la crítica de la poesía de las autoras puesto que, siendo que efectivamente su condición de ser mujeres no desaparecía nunca de sus trabajos, lógicamente; ésta, mal entendida, podía ayudarles a relegarlas a un segundo plano, precisamente ensalzando esa condición hacia una u otra dirección limitadora. Y en esos procesos de marginación, también algunos supuestos rasgos de estilo, además de los más evidentes de temática, a menudo formaban parte también de un mismo razonamiento insolvente para justificar una falta de interés por una poesía que se segmentaba injustamente con respecto de las poéticas generales del medio siglo. Y todo ello además podía ocurrir, como decía Uceda, conscientemente o no, siendo el último caso aún más difícil de combatir. El tema es extraordinariamente complejo puesto que derivó en una lógica de la marginación constante y explícita de la poesía de las mujeres, por razonamientos que además no estaban relacionados entre sí, como eran ese de la temática y del estilo por ejemplo. Y se repitió además incesantemente en debates explícitos y en las sutilezas y los matices de los diferentes comentarios críticos de la esfera intelectual durante todos los años de producción de estas poetisas estigmatizándolas, como decimos, en uno u otro sentido, y probablemente también mediatizando incluso su producción poética por consiguiente.

Carmen Conde actuó siempre como baluarte de defensa de la creación de sus compañeras, además de como poeta modernísima en sí misma; y, en lo que respecta a Angelina Gatell en particular, fue sin duda siempre un referente. Por eso no podemos obviar en este punto su pensamiento respecto a esa situación de las mujeres en literatura, puesto que fue ejemplarizante para el desarrollo de la obra de todas ellas. En la revista *Arbor*, en 1970, Carmen Conde publicaba el ya mencionado

artículo con el título “Poesía femenina española, viviente”, donde la coma otorgaba nuevas nociones a su primera antología compensatoria de 1954. En ese número 294 de la revista, Conde reflexionaba sobre la situación de las mujeres poetas en su tiempo; y, a fecha tan avanzada como 1970, se puede percibir que estaba aún inmersa en esas mismas diatribas con que sus compañeras venían lidiando desde años atrás. A modo de recapitulación sobre la experiencia vivida, Conde escribía:

[...] La Poesía, alcanzada la categoría a que aspira desde cada creador lírico, no tiene sexo. Como tampoco lo tienen los ángeles. Lo importante es que es poesía auténtica, y en ella todos somos iguales cuando alcanzamos la verdadera categoría. Pero, mientras se consigue o se concede al poeta importancia creadora, sí hay poesía llamemos discriminada: poesía de mujer y poesía de hombre. No es que al haber llegado a la cima se pierdan las características espirituales y biológicas, eso es imposible; pero sí se han ido sublimando de tal manera que se han cuajado en una obra cuya trascendencia alcanza el género humano en todas sus aspiraciones. [...] (Conde, 1970, p. 73)

Sus planteamientos proponían la universalidad temática como fundamental para la poesía de las de su tiempo, indistintamente de las características específicas de género que evidentemente se pudieran encontrar en la poesía de las mujeres, más rica también en todos esos sentidos que la de los hombres, pero que desde luego, aunque siempre reconocibles con orgullo, no deberían monopolizar la atención cuando se tratase de hablar de su poesía; con vistas seguramente también a una posible futura reescritura más justa de la historia literaria. Esta visión fue como decimos compartida por muchas de las poetas que trataron siempre de subrayar esa capacidad universalizadora de su poesía, para hacerla necesaria en mitad del panorama general. Pero ese sobreesfuerzo al que tuvieron que someterse constantemente la mayoría de autoras, y que denotaba una visión inteligentísima del problema por su parte en todo caso¹⁸, también llevaba, paradójicamente, asociado el riesgo en algunos casos de dejar en segundo plano, *de facto*, aquellas dimensiones de su poesía que se caracterizaban por marcar específicamente su

¹⁸ Y también muy moderna en tanto hoy en día ya no puede concebirse el feminismo sino como una herramienta orientada al grueso de la sociedad, de manera universal; y, en plantear eso, las poetas del medio siglo fueron pioneras indistintamente de que ello ocurriera como una respuesta a una situación adversa generalizada durante la dictadura, como una estrategia para su promoción editorial en medio del panorama; o, como más bien parece, como una mezcla necesaria de ambas circunstancias.

condición de mujeres, para tratar de evitar una marginación asociada precisamente a esos rasgos. La situación las posicionaba entre la espada y la pared, y sus juicios críticos siempre se veían situados en esa fina línea entre apostar abiertamente por la diferencia o tratar de sumarse a un discurso general; y, en último caso, en la búsqueda de cómo aunar ambas realidades de la manera más ventajosa.

En el caso específico de Angelina Gatell de hecho, como venimos proponiendo, ella siempre trató de situarse a sí misma dentro de ese terreno de poesía preocupada por las circunstancias generales, a pesar de que sumase al resto de problemas universales aquellas injusticias que específicamente las de su sexo tenían que soportar. Y nos parece que puede ser precisamente un buen ejemplo de cómo esa diatriba le llevó a apostar finalmente por una poesía que no estaba especialmente marcada por su condición de género; porque su poesía publicada en libro es, desde luego, muy ecléctica en temática, e incluso bastante neutral en estilo¹⁹. De hecho, con el paso de los años, Angelina Gatell seguiría siempre preocupada por todas estas diatribas y llegaría a paraderos muy inteligentes al final de su vida, donde el planteamiento que propuso estaba muy ligado a las conclusiones anteriores de Uceda y Conde, siendo la última con quien habría discutido personalmente sobre el tema durante todas las décadas anteriores. Suponía en todo caso una deducción inteligentísima de la difícil situación vivida y unas conclusiones muy atinadas sobre una de las opciones de cómo recomponer la historia de la poesía femenina; pero en ese planteamiento se puede confirmar también que efectivamente quizás ese tono especialmente neutral de su poesía, así como su preocupación por acometer temas universales, pudo estar hasta cierto punto originado por ese complejo sobreesfuerzo, orientado a escapar las injustas segmentaciones de los críticos de su época, al que estuvieron sometidas muchas de las autoras.

Fue en la introducción a su antología de mujeres poetas, sociales, de 2006, *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, donde Gatell planteó que el enfoque de recopilar la obra de sus compañeras en torno

¹⁹ Sobre los problemas que supone la determinación de un estilo específico para la poesía de las mujeres reflexionaremos en el último capítulo de este estudio a partir de otros comentarios críticos que a ese respecto emitieron las interesadas.

a sus temas compartidos generalmente con todo el elenco del medio siglo, y no centrándose en sus distintivos exclusivamente femeninos, era el más adecuado. En ello se ve claramente esa preocupación mantenida por hacer de sus trabajos algo universal y reconocido por todos, evitando nuevas marginaciones. Gatell escribía lo siguiente sobre la selección de once mujeres que incorporaba:

Resulta muy llamativo el hecho de que sea precisamente en la emoción de una poesía, que hace del ser humano su inmediata referencia, donde la mujer irrumpe con más aliento que nunca, como respondiendo más a una llamada formulada desde lo más profundo de su ser solidario, participativo, que de cualquier otro estímulo de carácter intimista. Ella sabe [...] el papel que le corresponde representar y que va a representar en el futuro como ser pensante, no sólo en el ámbito de las letras, sino también en todas las parcelas de la sociedad, a medida que esa sociedad vaya siendo menos opresora [...]. (Gatell, 2006, p. 22)

Las once mujeres incluidas en la antología eran: Ángela Figuera, Carmen Conde, Concha Zardoya, Gloria Fuertes, María Beneyto, Julia Uceda, Acacia Uceta, Aurora de Albornoz, Angelina Gatell, María Elvira Lacaci, y Cristina Lacasa, en este orden. Y más claras eran aún sus palabras, respecto de la actitud a adoptar en los procesos de recuperación de nombres, en uno de los capítulos introductorios a la misma antología:

De nuevo insistimos también en decir que nuestra selección ha sido hecha únicamente en función de lo que consideramos una ruptura de considerable interés con la poesía que hasta entonces habían escrito las mujeres. En función también del compromiso que la mujer, súbita y colectivamente, adquiriría. Ruptura y compromiso que iban a darle una nueva dimensión, integrándola definitivamente en la historia de la poesía española [...]. (Gatell, 2006, p. 79)

Dejaba, como se puede ver, poco lugar a dudas acerca de sus impresiones sobre el papel de esa poesía femenina que habría que subrayar en el grueso de la creación poética del medio siglo. Veremos no obstante más en profundidad ese pensamiento en el apartado dedicado por entero a esa antología de 2006 y en el último capítulo de este trabajo dedicado a reflexionar sobre la construcción del canon literario de aquellos años.

Dejando de lado por ahora el tema de la poesía femenina como fenómeno, cabe mencionar antes de comenzar con el análisis del libro de 1969 que en una entrevista concedida al periódico *ABC* a raíz de la publicación precisamente de este

libro, Angelina Gatell resumió a la perfección su poética, además de resumir en pocas líneas su manera de hacer versos:

No es objetividad lo que busco, sino pasión [...]. Ese es, para mí, el resorte que pone en funcionamiento el mundo de lo poético. No comprendo la poesía cerebral, intelectual, es decir: pura. También por eso, cuando alguien dice que soy retórica, me siento reconfortada. Para mí la retórica –bien entendida– es el tercer resorte. El segundo son las ideas. Los tres bien manejados y fundidos entre sí, el poema. (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017)

De hecho, esta pequeña poética parece que le habría acompañado siempre puesto que había aparecido ya en la mencionada antología que Jacinto López Gorgé preparó para Alfaguara en 1967 de poesía amorosa donde se incluía a la poeta, y que venía firmada en 1965. Esas líneas venían además seguidas de otras en la antología, igualmente interesantes, que merece la pena traer a colación ahora:

La poesía sin ideas no me interesa. Pero las ideas no llevan consigo esa sutil vestidura, esa clara intuición diferenciadora que las redime de la prosa en una mutación misteriosa, mágica, no son, para mí, más que ideas. Su valor esencial es el mismo, pero su autor equivocó el vaso con que debía servirlo. [...] Yo acerco mi poesía a lo social porque así lo siento. Eso no quiere decir que no haya hecho incursiones en otros campos, siempre en menor escala y con menos fortuna, creo. Insistir en los temas sociales me parece un deber que me impone mi tiempo y las circunstancias de mi tiempo. No me siento capaz de permanecer al margen. La neutralidad es un signo de decadencia, de muerte. Y yo estoy apasionadamente viva (Gatell *apud.* López Gorgé, 1967, pp. 368-369)

Todo ello resumía claramente lo que significó para ella la poesía social o, al menos, lo que ella pretendió aportar a esa corriente del medio siglo. No se trataba de un realismo objetivo simplemente, o behaviorista, sino más bien de una reinterpretación crítica de su alrededor con el realismo como único telón de fondo posible ante semejante situación histórico-social. Por su parte, era también muy clara la no renuncia a la estética de la poesía, intención compartida con sus compañeros de promoción, como se ha visto en apartados anteriores.

Volvemos ahora al libro objeto de comentario, dedicado a Carmen Conde por entero y publicado por primera vez en Madrid, en la colección “Poesía Actual” de la editorial Biblioteca Nueva, con una tirada de 1000 ejemplares y un precio de cien pesetas. El ejemplar de la primera edición de la Biblioteca Nacional de España, cuya

signatura es 1/246940, está dedicado a Ramón de Garciasol y a su mujer en los siguientes términos: “A Mariuca y Miguel esta noticia y testimonio. Afectuosamente”. La edición que empleamos aquí para el análisis es la segunda, en Torremozas, y de 2010. En cualquier caso, sólo hay seis poemas en los que se encuentran variantes semánticas con respecto a la primera edición de 1969, y la mayoría son de pequeña relevancia. Se trata de una reedición fiel a la primera, por lo que su empleo no entorpece el análisis en ningún sentido. La primera, pequeñísima, está en el primer poema, “Generación”. Otra nimiedad hay en “Los sueños”; y otras algo más importantes en “Metamorfosis”. “Los trenes” también tienen alguna variante no demasiado relevante. Otra pequeñísima hay en “De pronto aquí, en la noche...”, y el resto, más relevantes, se encuentran en el último poema largo, “Niña mía”. La mayoría de dichas variantes también estaban presentes en la lectura pública que la poeta hizo en la presentación de su libro en 1969, a la que también aludiremos durante el análisis. Como se verá en el capítulo siguiente, en las antologías de 2001 y 2015 sí que aparecerían reescrituras interesantes, a modo de reelaboraciones prácticamente, con respecto a los poemarios de la primera etapa. Y, en el caso de *Las claudicaciones*, hay reelaboraciones y añadiduras que se incluyen en la antología de 2001 y que de nuevo han sido borradas incluso en esta edición de 2010, fiel a la de 1969. Sólo hay una variante que se presenta con una evolución cronológica, primero en la antología de 2001 y después en la edición del libro de 2010 y mantenida en la antología de 2015. Es la de “Generación”.

El libro está dividido de nuevo en tres apartados no titulados que cierran un círculo sobre el entorno personal de la autora desde lo más general a lo más íntimo, y también desde el inicio de una era hasta el final de la misma. A fecha tan tardía como 1969, el libro muestra el sentimiento que provocó en los poetas del medio siglo, el final forzoso de la era de la poesía social. Efectivamente, en este sentido parece un libro de transición entre dos etapas. Al estilo de la sociología crítica de Taine y los tres niveles en los que inscribe a una obra de arte: “en la obra total de un autor, en la ‘familia de artistas’ de que el autor forma parte, y en el mundo que rodea a esa familia” (José Vallés Calatrava *apud*. Sánchez Trigueros, 1996, p. 31), el libro de Gatell empieza por un poema titulado “Generación” que alude al grupo del cincuenta, y termina con un tercer apartado en que sólo se incluye “Niña mía” que hace alusión a la infancia y al comienzo del crecimiento de la poeta en tanto que

consciente de su arte. Se cierra así, por un lado, el círculo relacional entre el grupo general y la propia poeta; y, por otro, la temporalidad vital, desde la infancia, hasta el momento presente. El segundo apartado alude a los problemas sociales que viven los artistas en el momento presente a consecuencia de las injusticias políticas y sociales, manteniendo y desarrollando así la relación entre lo colectivo y lo personal.

El tema de la vuelta a la infancia, por su parte, es compartido por todo el grupo del cincuenta tal y como se indica en todas las antologías que recogen los principales nombres del momento y como ya hemos visto antes en algunos poemas de Gatell. Así, la poeta comparte este tema con todos los participantes del cincuenta: Eladio Cabañero, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Gloria Fuertes, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Félix Grande, o Carlos Sahagún, entre otros. Como diría el mismo Carlos Sahagún en los famosos encuentros de Oviedo acerca de su poesía, pero extrapolable al resto:

[...] Entonces yo creo que sí, que probablemente la posguerra sí marca de una manera muy concreta y muy determinada [la] poesía, que viene a ser parte de una reflexión, una indagación sobre el mundo de la infancia, pero una infancia concretada en un determinado momento político y con unas circunstancias familiares específicas [...] [S]on años en los que la desolación ambiental imprime ya carácter y se busca cierta forma de salvación, que en mi caso viene a través de una serie de temas que también aparecen en mi poesía: el tema del amor, el tema de la solidaridad humana [...]. (Carlos Sahagún *apud.* Carlos Barral *et al.*, 1987, p. 87)

Luis Jiménez Martos, en su prólogo a su antología de once poetas de 1961, de Sahagún diría lo siguiente: “Acaso sea el poeta alicantino [...] el [...] joven que mejor haya expresado hasta ahora el estado espiritual de ‘los niños de la guerra’ a través de su propio espíritu. La niñez le preocupa y ella ha dado motivo a algunos de sus mejores poemas” (Jiménez Martos, 1961, p. 19). Y la propia Angelina Gatell, en su “Crónica de poesía” para *El Urogallo*, como ya hemos visto, de *Estar contigo* (1973) decía lo siguiente, ya en 1973:

Estar contigo nos trae de nuevo la evocación de esa infancia, que se nos antoja como símbolo y síntesis de las motivaciones que, desde siempre, impulsan la poesía de Sahagún. Ese niño, imagen de tantas frustraciones, pasa como una sombra pálida por sus versos y es memoria permanente de algo que el poeta no ha olvidado [...]. (Gatell, 1973b, p. 125)

Lo cual dejaba pocas dudas al respecto de su propia participación en esa misma temática; aunque a menudo fuese polisémica en esta primera etapa como venimos viendo, y como ya sabemos que también era habitual en el resto de poetas. En *Esa oscura palabra* hemos visto como el periodo áureo de la infancia le servía a la poeta sobre todo para trasladar un sentimiento de esperanza vehiculado por las generaciones futuras. En este libro, “Niña mía” comportará una nueva visión añadida al tema, aunque sin duda ambas estarán también muy relacionadas.

El comentario de Gatell respecto de *Estar contigo*, estaba también muy en la línea de lo que Caballero Bonald habría planteado acerca del tema de la infancia en un artículo que habría escrito para *Ínsula* en 1963 a propósito del poemario *Vida anterior* (1962) de María Beneyto, publicado en Venezuela por un ejercicio de autocensura de la autora:

Nunca se insistirá bastante en la consideración de una de las más significativas fuentes temáticas de un buen sector de la última poesía española. Me refiero al aprovechamiento de la experiencia infantil como más adecuado sostén de toda una serie de aquilatadas comprobaciones de la realidad. (Bonald, 1963, p. 7)

Así, se habrían referido ambos poetas al tema desde una perspectiva inteligente y parcialmente novedosa que proponía, más allá del mero recuerdo del periodo infantil desde diferentes perspectivas habitual en esos niños de la guerra, un componente de equilibrio que se establecía precisamente entre la realidad interior e íntima del poeta y la circunstancia que le había tocado vivir. Y estaban estableciendo con ello toda una posibilidad poética en torno al recuerdo histórico que sería útil para varios de los poetas de su generación que en sus últimas producciones de finales de siglo y comienzos del XXI vertebrarían su obra en torno al tema de la memoria colectiva como baluarte principal de su crítica social pasada, pero también presente; tal y como ocurre en el caso de la propia Gatell. La infancia sería precisamente una de las principales claves de toda esa reconstrucción, y ello es lo que también se dejaba sentir ya en cierto sentido en ese “Niña mía” de *Las claudicaciones*.

Para clarificar todo esto, retomamos el comentario de Bonald al poemario de María Beneyto, donde definía ese fenómeno en los siguientes términos:

La recuperación de la infancia, el alumbramiento de persistentes parcelas de nuestra intimidad, la utilización del posible magisterio de esa 'vida anterior', puede obedecer a muy diferentes objetivos. [...] Ahora bien: la cantera de esas presuntas lecciones morales puede venir dirimida por un programa que va desde el elegíaco sentimentalismo hasta la dinámica confrontación del pasado dentro del histórico balance del presente. María Beneyto se encuentra, desde luego, como tantos otros poetas de su generación, en este último y previsible caso, es decir, adopta una posición reñida de antemano con todo lo que pudiera significar un fantasioso anacronismo. [...] El hecho de retornar a la dimensión física, al íntimo proceso mental de aquella primera vida, proporciona a la autora unos necesarios puntos de referencia para fijar el contenido ideológico de su presente. [...] (Bonald, 1963, p. 7)

En su caso, *Manuel de infractores* (2005) estaría en esta línea; y *Pliegos de cordel* (1963) habría sido, en su momento, poemario por excelencia del medio siglo donde la infancia y la crítica social se mezclaban en uno, pero aún de manera polisémica.

Volviendo al análisis del poemario de Gatell, debemos decir de nuevo que efectivamente en *Las claudicaciones* hay un sentimiento de pesimismo creciente que quizás es el componente temático fundamental de todo el libro. El mismo título tiene que ver con ese sentimiento de hastío personal que vivió la poeta en este momento cultural del país, y que le llevó a dejar de publicar hasta el siglo siguiente. En el segundo apartado, "Hombre futuro" es de hecho un llamamiento a las futuras generaciones para que sigan trabajando en la regeneración cultural española que aparentemente para Gatell los del cincuenta no han conseguido llevar a cabo. Pero, de cierta manera, se deja entrever un cierto sentimiento de esperanza, que ya sabemos que es fundamental en la poesía de la autora, y que a menudo queda depositado precisamente en esas generaciones venideras, tal y como veíamos en algunos poemas de *Esa oscura palabra*. A través de una voz que le habla, la poeta logra vislumbrar un futuro mejor y se hace eco de una ilusión que parecía perdida: "Tú, desde lejos, clamas, / pides nuestro heroísmo / anónimo y diario. / [...] / Qué gran voz la tuya, / derramándose / más allá de la brisa y de las olas, / sobre las piedras grises de la desesperanza / y del tedio" (Gatell, 2010, p. 59). No se puede evitar pensar en este punto en el famoso poema de Ángel González, "Discurso a los jóvenes" de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), donde el poeta les pedía lo siguiente a las futuras generaciones: "De vosotros, / los jóvenes, / espero no menos

cosas grandes que las que realizaron / vuestros antepasados. / Os entrego una herencia grandiosa: / sostenedla. [...]" (González, 2018, p. 78).

Sin embargo, a modo de inflexión final, "Metamorfosis", -el décimo poema leído en una lectura de presentación del libro en la Tertulia Literaria Hispanoamericana- al final del mismo apartado segundo, es un grito desesperado a la soledad cultural, una amenaza, un sentimiento de necesidad de abandono de una profesión amada por considerarla adulterada. Y también conlleva un sentimiento de desesperación provocado por la pena profunda que le genera a la poeta su entorno sociocultural. Es, respecto a "Hombre futuro", una vuelta a la realidad, al hastío, y al cansancio extremos. De nuevo, cabe recordar el poema de Ángel González, "Preámbulo a un silencio", de *Tratado de urbanismo* (1967), donde, en paralelo con la poeta, González presenta un escenario de desilusión, de decepción y de derrota que, efectivamente, le llevaría a un silencio de varios años antes de volver a publicar: "[...] y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras" (González, 2018, p. 137).

El poema conlleva además un sentimiento de cese y parece poner fin a una era en la producción poética de Gatell: "Vosotros no sabéis cuán calladamente / de qué forma furtiva, / silenciosa, / puede trocarse en odio la dulzura" (Gatell, 2010, p. 67). Sin lugar a dudas este poema está llamado a evocar la situación general de la poesía en España en 1969. Y, sobre todo, la de aquellos poetas pertenecientes a la generación anterior, la del cincuenta. Algo que muy lúcidamente había hecho ya Jaime Gil de Biedma en su artículo para el semanario neoyorquino *The Nation*, "Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)" (Gil de Biedma, 1980, p. 200). La propia poeta, en esa lectura de presentación del libro que hemos mencionado antes, comenta que es un poema que le salió "muy airado" y que ni ella misma había sido capaz de justificar semejante ira. Fue enérgicamente aplaudida después de la lectura.

Existe una pequeña variante en ese poema, de bastante significación semántica, en la tercera estrofa respecto de la lectura que la poeta hizo en la mencionada tertulia y el poema publicado en el libro en 2010. La poeta leyó "en inasible cima de la furia" y escribió después "en cumbre de la furia" (Gatell, 2010, p. 67), sin duda la versión de la lectura es más apasionada que la escrita en 2010. En la

primera edición de 1969, se leía lo mismo que en la lectura. Otra variante de notable importancia se encuentra en la quinta estrofa donde la poeta leyó “este poco de Dios con que sostengo mi tristeza” y eliminó después la referencia bíblica en la versión escrita de 2010: “con que sostengo mi tristeza” (Gatell, 2010, p. 68). Sin duda esto implicaba una cierta tendencia al empleo de la poesía de corte confesional, heredada de sus primeras composiciones, de la que acabaría por desembarazarse. De nuevo, en la primera edición de 1969, también se podía leer la referencia bíblica, igual que en la lectura.

Cabe mencionar ahora que “Los trenes”, que era el poema que se situaba en el libro antes de “Metamorfosis”, suscribía también esa escalada de desesperación que se corrobora en ese último poema del segundo apartado. Es el noveno poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana donde presentó su libro en 1969, y fue aplaudida espontáneamente tras la lectura de esta composición. Es un poema dedicado a Buero Vallejo y evidentemente es un homenaje a *El tragaluz* –tal y como ella misma confirmaba en dicha lectura– representado por primera vez en 1967, donde el sonido del tren simbolizaba la constante carga que vuelve loca a España en esos días a base de esperanzas frustradas y de promesas no cumplidas. En una carta a Manuel Molina fechada el 14 de enero de 1968, la poeta hablaba de un poema, que probablemente fuera este, en los siguientes términos:

He renunciado a todas esas vanidades que tú aludes; he dejado a un lado todas mis aspiraciones, mis deseos más legítimos, porque estoy convencida de que el camino de la renuncia es hoy el único posible y decente para nosotros. Aunque a veces sea tan doloroso.

A propósito de esto –ya ves que bien me viene– te mando un poema muy reciente, escrito horas después de ver “El Tragaluz” esa maravillosa obra de Buero, del entrañable e incorruptible Buero. En ese poema encontrarás mi actitud. (Gatell a Manuel Molina, 1968)

Gatell describe en “Los trenes” ese paso de trenes que le ofrecen sueños que nunca se cumplirán y narra cómo van pasando por delante de sus ojos sin que ella suba a ninguno. El hecho de que el verso roto gráficamente le permita en muchas de las estrofas –no clásicas– conservar los cuatro versos y el último endecasílabo de cada una, refuerza gráfica y rítmicamente el movimiento continuado y entrelazado de los vagones de los trenes. Finalmente, ella queda en tierra, prácticamente sola, y en la

última estrofa recrea la sociedad cainita que Buero Vallejo describe en su obra teatral, la sociedad maniquea en que le ha tocado vivir forzosamente; y la suscribe:

No, no esperéis que suba, que el asedio
acabe por rendir mis ciudadelas.

Este es mi sitio: sombra y amargura,
como senos o patrias, me sustentan.

(Gatell, 2010, p. 66)

Existe alguna pequeña variante entre la lectura que Gatell hizo en aquella tertulia de 1969 y la versión publicada en el libro de 2010. Las comentamos a continuación. Primero, en la tercera estrofa la poeta leyó “mansamente” mientras que escribió después “dócilmente”. Si bien el cambio es pequeño, parece que el adjetivo empleado para la publicación denota aún más sumisión ante las cosas a las que ella debe la vida y por las que ha de luchar:

Me hablan las cosas que yo amo
con desmedido afán. Su voz me quema
el corazón. Y cuántas veces temo
sucumbir *dócilmente* a la promesa.

(Gatell, 2010, p. 64, el resaltado es propio)

El segundo cambio es más notable. Se produce en la séptima estrofa. Para empezar la poeta hizo una lectura de la que se podría imaginar que no hubiera salto estrófico entre la sexta y la séptima estrofa que vemos en el libro de 2010 y que efectivamente estaba ligeramente alterada en el de 1969. Por otro lado, la poeta leyó “tristeza” mientras que escribió después “pérdida”, de nuevo, empleando una palabra que reforzaba el sentido de lo que ha sido arrebatado, más allá de la tristeza que eso le pudiera causar:

[...]
una vez más, llevando en sus entrañas
la rúbrica del fuego y de la *pérdida*.

[...]

(Gatell, 2010, p. 65, el resaltado es propio)

La tercera variante en la estrofa decimotercera, sin embargo, conlleva una gradación descendente en lo que se refiere a dramatismo comparando la lectura de 1969 con lo que se podía leer en 2010. La poeta leyó “gastado” y escribió después “usado”, siendo el primer verbo más dramático que el segundo:

[...]

Conozco mi destino de renuncia,
mi corazón *usado* por la afrenta.

(Gatell, 2010, p. 66, el resaltado es propio)

Dichas variantes de la lectura de 1969, también aparecían idénticas en la primera edición del libro de 1969.

En una carta a Manuel Molina, fechada el 14 de enero de 1968, la autora le enviaba uno de los poemas que formarían parte de *Las claudicaciones* y le hablaba de él en los siguientes términos: “[...] he dejado a un lado todas mis aspiraciones, mis deseos legítimos, porque estoy convencida de que el camino de la renuncia es hoy el único [palabra incompresible] posible y decente para nosotros” (Gatell a Manuel Molina, 1968). Ese comentario resume a la perfección el espíritu de hastío que venimos viendo reflejado en los dos poemas anteriores. Y “Niña mía”, por su parte, el último y único poema del tercer apartado al que aludíamos antes, resume también muy lúcidamente cómo la autora, lejos de encontrarse a sí misma, ni siquiera en su niñez hacia la mitad del poema, sufre una crisis de existencia con mezcla de desaliento, hastío, y cansancio, que no le permite continuar y frente a la que necesita hacer balance. El final del libro, por lo tanto, es desgarrador:

[...]

Caíste, niña mía, y me dejaste
para lograte pura entre la sombra.
Yo tuve que seguir. Sobre mis labios,
olvidado ya el sabor del viento,
se agolparon los días
como una larga música irredenta.

Y poco a poco fui desvalijada

de todo
como un día lo fui de ti.

Y supe
de la claudicación.

[...]

(Gatell, 1969, p. 72)

Junto al sentimiento de esperanza que se deja vislumbrar en algunos de los poemas del libro, el hastío es sin duda el otro pilar temático fundamental del libro que genera una tensión dicotómica que se solucionará en la segunda etapa poética de la autora.

En “Niña mía”, dedicado a Josefina y Francisco Ribes, existe también una gran variante entre la lectura de presentación que la poeta hizo en la Tertulia Literaria Hispanoamericana en 1969, y la versión que después se publicó en libro en 2010. La lectura añadió a la sexta estrofa un verso, de mucho peso semántico, que después fue eliminado en el libro en 2010, pero que estaba también en esa primera edición de 1969. Los transcribimos a continuación:

[...]

No sé, pero te digo, niña,
que no tengo otra cosa,
quizás no tengo
más coraje que el de mi voz,
porque pienso que mis manos están solas
y vencidas,
y yacen sobre la yerba
derribadas por la piedad y el tedio.

(Gatell, 1969, p. 67)

[...]

No sé, pero te digo, niña,
que no tengo otra cosa,
que un puñado de versos
ahora que mis manos están solas

y vencidas,
y yacen sobre la hierba,
derribadas por la piedad y el tedio.

(Gatell, 2010, p. 74)

En la versión de 1969 aún no estaba asumido que las manos están vencidas mientras que, en el libro de 2010, ya no quedaban dudas al respecto, reforzando el pesimismo del libro. Existe otra pequeña variante semántica entre la versión publicada de 1969 y el ejemplar de 2010 en este poema, que también aparecía en la lectura del poemario. En la tercera estrofa no clásica, en el quinto verso, Gatell cambiaba la acotación que describe a la voz poética, denunciante, con una reescritura bastante sustancial en el poemario de 2010. En 1969 leíamos:

No sé si al evocarte
-niña que tuviste en los pajares
cálido lecho y perfumada siesta-,
dejo en el aire suspendida
-y delincuente-
la voz que pude golpear, herir,
turbar las aguas
que implacables se cierran
sobre la luz.

(Gatell, 1969, p. 68)

En la versión de 2010, “-y delincuente-” era sustituido por “-premonición oscura del relámpago-” (Gatell, 2010, p. 73), lo que claramente simbolizaba el cambio temporal del momento de escritura. En 1969 la voz era delincuente al anunciar su denuncia, en 2010, actuaba como premonitoria de todo lo que, efectivamente, aún habría de venir.

Por último, también hay una pequeña variante semántica en el libro de 2010 con respecto al de 1969, que tiene también bastante peso. En la primera edición leíamos en la cuarta estrofa: “Porque no sé si sabes que no tengo / más hierro que la palabra, [...]” (Gatell, 1969, p. 68). En la de 2010 se lee: “Porque no sé si sabes que no tengo / más hierro que la voz, [...]” (Gatell, 2010, p. 74). El hecho de emplear el término “la palabra” en 1969, se debe seguramente a un intento de sumarse a la

polémica del conocimiento preciso a través del hecho poético, en contraposición con la pura comunicación poética, de que hablábamos en apartados anteriores. En 2010 se trataba ya de algo más universal.

A pesar del pesimismo inherente a *Las claudicaciones* que venimos observando hasta ahora, habrá también cierta esperanza en el libro, como decimos; tal y como se podía ver ya en el planteamiento de “Hombre futuro”. Una de las características principales de la poesía de Angelina Gatell es sin duda un cierto sentimiento de positividad que se transmuta siempre en ansia de recuperar la esperanza. Como veíamos en el análisis que ella misma hacía de *Estar contigo* de Carlos Sahagún en *El Urogallo*, parece que esa esperanza nace siempre, no como un simple sentimentalismo, sino más bien como una conclusión necesaria. En *Esa oscura palabra*, la esperanza venía sobre todo de la mano de las generaciones futuras. Desde “Niña mía” de este libro de 1969, se planteará el recuerdo la infancia como motor para recomponer la historia, por su parte. Parece evidente que además ambas visiones están muy relacionadas entre sí en la poesía de Gatell; y que son precisamente las que le permitirían generar toda una segunda etapa de producción poética desde la perspectiva de la necesidad del recuerdo. Frente al hastío que parece reinar hacia el final de *Las claudicaciones*, y desde su título, Angelina Gatell no se rendirá.

Pasemos ahora al resto de los poemas que componen los apartados del libro, sabiendo que el hastío, por un lado, y la esperanza, por el otro, son sus dos pilares fundamentales; y que lo sitúan, mediante esa tensión precisamente, como bisagra entre la primera etapa de producción poética de Angelina Gatell y la segunda que se centrará en la recuperación del tiempo perdido mediante la memoria, después de un silencio poético editorial de 32 años desde la publicación de este libro de 1969. Se mantendrá en general el orden de aparición natural de los poemas en el libro para el análisis, aunque en algunos casos se agruparán por sub-temáticas, igual que hemos hecho en *Esa oscura palabra*, para tratar de presentar más ordenadamente todos los puntos fundamentales abordados por la autora.

Como ya hemos comentado, el primer poema del primer apartado se titula “Generación”. Merece la pena ahora mencionar la pequeña variante que se observa en la edición de 2010 respecto de la 1969, ya que ya hemos evaluado su contenido

antes. En 1969, en la última estrofa, leíamos: “[...] Sombras tan sólo, se apagaba / nuestra hermosura sin saberla” (Gatell, 1969, p. 10). En 2010, la variante es la que sigue: “[...] Sombras tan sólo, se apagaba / nuestra hermosura en las tinieblas” (Gatell, 2010, p. 18). El cambio es mínimo, pero evidentemente la carga semántica era más pesimista en la versión de 2010, donde la poeta ya había podido hacer balance de lo ocurrido.

Después de “Generación” aparece “Como el viento” y la poeta deja vislumbrar un tipo de poesía de cariz más simbólico de lo habitual en su poesía comprometida, para personificarse en el viento y mostrar todas sus andanzas: “[...] como el viento, / de una piedra a otra piedra, / golpeándome, hiriéndome” (Gatell, 2010, p. 19). Cabe preguntarse si en este caso el elemento del aire tiene algo que ver con el poemario del poeta Alfonso Gallego Vila, *La señal del viento* (1963), al que la autora dedicaba una de sus columnas críticas en el número 144 de la revista *Poesía española*, en 1964. Describía Gatell sus versos en los siguientes términos:

[...] El viento como único personaje vivo, como protagonista absoluto. Con él juega el poeta caprichosamente y desde ángulos tan subjetivos que, con frecuencia, nos resulta difícil descifrar el poema. A veces nos preguntamos si realmente hay algo que descifrar en él, si no se trata de una mera especulación literaria sin más fin que el del juego estrictamente verbal. Otras, nos asalta la idea de que el autor ha querido gastarnos una broma. [...] (Gatell, 1964c, p. 1)

Quizás ella decidió emplear el símbolo de diferente manera para otorgarle un significado metafórico a su juicio más profundo. Es curiosa la inserción de este poema en un libro de carácter tan severamente denunciador. Sin embargo, sabemos que al final de su vida haría otro intento con la poesía de rasgo más simbolista, aunque nunca llegaría a publicar el poemario que tenía en mente. Pero, en particular, sería el mismo elemento natural aunque con distinto nombre, el aire, el que le inspiraría a seguir por esos derroteros poéticos ensayados ya en términos de impresionismo en su caso. En cierto sentido, por lo tanto, puede decirse que es un símbolo recurrente en su poesía y que también implica un sentimiento de denuncia desde el ámbito de lo introspectivo.

De hecho, como veremos a continuación, con este poema la poeta va presentando ya una compleja imagería que se verá desarrollada y consolidada a través de símbolos polisémicos y polimorfos en este libro de 1969. El estilo de

“Como el viento” es similar también al que desprende *Mi fin en el viento* (1947) de Carmen Conde. Sin duda la poeta ha leído e interiorizado a su maestra y toma de ella varios símbolos arquetípicos de la naturaleza que hacen de sus poemas algo más íntimo y existencial, en algunos puntos de este libro. No cabe duda de que el sentimiento de introspección, aunque no sólo como ya hemos visto en otros ejemplos, se transmite en Gatell a menudo a través de símbolos naturales y parece lógico pensar que dicha tendencia sea heredada de las lecturas de Carmen Conde. Sin ir más lejos, el poema que abre *Mi fin en el viento*, “Lluvia en mayo”, nos lleva a pensar que la herencia del motivo de la lluvia y el agua, podría provenir en cierta medida de la maestra. Transcribimos la última estrofa del poema de Conde para ilustrarlo:

No tengo ni una flor... Sólo mi tronco
aloja por frutal una campana.
Lluvia que contemplo, melancólica:
no crezcas para mí. Vivo inundada.
(Conde, 1947b, p. 11)

“Diluvio” que abre el canto tercero de *Mujer sin Edén* (1947) podría considerarse, por su parte, el comienzo del motivo en Conde: “[...] ¡Cuánto llueve en el mundo! Hasta los peces fluyen / por la tierra musgosa antaño incandescente. / [...]” (Conde, 1947a, p. 65). Igualmente, el motivo del aire, a veces simplemente arquetípico y a veces más metafórico como en este “Como el viento”, también es fundamental en algunos poemas eminentemente intimistas de *Las claudicaciones*, y podría interpretarse en su caso prácticamente como un homenaje a la poeta. En una carta dirigida a Conde el 19 de abril de 1958, Gatell ya le escribía:

[...] Yo no olvido cuánto todas te debemos, todas las que hemos acercado los labios a tus aguas y hemos balido ¿por qué no decirlo? de tu manantial. Y somos todas, todas, y el confesarlo ha de ser para todas un orgullo. [...] (Gatell a Carmen Conde, 1958)

Pero, como decimos, parece que con este poema Gatell estuviera introduciendo ya una problemática de los símbolos en su poesía comprometida que, en cierto sentido habría sido palpitante en su prehistoria poética de cariz amoroso-sentimental pero que, nutriéndose ahora de elementos polisémicos, proyectaba también diferentes niveles de significación, desde lo más arquetípico hasta lo más metafórico, complejo,

y propio; configurando un nuevo universo simbólico inherente a su poesía comprometida.

Para emprender un análisis de lo simbólico en la poesía social de Angelina Gatell, sería entonces pertinente traer ahora a colación el diccionario de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, puesto que los dos símbolos que emplea más habitualmente se recogen en él como arquetipos compartidos generalmente por los poetas y evidentemente también de ello hay que hablar en la poesía de Gatell, además de sus más que cercanas influencias. Tomando entonces los dos símbolos naturales más fundamentales en Gatell, el agua y el aire, podemos tomar una definición de Cirlot para cada uno que puede ser muy ilustrativa en el nivel más arquetípico. En ambos casos la definición es extensísima y conlleva varias aristas semánticas, pero tomamos las partes que creemos que en general mejor se adaptan a la poesía de Gatell. Veremos cómo además ambos elementos están relacionados entre sí. “Aire”:

En las cosmogonías elementales, se da a veces la prioridad al fuego, como origen de todas las cosas, pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento. La concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de la vida. El aire se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital, creador y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; [...]. (Cirlot, 1992, p. 60)

“Aguas”:

Por otro lado, el agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado —etéreos— y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. (Cirlot, 1992, p. 55)

También, para el caso del agua, habría que añadirle en este caso una vertiente específicamente femenina que en el caso de sus contemporáneas, así como en Gatell, estuvo muy extendida. Siguiendo a Cirlot, se podría definir como sigue:

De otra parte, entre los símbolos del principio femenino figuran los que aparecen como origen de las aguas (madre, vida), así: Tierra madre, Madre de las aguas, Piedra, Caverna, Casa de la Madre, Noche, Casa de la profundidad, Casa de la fuerza, Casa de la sabiduría, Selva, etc. (Cirlot, 1992, p. 56)

Pero son, como se puede ver, definiciones muy abarcadoras que si bien deben ser tenidas en cuenta por cuanto de tradición común tienen en poesía y por lo tanto también la que nos ocupa, no excluyen sin embargo a las diversas formas concretas también que adoptarán más adelante los elementos naturales en su poesía.

En el caso agua, que es el más presente en esta primera etapa poética, que venía apareciendo ya desde el poemario anterior, a menudo se re-semantizará a través de sus derivados como ríos, mares, islas, etc., en los diferentes poemas, para ir consolidando una estructura simbólico-metafórica más compleja y concreta, que va más allá de las meras formas arquetípicas de los símbolos y los significados universales que a ellas subyacen. Una suerte de significación más profunda, como también apuntaba Cirlot. Ello ocurre como un todo en este libro de *Las claudicaciones* y lo veremos más adelante en otros poemas mediante los que trazaremos una suerte de esquema de la imaginería metafórica habitual en Gatell, que una vez consolidada en este libro de 1969, también retomará incluso en su segunda etapa. Pero incluso en ese esquema consolidado, habrá sin embargo espacio para la polisemia en los elementos que se componen de agua, que es también su núcleo. Parece que la intención última de Gatell sería no agotar sus elementos simbólicos favoritos, para poder re-semantizarlos en lo sucesivo, a diferentes niveles en cada caso.

“Como los ríos” es un poema de obligada inserción en este punto ya que completa las exposiciones anteriores. Forma parte también del primer apartado del libro, aunque no en este orden. Viene con un paratexto en forma de versos de Pablo Neruda empleando este mismo símbolo del río. De nuevo, personificando a la sociedad en un accidente natural, esta vez los ríos, la poeta insta al llanto como única salida posible. Parece este además un punto de máxima desolación en el primer apartado del libro. Es el primer poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó su libro. El poema repite anafóricamente el verbo llorar al inicio de cada estrofa y, en la estrofa final, se demuestra cómo sólo esa acción será capaz de hacerles libres: “Y después, deslizarnos sumisos por el cauce / que busca codicioso la espuma enamorada, / libre, del mar...” (Gatell, 2010, p. 29).

El mar, por su parte, es un símbolo-metafórico constante en su poesía que se deriva del arquetipo de las aguas. Es un símbolo muy polisémico pero es en esencia el elemento que siempre supone la máxima libertad para la poeta. Y además aparece en todos sus poemarios salvo en el primero publicado. Queda, por lo tanto, un hábito de esperanza ante el nihilismo, siempre. La poesía de Gatell es, esencialmente, optimista y esperanzadora en su denuncia, incluso en los puntos más álgidos como es sin duda *Las claudicaciones*.

Con esta mezcla entre lo simbólico y lo explícito a su vez, la poeta consigue “la difícil sencillez” tal y como lo denominaba José Gerardo Manrique de Lara en 1969 en la Tertulia Literaria Hispanoamericana. “Se sigue empleando un vestido convencional para trascender la realidad del verbo”, diría también Manrique de Lara en esa misma tertulia. Como bien indicaba el crítico, “Angelina Gatell no puede desdeñar la imagen ni la metáfora porque su formación arranca de un trinomio puramente metafórico: Lorca, Hernández, Alberti” (Manrique de Lara, 1964, p. 129). En su poesía aparecen esos elementos aunque se trate de una lírica explícita y directa en su esencia. En la misma línea, Concha Castroviejo le dedicaba una breve crítica al poemario en su *Hoja del lunes*, en enero de 1970, donde también veía el empleo sutil de la metáfora en mitad de una lírica explícita, de peso sustantivo. Aludía Castroviejo a una estrofa de “Niña mía” cuando decía:

[...] Rara vez recurre Angelina Gatell a la metáfora; aunque la metáfora no signifique lujo, sino esfuerzo límite de la expresión, el lenguaje literario tiene aquí un peso sustantivo, una voluntaria humildad. Sin embargo, encontramos hermosas excepciones. [...] (Castroviejo, 1970, p. 12)

Volviendo al orden normal del primer apartado del libro, hay que hablar ahora de “Soñadora”. Es un poema íntimo y a la vez muy crítico. En un tono similar a los poemas que de *Mujer en la esquina* se ofrecían en la antología de Conde de 1954, Gatell le habla a una mujer, en segunda persona, de quien no comprende la esperanza que alberga aún en el mundo que le rodea. El tratamiento es tan similar a la mujer de la esquina del otro poemario que casi parece una continuación y podría pensarse entonces que estuviera pensado para formar parte de ese libro.

El título se asemeja bastante a los títulos que María Beneyto ofrece en *Criatura múltiple*, por lo que, por otro lado, ambas estarían en este punto en la misma línea

puramente feminista de descubrimiento de todos los tipos de mujer que pueden habitar incluso dentro de una misma, única: “[...] Busco tus ojos. Quiero / sorprender tu milagro. / No sé qué fronda o sueño / te salva del naufragio. [...]” (Gatell, 2010, p. 21). Una interpretación del mundo de lo femenino que problematizaba al sujeto femenino, múltiple, en sí mismo. Podría entenderse este planteamiento sin duda en el marco de lo que Payeras Grau denomina “Búsqueda de la propia identidad”: “Redefinir a la mujer es redefinirse individualmente como mujeres, modificando así la representación de todo el colectivo” (Payeras Grau, 2009, p. 273). Aunque, como hemos visto antes, planteaba también una modernidad nueva, más avanzada aún a su tiempo, que podría estar apuntando sin problemas a planteamientos futuros de reconocimiento de feminidades y masculinidades múltiples.

Existe otro poema, en el segundo apartado del libro, que también alude a los problemas de la feminidad, pero parece hacerlo, al menos *a priori*, desde una perspectiva más conservadora. Se titula “Vamos juntos”. Es un poema de temática y estilo similar al que aparece en la antología de Carmen Conde, “Voz de la mujer a los hombres”. Es el quinto poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó su libro. Invita a pensar de nuevo en esa concepción de un poemario de mayor envergadura con el título *Mujer en la esquina*. En el poema la poeta habla al sexo opuesto para reconciliarlo consigo. El abismo creado entre los sexos por la cultura franquista es falso y artificial y la poeta se lo echa en cara a aquellos que lo perpetúan. Siguiendo a María Payeras Grau (2009) podría decirse que: “[...] [se] deja traslucir [...] un deseo de equiparación entre los sexos, medio escondido bajo el deseo de hallar un amor correspondido” (p. 268).

Pero por otra parte, también se podría percibir de forma velada la incorporación de algunos presupuestos de Simone de Beauvoir en este poema, ya que sabemos además que era habitual entre las poetisas contemporáneas. Hay que recordar que el 5 de diciembre de 1949 José María Castellet ya habría publicado una reseña al libro de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, de ese mismo año, en las páginas 8 y 9 del semanario *Estilo*, siendo el número retirado posteriormente por el obispo de Barcelona Gregorio Modrego (Godayol, 2016, p. 91). En este caso, entonces, también se podría entender que la poeta plantease la equiparación de los sexos una vez que

la mujer ha sido liberada; económicamente sobre todo, tal y como plantea la francesa en “Hacia la liberación”. Un poco más allá, en esa última parte del segundo tomo de su libro de 1949, Beauvoir planteaba también que la equiparación total entre los dos sexos, entre otras cosas, se podría encontrar en el momento preciso del clímax en el encuentro sexual consentido, siempre que la mujer hubiera conseguido desembarazarse de las constricciones sociales y el varón hubiera logrado comprenderla como su igual:

Hemos visto que es posible escapar a las tentaciones del sadismo y del masoquismo cuando los dos componentes de la pareja se reconocen mutuamente como semejantes; cuando en el hombre y en la mujer hay algo de modestia y un poco de generosidad, las ideas de victoria y de derrota desaparecen: el acto de amor se convierte en un libre intercambio. (Beauvoir, 1998, p. 505)

Quizás este tipo de crítica, sin duda ya más moderna, también estuviera veladamente planteada en “Vamos juntos”, tanto en la vertiente de liberación económica, como en la de la sexual.

En cualquier caso, así como “Voz de la mujer a los hombres” era un poema de cariz bastante imprecatorio, en el caso de “Vamos juntos” se parece incrementar el tono conciliador que se comenzaba a percibir en el primero. También en la tercera composición de los “Poemas al hijo” que aparecían ya en la antología de 1953 de Enrique Azcoaga, se podían ver planteados algunos de esos rasgos, aunque muy sutilmente: “Es al hombre que forjo con mi carne y mi idea” (Gatell, 1953, p. 422). En “Vamos juntos” se vislumbra un perdón y también un ansia de reunirse de nuevo en una lucha que evidentemente es común y donde toda división sólo acarrea debilidad:

[...]
¿No has penetrado tú en esa celda
donde tanta esperanza se me agosta?
Dame tu mano, que en la mía puede
sosegarse o perecer.
Recuerda
que vamos juntos,
compañeros en la ira y en el soñar.

Amigos

en la espera o la muerte.

(Gatell, 2010, p. 55)

Este tipo de feminismo de la (re)conciliación, entendido por lo general en su vertiente menos transgresora, y habitualmente también relacionada con una lucha compartida contra el régimen establecido en la posguerra española, teniendo en cuenta el contexto de producción de esta poesía, también fue muy habitual en otras compañeras de generación como, de nuevo, en Ángela Figuera, en María Beneyto, o en Susana March, de forma particular en su libro *Esta mujer que soy* (1959). En “Vamos juntos” este planteamiento es desde luego el más explícito.

Como hemos bosquejado en apartados anteriores, se trata del tipo de feminismo que manejaron las poetas del medio siglo que más se acerca al estadio incipiente de auto-descubrimiento como mujeres desde y con la poesía, junto al otro que discurre en torno a la llamada ética del cuidado. No podría ser de otra manera puesto que las poetas necesitaban al hombre, como supremo manejador general de la situación española entonces, como punto de partida para re-construirse en diferentes direcciones. Así las cosas, podría decirse que ni siquiera se trata de feminismos como tal o, como hemos dicho, que se trata de feminismos “parciales” en tanto no parten *a priori* del universo femenino para desarrollar su problemática y emplean al varón como figura sobre la que formar una dicotomía para auto-devolverse un lugar en la literatura y en el mundo. Pero, sin obviar en ningún caso el contexto de creación de estos poemas que ya hemos mencionado, parece que además siempre necesario emplear un elemento opuesto para poder generar cualquier dicotomía sobre la que construir una reivindicación de cualquier tipo. Y en el caso de la re-creación de la mujer parece obvio necesitar al hombre. Pero habría que determinar en qué lugar de esa dicotomía sitúan las poetas a cada elemento, para determinar si se trata o no de feminismo; es decir, que parte de la problemática de la mujer. En cualquier caso ese análisis parece extremadamente complejo, si es que posible, y no aporta nada relevante a los objetivos últimos de este, por lo que no ahondaremos en él.

Tampoco se puede decir, por otra parte, que la preocupación por relacionarse con los hombres no sea, en un sentido o en otro, una que está compartida

específicamente por las mujeres. Y en este sentido, dichas dicotomías podrían considerarse un tema específicamente femenino que podría entenderse entonces como feminismo en sí. Y de hecho de esa problemática relación derivan muchas formas de feminismo moderno. Parece también el caso complejo, desde luego, de este “Vamos juntos”. Las líneas entre unos presupuestos y otros son en cualquier caso finísimas, y el tratamiento que cada una de las poetas dio a estos temas muy diverso, por lo que es prácticamente imposible diferenciarlos, además de ser un debate infértil, teniendo en cuenta lo complejo del asunto en la vida diaria de todas las mujeres que incluso hoy parece lejos de estar concluso.

Además, en el caso de “Ofrenda” de *Esa oscura palabra*, como ya hemos visto, la poeta ilustraba el tema de la ética del cuidado con esta misma línea dicotómica hombre-mujer, pero haciendo de ella además un punto de partida desde donde acceder a una reivindicación mayor de los problemas universales de la humanidad²⁰. Inteligentemente, todas las poetas de su generación desarrollaron a menudo ese ejercicio, lo cual engrandecía su condición de mujeres se miren por dónde se miren las dicotomías de que partieran sus “feminismos parciales” de auto-conocimiento, y entrelazaba irremediabilmente todas sus dimensiones de denuncia. Fue una manera brillante y adelantada a su tiempo de hacerse necesarias en el panorama literario del medio siglo. Lo que es un hecho, en todo caso, es que emplear la figura del varón como elemento sobre el que proceder a su auto-conocimiento desde diversas perspectivas y en distintas direcciones, fue un ejercicio extendido entre las poetas durante aquellos años. Merece la pena observar las similitudes del poema de Gatell con un poema del mencionado libro de March titulado “A un hombre” para ejemplificar lo común del tema entre poetas:

Salvar este gran abismo del sexo
y luego todo será sencillo.
Yo podré decirte que soy feliz
o desdichada,
que amo todavía
irrealizables cosas.

²⁰ “Vamos juntos” también podría haber estado llamado entonces a formar parte de ese inédito de título *La tierra prometida*, al que sabemos que pertenecía ese “Ofrenda”.

Tú me dirás tus secretos de hombre,
tu orfandad ante la vida,
tu miserable grandeza.
Seremos dos hermanos,
dos amigos, dos almas
que alientan por una misma causa.
Hace tiempo que dejé la coquetería
olvidada en el rincón oscuro
y polvoriento de mi primera, balbuciente, femineidad.
¡Ahora sólo quiero que me des la mano
con la fraternal melancolía
de todos los seres que padecen el mismo destino!
[...]

(March *apud*. Conde, 1954, p. 245)

En “Vamos juntos”, aparece por otro lado un elemento también recurrente en la poesía de Gatell: la espera. Y, en el último verso, aparece contrapuesto a lo que significa rendirse: la muerte. De nuevo, con el poema queda bien patente que la espera simboliza la esperanza y que nos encontramos ante una poesía de conclusiones positivas. De hecho, el siguiente poema después de “Soñadora”, en el primer apartado, se titulaba “La espera” precisamente.

“La espera” es un poema que recoge el sentimiento de desolación de todo el libro. Pero, como decimos, ante un posible culmen nihilista sin embargo, la poeta se resiste y quiere avanzar; ve en la Fe el motor del avance: “No quiero / derrumbarme en este sitio donde / caer es traicionarte” (Gatell, 2010, p. 24). El poema establece un apóstrofe con Dios desde la primera persona –recuerda en esto al carácter en apariencia religioso-confesional del *Poema del soldado*, aunque ya sabemos que la poesía de Gatell es siempre de carácter agnóstico- y mantiene el motivo de la esquina en la primera estrofa: “[...] Dime hasta cuándo / tendré que estar en esta esquina viendo / pasar la vida, soportando / la lluvia, el sol, el miedo [...]” (Gatell, 2010, p. 23). No se puede dejar de pensar en un bellissimo poema de Concha Lagos incluido en *Los obstáculos* (1955), donde precisamente el motivo de la espera es el núcleo de la composición y la búsqueda de la Fe, de la esperanza prima, al igual que en el resto

del libro y, en general, de la poesía de Lagos. Transcribimos el pequeño poema de Lagos para ilustrar lo similar del mensaje en “La espera” de Gatell:

La postura cansada,
pero esperando.
El rostro oculto,
pero esperando.
Sin lágrimas ya, sin deseos;
con todos los gritos ahogados
y los cabellos cubiertos de ceniza,
pero esperando.
Hoy un árbol se desgarrar,
mañana se crispará una boca,
pero esperando.

(Lagos, 1955, p. 30)

En cualquier caso, la denuncia es de tono marcadamente existencial e intimista en este poema, haciendo un parón en el camino, un momento de introspección antes de continuar.

Todo el léxico del poema también lleva a pensar que “La espera” pudiera estar planteado para un gran *Mujer en la esquina*. Igualmente, como ya sabemos que *Mujer en la esquina* aún estaba proyectado para una posible publicación a fecha tan tardía como 1959, no es extraño pensar que algunos de los poemas que al inicio fueran a ser incluidos en ese poemario, recalaran en *Las claudicaciones*. Sabemos también que la poeta comenzaba a escribir sus libros mucho antes de lo que después daría por finalizado, por lo que incluso quizás las fechas de escritura de algunas composiciones de ambos poemarios coincidan parcialmente. Todo ello se podría ver más claramente evaluando este poema junto a “Desde esta esquina”, con el que comparte mucha parte del léxico.

Merece la pena entonces analizar ahora ese poema del primera apartado, que aunque se encuentra separado de ese “La espera”, guarda una clara relación con él. “Desde esta esquina” retoma de nuevo el motivo de la esquina y refuerza, si nos fijamos en el léxico, notablemente la idea de que este poema, junto con “La espera”,

estuviera proyectado para un gran proyecto de título *Mujer en la esquina*. Es un poema imprecatorio a la humanidad en general. La poeta estaba llena de amor y ahora está vacía, hueca. Es, en el mismo tono que el resto de este libro de 1969, un poema de denuncia desde lo más íntimo.

Viendo ambas composiciones, puede entenderse la duda que se plantea de su adscripción al poemario anterior. Comparten con él los presupuestos de la crítica social y un cierto componente intimista. Sin embargo, es cierto que en el caso de estos poemas los elementos léxicos parece que se han desarrollado. Han evolucionado hacia presupuestos más complejos y polisémicos de lo que se podía percibir en *Mujer en la esquina*. El concepto de la espera ya no está íntimamente ligado a la práctica de la prostitución, sino que porta consigo el sentimiento de esperanza. Y el motivo de la esquina, como veremos a continuación, le sirve a Gatell en este libro para fijar un símbolo-metafórico fundamental para su poesía social que está alejado también de esa primera significación evidente asociada a la prostitución.

Desde luego también podemos entender entonces que la poeta simplemente retomara los motivos de su etapa de auto-conocimiento en femenino que había mostrado ampliamente para 1954 para llevarlos ahora hacia una crítica más universal y estos dos poemas no estuvieran preparados para formar parte del poemario anterior, sino que fueran simplemente una herencia re-semantizada. Los motivos son recurrentes, pero su significado se ha hecho más complejo. Pero, igual, esos significados complejos ya venían planteados sin duda también, aunque más sutilmente, en *Mujer en la esquina*.

Sea como fuere entonces, ello está en sintonía con los planteamientos que venimos ofreciendo en este trabajo y hace de esos elementos unas líneas constantes en la denuncia universalista de Gatell de la que no cabe duda cuya fuente de inspiración primera fue esa etapa más marcadamente feminista de la que además, como ya hemos visto, no desapareció del todo la impronta en algunos poemas dedicados específicamente al mundo de lo femenino. El mundo de lo femenino habría ayudado bidireccionalmente a crear el mundo de la denuncia universal y viceversa. Por eso hablábamos de un tipo de feminismo holístico en algunos poemas

de ese poemario inédito *Mujer en la esquina*. Sin duda este es su resultado en la poesía de Gatell.

En cualquier caso, estos dos poemas que mantienen el símbolo-metáfora de la esquina como protagonista, hacen del motivo algo recurrente en la poesía de Gatell, junto con el del mar, que veíamos anteriormente. Viendo ambos motivos contrapuestos, puede incluso pensarse que es la propia dicotomía precisamente la que le funciona. La esquina supone la constricción, la cárcel y la falta de libertad. El mar representa la libertad de la falta de fronteras y la capacidad de expandirse en varias direcciones sin ningún límite.



El poema “Desde esta esquina” es muy generoso en adjetivaciones para el motivo. En la primera estrofa la poeta describe la esquina de la siguiente manera: “Desde esta esquina, / vértice oscuro y silencioso, / proa de la amargura, / puedo mirar el mundo” (Gatell, 2010, p. 30). Efectivamente la poeta solo puede observar desde la esquina, mientras que desde el mar puede intervenir. El hecho de emplear un elemento marítimo, proa, para describir la esquina refuerza también esa dicotomía. El esquema simbólico-metafórico que comienza a plantearse en estos poemas, se verá completado en el libro en lo sucesivo con otros dos símbolos-metáfora, como veremos más adelante.

Volviendo ahora la ordenación natural del libro, “Los sueños” es el poema que viene después de “La espera”, aún en el primer apartado. Es una composición de clara transición entre la primera y la segunda etapa de la poesía de Angelina Gatell. Los sueños se alejan y la poeta comienza a pensar en el ejercicio del recuerdo como única arma de salvación ante lo que se desvanece como si no hubiera ocurrido. La denuncia se mantendrá, de ahora en adelante, por esta nueva vía de exigir el ejercicio de memoria colectiva. Al contrario de lo que ella misma siquiera pudiera pensar con su título, *Las claudicaciones*, este movimiento hacia la exigencia del recuerdo fue un arma poderosa que mantuvo toda su vida como única posibilidad

de que algún día le reconocieran toda la injusticia que había asolado su vida. Y ello denota gran valentía, y está muy lejos de la claudicación.

“Los sueños” es también muy íntimo y emplea imágenes arquetípicas de la naturaleza para simbolizar cómo se alejan los sueños, las aspiraciones. En el ejemplar de la primera edición, se observaba una pequeña variante con respecto de la edición de 2010 en Torremozas. En la tercera estrofa del poema –no clásica– se podía leer en el cuarto verso: “[...] Lejos cantan” (Gatell, 1969, p. 18). Sin embargo, en la versión de 2010 se lee “[...] Ellos cantan” (Gatell, 2010, p. 26). Ello implicaba una personificación de los propios sueños, algo que añadía un componente aún más simbólico al poema. Teniendo en cuenta que en la última estrofa se refiere a los sueños como “ellos”, ese componente de personificación estaría presente en ambas ediciones.

“Desaliento” está concebido en forma de monólogo interior ante la idea de la soledad y la muerte. Este recurso estará presente en el poemario elegíaco de 2015, *La oscura voz del cisne*. La voz poética se habla a sí misma e intenta luchar contra el miedo que le causa la idea de morir. Evidentemente, en este poema parece que esa muerte es figurativa, se trata de la muerte de un movimiento poético; no así en el libro de 2015, cuando la autora estaría realmente cerca del final de su vida y así lo dejaría traslucir en su poesía. El poema es altamente introspectivo y sitúa al hablante poético en la orilla de una isla, como metáfora abarcadora del final de su vida. Así observamos una de las posibles significaciones de ese elemento simbólico que es la isla. Veremos más en los poemas siguientes. Las metáforas de las conchas como manos hacen por su parte algo extremadamente lírico de esta composición, aunque la dureza del mensaje es muy explícita. Un poema titulado “La muerte”, incluido en *Un resplandor que perdonó la noche* de Cristina Lacasa, trata el mismo tema de la muerte lírica con algunos motivos compartidos con Gatell. Sin ir más lejos, Lacasa emplea el símbolo del naufrago para expresar el momento en que la vida se desprende del individuo. Es interesante observar cómo una misma metáfora le sirve a cada poeta para referirse a realidades tan diferentes y, a la vez, que tanto tienen que ver. Veremos más adelante cómo emplea Gatell el motivo del naufrago, en sintonía con la ya mencionada isla. También es interesante ver como las dos dedican un poema a la muerte con tan alto grado de simbolismo. Reproducimos a

continuación la segunda estrofa –no clásica- del poema de Lacasa para observar las curiosas similitudes y diferencias:

Molde para el adiós es nuestra mano,
abandonando muros y racimos
a través de los soles o las lunas;
dando al ángel oscuro que la toma,
en cada ansia de quedar prendida,
de aferrarse a la ventisca de la nada,
una sangre vertida lentamente
con el mismo dolor de un manantial
purificándose en la roca.

(Mira tú, que sujetas como un naufrago
el tablón engañoso de la vida,
qué oleaje te lleva aunque no quieras
a la deriva y brusco te sumerge.)

(Lacasa, 1961, p. 35)

“Sólo existe una llave” retoma por su parte los dos símbolos naturales que veíamos anteriormente y los re-semantiza: el agua y el aire. El agua es ahora la portadora de la esperanza, en este caso, y el aire es metáfora de aquello que corta las expectativas. No es, sin embargo, un poema esencialmente simbólico, sino un poema marcadamente crítico puesto que la denuncia es bastante explícita en todas las estrofas. La llave para solucionar los problemas de España es única –motivo recurrente a lo largo de la historia de este país-, pero la poeta no es capaz de encontrar a quien la tiene:

[...]

Sólo existe una llave
-alguien la tiene- , cándida
señal de amor que puede
mover piedras, montañas,
cubrir de luz hermosa
las sombras más cerradas.

Sólo una llave existe.
Alguien la tiene... Apaga
mi voz el viento. Nadie
contesta a mi llamada.
(Gatell, 2010, p. 34)

“Isla” es un poema que recuerda a la poeta María Beneyto. En *Antigua Patria* (1969), su primera novela pseudo-autobiográfica, la poeta también emplearía la misma metáfora de la isla para referirse al sentimiento de soledad que primaba en su niñez. Es un sentimiento compartido por toda la generación de los niños y niñas de la guerra:

[...]
Tiendo mis manos.
Cuánto vacío me limita.
Toco la arena que señala
la raya azul de los abismos.
Qué dócilmente se me nublan
de antiguos sueños las pupilas.
[...]
(Gatell, 2010, p. 35)

Pero como ya hemos visto en “Desaliento”, y confirmaremos más adelante, el motivo de la isla es polisémico y recurrente en Gatell, configurándose finalmente como otro de esos símbolos-metafóricos que unirá además precisamente el plano de lo personal con lo colectivo en esa compleja estructura que venimos anunciando.

“Castilla” es uno de los poemas donde más abiertamente se entremezcla la denuncia social con el terreno de lo intimista. La poeta habla en primera persona a una audiencia que parece estar sorda, pues sus palabras se convierten en monólogo que clama al cielo, laico, personificado en sus semejantes. Es un poema altamente desgarrador donde la poeta habla de la muerte de España, así como de la suya propia que, hipotéticamente, ni siquiera podría paliar su grado de soledad si fuera abandonada en esa tierra: “No me dejéis aquí, bajo la tierra / que soporta los trigos

[...] // Yo no podría con mi muerte asirme / a tanta soledad / [...]" (Gatell, 2010, p. 36).

El final del poema retoma el motivo del mar como metáfora de liberación, así como del agua en general, como alusión al cuerpo de una mujer que, sólo en libertad, podría desarrollarse satisfactoriamente. En la estrofa anterior, la poeta habría retomado el terreno de lo acuoso en la metáfora de los ríos, también, como personificación del pueblo, que en este caso está muerto: "[...] Yo no podría conseguir el sueño / bajo la seca escarcha / ni sosegar mi voz junto a los ríos / muertos bajo la tierra" (Gatell, 2010, p. 36). El hecho de que los ríos, muertos, no consigan llegar al mar es también bastante significativo. De nuevo, entonces, la poeta reclama que acabe el sufrimiento de un país aislado y enfermo y que avance hacia nuevos horizontes y lo hace, además, desde su marcada posición de mujer, poeta. Combina de esta manera cuatro tipos de denuncia a través de símbolos polisémicos y polimorfos: la crítico-desgarradora individual, la colectiva, la intimista, y la eminentemente femenina:

Llebadme junto al mar, junto a la espuma
que frutece de pronto...
Allá donde mi muerte sólo sea
un camino ligero
de líquida hermosura desmandada.
(Gatell, 2010, p. 36)

"Destino" viene dedicado al amigo de la poeta, Blas de Otero. Es el segundo poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó su libro. Es un poema que, en la misma línea que "Isla", se configura como una oda a la niñez de aquellos que nacieron durante la Guerra Civil. Pero la denuncia se centra ahora en el ámbito de lo más explícitamente colectivo. Como la poeta afirmarí en su vejez, el hecho de la guerra la transformó e hizo de ella algo diferente de lo que hubiera sido sin ella. En "Destino" la voz poética quiere compartir con el resto de su generación ese sentimiento de transformación con que les ha tocado vivir, tanto personal como profesionalmente; por ejemplo, a través del elemento de la censura: "[...] Fui creciendo anegada de sombra, / ahogándome en mares de sombra, / pisando caminos de miedo y de sombra, / llevando en los labios

/ una dura señal de sombra y de silencio. [...]” (Gatell, 2010, p. 37). Evidentemente la poeta recurre al elemento de la sombra en homenaje a Blas de Otero y su arquetípica confrontación entre la sombra y la luz. Algo parecido ocurrirá, aunque más explícitamente, en *Noticia del tiempo*, donde un apartado entero está dedicado al motivo de las sombras, elemento compartido por casi todos los compañeros de generación. En palabras de Díaz-Plaja: “[...] Esta es pues una dramática geografía, una geografía de sombras. En su derredor, en su contorno, pulula la oscura humanidad dolorida o inconsciente bajo el peso de la pequeña anécdota cotidiana. [...]” (Díaz-Plaja, 1970, p. 99).

“De pronto aquí, en la noche...” es un poema de extensión considerable, de diez estrofas, que asemeja España con una ciudad en la noche que quita sentido a las cosas y desorienta a quien vive en ella. La poeta busca la pureza de las cosas, el nombrar las cosas, para poder comprenderlas, pero duda de que algún día pueda salir de la noche y recordar cómo llegó a ella. Se trata de una composición que pretende hacer visible el trauma causado por la guerra y sus consecuencias. Como mencionábamos en el segundo capítulo de este trabajo, este poema apareció ya en el número 129-130 de la revista *Caracola*, en el verano de 1963, por lo que se sabe que estaba escrito con mucha anterioridad a la publicación de *Las claudicaciones* en 1969. El poema es altamente simbólico ya que la noche se llega a transformar en río incluso, o tiene párpados, de manera que el ambiente que se trasluce de la composición es menos explícito a nivel reivindicativo que el del resto. Se trata de un simbolismo que se aleja incluso de los que ya conocemos en esta etapa, arquetípicos o metafóricos, para acercarse al terreno del surrealismo. Es quizás el único ejemplo en que encontramos en la primera etapa de Gatell afín a esta tendencia. En la segunda etapa habrá algún otro ejemplo, aunque muy puntual, y desde luego nunca referido al carácter de composiciones enteras.

Sin embargo, la composición de la revista era notablemente más simbólica que la que después se incluiría en el libro de 1969, con notables variantes hacia un terreno claramente más explícitamente reivindicativo. Parece que la autora optó por acusar la crítica a la hora de incorporar la composición a su último libro de su etapa social. Merece la pena transcribir algunos de los versos más simbólicos de la composición de 1963:

[...]

¿Qué estoy haciendo aquí,
bajo los párpados indiferentes de la noche, [...]

Decidme qué hago aquí,
[...]
en esta gran ciudad de calles infinitas
donde muge la noche
como un fantasma hambriento [...]

Río de la noche, sombra larga
murmullo donde se ahoga el pájaro y el viento: [...]
(Gatell, 1963d, pp. 25-26)

Sin duda el título neutro que la autora le había dado a la composición en la revista en 1963, "Poema", reforzaba también ese carácter simbólico, menos concreto, que con el nuevo título de 1969 se tornaba más reivindicativo mediante el refuerzo de su persona misma perdida en la noche, como si de un mal sueño se tratase. Josep Besa Camprubí, en su tesis doctoral sobre los efectos del título en poesía de 1992, *El títol i el texte. Una tipologia del efectes del títol en el texte en poesia*, ya señalaba la posibilidad de que el título ejerciese una fuerte correspondencia semántica respecto del poema. Igualmente, en los versos transcritos observamos dos pequeñas reescrituras con respecto a la versión de 1969, además de la supresión de las figuras de esa ascendencia ya incluso surrealista:

[...]

¿Qué estoy haciendo aquí,
bajo el párpado indiferente de la sombra, [...]

[...]

Río de la noche, sombra larga

murmullo donde se ahogan el pájaro y el viento, [...]

(Gatell, 1969, p. 35)

Incluso el pequeño cambio del singular al plural al referirse al pájaro y al viento, resta simbolismo a los versos. Pero, lo más notable de esas reescrituras es sin duda el hecho de hacer de la sombra un motivo a la vez polisémico y reivindicativo, que prima en toda su etapa de poeta social, y que en este poema se repite como gran aliado de la noche. En la versión de 2010, existía además otra variante respecto a la de 1969. Se lee: “Río de la noche, sombra *amarga* / murmullo donde se ahogan el pájaro y el viento, [...]” (Gatell, 2010, p. 40, el resaltado es propio). Sin duda, se trata de un sentimiento de tristeza aún más duro con el paso de los años, pero no constituye una variante demasiado relevante respecto a la versión de 1969.

Pero sí que merece la pena señalar ahora algunos de los cambios más notables que presentaba el poema del libro con respecto al de *Caracola*, puesto que verificaban ese carácter más reivindicativo que el de la publicación de la revista. Desde la primera estrofa, los últimos versos se tornaban claramente más desgarradores en la versión de 1969:

¿Qué estoy haciendo aquí,
Como recién llegada al borde de la noche,
como recién nacida en el dintel mismo
de la noche?

(Gatell, 1963d, p. 25)

¿Qué estoy haciendo aquí,
Como recién llegada al borde de la noche,
como recién nacida
de la entraña acosada de la noche?

(Gatell, 1969, p. 34)

En la quinta estrofa, como hemos visto, la poeta suprimía completos algunos versos más surrealistas en la versión de 1969 y los cambiaba por los siguientes: “levantada / piedra a piedra en la noche” (Gatell, 1969, p. 35). Sin duda en lugar de oír mugir a la noche, se percibe una connotación mucho más social en el hecho de subrayar que son los hombres los que han construido la ciudad, piedra a piedra. En la sexta estrofa

también se puede encontrar otro cambio significativo cuando la poeta incluía muy concienzudamente a sus compañeros de generación en sus claudicaciones, en la versión de 1969: “contenido sollozo / sonándome en el pecho / a soledad plural y sostenida, / a mar amotinando sus espumas, / [...]” (Gatell, 1969, p. 35); mientras que en la versión de 1963 aún se percibía miedo y llanto: “contenido sollozo / sonándome en el pecho a llanto y a sombra, / a miedo, / a mar amotinando sus espumas, / [...]” (Gatell, 1963d, pp. 25-26). Es notable por tanto ese cambio de percepción en el sentimiento que había avanzado hacia la desolación cuando antes se asemejaba más quizás a una expectación aterrorizada. Sin duda la reescritura final de la séptima estrofa, además del plural antes mencionado, era la más elocuente en el sentido anterior. En la versión de 1963 se leía: “¿Por qué tus aguas / me saben a canción y a lejana esperanza?” (Gatell, 1963d, p. 26). En la de 1969 ya no quedaba ninguna duda del dolor causado, e incluso se podía percibir la búsqueda de un culpable en el adjetivo empleado: “¿Por qué tus aguas / descubren el *espanto* de mis ojos?” (Gatell, 1969, p. 35, el resaltado es propio).

Lo que en la versión de 1963 constituía la octava estrofa –no formal, igual que las anteriores-, se dividía en 1969 en dos. Y quizás lo más interesante era la añadidura del recurso de una voz no escuchada por nadie, que no aparecía en la versión anterior y que reforzaba el sentido del nuevo libro: “Estoy con ellos. Hablo. / Mi voz es una leve campa remotísima / que nadie escucha” (Gatell, 1969, p. 36). La octava estrofa de la versión de 1963 había sido suprimida por completo en el libro de 1969. La transcribimos, por tanto, entera:

Camino por la ciudad, por estas largas calles
con asfalto y con rosas,
con polvo y luces de amarillo llanto,
con árboles cautivos y miradas ocultas,
con cieno y con estrellas transparentes.
Todo amasado en la noche, pan de todos,
alimento sagrado para todos.

(Gatell, 1963d, p. 26)

Se trata sin duda de la estrofa más simbólica de la composición de 1963, que ya no se mantenía en el libro de 1969, más explícitamente denunciador. El motivo de la

rosa, claro guiño en este caso a un simbolismo de corte aún juanramoniano, ya no tenía cabida en el poema en *Las claudicaciones*. Tampoco los alegatos bíblicos y sagrados eran necesarios en las reivindicaciones cansadas de este último libro de su etapa social. Todas las variantes de la versión de 1969 se mantuvieron intactas en la de la 2010.

Por último, parece también que, además de la evidente denuncia social que también se trasluce de los versos, con la última estrofa de este poema, la poeta hubiera tratado de acercarse a la problemática polémica entre comunicación-conocimiento, optando en esta composición por la defensa de una mayor preocupación por el esteticismo del propio lenguaje, heredada de aquel polémico debate; una visión que no era nada habitual en su poesía como venimos observando:

Y no sé lo que espero.
Acaso un día encuentre
la palabra que busco,
reveladora y pura, que me explique
mi razón y mi nombre.
La razón y el nombre de las cosas
que mi alma no entiende.
(Gatell, 2010, p. 41)

En cualquier caso esta última estrofa también presentaba una pequeña variante en el tercer verso con respecto del poema de 1963, de la que nos ocuparemos más adelante, puesto que otras dos reelaboraciones en la antología de 2001 la convierten en relevante y podría dar además una explicación más acertada al problema.

“Todavía amor” viene dedicado al marido. Es el último poema del primer apartado. Ya hemos visto que el tema del amor fue compartido por todos los poetas del cincuenta, que trataron el tema de manera polisémica. En el caso de Gatell el amor parece actuar como fuerza salvadora ante todo, ya desde su primerísima etapa amoroso-sentimental. Esa condición de salvación sería la clave de un desarrollo que parece que hizo del elemento del amor algo más abarcador habiendo partido de una perspectiva más puramente sentimentalista en su primerísima etapa de prehistoria poética. La última versión del elemento sería, como ya hemos dicho varias veces, el núcleo de uno de los poemarios cumbre de su segunda etapa, *Cenizas en los labios*

(2011). En ese libro el amor sería ya la fuerza salvadora desde donde explicar toda una vida y, paradójicamente, también el único publicado por la poeta en torno a ese sentimiento. En esta última línea está ya planteado entonces este “Todavía amor”. Ha habido mucha sombra en su vida y parece que solo el amor puede salvarla y hacerle vivir lo que le queda de manera diferente: “[...] Toma mi mano. Vamos juntos / más allá de la niebla. / Si hemos perdido mucha vida, / es mucha aun la que nos queda” (Gatell, 2010, p. 43). Este poema cierra entonces el primer apartado del libro que termina efectivamente cargado de esperanza, todavía en clave positiva, tal y como se trasluce elocuentemente desde su mismo título. Se mantiene así la tensión del binomio hastío-esperanza que proponíamos como fundamental en el libro.

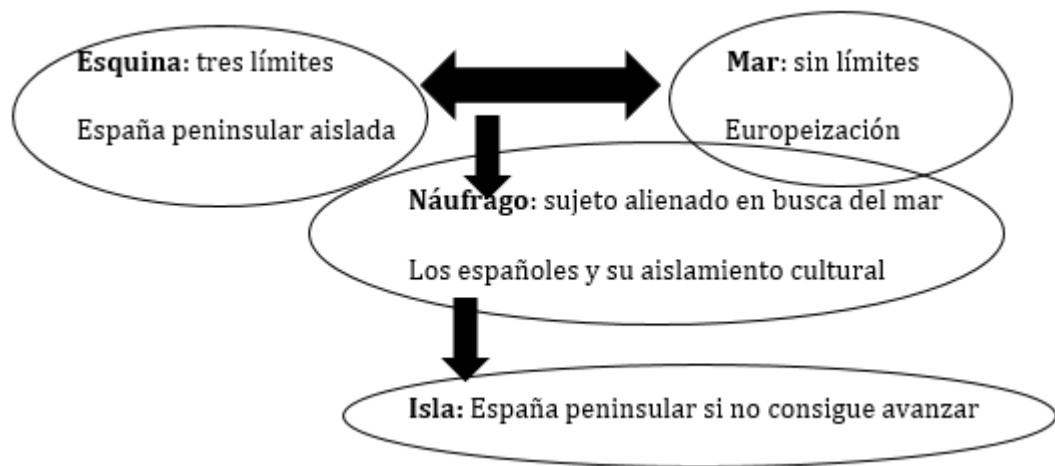
Aunque ya sabemos cómo terminará el segundo apartado, vale la pena recorrer sus parajes temáticos ahora. “Náufrago” es su primer poema. Constituye el cuarto y último símbolo-metáfora recurrente en la poesía de Gatell, junto a los tres que ya habíamos descubierto en el primer apartado. *Las claudicaciones* es en efecto el libro donde la poeta recoge todo su imaginario metafórico y le da la estructura coherente que veníamos anunciando. El náufrago representa el fracaso ante la libertad que aporta el mar. Es como un estadio intermedio entre la esquina y el mar, cuando el sujeto aún no es capaz de obtener su libertad plena. Es, el estado del español a fecha de 1969.



Si el náufrago se queda más cerca de la esquina que del mar, muere. Y la poeta teme que así sea para sus compatriotas si nada cambia en el país: “[...] Qué cerrada será la isla / que te acoja, / qué feroces las aguas / que se ciñan en torno a ti, / soñándote / habitante de su abismo, / náufrago o suicida. [...]” (Gatell, 2010, p. 49). La poeta incorpora en este punto también otro de sus elementos clave al poema: la isla. Evidentemente la isla funciona muy bien como metáfora de la España aislada

culturalmente que le tocó vivir. Y precisamente por las características geológicas de la isla, también es un elemento que funciona a la perfección en la narrativa de la búsqueda del mar. Si el náufrago no encuentra el mar, muere aislado, en la isla. Magistralmente la poeta emplea entonces sus cuatro elementos para tratar el tema del aislamiento cultural, a la vez del personal, en una España con escaso o nulo crecimiento que, si no se da prisa, morirá irremediabilmente, así como lo harán sus habitantes. En palabras de Díaz-Plaja: “La geografía lírica de Angelina Gatell se perfila también en una doble conciencia de soledad y de compañía. El poeta se siente a-islado” (Díaz-Plaja, 1970, p. 99). Vemos como esos símbolos que se intuían desde sus versiones arquetípicas en los poemas anteriores, quedan finalmente fijados como símbolos-metáfora que constituyen una estructura coherente en este libro.

La polisemia que aún en esta estructura coherente albergan la isla y el mar, está llamada a cumplir dos funciones principales: por un lado pretenden no agotar sus significaciones en departamentos estancos; por otro, pretenden unir el espacio de lo individual con el de lo colectivo. Podemos asemejar, entonces, la esquina con una España aislada y el mar con la Europa a la que podría abrirse. La isla representa la esquina en caso de que la apertura no sea posible. Es precisamente en este punto donde se descubre el extremo compromiso y la solidaridad de toda la poesía de Angelina Gatell. Lo personal y lo intimista jamás se desligan de lo universal, de lo común-social: “[...] Tú sabes / que de todos los náufragos me dueles / más que ninguno, que eres / como un herida que soporto / y por donde huye, a cada instante, / un hilo de *mi* altiva esperanza” (Gatell, 2010, p. 49, el resaltado es propio). El nivel de generosidad de su poesía crece también. El hecho de aunar el mundo interior y el exterior hasta el punto de hacer suya una preocupación colectiva, se convierte en el culmen de la imbricación de esas dos esferas, que venimos viendo como constante en toda su poesía de la primera etapa, pero que desde luego es absolutamente fundamental en el planteamiento existencial e introspectivo de *Las claudicaciones*.



Tal y como escribía Manrique de Lara en su estudio crítico de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en la poesía de Gatell el objeto de que ella se ocupa como sujeto es a la vez el hombre en particular y la sociedad en general, y nunca desligándose de su perspectiva propia del problema e incluyéndose en él plenamente. Manrique de Lara denominaba a ese objeto el “hombre-símbolo” (Manrique de Lara, 1964, p. 130) que alude explícitamente al conjunto social. Díaz-Plaja, por su parte, definía el mismo fenómeno así: “[...] si bien aquí lo social está siempre ‘subjetivado’ en la resonancia íntima del poeta. En realidad podría decirse que el mundo exterior se ofrece en dos planos de apariencia intemporal, el de la nostalgia y el de la espera [...]” (Díaz-Plaja, 1970, p. 99). Le añadía así la nueva dimensión del dolor trágico a través de la nostalgia al hecho social, en un plano referente a la (in)temporalidad. Pero sin duda ambas definiciones encajan a la perfección con el esquema coherente que a través de esos cuatro símbolos-metáfora la poeta parece transmitir a través de los poemas de este libro.

“Soledad”, viene algo más adelante en el segundo apartado, después del ya comentado “Vamos juntos” y antes de “Hombre futuro”. Pero es un poema que transmite la idea similar de la unión entre la desolación íntima y la desolación colectiva, una vez añadido ya ese componente de plena generosidad y entrega absoluta. Y por eso merece la pena tenerlo en cuenta ahora. Está dedicado a Unamuno, en homenaje a su obra *Soledad*, que la poeta indica que un día representó en el teatro. Es el sexto poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó *Las claudicaciones*. La dedicatoria es

de gran importancia puesto que refuerza la idea de una crítica al noventaiocho centrada en el Unamuno existencial en esta primera etapa poética.

El poema está dedicado por entero a Unamuno a quien la voz poética se dirige en segunda persona en todo oracional, prácticamente como si se tratara del creador, para atestiguarle que todo lo que le atormentó sigue inalterado en su España: “Y en la tierra de España tu eterna levadura, / tu alta rebeldía. / Y yo, mujer o símbolo, tu Soledad perenne. / Toda la sangre mía te atestigua” (Gatell, 2010, p. 58). En este caso es el tema de la soledad el que une –en este caso a través de la intertextualidad con la obra de Unamuno del mismo título- el ámbito íntimo y el social. La soledad que siente el hombre –la mujer en este caso- no es más que una extensión de la soledad socio-cultural que se impone en España. La soledad es también la causa del hastío y la consecuente claudicación a que han conducido la extrema generosidad y la entrega, que se planteaban a raíz del esquema simbólico-metafórico anterior como culmen de la imbricación del plano íntimo con el colectivo.

El poema apareció en la revista *Poesía española*, en las páginas 12-13 del número 144, en diciembre de 1964 con una dedicatoria similar a la que aparece en *Las claudicaciones* y se puede deducir que estaba llamado a ser leído en el Club de Amigos de la Unesco, en el homenaje a Unamuno que se llevó a cabo en noviembre de ese mismo año, tal y como la autora apuntaba en su sección para la misma revista: “Noticiario”. Probablemente “Cristo de España”, de *Esa oscura palabra*, también fue leído en aquella sesión en la que también participaron Ángela Figuera, Carmen Conde, Enrique Azcoaga, y Ramón de Garciasol, entre otros (Gatell, 1964b, p. 23).

Pero además, el poema podría conllevar una dimensión parcialmente feminista añadida si consideramos la voz principal como la nueva Soledad de Unamuno, convirtiendo al último en el Agustín de su propia obra. Así, la poeta dotaría a la mujer de condición de refugio del hombre, poniendo de manifiesto una dimensión particular de la condición femenina como es la inherente dedicación al cuidado de sus semejantes. La generosidad va de la mano de la esfera de lo específicamente femenino en este caso, reforzando esa concepción de feminismo holístico de que hablábamos como fundamental para este libro.

Existen algunas pequeñas variantes en *Las claudicaciones*, con respecto al poema que apareció en *Poesía española*. Merece la pena detenerse a comentarlas. Primero, en la versión de *Poesía...* la cuarta estrofa comenzaba a partir del verso tercero de la tercera estrofa y presentaba un cambio semántico en el último de esta nueva cuarta estrofa: “modelada en el barro de tu honda tristeza” (Gatell, 1964g, p. 12, el resaltado es propio). En la versión de *Las claudicaciones* “honda” se cambiaba por “propia”, lo que dulcificaba un poco el tono dramático de la estrofa. Más tarde aparecía otra variante en la que era la quinta estrofa de la versión de *Poesía...* –la tercera de la composición de *Las claudicaciones*. En ella se empleaba el término “vaso donde viertes” mientras que en la versión de 1969 se leía “cuenco donde vuelcas”. Reforzaba esta última versión la metáfora femenina clásica del cuerpo de la mujer como un cuenco. De mayor interés es la siguiente variante, dos versos más delante de la anterior, donde “aquella [lágrima] que contuvo en su recinto” pasaba a ser “universo que encierra” en la versión de 1969, confiriéndole una dimensión más holística al tremendo dolor que se va acrecentando a lo largo del poema.

El siguiente poema que venía después de “Náufrago” se titula “Vietnam” y es el que la autora aportaría a su propia antología no publicada *Con Vietnam*, que habría preparado en 1968 con motivo de la guerra en dicho país, y que se analizará en el apartado siguiente. Es el tercer poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó su libro. Lo analizaremos junto a la antología, *Con Vietnam*, en un apartado siguiente.

“Esa mano” es un poema imprecatorio hacia el gobierno del dictador. Es el cuarto poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en 1969, donde presentó su libro. También puede considerarse la mano un elemento simbólico-metafórico recurrente en la poesía de la autora, aunque no siempre cuenta con la misma significación. En algunos casos hace referencia a la mano del labrador, del que trabaja, y del oprimido. En otros casos, se trata de la mano del amado, que le impulsa a continuar su lucha. Por ello no cabe incluirlo en esquemas tan elaborados.

En este caso, se trata de una mano que pide y que oprime y que no permite a las personas desarrollarse más que una misma dirección: “Siempre la misma mano / buscándome mendiga, / esculpiendo su angustia / en mi barro sumiso” (Gatell,

2010, p. 53). El barro parece sin lugar a dudas un homenaje a la poesía de Ángela Figuera a quien la autora admiraba mucho. Añade, por su parte, un componente específico de feminidad a la lucha. El mismo símbolo-metafórico de la mano, prácticamente como una deidad superior, pero laica, que ejerce fuerza sobre los individuos, se puede encontrar en la poesía de Carmen Conde, referente indiscutible para Gatell por su cercanía personal y su admiración poética hacia ella. En *Un mundo de fugitivos* (1960), por ejemplo, la voz poética espera, en este caso, que la mano divina la salve del abismo:

[...]

¡Ah la gran mano negada, la que si se posara
encima de mi triste cuerpo, sordo a la dicha,
devolvería luz y paz; realizaría el milagro
sacándome, casi ahogada de este río, a descansar en su palma!

(Conde, 1960, p. 64)

Pero en *Mi fin en el viento* (1947), la mano había sufrido ya una transformación en algo laico, perverso, un misterio creador, divino *a priori*, que no se sabe cómo se convertía en una amenaza terrenal. Reproducimos la primera y última estrofas del poema "Misterio" para ilustrar el origen del símbolo en Conde y su relación con el mismo en Gatell:

Se alargaron las manos haciéndose vastísimas;
unas manos del mundo acariciando las nubes.
Y entre ellas cupieron, como ríos, los cielos;
y de ellas salieron, como gritos, montañas.

[...]

¡Qué alegría saberse una piedra; de azogue;
una charca sin fondo; un aliento perdido!
Y que ellas siguieran, sin hartura, malditas
de quererse salvar, por amor, en el hambre!

(Conde, 1947b, p. 41)

"Aquel día de marzo" viene después de "Hombre futuro", ya comentado. Tras el pequeño soplo de esperanza que parece suponer ese "Hombre futuro" – el séptimo poema que la autora escogió leer en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, en

1969, donde presentó su libro- en “Aquel día de marzo” –el octavo en dicha lectura- se retoma la desesperación a través de un episodio en una cafetería con Concha de Marco a quien viene dedicado el poema. “Aquel día de marzo” es la conexión directa con ese final desesperanzador de este libro de 1969 que veíamos al comenzar su análisis, materializada en “Los trenes” y en “Metamorfosis”, que cierran el segundo apartado. La poeta reflexiona sobre todo lo que no le dijo a su amiga en aquel momento en que ella fue separada de su marido cuando él fue a servir en la guerra, y ahora tampoco es capaz de decirle puesto que “[...] el silencio es la manera / más leve de llorar... Y de morirnos” (Gatell, 2010, p. 63).

Por último, merece la pena destacar un poema que la autora leyó en último lugar en la tertulia de 1969, después de “Niña mía”, pero que no incluyó después en ninguna de las versiones del libro, ni en las selecciones de las antologías de su segunda etapa. Gatell lo presentó como una fúnebre felicitación de navidad para el público. En una felicitación de navidad para Carmen Conde, la autora incluía el poema como tarjeta navideña y por el dibujo que lo acompañaba, podemos deducir que se trataba de una dedicatoria a las víctimas del Vietnam. Se titulaba “La marcha de la muerte”. Lo reproducimos completo a continuación porque es muy pertinente hacerlo para cerrar el análisis de este poemario:

LA MARCHA DE LA MUERTE

Por todos los caminos,
frente a todas las casas donde habitan,
entre qué muros blancos,
bajo qué pardos techos
los verdugos;
por todos los caminos llegamos, sosteniendo
la nieve pura
de estos muertos que, uno a uno
nos van siendo otorgados.

Llevamos en los ojos una selva profunda
con sus ríos helados,

con sus tigres despiertos.
Y las manos nos huelen
igual que huele el mar
en la víspera gris de la tormenta.

Venimos caminando
entre días y bosques,
entre ira y olivos.
Venimos a dejar frente a las casas
de los verdugos
a estos muertos;
las bocas maltratadas
por el último asombro;
los huesos, pulidas escaleras
para tocar la luna;
las manos;
donde el pico de un cuervo ha dibujado
ese pálido lirio que nos propone el cierzo.

Estos muertos,
son nuestro patrimonio,
el único equipaje que nos queda.
Los traemos aquí para que todos
veáis su claridad...,
sus corazones alzados como puños
luminosos
o rojos estandartes sobre el viento.

No todo se ha perdido en este caos.
Todavía
nos queda su inocencia.

Si nace Dios otra vez,
será entre ellos.

(Gatell a Carmen Conde, 1970)

La poeta fue aplaudida enérgicamente después de esta lectura. “La marcha de la muerte” es además un broche final perfecto que podría haber ejercido como ejemplo de transición entre su primera y su segunda etapa en la versión escrita del libro de 1969, pues dejaba vislumbrar en qué consistirían sus esfuerzos poéticos a partir de entonces, que tomaron el camino de la recuperación de la memoria colectiva e histórica, tratando de recordar su andadura como poeta social, y existencial, de la posguerra española. Era la solución perfecta a la dicotómica tensión entre hastío y esperanza que se habría presentado como inherente y fundamental para este libro de 1969.

Antes de terminar, hay que mencionar también que en la antología de 2001 que veremos con más detalle en su momento, se incluía al final de la sección de *Las claudicaciones* un poema titulado “Los vencidos (1939)” que igualmente habría funcionado como broche perfecto de anclaje entre una primera etapa de crítica social y una segunda de recuerdo colectivo, precisamente a través del polisémico recurso de la recuperación del periodo áureo de la infancia que mencionábamos al inicio de este apartado y que se podía dejar sentir también en “Niña mía”. Sin duda la poeta se decantó finalmente por la esperanza a pesar de lo que “Metamorfosis” constituyera un final desgarrador del segundo apartado de este *Las claudicaciones*.

Este poema lo veremos con más detalle en el apartado dedicado a la antología ya que no se incluyó en ninguna edición del libro; pero, aunque no tenemos datos de cuándo fue escrito, podría haber formado parte del mismo ejercicio de transición entre etapas que habría supuesto ese “La marcha de la muerte”. En este sentido, el hecho de que se matizase la fecha de 1939 en el propio título, habría sido entonces un recurso enfático precisamente de ese ejercicio necesario de recuperación de la memoria que se abordaría en la segunda etapa gracias al siempre presente componente de la esperanza como última fuerza creadora.

12.5 Métrica, semántica y pragmática de los libros

12.5.1 *La versificación: métrica, rima, y ritmo*

En este apartado se emplearán las primeras ediciones de las obras. Son las mismas que se han empleado para hacer el análisis de texto general de los poemarios, salvo en el caso de *Las claudicaciones* como se indica convenientemente en dicho apartado. En este apartado de análisis formal no se tendrá en cuenta el poemario *Mujer en la esquina* puesto que la muestra que aparece en la antología de Carmen Conde no es suficiente para establecer patrones métricos coherentes. Sin embargo, sí se puede mencionar que prima el endecasílabo yámbico con acentuación en 4, 8, 10 como verso vertebrador de los poemas. También aparece el verso de arte menor aunque en menor medida. En general, se trata de verso libre y de composiciones no estróficas.

Tampoco se analizarán en estos apartados los poemas sueltos publicados en revistas ya que en mucha medida se trata de sonetos y el resto no responde a patrones coherentes y sus fechas de publicación tampoco permiten relacionarlos más allá de meras suposiciones. Lo único que se puede subrayar es que los poemas que pertenecían al inédito *Surco* se regían por una tendencia al arte menor cuando se trataba de composiciones de cariz personal, mientras que las más comprometidas, como la elegía a Lorca, optaban ya por el alejandrino.

Pues bien, pasando ahora a analizar los libros publicados en esta primera etapa, Gatell parece optar por la versificación libre, de ritmos también libres. Siguiendo el amplio estudio de métrica española de José Domínguez Caparrós (2005), podemos decir brevemente que se trata de un tipo de verso “[...] que se caracteriza porque la falta de igualdad -regularidad- en el número de sílabas de los versos no está sujeta a ningún límite, ni a ninguna norma acentual” (Domínguez Caparrós, 2005, pp. 83-84).

Manrique de Lara, en su crítica general a la poesía de Gatell, juzgaba la aparición de la versificación libérrima, en 1964, como sigue: “Lo negativo acaso pueda ser un cierto descuido en los periodos métricos, una simple desgana ante el retoque” (Manrique de Lara, 1964, p. 128). Desde luego, no parece que fuese una crítica acertada ya que sabemos que precisamente es el retoque lo que prima en la escritura y la constante reescritura de Gatell. Y Gerardo Diego, por su parte, en su crítica a *Las claudicaciones* en el diario *Arriba* en marzo de 1970 –comentario

recogido en la segunda edición de Torremozas de *Las claudicaciones*-, decía precisamente lo siguiente acerca del metro libre:

El verso de nueve sílabas está usado en el libro con musicalidad y fortuna. Y no sólo este verso, sino el verso ondulante, vario, de esquema claramente numérico, pero con libertad constante para escaparse por todas las tangentes de la fidelidad al sentimiento que le proponen. Se nota enseguida cuando el poeta lo es de verdad por esa fidelidad del verso a su contenido o intención. (Diego *apud.* Gatell, 2010, p. 9)

De la misma manera, en la tertulia literaria que se celebró en el Gijón el 30 de abril de 2019 con motivo del proyecto de Bartleby de reeditar *Poema del Soldado*, Manuel Rico comentaba, en torno a la poesía en general de Gatell, que dominaban las formas clásicas, además de manejarse en el verso libre y no estrófico que combina a la vez el endecasílabo, el eneasílabo, el decasílabo, y el alejandrino, consiguiendo un resultado a su vez moderno y tradicional (Rico *apud.* Santana *et al.*, 2019).

Lo que sí que está claro es que en esta poesía no prima la adecuación de la forma métrica silábica ni silabotónica sino el poder de la semántica de los versos a la que se debe adaptar siempre la estructura formal métrica y acentual. Las estrofas rara vez son clásicas, ya que Gatell opta casi siempre por poemas que no siguen modelos estróficos regulares. Por lo tanto, cuando nos referimos a una estrofa, se trata de una estrofa no convencional salvo que se especifique lo contrario igual que ha ocurrido en los apartados de análisis anteriores. Igualmente, en muchos de los casos, el hecho de que denominemos a un tipo de verso yámbico o trocaico no quiere decir siquiera que mantenga dicho ritmo a lo largo de toda su composición silábica. En general, digamos que la tendencia de los endecasílabos yámbicos es a estar acentuados en las sílabas 1, 4, 6, 10, es decir reposados; y la de los alejandrinos trocaicos en 3, 7, 10, 13. En el verso de arte menor, los octosílabos se rigen generalmente por un esquema 2, 4, 7 de acentuación trocaico-mixta, y los heptasílabos son inclasificables a nivel rítmico. Estos mismos patrones rítmicos regirán, por lo general, en la segunda etapa. Pero los patrones descritos tampoco rigen siempre. No hay que olvidar que, por lo general, se trata de una poesía en verso libre y cuyo estilo, aunque siempre cuidado, es tendente al prosaísmo.

Con estas premisas, trataremos ahora de trazar patrones en dos de los libros sociales de esta primera etapa, aunque seguramente sólo se puedan considerar

tentativos y desde luego nunca taxativos. Pero parece que sí que pueden encontrarse algunos. Comenzaremos por *Esa oscura palabra* puesto que *Poema del soldado*, tal y como se ha visto en su análisis, es un libro de muy fuerte componente narrativo, y el caos métrico reina puesto que está al servicio de la historia, por lo que un análisis en este sentido sería muy poco fructífero.

Esa oscura palabra, por su parte, combina las formas clásicas en algunos poemas, con formas donde prima la disposición libre del verso en composiciones a menudo no estróficas. El libro se abre con un soneto titulado “La respuesta”. Pero se trata de una composición donde sólo se va introduciendo el problema. Podríamos decir que, en general, es el libro donde más se respeta la métrica tradicional; si bien prima el endecasílabo yámbico. Y el empleo del eneasílabo también está muy presente; y, aunque no es muy frecuente, se puede rastrear también, entre otros poetas, en José Hierro, donde se considera una herencia modernista. Sin duda como veremos la mezcla de varios metros es siempre la constante.

En “Cristo de España”, por ejemplo, prima el endecasílabo que abre prácticamente todas las estrofas y se intercala con el heptasílabo casi en su totalidad. Se intentan intercalar tercetos con las estrofas no clásicas de cuatro o cinco versos –que son las favoritas para todo el libro–, pero la rima es casi siempre blanca, aunque tendente a la asonancia en “a-a” en los versos pares de las estrofas que más se acercan a las formas clásicas –también en todo el libro, que cuenta con cierta tendencia arromanzada.

En este segundo poema aparece también una práctica habitual en toda la poesía de Gatell. Hay versos compuestos por una sola palabra, perteneciente a una enumeración. Las enumeraciones en goteo son preferidas por la poeta en los momentos más íntimos y también en los más duros. Parece que cada elemento merece un verso propio para enfatizar su valor semántico: “Somos un pueblo triste, / mutilado, / absorto...” (Gatell, 1963b, p.17). Siguiendo a Navarro Tomás (1972), podríamos decir también que la enumeración cumple en este caso una suerte de función de “complemento rítmico” (Navarro Tomás, 1972, p. 498), característica de la versificación libre.

También existe un fenómeno en que un único elemento se repite anafóricamente a lo largo de todo el poema constituyendo una estrofa en sí mismo en algunos puntos de la composición. Ello se puede ver en “Tregua” donde el término “dejadme” se encuentra aislado entre dos estrofas mayores en dos puntos del poema. Este recurso está llamado a hacer una pausa interna y también enfatizar el mensaje central de toda la composición. En otros casos, y como se puede observar en el caso de “Tregua”, hay versos sueltos que conforman estrofas en sí mismos, llamados igualmente a hacer una pausa interna dentro del poema o, en su caso, a enfatizar un mensaje habitualmente desgarrador; otro buen ejemplo de ese tipo de pausa se puede encontrar al final de “Ofrenda”; y quizás el más claro de todos se encuentra en los versos sueltos que se intercalan entre las redondillas no clásicas de “Nana para dormir a mis hijos”.

El verso roto gráficamente, en el sentido de estar escalonado y no de ser de pie quebrado²¹, es otro fenómeno que la poeta emplea en su caso para mantener el metro en las composiciones donde, a pesar de primar el verso libre en respuesta a una angustia semántica creciente, deliberadamente existe la predominancia de un metro; y éste generalmente también es siempre el endecasílabo. En *Esa oscura palabra* es sin duda donde más aparece este recurso dentro de toda su producción poética. Veamos algunos ejemplos. De “Platero y tú”: “que te acoge y te nutre. / Te conozco/ por la orfandad de tu frente” (Gatell, 1963b, p. 30). “Te conozco” aparece roto para completar el endecasílabo del verso anterior. En este poema, escrito al completo en endecasílabos, no se distinguen estrofas hasta las dos finales, de cinco y seis versos respectivamente, y la rima oscila entre la asonancia en “a-a” y en “o-o”. De “Patria”: “que pisaréis un día. / Esta es la lluvia, / la vertical dulzura que os codicia,” (Gatell, 1963b, p. 33). “Esta es la lluvia” aparece roto para completar el endecasílabo del verso anterior. El poema está compuesto por cuatro estrofas, de cuatro versos las tres primeras y de tres la última, no tradicionales, donde se intercala el endecasílabo con el heptasílabo al final de cada una; salvo en la última que se invierte el orden. De “Madrid”: “de fugitivos cobres... / Te recuerdo / aquel gesto inicial de mi sonrisa,” (Gatell, 1963b, p. 59). “Te recuerdo” aparece roto para

²¹ Francisco López Estrada denomina este fenómeno tipográfico “línea poética” escalonada en *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 141.

completar el endecasílabo anterior. En este extenso poema el endecasílabo vendrá alternado con el alejandrino y sin rima. En *Las claudicaciones* ese recurso aparecerá varias veces, pero de forma especial en el poema “Los trenes”, como hemos mencionado ya en el análisis del poema, para mantener también el endecasílabo en una composición bastante regular, de estrofas no clásicas de cuatro versos sin rima pero con recurrencia de la asonancia en “a-a”.

El fenómeno del verso roto, junto a los dos anteriores de la enumeración y el elemento único suelto a modo de estrofa, son sin duda también un ejemplo de modernidad que pretenden mantener un esquema métrico interno coherente a la vez que no se renuncia a la libertad compositiva en una poesía donde esencialmente prima el verso libre tanto a nivel formal como funcional.

En general, podría decirse que la convivencia de varios tipos de metros dentro de una misma composición es una constante en estos libros como ya venimos viendo. Damos a continuación algunos ejemplos más. En “Un hombre” se combina el endecasílabo con heptasílabo e incluso el pentasílabo en el verso que se repite anafóricamente “He visto a un hombre”, además de mantener el alejandrino a través de encabalgamientos suaves en algunos casos. En “Ofrenda” el alejandrino, que prima, se conjuga con el heptasílabo. En “Ruego”, de nuevo el endecasílabo se conjuga con el heptasílabo. Y en “Tregua” el endecasílabo se mezcla de nuevo con el heptasílabo aunque a veces interviene también el decasílabo.

El verso de arte menor está destinado, por lo general, a las composiciones más intimistas y también a las más privadas aunque aparezca entremezclado en las demás; a veces incluso para cumplir esa misma función dentro de ellos, aunque eso es prácticamente imposible de sistematizar en un análisis. Todo ello es mucho más perceptible en *Las claudicaciones*. En general, para estos fines, especialmente se emplea el verso octosílabo, aunque el endecasílabo y el alejandrino también le sirven algunas veces al propósito intimista como es el caso de los alejandrinos de “Cuando ya esté muy lejos...”. En la segunda etapa, el heptasílabo yámbico será el preferido para este tipo de poemas. Las repeticiones anafóricas son también fundamentales en estos poemas a modo de pensamiento interno, repetitivo. Un ejemplo muy claro de este tipo de composición es “Nana para dormir a mis hijos”. Y, aunque los poemas que son estrictamente privados tienden a ser de composición

libérrima, “Nana para dormir a mis hijos” es la excepción que de nuevo confirma la regla puesto que encontramos estrofas de cuatro versos octosílabos, trocaicos y bastante regulares rítmicamente con rima en el segundo y cuarto verso, a modo de redondillas no clásicas, lo cual permite percibir que, dentro de lo que cabe, *Esa oscura palabra* es el libro de este periodo donde más se respeta la métrica tradicional.

Pasando ahora a *Las claudicaciones*, es interesante ver los comentarios de los críticos del momento al libro antes de comenzar. Díaz-Plaja, subrayaba que en este libro se ensaya el ritmo del eneasílabo quebrado y decasílabo en algunos puntos (Díaz-Plaja, 1970, p. 99). Y Rafael Morales, por su parte, hacía especial hincapié en ese empleo del eneasílabo en su crítica: “La poetisa ha manejado en él el romance eneasilábico distribuido en grupos biversales [...] el romance irregular de versos de siete, nueve, y once sílabas, entremezclados, aunque de base eneasilábica [...]” (Morales, 1969, p. 3). Además de esas observaciones, nos parece que el ritmo interno de las composiciones viene marcado prácticamente siempre con el alejandrino trocaico, aunque ciertamente los poemas estén compuestos casi en su totalidad de metros variadísimos. Respecto al tema del romance, sólo nos parece aplicable a una composición concreta, ya que en casi todas se emplean conjuntos estróficos diferentes, aunque sean siempre no clásicos.

En general, podría decirse entonces que hay predominio del alejandrino trocaico en este libro. Pero no porque sea el tipo de verso más presente a nivel cuantitativo, sino porque se emplea para vertebrar las composiciones más relevantes del libro, aunque siempre venga entremezclado con otros metros. En “Niña mía”, sin ir más lejos, el alejandrino inaugurará casi todas las estrofas –no clásicas- para remarcar un tono reflexivo a pesar de que el decasílabo, eneasílabo y heptasílabos, se ocupen de otorgar un ritmo más rápido a la composición después de cada parón. Los ritmos internos del poema siempre son variadísimos en Gatell, salvo contadas excepciones donde también mantiene ritmos polirrítmicos dentro de un mismo tipo de verso. La poeta emplearía así el alejandrino como moderador, para dar rienda suelta en el resto de la composición a otros metros. Lo mismo ocurre en “Soledad” y en “Destino”. El endecasílabo no es relegado a un segundo plano, sin embargo. También en algunas composiciones de carácter más reflexivo se mantiene

este tipo de verso como vertebrador del poema. Es el caso de “Como los ríos”, “Vamos juntos”, “Hombre futuro”, “Los trenes” o “Metamorfosis”. Y en casi todas ellas, el alejandrino o el endecasílabo en su caso se mezclan con metros variadísimos como el heptasílabo en “Como los ríos”; el hexasílabo en “Hombre futuro”; y el octosílabo y el heptasílabo en “Metamorfosis”, por dar algunos ejemplos.

Otros poemas del libro están ya subsumidos en un caos métrico que no respetan esquema posible. Son composiciones en el más puro verso libre a todos los niveles. Es el caso ejemplar de “Vietnam”. Parece que se trata de una intención deliberada de modernidad al tratarse de un poema que estaba pensado para ser incluido en una antología con tanta diversidad de estilos, si bien como hemos visto paradójicamente el tono de la composición era notablemente existencial. Por otro lado, el verso libre podría estar llamado simplemente a responder en estos casos a los pulsos más internos del poema, tal y como señala Domínguez Caparrós respecto a este tipo de métrica:

Verdad es que la falta de sujeción sistemática a las normas de la métrica tradicional se compensa con un ritmo de pensamiento que queda reflejado: en frecuentes repeticiones de palabras y fases enteras; en frecuentes paralelismos, anáforas y otras figuras retóricas que denotan un sentido consciente de la construcción rítmica basada en una percepción individual. (Domínguez Caparrós, 2005, p. 84)

Ello lo hemos visto también en algunos recursos empleados en *Esa oscura palabra* como las enumeraciones o las repeticiones anafóricas de elementos sueltos y las construcciones de estrofas completas a partir de un solo verso, que efectivamente parecían estar llamados a cumplir una función más bien semántica dentro de la libertad métrica. Y, siguiendo a Navarro Tomás, aunque también lo señala Domínguez Caparrós, a una suerte de disposición rítmica propia en algunos casos. En cualquier caso todo ello es un buen ejemplo de la modernidad creativa de la poeta y de esa disposición de la métrica como asistente a una percepción individual del poema.

Por otro lado, en otros poemas como “Hombre futuro” se introduce un encabalgamiento suave después de la primera palabra –o de las dos primeras- de la oración para mantener un esquema métrico interno a la vez que se aporta modernidad y dinamismo a la composición. De esta forma también queda suelta una

sola palabra en el verso, igual que observábamos en algunos de los fenómenos de *Esa oscura palabra*, pero comportando un tono diferente a esos casos: “No importa / si el tiempo se nos quiebra entre las manos” (Gatell, 2010, p. 59). Este recurso, sin embargo, no aparecía especialmente en *Esa oscura palabra* salvo en la primera y tercera estrofas de “Ruego”, y en el ya mencionado “Un hombre”. Pero este recurso será fundamental en su segunda etapa y también en varios poemas de este libro. Pero es cierto que en el caso de “Hombre futuro” los encabalgamientos mantienen metros diferentes, desde el dodecasílabo hasta el alejandrino, pasando por el endecasílabo, lo cual empapa de cierto caos métrico al poema. Y en este poema es también donde se pueden ver ejemplos de esos grupos biversales que mantienen el eneasílabo en una suerte de estrofas-romance que señalaba Rafael Morales.

También a veces se recurre en este libro al encabalgamiento abrupto para mantener el esquema métrico de algunas composiciones a la vez que se mantienen dinamismo y modernidad. Así, los versos vienen a veces divididos en dos a través de una pausa versal que en realidad constituye una cesura, manteniendo así un esquema clásico. Ello ocurre, en “Náufrago” donde el recurso se emplea para mantener, por ejemplo, un verso endecasílabo: “[...] / que se ciñan en torno a ti, / soñándote / [...]” (Gatell, 2010, p. 48). Este recurso lo manejará la poeta también en otras de las composiciones del libro y también habitualmente en su segunda etapa sobre todo.

Por su parte, también es habitual encontrar un fenómeno que consiste en una o dos palabras componiendo un verso suelto dentro de una estrofa, sin intención de mantener ningún metro aparente. Se trata de composiciones donde prima el verso libre en alguna de las estrofas no tradicionales y, así, se emplea ese recurso simplemente para dar fuerza a los términos, igual que ocurría con las enumeraciones en *Esa oscura palabra*, y mencionaba Domínguez Caparrós como condicionamiento de una “percepción individual” del poema en verso libre. Un buen ejemplo se encuentra en la penúltima estrofa de “Destino”: “[...] Y amueblaron de sombra y de espanto / la alcoba nupcial, asediando / mi cuerpo, /cercando de sombra furiosa mi vientre... // [...]” (Gatell, 2010, p. 38).

Finalmente, en un importante número de poemas del libro se opta por el verso de arte menor. El verso de arte menor está presente en los dos poemas que

continúan con la temática de *Mujer en la esquina*, aunque ésta se conjuga en “La espera” con el mayor, igual que hemos visto brevemente en los poemas que aparecían en la antología de Conde que optaban por el endecasílabo, ya que se trataban de composiciones más reflexivas. El verso de arte menor también está presente en tres composiciones de tipo más simbólico, que por su parte comportan también un cierto componente de intimismo. Se trata de “Como el viento”, “Los sueños”, “Esa mano”, y “Sólo existe una llave”. Son poemas que suponen un cierto nivel de introspección con respecto de la narrativa general del libro, cada uno en distinto grado. Y, por último, el verso de arte menor también está presente en dos poemas en verso blanco aunque con tendencia a la mencionada asonancia en “a-a” en los versos pares, cuya temática se centra en el ámbito ya de lo privado. “Desaliento”, por su parte, se compone de heptasílabos en su totalidad. E “Isla”, abarca desde el pentasílabo hasta el eneasílabo en una dinámica ascendente hacia el centro del poema y descendente de nuevo hacia el final. En resumen, el verso de arte menor siempre denota, en Angelina Gatell, un tratamiento más individual del problema, una suerte de identificación propia con la denuncia que a veces aparece entremezclado incluso dentro de composiciones donde predominan otros metros para cumplir esa misma función; buen ejemplo de ello es “Como el viento” y el ejemplo por antonomasia sería “Niña mía”. Esta tendencia ya se venía percibiendo desde *Esa oscura palabra* y parece que se puede tomar como una constante en su poesía. En su crítica aparecida en *El Urogallo* en 1974 a la poesía de Antonio López Baeza, Gatell se referiría al arte menor como “[...] –verso del pueblo-, grácil, alado, metafórico a veces, siempre ceñido al impulso que lo suscita” (Gatell, 1974, p. 169), lo cual es aún más ilustrativo teniendo en cuenta el empleo que ella hace de él; simbolizando así una unión casi plena de lo individual con lo colectivo.

12.5.2 *El léxico, los campos semánticos, y los mapas simbólicos*

En este apartado analizaremos solo los poemarios publicados en libro ya que de nuevo no tendría demasiado sentido hacerlos con los publicados en revistas puesto que no tienen un hilo conductor común; como tampoco así hacerlo con la muestra de *Mujer en la esquina*, puesto que en ella se percibe un léxico específicamente centrado en los problemas de la prostitución y la muestra no es suficiente para determinar otras familias léxicas coherentes.

En *Poema del soldado* el léxico es de carácter eminentemente confesional aunque ya sabemos que no tiene una intención última que sea religiosa. Además, es la propia referencia a la deidad mediante la forma apelativa “Señor” la que va delimitando la velocidad de los versos en buena medida que, métricamente, responden a una versificación totalmente libre. Ya hemos visto también cómo el elemento léxico “Señor”, base de la construcción del libro en forma de apóstrofe, y las relaciones que con él se establecen, que le confieren también un componente de existencialismo patético-confesional, podría referirse sin embargo una suerte de demiurgo objetivado en conciencia casi propia que atiende a un entendimiento agnóstico de una deidad superior a la que pedir cuentas. Y ya hemos visto también cómo esa diferencia semántica intrínseca sería fundamental para enclavar a la autora en una corriente de crítica más cercana a la de su generación del medio siglo.

De hecho, este confuso empleo del léxico religioso-confesional era ya habitual en algunos de los poemas también de la poesía de los primeros años de la posguerra, y ha suscitado varios estudios en torno a la verdadera intencionalidad que soportaba. Evidentemente, para cada poeta comportaría una intención diferente, pero cabe destacar que era muy habitual que apareciese en los poemas sin esa vocación religiosa última, a pesar de su forma confesional. Emilio Alarcos Llorach y Carlos Blanco Aguinaga señalaban por ejemplo este fenómeno en la poesía de Blas de Otero en “Lengua y espíritu de Blas de Otero”, un capítulo perteneciente a la extensa obra colectiva dirigida por Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (1980), en el tomo correspondiente a la Época Contemporánea (1939-1980). Para ellos, en la poesía de Blas de Otero se pueden encontrar las siguientes correspondencias:

En esquema, la construcción imaginativa de estos sentimientos es así: el hombre –o el mundo- es una isla rodeada de un mar amenazador, el de la muerte, el de la nada, y sobre ella y él hay una bóveda de salvación, el cielo, Dios, hacia la que el hombre –árbol- tiende; [...] (Alarcos Llorach, *et al.*, 1980, p. 202)

Así, en el imaginario de Otero vemos cómo el concepto de Dios es mutable y se entiende como fuerza suprema, no necesariamente con vocación religiosa última. Lo mismo parece ocurrir en el caso de *Poema del soldado*. Cuando leemos “Señor: Espera un poco todavía. / Aun hay sol en las cumbres y he cumplido / ayer mis veinte años” (Gatell, 1955, p. 42) parece que la voz poética se estuviera refiriendo a una

bóveda celeste, como un todo panteísta, más que al Creador cristiano en sí mismo. Por su parte, exhortaciones como la siguiente: “Yo no quise ofenderte y Tú debes saberlo” (Gatell, 1955, p. 47); también parecen guardar una relación semántica clara con esa concepción de la deidad más bien en forma de “bóveda de salvación” (Alarcos Llorach, *et al.*, 1980, p. 202) que apuntaban Alarcos Llorach y Blanco Aguinaga en Otero, a pesar de la equívoca e irónica segunda persona del plural en mayúscula.

En *Esa oscura palabra*, el léxico hace referencia, sobre todo, a la denuncia social más cruda. Se emplean palabras que hacen de la sociedad una comunidad, un pueblo, y elementos que enfatizan el sufrimiento común como “compañeros”, “tierra”, “patria”, o “nuestro”. Casi todos los elementos aluden también a la unidad nacional aunque no en un sentido puramente político, sino más bien ciertamente aún existencial a pesar de que la crítica sea mucho más explícita que en libro anterior y el siguiente. Seguramente, en el caso de este libro, el mantenimiento de cierto halo existencial se deba a una intención última de superar la censura. En general, se habla a un grupo de vencidos al que se le insta a responder ante la injusticia.

También se retoma el tema de Dios en algunos puntos del libro, aunque se trata de un empleo no religioso, como también ocurría en el caso anterior, y que más bien parece estar llamado en este caso a salvar al libro de la censura. Lo que nunca se puede decir es que las apelaciones a Dios se hagan en la poesía de Gatell desde una confesionalidad católica, sino en todo caso como una máxima regidora, último reducto al que poder pedir explicaciones. Pero en este poemario, aunque en algunos poemas como en “Ruego” el “Señor” sí que parece ser apelado *a priori* desde una perspectiva incluso realmente de vocación religiosa, pronto descubrimos el velado tono irónico y casi blasfemo de esas composiciones. Algo que desde luego no era la tónica general en *Poema del soldado*.

Precisamente el tema de la injusticia también está muy presente en el léxico del libro a través de las “preguntas”. La poeta se dirige a Dios o a los hombres para exigir “respuesta”. El tono imprecatorio crece en algunos poemas preguntando directamente por el “culpable”, como en “Tregua”. También es notable el empleo de la frase “no sé” que se repite a menudo entre los versos de todos los libros –y

especialmente en el de *Las claudicaciones*-, indicando una duda existencial que casi siempre se resuelve con la esperanza, en positivo.

Por su parte, el tema del “hombre”, como ya se ha comentado en el análisis de los poemas, lleva a equívoco voluntario en algunos puntos, jugando con la dicotomía entre el sexo masculino y el hombre-símbolo, como comunidad. En el caso de “Ruego” se habla de un hombre-comunidad que pide explicaciones a Dios. En el caso de “Ofrenda” se juega con la dicotomía de significados del término. En el caso de “Un hombre” todo el poema podría interpretarse desde ese doble sentido.

Si en el libro anterior los campos semánticos dominantes eran más bien generalistas en torno a la problemática social, en *Las claudicaciones* hay algunos elementos léxicos que se han ido configurando a lo largo de los dos libros, y que se constituyen como simbólico-metafóricos, cumpliendo cada uno una función bastante bien definida en los poemas. El origen de esos símbolos-metáfora es arquetípico. En su caso, el componente del fluir de lo acuoso, está en sintonía por ejemplo con la simbología típica de sus coetáneas, donde lo líquido representa el ser femenino, dinámico, cambiante, y fértil, de una manera polisémica a menudo. Ello lo veíamos reflejado en algunas de las definiciones universales del diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot. El componente de lo acuoso también tiene que ver en Gatell con la esfera de lo intimista, junto al elemento natural del aire; ambos apareciendo incluidos en los poemas de manera polisémica, aunque en ese primer estadio de significación más arquetípica.

Pero las re-semantizaciones de esos elementos forman parte de estas estructuras metafóricas bien diferenciadas en Gatell, que se alejan ya de las significaciones más arquetípicas de esos símbolos y que se presentaban como un todo en *Las claudicaciones*. Esos elementos metafóricos se mantendrán además de ahora en adelante en la segunda etapa de su poesía, también con esa función definida dentro de una estructura simbólica propia consolidada en el libro de 1969, a pesar de que no hay que olvidar una cierta polisemia, siempre posible en Gatell. Esencialmente, estos cuatro símbolos-metáfora tienen que ver con una denuncia social universal: esquina, mar, naufrago, isla.

Sin embargo, aun así todavía algunos de ellos son polisémicos, y por tanto podríamos decir que se dividen además en dos grupos. Por un lado están esos cuatro símbolos que se emplean en la denuncia social explícita; y, por otro, están aquellos más destinados al terreno de lo íntimo, en el amplio sentido de la palabra. Los del ámbito de lo íntimo serían: mar e isla. Por su parte, estos dos elementos se incluyen en ambos espacios como se puede ver, puesto que simbolizan la libertad y la falta de ella, que es el fin último de todas las luchas de una poesía que es esencialmente comprometida. Y también se puede ver como son precisamente aquellos más relacionados con ese primer estadio arquetípico del elemento del agua, que también era polisémico en Gatell, pero que a menudo estaba asociado a la esfera de lo íntimo.

La combinación de esos dos símbolos, mar e isla, en sendos ámbitos permite aunar el plano de lo íntimo con una crítica social universal. A ello está llamada también la problemática polisemia. El poemario de 1969 se torna, pues, esencialmente existencial e intimista, y comporta una perspectiva muy propia del problema-mundo, constituyendo así el final de una etapa; que, como ya hemos mencionado en diferentes ocasiones, siempre se mantuvo coherente en lo que respectaba a transportar la visión de lo más íntimo ampliamente entendido -en mayor o menor grado personal y/o privado en cada caso- al conjunto de la problemática social.

La combinación de poemas en arte menor y en arte mayor, o incluso la combinación de ambos metros en la misma composición constituye a veces, como hemos visto, otro recurso de imbricación que prácticamente no permite discernir en varias ocasiones entre lo que es individual -en diversos sentidos- y lo que es colectivo. La pragmática, como veremos a continuación, estará planteada en la misma línea dándole coherencia al poemario en general; aunque en el caso de la métrica esas orientaciones nunca deban considerarse taxativas como ya hemos dicho en repetidas ocasiones.

12.5.3 Pragmática del discurso lírico y comunicación literaria

En este apartado se abordará el tema de la comunicación poética en la poesía de la autora desde la perspectiva del análisis pragmático del discurso lírico. Es importante matizar este enfoque ya que como indica Laura Scarano (1994) en su estudio acerca de la voz del sujeto poético en literatura española contemporánea,

muchos son los enfoques posibles para abordar el tema de la comunicación en los discursos poéticos: psicoanalíticos, sociológicos, filosóficos, etc., desde que Michael Foucault analizara lúcidamente todas las posibles funciones del autor en su producción literaria. En este trabajo se tendrán en cuenta entonces los intercambios de comunicación del hablante lírico con sus diversos interlocutores, dentro del marco de la ficción poética; aunque también, por su parte, la posible relación entre la voz de la mujer real y la voz poética se tendrá en cuenta.

A excepción del *Poema del soldado*, que no se tiene en cuenta en este apartado puesto que su compleja disposición pragmática ya se ha estudiado en su apartado correspondiente, en los dos libros publicados en 1963 y 1969, el hablante en la poesía de Gatell rara vez se separa de su persona misma en una explícita vocación de ofrecer un testimonio fidedigno. La voz poética, siempre femenina, se complementa además a menudo con episodios de la propia vida personal para dejar pocas dudas de la estrecha ligazón que une a la poeta con su poesía. No existe distanciamiento entre su voz propia y la de sus poemas, sino que su poesía es sincera, realista, y trata de su propia vida. Tal y como explicaba Carlos Bousoño en la ya varias veces mencionada introducción a la poesía de Francisco Brines:

[e]n la poesía crítica, al revés de lo que sucedía en la poesía social [de la primera generación de posguerra], que procuraba esconder todo lo posible la persona como tal del autor, aparece ésta sin paliaciones ni disimulos. La concreción autobiográfica del contemplador, incluso la consiguiente autoacusación, se hace, por tanto, decisiva. Ya no es exclusivamente la escena pública el objeto del interés poemático, sino la situación personal en relación con esa escena pública. (Bousoño, 1984, p. 48)

Empleando la categorización de Ángel Luis Luján Atienza de su *Pragmática del discurso lírico* (2005), podríamos decir entonces que se trata de un “yo’ pretendidamente no-ficticio” (Luján Atienza, 2005, p. 183). Y, en esto, conviene no perder de vista, como dejan entender también otros autores como Alfredo López-Pasarín Basabe, que cuando nos movemos en el terreno de la poesía podríamos decir que estamos siempre en el marco de la ficción: “Y, pensando concretamente en la poesía, da la impresión de que la sistematización temática puede en su caso deber más que otros géneros literarios a los universales antropológicos de la imaginación [...]” (López-Pasarín Basabe, 2016, p. 22). Igualmente, José María Paz Gago, en su estudio sobre pragmática del texto poético de 1999, *La recepción del poema*.

Pragmática del texto poético, propone en el cuarto apartado de su segunda capítulo, “Poesía en acción”, que la ficción en poesía se crea precisamente a través de esa disposición entre hablantes y receptores que imita las conversaciones del habla en la realidad, a través de un discurso fingido: “Al ocuparse de un tipo de discurso, el ficcional, se da el salto desde los actos de habla a lo que debemos considerar como un tipo de hechos diferentes, los actos del discurso” (Paz Gago, 1999, p. 46). Paz Gago también señala que es ahí precisamente donde queda un camino fértil de debate al respecto del problema de la ficcionalidad en poesía, siguiendo para estas conclusiones algunas propuestas de semiótica del filósofo Charles Sanders Peirce donde describía el concepto de “intención” también como fundamental para determinar el efecto práctico final de un texto: “Es fundamental en este contexto el concepto de acción (*action*) definido a partir de otro concepto esencial para la perspectiva pragmática, la intención, aquello que precisamente distingue la acción del simple hecho o acontecimiento (*doing*)” (Paz Gago, 1999, p. 35). Y, finalmente, José María Pozuelo Yvancos, en su capítulo “¿Enunciación lírica?” dentro de *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998), siguiendo a Jean-Marie Schaeffer, apunta lo siguiente:

Palmariamente reconoce Schaeffer, cuando intenta definir los géneros desde el nivel de la enunciación, que la lírica escapa a una especificidad. No sólo porque sus marcas sean menos claras que las de la narrativa (hablar del narrador) y la dramática (hablar de los personajes), esto es, lo otros géneros que sí tienen definido un lugar en el esquema modal-enunciativo, sino también porque todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica. (Yvancos *apud.* Cabo Aseguinolaza *et al.*, 1998, p. 48).

Propone Yvancos más adelante que, ante tal dificultad, precisamente sean los “espacios de indefinición enunciativa” (Yvancos *apud.* Cabo Aseguinolaza *et al.*, 1998, p. 55) los que “contribuy[a]n a crear un contexto enunciativo muy peculiar que requiere del lector una actitud especial de recepción” (Yvancos *apud.* Cabo Aseguinolaza *et al.*, 1998, p. 55). Lo cual está bastante de acuerdo con el concepto de “intención” que de Peirce tomaba Paz Gago²². Y aporta Yvancos, en el mismo

²² A su vez, Schaeffer, en “Romanticismo y lenguaje poético” (Schaeffer *apud.* Cabo Aseguinolaza, 1999, pp. 57-85), toma de Tzvetan Todorov y de su *Théories du symbol*, París, Seuil, 1977, los términos de “motivación horizontal” y “motivación vertical” para explicar

capítulo, también una visión interesante acerca de la concepción de la ficción en la enunciación del “Yo lírico”, basándose parcialmente en las formulaciones filosóficas de Ortega en su prólogo al libro de poemas *El pasajero* (1914) de José Moreno Villa, “Ensayo de estética a manera de prólogo”: “El espacio de la enunciación lírica ha nacido para dar credibilidad a esa imposibilidad ontológica de la vivencia del otro como vivencia. De ahí que sea un espacio intrínsecamente ficticio, una construcción imaginaria, que es precisamente la que permite la distancia [...]” (Yvancos *apud*. Cabo Aseguinolaza *et al.*, 1998, p. 63). Todo lo cual nos conduce de nuevo al concepto de ficción lírica que veníamos proponiendo y que nos parece fundamental para entender el concepto de pragmática del discurso lírico que venimos planteando.

También habría que aclarar que no se trata de abordar la poesía a través de la teoría clásica marxista del reflejo –ni siquiera cuando nos ocupamos, como es el caso, de muestras de poesía denominada social- sino, como afirmaba Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956), teniendo en cuenta que el poeta muestra la realidad – histórica- en dos formas: primero porque la revisa a través de su discurso ficticio como sujeto activo de su propia realidad, y segundo porque no puede escapar tampoco de los acontecimientos reales para construir su obra (Lanz *et al.*, 2018, p. 10). Paz se basaba además en la concepción epistemológica, heideggeriana de *Ser y tiempo* (1927), cuando en el apartado “La imagen”, del primer capítulo de *El arco y la lira*, afirmaba que:

El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo indecible: las piedras son plumas, esto es aquello. El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra—

las relaciones simbólicas del lenguaje; siendo el segundo término un buen punto de partida en su caso para acometer el debate de la ficción en poesía desde una perspectiva semiótica y estructuralista del lenguaje (p. 61). Pero queda fuera de la intención de este trabajo el entrar en un debate teórico sobre cómo se genera la ficción poética y sus límites desde perspectivas teóricas de distinto signo, más allá de plantear que, pragmáticamente, la poesía de Gatell presenta esa vocación de “pretensión no ficticia” y que precisamente ello le lleva a ampliar el mundo de “lo referencial” -siguiendo a Todorov- en la poesía de su segunda etapa donde el incremento del autobiografismo nos llevará incluso a plantearnos dónde queda el límite de lo que es ficticio en sus poemas. Y para esta concepción de su poesía nos valemos también de una perspectiva ontológica del lenguaje poético sin mayores pretensiones de afinación teórica al respecto.

recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad. (Paz, 1972, p. 112)

Lo cual también nos indica que, a pesar de que Ortega afirmara en *La deshumanización del arte*, que los “[p]roductos de esta naturaleza [realista] sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos” (Ortega y Gasset, 1925, p. 359), esto no es desde luego así. El objeto artístico es parte del hombre en tanto que nace de él, se reproduce en él, y muere en él y, por lo tanto, no es posible que se posicione en una circunstancia muy distinta a la de su creador. Para Terry Eagleton, igualmente, “[l]a forma [de la poesía] no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella”²³ (Eagleton, 2010, p. 17). Pero en todo caso, la poesía social, realista no propone nada más que eso: un modo particular incluido en un contexto concreto y del que deriva, lógicamente, también una ideología particular. Pues en palabras del Eagleton de *Ideología: una introducción* (1991), esta vez siguiendo al formalista Voloshinov, “[e]l término ‘ideología’ no es más que una forma cómoda de categorizar bajo una denominación toda una serie de cosas diferentes que hacemos con los signos” (Eagleton, 1997, p. 243).

Con todas estas premisas en mente, se puede afirmar que la poesía de Angelina Gatell le tiene a su autora misma como principal fuente de enunciación a nivel intencional en su propio discurso poético en la mayoría de los casos, existiendo una insalvable tensión entre su escritura, su biografía, y su historia personal vivida; esto es, entre la voz poética y la poeta misma²⁴, y así ha de afrontarse y entenderse el análisis pragmático de su obra.

Por otra parte, en toda la poesía denominada genéricamente social del medio siglo, uno de los rasgos fundamentales presentes en todos los autores es precisamente la apelación explícita a los lectores, en ese afán de comunicación y

²³ Esta afirmación, junto con las de Paz, la recoge Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, para ilustrar estos mismos accidentes en torno al lenguaje poético, en su prólogo a *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea* (2018), Sevilla, Renacimiento.

²⁴ Además de todas las acepciones propuestas anteriormente, se puede denominar a este fenómeno “Yo empírico”, en contraposición al ampliamente entendido “sujeto lírico”, en los momentos en que la correlación entre voz poética y autor aspira a la totalidad a través del “yo textualizado”. Véase a este respecto el trabajo de Laura Scarano, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” aparecido en 1997 en *Orbis Tertius*, vol. 2, n.º 4, recuperado en <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/O>

crítica de la sociedad establecida desde la perspectiva del realismo. Se trata también de una poesía donde los componentes de prosaísmo y narratividad son fundamentales en tanto son los idóneos para la transmisión del contenido. Por todo ello, merece la pena prestar atención al tema de la pragmática del discurso lírico, entendida como comunicación entre un enunciador y un interlocutor, más que al tema de la sintaxis como tal ya que esta se mantiene en un estilo de prosaísmo en la mayoría de los casos, sin mayores desviaciones líricas²⁵ relevantes. En el caso de particular de Gatell, además, prácticamente toda su obra de ambas etapas se vertebra en torno a este tipo de enunciaciones de comunicación hacia uno o varios receptores, por lo que el apartado es aún más interesante para analizar su poesía.

En *Esa oscura palabra*, en lo que respecta a la función apelativa, fundamental en la comunicación poética de la poesía social por su capacidad explícitamente imprecatoria como decimos, es cierto que puede encontrarse una presencia mayor del “tú” que del “vosotros”, siguiendo con esa tendencia de personalización de la crítica de la segunda generación de posguerra a la que la adscribimos. Sin embargo, también mantiene el “vosotros”, así como el “nosotros”, quizás cuando el tema del poema es de carácter más universal. Veamos algunos ejemplos. Desde la primera composición del libro, “La respuesta”, la poeta comienza apelando a un público que existe, que es real, con el que se quiere comunicar y que no es distinto del propio lector. Empleando la catalogación de Luján Atienza (2005), de nuevo, diríamos que se trata de un caso donde el hablante lírico es pretendidamente no-ficticio y hay un destinatario capaz de comunicarse que es el lector (p. 305). Como decíamos, comienza el poema con una serie de preguntas retóricas dirigidas a la segunda persona del plural al tratarse de un tema más bien existencial-universal y en claro eco de Lope: “¿A dónde voy, decid, de dónde vengo?” (Gatell, 1963b, p. 15). Pero las preguntas son emitidas desde la posición de individualidad a través de la primera persona del singular. En el mismo poema también aparece una apelación al grupo del medio siglo incluyéndose ella misma en él, a través de la fórmula de la primera persona del plural pero sin utilizar el pronombre sino el término “compañeros”: “Pero decidme ahora, compañeros, / ¿quién podrá contestarme en los senderos [...]”

²⁵ Siguiendo la terminología de Jean Cohen en *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad* (1979), que entiende el lenguaje poético como “idiolecto” (Cohen, 1982, p. 150).

(Gatell, 1963b, p. 15). Sin embargo se puede ver también la pervivencia de esa primera persona del singular, que asume la crítica en clave individualista. El recurso de la pregunta retórica exhortando a los compañeros y a los lectores está muy presente en varios de los libros de estética social que fueron publicados a comienzos de los cincuenta. Quizás uno de los mejores ejemplos es la segunda sección del apartado tercero de *Quinta del 42* (1952), de José Hierro, “Canto llano”; de quien además era gran admiradora la poeta. De nuevo, en “Cristo de España”, Gatell emplea la primera persona del plural para emitir su exhortación. Refuerza también de esta manera el sentimiento de grupo y de crítica compartida en su denuncia: “Somos un pueblo triste, / mutilado, / absorto...” (Gatell, 1963b, p. 17).

Pero, en efecto, ya en “Un hombre”, el tercer poema del libro, la voz poética retorna a la primera persona que es la que asume toda la carga crítica: “He visto a un hombre” (Gatell, 1963b, p. 18). Lo mismo ocurre en “Ofrenda” donde la poeta se dirige al hombre en segunda persona del singular, para personalizar la crítica, y se ofrece a él en primera: “Aquí me tienes, Hombre” (Gatell, 1963b, p. 25). En este caso, sin embargo, la poeta no se dirige a un público-lector sino que su interlocutor es un “tú distinto del lector”, pero es capaz también de comunicarse (Luján Atienza, 2005, p. 310): el hombre. En “Platero y tú”, del mismo libro, ya desde el propio título encontramos esa apelación directa en segunda persona. El niño del poema le sirve a la poeta para generar una conversación personal que hace de la crítica basada en algo puramente experiencial y personal algo más hondo, de donde a su vez parte hacia la universalidad: “Dios un día, / como un obrero más sobre la tierra, / ensanchará el espacio de tus sueños,” (Gatell, 1963b, p. 31). En “Patria” el tono conversacional dirigido a los hijos cumple la misma función: “Esta es la tierra, digo. Este es el llanto / que pisaréis un día” (Gatell, 1963b, p. 33). Quizás “Ruego” es el poema más explícito en este sentido de todo el libro. La apelación en segunda persona de singular se hace a la propia deidad. De esta manera la crítica crece en beligerancia y el mensaje crece en claridad y exposición: “Tú, que lo puedes todo, / escucha,” (Gatell, 1963b, p. 34).

Hacia el final del libro, se recuperará en algunas de las composiciones la primera persona del plural para dar organicidad al libro, como ocurre en “Tregua”: “Perdonadme. Tal vez sea pecado / desertar un momento... [...]” (Gatell, 1963b, p.

44). Pero como se puede ver, por otra parte, la primera persona del plural es el destinatario estricto al que la voz poética se dirige desde su personalidad individual, conquistada. En cualquier caso, en *Esa oscura palabra* encontramos una poesía directa, expositiva, clara y evidente, que deja pocas dudas acerca de sus intenciones críticas. En este sentido, el tema de la pragmática se hace especialmente relevante puesto que el poeta rara vez habla para sí sino que su intención es hacerse oír por medio de apelaciones directas que, en muchos casos, se dirigen también incluso a su público lector desde su individualidad.

Las claudicaciones sigue un esquema similar al libro anterior pero la intención de los recursos parece ser algo diferente. La poeta ya ha conquistado el cénit de su poesía y se siente segura para dirigir su crítica desde una peana completamente personal; pero la vocación última es al mismo tiempo personal y colectiva, lo cual confiere al libro un alto grado existencial. No se trata ya de emitir simplemente una crítica en clave imprecatoria, sino que se establece más bien un diálogo bidireccional con el mundo desde la posición individual. Por todo ello era quizás difícil comprender, en apartados anteriores, el sentido existencial-intimista de este libro, que a menudo podía confundirse con una vuelta a lo más privado simplemente. Intimismo y poesía de lo privado en Gatell a menudo van ligados; y, además, ya que la voz poética ansía no separarse de la de su dueña como venimos diciendo, es aún más complejo distanciar y/o discernir ambas intenciones en muchos casos. Lo que está claro también es que en *Las claudicaciones*, la presencia de la poeta como individuo autónomo frente a su realidad es creciente y corona una primera etapa de producción desde un cierto sentimiento también de autoridad. Una llegada a término lógica, como decíamos antes, de la primera etapa de Angelina Gatell, donde la tensión entre el mundo interior y el exterior siempre ha sido una constante.

Desde el primer poema, “Generación”, vemos cómo se mantiene la primera persona del plural para tratar un tema colectivo, igual que ocurría en el libro anterior, pero ello sucede desde una cierta posición de autoridad, aunque con la intención también de resaltar una cierta universalidad o un sentimiento de grupo en la denuncia: “Nada está hecho y ya nosotros / abandonamos la tarea” (Gatell, 2010, p. 17). La poeta indica prácticamente al resto del grupo lo que debe hacer. El

sentimiento es compartido, sí, pero se trata de su propia poesía en este caso. El resto de composiciones, como decíamos, se decantan también más por el terreno de lo individual, tanto a nivel enunciativo como apelativo, para hacer todo tipo de críticas: más bien existencial, o más bien beligerante, etc., incluso a menudo indesligables entre sí. En “La espera” la poeta dirige su crítica a la colectividad desde una posición de enunciación individual, y en este caso, también la apelación se hace en segunda persona del singular: “Dime hasta cuando me destinas / a este lugar, sobre este fuego” (Gatell, 2010, p. 23). También ocurre lo mismo en “Sólo existe una llave”, aunque la apelación se hace en plural, personificada en este caso en las puertas: “Voy llamando a las puertas” (Gatell, 2010, p. 33). En “Metamorfosis” el mismo recurso en clave marcadamente imprecatoria es clarísimo: “Recordad lo que os digo. / Recordadlo” (Gatell, 2010, p. 69). Pero en “Isla”, sin embargo, ya podemos ver cómo la situación de enunciación-apelación se imbrica más. Tanto semántica como pragmáticamente se refuerza la condición de lo íntimo, y también de lo privado, en este caso: “Como una isla. / Así cien mares me rodean” (Gatell, 2010, p. 35); pero nunca desaparece tampoco la sombra de la colectividad en la situación de enunciación. De similar forma, en “Castilla”, la poeta se encuentra en-el-mundo, lo cual se refleja en la primera persona del singular; y sólo así, desde su individualidad, es capaz de dirigirse a lo que es colectivo, reflejado en su caso en la segunda persona del plural: “Llebadme junto al mar, junto a la espuma” (Gatell, 2010, p. 36).

El sentimiento de intimismo es sin duda el que prima en este libro, y por ello venimos diciendo que *Las claudicaciones* es un libro existencial. Gatell se pregunta por su propia situación en un contexto de crítica colectiva y, para hacerlo, se enuncia a sí misma como núcleo para dirigirse a los demás. A su vez, la beligerancia también ha crecido en su poesía, como hemos visto en *Esa oscura palabra*, pero en *Las claudicaciones* el terreno de la reflexión introspectiva tiene un papel más importante que la simple crítica imprecatoria. La pragmática es muy reveladora en este sentido. Veamos algunos ejemplos donde la primera persona del singular se mezcla con la del plural en enunciaciones y apelaciones, y cómo ello ocurre.

En “Desde esta esquina” la poeta mira el mundo desde su propia posición. Pero mira un mundo colectivo. El poema comienza enfatizando el prisma personal a través de la primera persona del singular: “Desde esta esquina, / [...] / puedo mirar

el mundo” (Gatell, 2010, p. 30); y, al final, la voz poética se dirige al resto: “Decidme ahora / que la vida es hermosa,” (Gatell, 2010, pp. 31-32). Quizás “De pronto aquí, en la noche...” sea uno de los poemas más reveladores en este sentido. La poeta se cuestiona retóricamente qué hace ahí, en la noche, para después preguntárselo al resto: “Decidme qué hago aquí,” (Gatell, 2010, p. 39). En este caso la vocación existencial a través del cambio de persona en la enunciación-apelación es muy explícita. Pero el mejor ejemplo de este fenómeno es sin duda “Náufrago”, que ya lo era también en el terreno de lo semántico. La apelación en primera persona del singular se dirige a una segunda persona, también en singular, pero en la que sin duda se debe entender la colectividad. Y el sentimiento imprecatorio existe, por supuesto, pero deja un amplio espacio para la introspección: “Tú sabes / que de todos los náufragos me dueles / más que ninguno [...]” (Gatell, 2010, p. 49).

Finalmente, “Niña mía”, la última composición en la versión escrita, comparte completamente todos estos presupuestos. La poeta escribe en segunda persona del singular a la niña que fue; es decir a sí misma, trasmutada. Este mismo ejercicio fue desarrollado magistralmente ya por José Hierro en el segundo apartado de su *Quinta del 42* (1952); y, especialmente en el famoso último poema de título “Tiempo mío sin mí”: “Yo creo en ti. Ciegamente / creo en ti. Te albergo. Guardo / tu recuerdo. Creo en ti / porque creo en mí [...]” (Hierro, 1991, p. 72). Es un ejercicio puramente existencial de cuestionamiento de la identidad donde, una vez más, la simulación conversacional traslada una crítica, también beligerante a su manera, al resto de la sociedad pero desde una posición que no puede sino ser individual y propia. Se traslada, en general, una visión muy propia de las cosas cuyo cénit lo encontraremos en la segunda etapa cuando ya el puro autobiografismo sea el que se nos presente como herramienta necesaria desde donde acceder al ejercicio de memoria. En *Las claudicaciones* sabemos ya sin duda entonces que, independientemente de los subsiguientes y complejos debates sobre ficción en la poesía que se puedan suscitar, la poeta ha confirmado en esencia que tras esa tensión constante en sus libros de poesía social entre el mundo interior y el mundo exterior del poeta, confiar en su dimensión íntima como centro neurálgico desde enfrentarse al mundo le parece la única posición válida.

12.6 *Con Vietnam (1968, inédita hasta 2016)*

Tras el Congreso Cultural Internacional celebrado en Cuba en 1968, los intelectuales españoles de izquierdas, entre los que se encontraban, entre otros, todos los canónicos del cincuenta, Castellet, Blas de Otero, y Gabriel Celaya, habían quedado preocupados por la causa vietnamita que se expuso en ese congreso cultural internacional de La Habana celebrado entre el cuatro y el once de enero de 1968 en el hotel Habana Libre (Neira, 2014, p. 316). Cuba había comenzado a ofrecer apoyo a la causa vietnamita a partir de 1967, y la simpatía de los intelectuales españoles de izquierda por la causa cubana estaba oscilando por entonces pero, en general, se mantenía y no sería demasiado distinta hasta el caso Padilla de 1971 (Neira, 2014, p. 320). “1967 había sido declarado ‘Año del Vietnam heroico’, y los representantes vietnamitas fueron [además] los invitados de honor en el Congreso Cultural” (Neira, 2014, p. 316).

Sin embargo, por entonces ya resultaba complicado asemejar el problema de la guerra de Vietnam con el de la revolución cubana, teniendo en cuenta además la evolución que la segunda estaba viviendo hacia presupuestos estalinistas, y teniendo en cuenta la poca perspectiva histórica con que entonces podían contar aquellos intelectuales. Manuel Aznar Soler describía lúcidamente la situación que se dio en La Habana de la siguiente manera, en lo tocante a la presencia de Max Aub en aquel congreso que, en su caso, quedó reflejada en su diario *Enero en Cuba*:

Aub comprende que, por razones de actualidad política, se aluda constantemente al Vietnam, pero cree que “existe una tremenda equivocación que se emplea aquí a troche y moche: confundir las palabras ‘revolucionario’ y ‘defensores de la independencia’. Y ello porque, a su juicio, entre Cuba y Vietnam hay una frontera que separa a la revolución de la guerra: ‘confunden Viet Nam y Revolución a cada paso. ¡Pero si la guerra del Viet Nam es una guerra de independencia y una guerra de independencia no es -ni mucho menos- siempre revolucionaria!’” (Aznar Soler, 2000, p. 248)

Julio Neira en su libro sobre José Manuel Caballero Bonald, *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald* (2014), también daba buena cuenta de aquel congreso en el capítulo décimo de la segunda parte, “Esperanza y descrédito de la Revolución Cubana (1965-1968)”. Señalaba también que el congreso “tuvo más de reafirmación de la propia revolución cubana” (Neira, 2014, p. 313), que aquel que era su objetivo oficial general, “la búsqueda de soluciones a los problemas de países

subdesarrollados” (Neira, 2014, p. 313). Citando las palabras que emitió Carlos Barral después del encuentro, por ejemplo, encontramos unas impresiones similares a las de Max Aub: “El dirigismo en materia cultural resonaba con descaro en todos los discursos y hasta en la conversación casual con quien quiera que tuviese alguna responsabilidad política o verdadera influencia” (Barral *apud.* Neira, 2014, p. 320).

Pero, en cualquier caso, los intelectuales antifascistas españoles sí que se situaron sin reservas en contra de la Guerra del Vietnam y la intervención americana en ella, evidentemente, entendida desde diferentes perspectivas, pero siempre como una gran injusticia internacional. Y Angelina Gatell sería también una de ellos y se propuso aportar su colaboración, como era habitual en ella, a una causa que consideraba evidentemente injusta e impermisible. La antología que preparó en 1968 en contra de la guerra de Vietnam constituyó así un ejemplo más que fehaciente de la beligerancia de la poeta frente a la circunstancia que le tocó vivir en la posguerra española sin duda. Y quizás es el ejemplo más explícitamente combativo a nivel político en lo tocante a toda su producción relacionada con la poesía de hecho. En las palabras previas que Gatell había proyectado para la antología se podía leer efectivamente que, a pesar de las diferentes ideologías que comportaran sus colaboradores, la intención final, compartida, no debía en ningún caso verse nublada:

[...] Todos han entendido que el silencio puede ser una forma de complicidad y han querido romperlo, conscientes del compromiso que el hombre tiene con el hombre. Son muchos y, naturalmente dispares en sus ideologías y en sus concepciones estéticas. De esto precisamente se trataba, de que hombres de todas las tendencias políticas, literarias y artísticas, se pronunciaran frente al problema. La unanimidad de criterio es estremecedora y significativa. [...] (Gatell, 2016, p. 25)

Por la carta que le escribió Joaquim Horta a Gatell para participar en la antología, fechada el 25 de marzo de 1968, se conoce también un acto al que habían asistido buena parte de los intelectuales españoles en Barcelona, en ese mismo año de 1968, para mostrarse conjuntamente en contra de la guerra del Vietnam: “Hace unos tres o cuatro meses participé, junto a 3.000 personas, en un acto contra la guerra del Vietnam, en la ciudad de Barcelona. Tengo una copia del poema que leí y de buen grado se lo envió” (Horta *apud.* Gatell, 2016, p. 139).

Gabriel Celaya también había proyectado una antología en favor de la causa de Vietnam de la que se ocuparía finalmente Gatell a pesar de la persistencia de Celaya:

Querida amiga Angelina: ¿No sabes que, recordando el “España canta a Cuba”, tengo en proyecto un “España canta a Vietnam”? Se me ocurrió la idea durante mi estancia en La Habana y lancé la idea. Tenemos que hablar de esto. Recuérdalo antes de disponer de los poemas que recojas. [...] (Celaya *apud.* Gatell, 2016, p. 17)

El poeta llegó a mandarle finalmente a Gatell su propia colaboración para su antología, titulada “Noticias de la última guerra”. Merece la pena recuperar unas líneas que la propia autora le dedicaba a la preparación de esta antología en la entrevista que concedió a Luis García Montero en enero de 2017, porque son muy ilustrativas acerca del origen del trabajo:

Estuve más de un año preparando la antología *Con Vietnam*; la terminé en 1968. Fue un encargo del Partido Comunista. Yo no he militado en el PCE, pero he colaborado muchas veces. Fui muy amiga de Armando López Salinas. Sólo he militado en el PSOE, soy militante del PSOE porque ya en la Transición me convenció Enrique Tierno Galván. Pero la antología fue un encargo del Partido Comunista. Colaboraron muchos poetas, hasta Gerardo Diego, que era amigo mío. También, claro, Vicente Aleixandre, Alberti, Ángela Figuera, Celaya, Blas de Otero, Aurora de Albornoz, Ángel González... Pero la censura la prohibió. Se ha podido publicar ahora porque el profesor Julio Neira la encontró en el archivo de la censura. De la manera más inesperada, también han aparecido en mi casa las cartas y los borradores que guardaba en una carpeta que daba por perdida. Estaba ahí, en el bajo de ese mueble, debajo de papeles de mi marido. (Gatell *apud.* García Montero, 2017)

Con número de expediente 7620-68, fue presentada a la administración el 14 de septiembre de 1968 y denegada el 28 de enero de 1969, a pesar de que el 8 de octubre de 1968 había sido autorizada a condición de la supresión de algunos párrafos y el 21 de diciembre del mismo año se había corroborado su autorización. En sucesivas fechas de 1968 se aconsejaba la supresión de más y más pasajes hasta que fuera denegada al completo.

Sorprende, por otra parte, que el expediente de censura muestre como autores a “Rafael Alberti y otros” y sólo le atribuya el prólogo a Gatell y no así el trabajo antológico general, si bien en la primera consulta voluntaria así se indicaba por parte de Vicenta Fernández Montesinos, sobrina de Lorca, en representación de

la editorial Ciencia Nueva. El nombre está cambiado con bolígrafo en la consulta voluntaria. Sin embargo, existe también otra consulta voluntaria de la misma obra por parte de Fernández Montesinos, el 22 de noviembre de 1968, donde aparece como autor Joan Colomines y otros, así como un comentario que indica que faltan por incluir algunos poemas al volumen. Finalmente, una última consulta donde ya son “Rafael Alberti y otros” los autores correspondientes, fue presentada el 17 de diciembre de 1968; no obstante se puede leer el nombre de Javier debajo de lo que después se ha transformado en Rafael. El 20 de enero de 1969 hay presentada una última consulta donde no aparecen autores responsables. El 4 de noviembre de 1969 Gatell aún esperaba que el libro fuera a publicarse tal y como le escribía a Manuel Molina en una carta.

Quizás por estas razones fue finalmente denegada la obra entendida la autoría como de Alberti, autor conflictivo, y relegado sólo el prólogo a Gatell. Podría interpretarse también que fue ella misma quien fue añadiendo poemas al tiempo que le iban llegando por correspondencia, y de ahí la confusión en la autoría de las consultas voluntarias presentadas, así como las evaluaciones sucesivas hasta su denegación final. Quizás, por otro lado, el atribuir la autoría de Alberti como la principal fue intento de la editorial de ir de frente al proceso de censura para así evitarla, o quizás simplemente así apareció porque el primer poema de la antología, efectivamente es el de Alberti. O incluso quizás todo ello fuera un intento por parte de la editorial de que la obra fuera aceptada por ser la poeta una persona aún más conflictiva que el andaluz para este propósito a efectos prácticos. Es posible que si se hubiera presentado todo junto desde un primer momento bajo la autoría de Gatell, por otra parte, pudiera haber superado la barrera de la censura. Pero todo esto quién lo sabe.

En el Archivo General de la Administración están recogidas algunas de las ilustraciones que le fueron enviadas a la poeta para ilustrar la antología, que no están reproducidas en el trabajo de Neira. Algunos de los artistas a los que se atribuyen son: García-Ochoa, Lucio Muñoz, Manuel Hernández Mompó, o Julio López Hernández. El profesor Neira señala que era por su parte, Julio Álvarez, el encargado de realizar las ilustraciones oficiales para el libro, pero que éstas se perdieron y ahora no están recogidas en ninguna parte (Neira *apud.* Gatell, 2016, p. 8). Existe

una ilustración enviada a Carmen Conde en una carta de 1968 en donde Gatell le envía su poema “Vietnam”, que después incluiría en la antología y en *Las claudicaciones*²⁶.

En cualquier caso, proyectada para ser publicada en Cuba y en Barcelona (Gatell a Luis Rosales, 1968a) e inédita finalmente en España –y también en Latinoamérica- por el endurecimiento de la censura que causó el estado de excepción que hubo en la Península desde el 24 de enero de 1969 hasta marzo de ese mismo año, la antología de Gatell fue recuperada recientemente por el ya citado profesor Julio Neira y publicada en Visor, y tiene especial atención para nosotros, entre otras cosas, por la correspondencia que Angelina mantuvo con los poetas llamados a participar en ella, algunos de los cuales finalmente no enviaron sus colaboraciones, como fue el caso de Luis Rosales. La editorial que finalmente había asumido el proyecto, Ciencia Nueva, tuvo que cerrar entonces como consecuencia del estado de excepción (Neira *apud.* Gatell, 2016, p. 15). Era una editorial directamente vinculada al PCE.

El espinoso tema de Vietnam, sin duda, era uno de los más perseguidos por entonces por la censura del régimen dentro de España. Gabino-Alejandro Carriedo escribía de hecho una pequeña carta junto al poema que le enviaba a la autora, donde proponía la publicación de la antología en Francia, si la censura se complicara demasiado en España: “[...] aunque imagino que las dificultades serán de mucho peso..., aunque siempre cabría el recurso de recurrir a la afición gala” (Carriedo *apud.* Gatell, 2016, p. 77). La antología *España canta a Cuba* la había publicado en París la editorial Ruedo Ibérico en enero de 1962 (Sánchez, 2010, p. 346) de hecho. Carriedo también sugería que fuera Ricardo Zamorano quien se ocupara de las ilustraciones. Jesús López Pacheco le escribía a la autora enviándole dos poemas de una serie de tres explicando, por su parte, que el tercero era “absolutamente impublicable” (López Pacheco *apud.* Gatell, 2016, p. 150); lo que ilustra a la perfección el nivel de exigencia de la censura a la que se enfrentaban estos autores. La carta que acompañaba al poema que envió Alberti desde Antibes, “Desprecio y maravilla de la guerra del Vietnam”, rezaba: “Lo he escrito hace unos días. Se lo envió

²⁶ La correspondencia entre Gatell y Conde a que nos venimos refiriendo en este trabajo se encuentra en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena.

con mucho gusto pero... Escríbame si lo recibe. [...]" (Alberti *apud*. Gatell, 2016, p. 27), dejando claro las dudas que albergaban al poeta sobre si su carta siquiera fuera a pasar la censura postal. La misma Gatell, en una nota dirigida a Concha Lagos el 28 de enero de 1968, le escribía lo siguiente:

[...] No hay, por razones que no hacen el caso, muchas garantías de que llegue a ser una realidad, pero vale la pena intentarlo. Se trata de recoger en un libro todos aquellos poemas cuya temática gire en torno al Vietnam. Si tú tienes algo de eso no dejes de mandármelo. [...]
(Gatell a Concha Lagos, 1968)

Por lo tanto, la propia poeta era bien consciente de la dificultad de la publicación. Cabe destacar que ninguna colaboración de Lagos apareció después en la antología. Se sabe que el poema de Carlos de la Rica fue uno de los primeros en causar problemas con los censores por mencionar explícitamente en su título al presidente Johnson (Neira *apud*. Gatell, 2016, p. 14). El experimentalismo de Uxío Novoneyra tampoco estuvo bien visto en los primeros expedientes (Neria *apud*. Gatell, 2016, p. 14).

El libro en conjunto formaba parte de una nueva corriente en la poesía española que se acercaba ya a la promoción de los novísimos y que había adoptado la cultura *beat* proveniente de la americanización de Europa. Sin embargo, aunque en general podría enclavarse dentro de esa cultura *beat*, los estilos de cada uno de los 68 poemas recogidos son bien distintos entre sí y son muestra de las muchas corrientes que en poesía estaban existiendo entonces en la Península (Neira *apud*. Gatell, 2016, p. 16). Hay incluso sonetos de Leopoldo de Luis y de Rafael Morales, y el poema de Gerardo Diego está constituido de varias liras (Neira, 2016, p. 11). Uno de los ejemplos de mayor experimentación, como decíamos, es el poema de Uxío Novoneyra, "Vietnam Canto" que incluye anomalías tipográficas y está escrito en gallego. Autores de generaciones anteriores también participaron como Victoriano Crémer con "Plática anticipada con el niño en Navidad (Canto llano para armónium electrónico)", Vicente Aleixandre con "Guerra (Sombra del Vietnam)", o Gerardo Diego con ese "A los vietnameses". Se sabe que la participación de Dámaso Alonso fue requerida vehementemente por carta por parte de la autora, porque así se recoge en una nota que se encuentra en el fondo documental del primero que alberga la RAE, pero ninguna colaboración fue después incluida en el libro. La mayoría enviaron a la autora poemas que después no incluyeron en sus libros

(Neira, 2016, p. 7) por lo que también fue de especial interés recuperar estos textos en 2016.

La propia autora colaboró con el poema titulado “Vietnam” que venimos mencionando, escrito en verso libre, con tendencia endecasilábica, y escrito en primera persona a modo de evocación a Dios: “[...] Me hablas y yo no puedo contestar. / Oigo tu voz que incide en mi tristeza / como un ala en el viento, / y no puedo contestar. [...]” (Gatell *apud.* Gatell, 2016, p. 125). El poema recuerda mucho a sus primeras producciones comprometidas, cercanas a una estética existencialista, como aquellas de *Poema del Soldado*; pero ha crecido sin duda muy notablemente en crítica social explícita y en crudeza, y enlaza con las producciones de fin de etapa que, como “La marcha de la muerte”, significan ya un primer planteamiento de la necesidad de reivindicación del recuerdo histórico que la poeta desarrollará ampliamente en la segunda etapa. Pero en ningún caso es un ejemplo de ningún tipo de experimentación poética, de los cuales sí que había algún ejemplo en la antología como hemos visto.

También es especialmente notable la presencia de las mujeres en la antología (Neira, 2016, p. 11), tales como Aurora de Albornoz, Sabina de la Cruz, Gloria Fuertes, María de los Reyes Fuentes, Concha de Marco, María Elvira Lacaci, Cristina Lacasa, Elena Andrés, María Luisa Chicote, Josefa Contijoch, Pura Vázquez, o Marta Pessarrodona. Ángela Figuera le preparó cinco poemas recogidos bajo el título, “Vietnam (Primeros planos)” que posteriormente serían incluidos en la edición de sus obras completas de 2009. Francisca Aguirre, también llamada a participar, no lo hizo por no tener ningún poema disponible de esa temática y fue excusada por su marido, Félix Grande, en una carta dirigida a Gatell (Grande *apud.* Gatell, 2016, p. 132). María Beneyto se excusaba en otra carta de no poder aportar poema por circunstancias personales (Beneyto *apud.* Gatell, 2016, p. 68); así como Carlos Barral, cuya secretaria le indicaba a Gatell que no tenía ningún poema preparado sobre el Vietnam (Castellar *apud.* Gatell, 2016, p. 65). Y lo mismo ocurría con Vicente Gaos (Gaos *apud.* Gatell, 2016, p. 123), Antonio Buero Vallejo (Buero Vallejo *apud.* Gatell, 2016, p. 70), y Carlos Bousoño (Bousoño *apud.* Gatell, 2016, p. 69). José Luis Cano le escribiría a la autora para excusarse, por su parte, por estar escribiendo sólo prosa durante esa temporada (Cano *apud.* Gatell, p. 76).

Otra característica novedosa del libro es que la autora recopilaba poemas en otras lenguas del estado distintas al castellano como el gallego, el catalán, y el euskara. Joaquim Horta, quien además le proporcionaría conexiones con otros poetas catalanes para la empresa, le preguntaría en su carta si necesitaba traducción de su poema, “Vietnam”: “Perdón: ¿quiere la traducción castellana o sencillamente el original catalán?” (Horta *apud.* Gatell, 2016, p. 139); a lo que se deduce que Gatell le contestó que no puesto que el incluido está en catalán, aunque en una nota al pie se señala la existencia de una traducción al castellano por parte de la autora (Gatell, 2016, p. 142). Otros buenos ejemplos del plurilingüismo del poemario son “Euskal Poetak (Bersolari: Olerkari) ikusten eta entzuten duenaren testigantza ematen du” de Gabriel Aresti o el poema en catalán de Joan Colomines “Catalunya i Vietnam” que fue uno de los primeros, junto al de Carlos de la Rica, que pidió extraer el primer expediente de censura del libro completo por su conexión de la situación de Vietnam con la española. Otros muchos autores enviaron poemas en catalán haciendo de esta lengua un componente bastante notable del poemario: Josefa Contijoch, Salvador Espriu, Josep Llompart, Francesc Parcerisas, Marta Pessarrodona, Pere Quart, y Francesc Vallverdú. En gallego, por su parte, se pueden encontrar: un poema de Celso Emilio Ferreiro, “Digo Vietnam e basta”; un poema de Lois Diéguez titulado “No Vietnam, cantiga”, que como su título indica está en forma de cantiga; un poema de Xosé Luis Franco Grande con título “Ao pobo do Vietnam, Dende o Finisterre”; un poema de Manuel María, “Si penso no Vietnam”; y un poema de Ramón Regueira, “Vietnam”.

El compromiso que la autora mantuvo no sólo con su país sino con las causas internacionales que consideró injustas, se puede percibir en muchas de sus composiciones poéticas y actitudes vitales. En una felicitación de navidad dirigida a su amiga Carmen Conde en diciembre de 1972, la autora le habría escrito por ejemplo lo siguiente:

[...] Te imagino muy impresionada por lo de Managua que tantos recuerdos guarda para ti. Yo también lo estoy. Cuando estas cosas suceden mi perplejidad aumenta y me pregunto ¿cómo podéis creer en un Dios que así celebra su llegada? Perdóname si te hiero. Mi ignorancia me dicta esta pregunta para ti insólita. [...] (Gatell a Carmen Conde, 1972)

Se refería la poeta al terremoto que asoló Nicaragua en dicho año, país que le había concedido la Orden de Rubén Darío al marido de Conde en 1961 por sus numerosos estudios en torno del poeta modernista, cuya biografía *Este otro Rubén Darío* (1960) recibió además el premio Aedos de Biografías.

En su libro de sonetos *Noticia del tiempo* (2004), la autora habría dedicado cuatro sonetos de extrema crudeza a la guerra de Iraq bajo el explícito título “Sonetos contra la guerra de Iraq” (Gatell, 2004, p. 124). Respecto al conflicto de Gaza de 2014, apareció en un blog dentro de la *comunidad.elpaís.com*, una entrada editada por Jordi Grau –sobrino de la poeta- con un poema inédito donde Gatell se solidarizaba con la causa. No se sabe a qué poemario podría pertenecer en su origen, si es que estaba destinado a ser publicado junto con otros poemas, aunque sí que está claro, por la temática, que pertenece a la segunda etapa de poesía de la autora. Aunque la entrada ya no está disponible, ha podido ser recuperado de los cuadernos de poesía que ofrece la Biblioteca Omegalfa y merece la pena transcribirlo entero a continuación para visualizar una panorámica de compromiso internacional que desde *Con Vietnam*, no se detuvo nunca:

POEMA FRUSTRADO

...un buen poema
por más bello que sea, será cruel.

Joan Margarit

Pero no es la belleza. Ni es tampoco
el asombro que vierte la palabra
formando claridad en su contorno.
Lo único imprescindible es esta herida
por donde entra a empujones el poema.

Viene muy malherido. Se desangra
igual que un niño entre las manos
terribles de Israel.

Tiembla en mis dedos.

¿De qué sirve decir cuánto me duele
no darle vida?

Intento levantarlo.

Pero son muchos los cadáveres
que lleva en su interior y el peso
hace que se deslice hasta la nieve
que ha caído esta noche y se emborrone.

¿De qué sirve decir que me hace daño
el inútil rumor de su agonía?

Sólo queda su boca sin sonido
como testigo helado de la noche.
Todo el horror, absorto como un pájaro,
dormita en su penumbra. Bastaría
para que despertara una palabra
que dice Palestina y avergüenza.

¿De qué sirve decir que todo el frío
con que este invierno me avasalla el pecho
proviene de un lugar que no conozco,
de un sufrimiento sombra de sí mismo?

¿De qué sirve decirlo en este idioma
de nombrar el amor como metáfora?

Desde el televisor llega a mis ojos
el resplandor de Gaza describiendo
la crueldad de un poema que no quiso
vivir para contar que estaba muerto.

(Gatell *apud*. Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 33)

Junto a una pequeña muestra poética que la autora dejaría en su red social *Facebook*, acerca del atentado terrorista sucedido en Niza en 2016 –que se analizará junto a

los poemarios de la segunda época-, esta composición daba cuenta de su interés exacerbado por las causas de injusticia social no sólo en el plano nacional, sino en todo el globo. Finalmente, en la misma red social, la autora escribiría el 5 de octubre de 2014, un pequeño texto en prosa poética dedicado a los subsaharianos que trataban de traspasar las vallas de Melilla:

FRENTE A LA VALLA DE MELILLA

(A nuestros hermanos subsaharianos, y muy especialmente a Amadou Guido.)

Esta valla es un monumento al fascismo. Sólo mentes muy retorcidas, muy miserables han podido concebirla. Las mismas mentes que asaltaron, invadieron, asesinaron a los habitantes de aquellos pueblos hoy llamados de América Latina, desposeyéndolos de lo que era legítimamente suyo, imponiendo su religión sobre sus religiones, implantando su idioma sobre sus múltiples y bellos idiomas; las mismas mentes que, tras arrasrarlas, repoblaron aquellas tierras valiéndose del lucrativo negocio de la trata de esclavos; las mismas mentes que, ya en pleno siglo XX, bombardearon a los españoles que, después de la derrota de la Segunda República, legalmente elegida por el pueblo, huían del horror camino del exilio. Quien esto escribe lo vio y no ha podido olvidado. Las mismas mentes cuya Fiesta Nacional, es la sangre y la tortura de los animales. Las mismas mentes que, en nombre de Dios, quemaron vivos a quienes no compartían su fe. Las mismas mentes que en este Monte Gurugú donde os habéis refugiado, dejaron dramática memoria de su paso, de su miseria moral.

Pero, no todos somos como ellos, hermanos. Y los que no somos como ellos, queremos dar testimonio de nuestro rechazo a tanta ignominia. No disponemos de otro medio que unas palabras. Ved en ellas nuestra mano tendida a vuestro desamparo y nuestras lágrimas unidas a LAS LÁGRIMAS DEL HOMBRE NEGRO. (Gatell, 2014)

El texto, llamado a “solidarizarse” con una campaña fotográfica que puso en marcha Amparo Climent, titulada “Las lágrimas del hombre negro”, la autora ofrecía otra pequeña muestra de su vocación comprometida con todas las sociedades que le rodeaban. Junto a la antología *Con Vietnam*, todas estas muestras dan cuenta de una vida de compromiso a nivel internacional, de compromiso con el mundo que nunca cejó en su empeño.

CAPÍTULO 4: LA POESÍA DE LA MEMORIA (1960-2017)

13. Olvido, recuerdo colectivo, y memoria histórica en Angelina Gatell: un compromiso que no acaba

Angelina Gatell, mujer que vivió el siglo XX y también el XXI, tuvo que lidiar en vida con cambios sociales brutales que afectaron a su visión del mundo, a sus poéticas, y a las maneras en que ella misma se enclavaba en la nueva historia que parecía se estaba contando. Ella hizo sus propias contribuciones a esa revisión y es alentador para los objetivos de este trabajo que para el restablecimiento de su obra en la nómina poética del medio siglo en España, el esfuerzo de re-contar la historia comenzara en ella misma. Ya en 1977 la propia poeta era bien consciente de la dificultad de su canonización, pero también lo era de la necesidad de recontar el pasado para mantenerlo vivo. En una carta dirigida a Carmen Conde el 21 de agosto de 1977, Gatell le habría dicho:

[...] Tú siempre te acuerdas de mí y yo te lo agradezco. En realidad, eres una de las pocas personas que parece saber que existo -en un humilde rincón de la geografía poética-, pero que existo. [...] (Gatell a Carmen Conde, 1977)

Igual, en diciembre de ese mismo año, la poeta le escribía a su amiga:

Veo en "Alaluz" el merecido homenaje que se te rinde. Lo único que lamento es que, una vez más, se haya prescindido de mí. Quizás es esta ocasión la que más me duele por ser tú una de las personas a quien más estimo, cosa, por otra parte, bien sabida por todos ya que nunca he desaprovechado ocasión para decir en público mi afecto y mi admiración por ti. Está claro que la gente ha decidido olvidarme tachándome de todas las listas. Penoso e injusto, pero... ¿Qué le vamos a hacer? [...] (Gatell a Carmen Conde, 1977)

Efectivamente, el ostracismo literario a que fue sometida en vida, sobre todo desde su silencio poético a partir de 1969, desanimó a la autora. Pero, como veremos después, todo ello no evitó finalmente esta segunda etapa de producción, muy prolija además, donde Angelina Gatell se ocupó del recuerdo, en el más amplio sentido de la palabra. Y lo hizo muy generosamente, tratando de traer a colación todas las injusticias vividas en su tiempo a muchos niveles.

Fue una mujer que vivió todos los cambios socio-políticos muy intensamente hasta el final de su vida y que convivió, tal y como señala su hijo Eduardo Sánchez Gatell, con un sentimiento de derrota constante que nunca se desvaneció después

de la Guerra Civil Española. Miguel Ángel Ortega Lucas en su homenaje para la *Revista Contexto* de 2017, se refería a ella en los siguientes términos:

Insistía en que se habían “cargado” su vida, aquellos que trataron de encarcelarla, de censurarla, de darle órdenes o de comprarla. Pero si ya es un éxito sobrevivir, hacerlo hasta los 90 años siendo fiel a la propia vida debe de ser el mayor de todos. (Ortega Lucas, 2017)

Angelina Gatell luchó contra el régimen establecido en la posguerra española durante todos los momentos de su vida, sufriendo varios registros del hogar, incluso dos detenciones, y el encarcelamiento de su hijo Eduardo en la década de los setenta, por razones políticas. Todos ellos motivos más que suficientes para sentir la necesidad de recordar todo lo ocurrido y hacerle justicia. Pero como señala Paul Ilie sobre la distancia entre las generaciones en *Literatura y exilio interior* (1981), existe un problema cuando los abuelos cuentan a los nietos su realidad, vivida en el pasado remoto y posiblemente desde la confusión mental, y éstos la asumen como una lucha personal pero con una pérdida clara del referente primero (Ilie, 1981, p. 176). Efectivamente, cuando Angelina Gatell habla de su pasado lo hace desde un presente en el que seguramente habrá lagunas recompuestas por medio de la imaginación y el recuerdo. Para sumar más complejidad a esas reconstrucciones, Michael de Certeau habla en *La invención de lo cotidiano* (1990) sobre la práctica de la reconstrucción artística de la historia en los siguientes términos:

La práctica escrituraría ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente. (Certeau, 2000, p. 147)

Añade, por tanto, una nueva vertiente de subjetividad cuando las reconstrucciones se hacen desde ámbitos artísticos como lo es, en su caso, la poesía.

En la introducción a su biografía de Neruda, de 1971, la autora hacía sin embargo una reflexión interesante sobre el cariz subjetivo de la literatura y la historia que es pertinente en este punto:

Se me puede argüir que el historiador –historia es, después de todo, lo que aquí se maneja- contrae desde el momento en que se propone narrar unos hechos verídicos el compromiso de ser objetivo. Es posible que sea así, pero es un caso que no se ha dado todavía o que,

por lo menos, yo no conozco. No comprometerse en una empresa de esta índole supone, además de un fraude, una negación del pensamiento, del propio intelecto ya que si existe resulta muy difícil que permanezca al margen. Por eso hay tantas historias como historiadores. Por eso incluso el hecho más intrascendente tendrá tantas versiones, tantos puntos de enfoque, como testigos. (Gatell, 1971a, p. 11)

Con esta afirmación la autora iba más allá, y otorgaba el fuerte componente de subjetividad a todas las construcciones y re-construcciones históricas que se llevan a cabo, sea cual sea su género literario. Es evidente que en el caso del arte la subjetividad se potencia, voluntariamente, puesto que no es su único fin último el informar. Pero queda claro que la objetividad es un privilegio del que hay que prescindir cuando se habla de Historia. Ilustrativo a este respecto era también un famoso poema de Concha Lagos que en *Los obstáculos* (1955) ya rezaba lo siguiente:

Yo quisiera contarle como una triste historia,
pero ya no es posible.

El tiempo cicatriza con días las heridas;
tal vez esté olvidado como olvida el muchacho
la reciente caída.

A veces, el recuerdo me acerca aquella angustia,
impidiendo que aspire a raudales la vida.
Es un largo enojoso esa cortante arista
que roza mi alegría.

Si pudiera contarle con palabras precisas,
decir: "Fue justo de este modo..."
"Comenzó en tales días..."

Pero ya no es posible,
¡se olvida tan aprisa!
(Lagos, 1955, p. 12)

En la breve composición Lagos jugaba con el hecho de lo difícil del recuerdo a la vez que imponía su necesidad con la mera existencia del poema y la segunda estrofa en

particular, donde la voz poética, aunque aparente no se sienta con fuerzas al inicio, termina por contar todo como la triste historia que fue. Lo ocurrido, difícilmente se puede olvidar.

Ramón Pérez Parejo (2002) señala que efectivamente en los poetas del medio siglo el tema de la memoria estuvo siempre muy presente; y que a menudo se empleaba incluso como recurso generador de una ficción explícita dentro del discurso lírico, puesto que algunos poemas se dedican a poner de manifiesto precisamente ese doble juego de creación y recreación de la realidad en el ejercicio de la memoria. En el caso de Gatell, por su parte, el ejercicio de la memoria busca sin embargo eminentemente la objetividad en esta, su segunda etapa poética. Pero siempre se debe tener en cuenta todo este aparataje del recuerdo y la intervención de la imaginación y la ficción en él. Ella misma lo tenía bien presente como hemos visto. Las palabras de Pérez Parejo resultan ilustrativas respecto de esa compleja tensión que se establece en los ejercicios de memoria entre la realidad y la ficción; y, en este caso, nos asisten en la explicación de las intuiciones anteriores:

Lo cierto es que en la poesía de las décadas que nos ocupan hallamos numerosos textos que debaten si el arte de la memoria es engañoso o, sencillamente transformador y ficcional. [...] Cuando se habla de la memoria como “engaño”, “falsificación” o “mentira” no se asumen debidamente los planteamientos más sólidos de la moderna teoría de la ficción, que, en síntesis, nos indica que de la obra artística no puede decirse que es ni verdadera ni falsa [...]. Pues bien, la memoria resulta ser otro agente modificador de primer orden. Es más, en los mecanismos de la memoria late el corazón mismo de lo [...] poético de la creación ficcional, se llame o no artística. (Pérez Parejo, 2002, p. 415)

Todas las afirmaciones anteriores, en prosa y en verso, están en esencia muy en sintonía con lo que proponía Maurice Halbwachs en su libro *La memoria colectiva* de 1950, cuando afirmaba que:

Si bien lo que vemos hoy se sitúa en el contexto de nuestros recuerdos antiguos, estos recuerdos se adaptan, sin embargo, al conjunto de nuestras percepciones actuales. Todo sucede como si confrontásemos diversos testimonios. Como en lo básico concuerdan, aun con algunas divergencias, podemos reconstruir un conjunto de recuerdos con el fin de reconocerlo. Efectivamente, si nuestra impresión puede basarse, no sólo en nuestro recuerdo, sino también en los de los demás, nuestra confianza en la exactitud de nuestro recuerdo será

mayor, como si reiniciase una misma experiencia no sólo la misma persona sino varias. (Halbwachs, 1968, pp. 25-26)

Y ello nos enseña además que el recuerdo, el personal y el colectivo, están absolutamente imbricados y son, ambos y juntos, también la única herramienta que permite re-componer la historia; y la pérdida del referente primero del que habla Ilie no ha de suponer un problema, sino que sólo puede ser positiva si ayuda a tomar distancia en la recomposición. Aportando objetividad. Merece la pena traer a colación el comentario que hacía Miguel Sánchez Gatell en su artículo de 2018 para *Infolibre.es* respecto del empleo del tiempo en la poesía machadiana, en tanto que influencia para la poesía de su madre en esta segunda etapa, puesto que nos parece que discurre muy en sintonía con todo lo planteado hasta ahora:

La idea de tiempo como duración en la poesía de Machado hunde sus raíces en el concepto de *durée* de la filosofía de Henri Bergson [...], que entiende la temporalidad como una suerte de idealismo subjetivo inherente al ser humano y, sustancialmente, como tiempo vivido, acumulado. Las cosas *lo son* en el tiempo, y por lo tanto en la memoria. Esto lleva asimismo a conclusiones de carácter teórico sobre el propio concepto de modernidad. La conciencia del tiempo es precisamente lo que permite a la modernidad tener evidencia de sí misma, y por lo tanto la dota de un fuerte dinamismo crítico hacia la tradición. ¿Es plausible que esta visión del mundo llegue, más o menos modulada, a la poesía de Angelina Gatell en este segundo periodo creativo? Pienso que sí, no de manera directa pero ciertamente a través del concepto de tiempo machadiano, autor en el que ella ve —como hemos apuntado antes— una referencia crítica más cercana a la poesía de testimonio [...]. (Sánchez Gatell, 2018)

Este es entonces un punto de partida fundamental para comprender el ejercicio de recuerdo que Angelina Gatell proponía en esta, su segunda etapa poética. Así, teniendo en cuenta todas las premisas anteriores, es como se abordarán los poemarios de la autora.

En su cuenta de *Facebook*, Angelina Gatell durante sus últimos años de vida hizo también un gran esfuerzo por transmitir sus ideas acerca de la necesidad de la reconstrucción de la memoria histórica. Ayudada por sus compañeros de profesión y por sus amigos más cercanos a través de sus comentarios a sus *posts*, la cuenta es una muestra interesante de la visión de la autora acerca del tema del recuerdo. Es, si quiere, un buen complemento a la muestra poética de ello que dejó en todos sus

poemarios de esta segunda etapa. En una entrada del 18 de julio de 2016, la poeta recordaba el estallido de la guerra en los siguientes y esclarecedores términos:

Ochenta años. Sí, yo tenía diez recién cumplidos. En Barcelona la guerra se hizo evidente el 19. Era domingo. Los reflectores de Montjuic barrieron el cielo durante toda la noche. Las sirenas no callaban un momento. *¿Cómo olvidarlo si he vivido marcada por ese día?* Mi hermana de cinco años y yo, abrazadas en el patio, debajo del gran plátano que cobijaba nuestros juegos, mirábamos. Mi madre lloraba. Mi padre y mi hermano, entre una multitud, asaltaban el cuartel de San Andrés gritando ¡Armas! ¡Armas! *Había empezado el gran horror que informaría mi vida*, que culminaría en 1939, cuando vi a tantos compatriotas cruzando los campos catalanes, camino del exilio o de la muerte, que seguiría, sin tregua, durante casi cuarenta años. Hoy, mañana, una vez más pienso en mis padres, en mis hermanos, en mis vecinos, en mis compañeros, en mis amigos, en todos aquellos con quienes he compartido mi tiempo. *A veces me pregunto cómo habría sido ese tiempo de no ser el que he vivido.* Cómo habría sido yo, cuáles habrían sido mis sueños de muchacha, de mujer adulta, de anciana. *Lo único que sé es que de aquella desgarradura salió un ser humano diferente al que hubiera sido, ¿Mejor o peor? No sé, otro.* Y tengo la sensación de que algo me fue arrebatado, sustituido, de que he cruzado la vida con otra piel, otros ojos, otro dolor que no son míos, o sí, no sé. *Con este desconcierto he llegado hasta aquí*, a empujones, con esa ignorancia me voy a ir, preguntándome qué fue de mí aquella mañana de domingo, entre gritos, llanto, gemidos, muerte. (Gatell, 2016, el destacado es propio)

Con estas líneas, casi poéticas, la autora no sólo ejercía su derecho a reivindicar la necesidad de la memoria, sino que también dejaba muy claro que la Guerra Civil y sus consecuencias habían sido el eje de su vida y, con ello, también de su poesía. Que había sido la circunstancia que la moldeó y que cambió su vida radicalmente y que le generó un desconcierto vital con el que llegó hasta el fin de sus días. Parece también una explicación clarísima y diáfana del componente existencial que había dejado traslucir toda su poesía anterior.

En una obra de teatro estrenada en 2011, *Perros en Danza*, se contó con el testimonio de la autora –entre otras personas– para confeccionar el guion. La obra, dirigida por Pablo Garnacho, narraba las vicisitudes de las vidas de algunos supervivientes de la Guerra Civil con gran dramatismo. Con esta muestra más de participación activa en la vida cultural madrileña, la autora dejaba claras sus intenciones de influir en la cosa pública y de llevar a las calles el recuerdo de los días que habían sido tan duros para ella. Así, el recuerdo personal se convertía en su caso

de una fuente de memoria histórica, y también colectiva. Lo mismo ocurre con su poesía de la segunda etapa.

Todos los poemarios publicados en el siglo XXI, por la editorial Bartleby con prólogos y comentarios del poeta y director de la colección de poesía de dicha editorial Manuel Rico -y también con algunas críticas de Eduardo Moga-, forman parte entonces de ese esfuerzo de recontar el recuerdo de los años duros de la posguerra. Tras el silencio de 32 años que comenzó, por consenso, a la vez que el de José Hierro, la autora decidió volver a la palestra motivada por la necesidad de evitar el olvido. La poesía de Gatell fue re-editada desde principios del nuevo siglo por dicha editorial al cuidado de Pepo Paz en un intenso trabajo de escritura y recopilación de textos por parte de la autora durante toda la primera década. Pero si bien el silencio poético editorial sí cumplió a rajatabla esos 32 años, cabe decir que la producción de la autora no cesó en las décadas intermedias aunque posiblemente fuera menos prolija. No se puede saber si ese silencio editorial fue por lo tanto elegido, impuesto, o una amalgama de ambos, pero el hecho es que fue así. Y como ya hemos visto en numerosas ocasiones, probablemente el fin de la poesía social en el panorama peninsular sería el mayor de los alicientes de ese silencio.

Fuere por el motivo que fuere en cada caso, la fuerte división en dos momentos reales de edición forma parte de un fenómeno habitual en muchos poetas del medio siglo pero habitualmente los componentes temáticos suelen discurrir en sintonía coherente y lógica entre ambos momentos. Es el caso de Angelina Gatell. No hay que olvidar que desde *Las claudicaciones*, libro que consideramos bisagra entre ambas etapas, su poesía siguió una evolución lógica que le llevó desde el hastío hasta la reivindicación del recuerdo, discurrendo en paralelo con el devenir de su vida. El hecho de dividir su poesía en dos etapas, además de que temáticamente parece ser extremadamente coherente, no debe empañar entonces la realidad de que Angelina Gatell Comas nunca dejó de escribir y que la transición entre ambas fue paulatina. Su hijo definía este fenómeno en los siguientes términos: “[...] hay que decir que nos encontramos ante una obra poética de sonora unidad, en la que no cabe esperar cambios abruptos en la temática de los poemas o planteamientos estéticos radicalmente diferentes, ni siquiera cuando contrastamos las dos etapas. [...]” (Sánchez Gatell, 2018).

El primer esfuerzo de reedición de la obra de Gatell fue el libro de 2001 *Los espacios vacíos y desde el olvido*, donde la poeta incluía en la primera parte el poemario *Los espacios vacíos*, escrito en la década de los ochenta –y, según Miguel Sánchez Gatell, algunos de cuyos poemas estaban escritos ya desde los setenta: “Durante la década de los setenta hay una producción esporádica que se recogerá en la antología [...]” (Sánchez Gatell, 2018)- y, en la segunda, algunos poemas de sus tres obras de la primera etapa en forma de antología. *Los espacios vacíos*, efectivamente, comenzaba ya a marcar el estilo de este nuevo periodo de la autora. Un esfuerzo constante de dejar rastro de lo que vivió como mujer escritora y, a la vez, un anhelo de dejar huella de su poesía en el futuro por medio del diálogo directo con familiares muy queridos –como sus nietos- a quienes encomienda la tarea de evitar los olvidos históricos. En *Noticia del tiempo* (2004) el recorrido de sus sonetos, en paralelo a su vida prácticamente, permite ver composiciones escritas también en la década de los sesenta y por lo tanto simultáneas a *Las claudicaciones*. También hay un apartado que parece pertenecer inequívocamente a la década de los setenta. Todo ello muestra muy claramente cómo su producción poética fue constante y no cesó nunca. También por medio de los sonetos, como se ve en ese libro de 2004, fue como la autora se preocupó fundamentalmente de su presente hasta el final de sus días; puesto que, si bien su prioridad poética fue siempre recordar el pasado, su compromiso como poeta social de su tiempo tampoco desapareció nunca. Manuel Rico resumía los “motivos” de la poesía de la autora en los siguientes, creemos que muy acertadamente, en un artículo que le dedicaba Félix Maraña en el suplemento *Pérgola* de periódico municipal *Bilbao* en 2016:

[“] [...] Un mundo que ha ido concentrado en los “motivos” siguientes: el amor como brecha de luz en una realidad sombría, la memoria colectiva como parte esencial de la memoria histórica de nuestro país, la memoria íntima y personal, concentrada en una infancia y en una adolescencia vividas en unas condiciones difíciles, la crítica al autoritarismo en todas sus formas, el canto a la libertad y a favor de los derechos de las mujeres, las grandes olvidadas en todos los procesos históricos conflictivos, los amigos, la poesía de los otros y, sobre todo, de las otras, y como no podía ser de otro modo, la vida cotidiana y sus servidumbres”. (Rico *apud*. Maraña, 2016)

Aunque hemos dividido su obra en dos etapas puesto que el grueso de la producción de la segunda gira en torno a la memoria histórica como paraguas abarcador, como decimos, es más el hecho del silencio editorial el que divide

abruptamente su producción poética en dos, que el que ella cesara en su escritura de poemas puesto que esto no ocurrió así. Y evidentemente, las composiciones de los sesenta y los setenta estaban más marcadas aún por un presente adverso, que las posteriores en las que, de nuevo paulatinamente, la autora se fue enclavando sin remisión en la perspectiva de la memoria y el recuerdo conforme se acercaba el ocaso de su vida.

Podría pensarse que cabría enclavar los poemarios de esta segunda etapa en la corriente poética de *La otra sentimentalidad*, *La nueva sentimentalidad*, o *La poesía de la experiencia* propuesta por los tres poetas granadinos, Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, bajo el amparo del profesor Juan Carlos Rodríguez Gómez en el libro de 1983, y bajo el magisterio de Gil de Biedma –a quien García Montero dedicó un artículo en *El País*, en 1982, adelantando ya muchas de las ideas del manifiesto definitivo de 1983 (Lanz *apud.* Lanz *et al.*, 2018, p. 218)- y Alberti.

Sin embargo, la nueva poesía de Gatell no sólo es realista o historicista, o forzosamente centrada en la experiencia como baluarte de la transmisión diacrónica de lo privado hacia lo público y viceversa a través de un discurso forzosamente ideologizado y politizado, necesariamente marxista, en el marco de la Transición, i.e. en la “cotidianización de la poesía” (García Montero, 1983, p. 7) y en el “intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida” (García Montero, 1983, p. 8); si es que se puede resumir así de simplemente todo lo que esa nueva corriente poética representó en su momento, sino que está explícitamente preocupada por hacer un esfuerzo de recuerdo frente al olvido, de memoria, de memoria histórica. No en vano la mayor parte de los títulos aluden al tiempo y al olvido en particular.

Tampoco parece muy acertado enclavar su poesía de esta segunda etapa dentro de las corrientes denominadas de “recuperación del realismo” -más abarcadoras y que se prolongaron hasta nuestro siglo- que surgieron cuando *La otra sentimentalidad* fue agotando sus cauces en medio de una sociedad que se movía necesariamente hacia la socialdemocracia; puesto que, aunque ciertamente podría asemejarse más a esa concepción, más cercana en sus presupuestos a la poesía social del cincuenta –si bien con diferencias claras e insalvables-, la evolución de la vida de la autora, así como de su poesía, con un muy marcado componente autobiográfico

en esta segunda etapa, hace que decididamente se haga necesario hablar de un esfuerzo de recuperación de la memoria individual y colectiva antes que de cualquier otra cosa. Gatell no formó parte de aquellos poetas que superaron la contienda civil y apostaron por el progreso, sino de aquellos otros que lucharon por la reinstauración de la justicia a través del recuerdo histórico del duro tiempo que le había tocado vivir. En uno de los capítulos introductorios a su antología de poesía femenina del medio siglo, *Mujer que soy* (2006), la propia Gatell hablaba de esa evolución poética de las décadas finales del siglo XX en los siguientes términos:

Acaso fueron su intensidad y su inevitable pragmatismo [de la poesía social de los 50] los motivos que determinaron la brevedad de su existencia. Sin embargo, es muy posible que sus contenidos morales, su voluntad testimonial frente a un momento histórico condicionante y al que era imposible sustraerse, así como también algunos de los recursos empleados en el nuevo lenguaje [...] dejaran un rastro más perdurable a lo que a simple vista pueda parecer. No creemos equivocarnos demasiado si decimos que nos parece percibirlo aún en una parte considerable de la poesía de las siguientes décadas, incluso en las más recientes, alcanzando de algún modo la que se ha dado en llamar *poesía de la experiencia*. Una perdurabilidad que subyace, es cierto, más en el espíritu que en la forma, lógicamente modificada por imperativo del permanente proceso de transformación y utilización a los que el lenguaje está sometido y por la sensibilidad, también diferente, de cada generación poética. (Gatell, 2006, p. 17)

Lo hacía, por lo tanto, reconociendo, por un lado, esa parcial continuidad de la poesía social que habían aportado las nuevas oleadas de poetas pero situándose, a su vez, voluntariamente fuera de ella por varias razones estéticas y temáticas. Esa recuperación del realismo, tan sinuosa, y quizás excesivamente abarcadora donde prácticamente cabía todo, tal y como se vio en la antología de Germán Yanke (1996), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, estaba además ya bastante distanciada, en esencia, de las muestras de realismo al estilo del cincuenta que ofrecían los poetas que habían pertenecido a aquella generación, como era Angelina Gatell.

Ciñéndonos así, al plano de la memoria histórica como paraguas general de esta poesía de su segunda época, porque además así se percibe más que explícitamente en todos los textos, cabe remarcar finalmente que la propia autora reconoció en numerosas ocasiones lo vago de los recuerdos y la imaginación en las reconstrucciones. Pero, tratándose de poesía, también afirmó siempre que ello no

puede sino formar parte del propio hecho poético. En la entrevista que concedió a Miguel Ángel Ortega Lucas en 2014, la autora le habría asegurado: “Hay cosas que no sé si son mi memoria o la memoria que he heredado” (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017). Tal y como decía Maurice Halbwachs en *La memoria colectiva* lo más dramático de todo, lo que hay que tratar de evitar, es el olvido. Y precisamente es también esto lo que Angelina Gatell quiso evitar por todos los medios con estos poemarios. Cerramos esta introducción recurriendo una última vez al estudio introductorio de José María Balcells en su antología de poetisas 2003. El crítico brevemente resumía la estética y el contenido de los poemarios de esta segunda etapa como sigue:

Angelina Gatell ha seguido componiendo poemas y conjuntos líricos con posterioridad a la obras citadas, y en ellos continúa evidenciándose su compromiso social solidario, aunque ha ido ganando más importancia el canto añorante a su mediterraneidad, [...] [.] La literatura gatelliana no está afectada por desigualdades, sino que desde un principio ha accedido a un estimable nivel cualitativo, tanto por su lenguaje poético como por su técnica rítmica y su técnica estrófica, que culmina en notables series soneretes. (Balcells, 2003, p. 33)

De nuevo el comentario, aunque algo exiguo, dadas las condiciones en que se encuentra; i.e. el estudio introductorio a una antología muy abarcadora, constituye una buena guía general para acceder a estos libros.

13.1 Poemarios inéditos y poemas no recogidos en libros

Merece la pena dedicar un primer apartado a los poemarios inéditos de esta segunda etapa puesto que son bastante numerosos y ello supone una ordenación necesaria de esos títulos que quizás en el futuro permita realizar más averiguaciones al respecto. Igualmente, de algunos de estos libros contamos con muestras publicadas que se suman a la poética general de la autora en esta segunda etapa y que se irán mencionando cuando convenga temáticamente, también en los apartados posteriores dedicados a la obra publicada.

Existen también, como veremos, algunos poemas sueltos a los que hemos atribuido una posible pertenencia a algunos de los libros inéditos de los que conocemos poco más que el título. También, a lo largo de este capítulo cuarto, hay composiciones que hemos incluido en alguno de los libros publicados, por afinidad

temática y de estilo, pero que se encontraban sueltas y no tenemos noción de a qué libro podrían pertenecer, si es que lo hacían a alguno. En cualquier caso, toda esta información es valiosa y forma parte también del ejercicio de recuperación de la memoria de la segunda etapa poética de la autora, aunque no lograrse encontrar un sitio orgánico en forma de publicación independiente.

Hay tres poemarios completos que sabemos que estaban preparados para ser libros orgánicos: *De mar a mar* (1992), *Trébol* (2005), y *Décimas de la emigrante* (2008). De ellos se recogen algunos poemas en la antología de poesía de la primera y la segunda etapa, *En soledad, con ella*, de 2015. Por esa razón analizaremos las muestras con que contamos más en profundidad en el apartado pertinente y describimos ahora sólo brevemente su contenido. *De mar a mar*, el primero, parece estar orientado al recuerdo de los exiliados en México a raíz de un viaje que la autora realizaría en ese año 1992. Todos los poemas de este libro seleccionados en la antología parecen haber sido escritos durante el mismo momento del viaje, puesto que todos están desarrollados a modo de descripciones de lugares poniendo al lector al nivel mismo del observador. La autora también recuerda en este poemario las barbaries del colonialismo español en tierra mexicana. El libro está dedicado a su hijo Eduardo y a su mujer Amparo. El último poema seleccionado para este extracto del poemario es uno titulado “Tlatelolco 1992” donde la autora rinde homenaje a la matanza que se llevó a cabo en Ciudad de México en 1968 a raíz de las protestas estudiantiles. Sin duda, la poeta siente una fuerte vinculación entre el inconformismo mexicano y el de sus colegas de la generación del medio siglo. Este poema sería incluido en la selección que de la autora se hacía en la antología de José María Balcells de 2003, *Ilimitada voz*, a la que ya hemos recurrido con anterioridad en tres ocasiones. También en una antología hecha por Sharon Keefe Ugalde en 2007 se recogen tres composiciones de este libro. Presentaremos todas juntas en el quinto apéndice de este trabajo para poder hacernos una idea de cómo estaba configurado el libro inédito y ofrecer una muestra del interés de Gatell por el pueblo mexicano.

Trébol, por su parte, parece ser un poemario de poesía infantil, dedicado a su nieta Lucía, al estilo de *Cuentos tontos para niños listos* de Ángela Figuera de 1980 que también ésta dedicaría a sus nietos. En este sentido, este poemario no publicado parece ser el que más difiere de todo el estilo de las obras de esta segunda etapa y

está enclavado en los ejercicios de literatura infantil que la autora llevó a cabo en numerosas ocasiones.

Décimas de la emigrante es un poemario dedicado a Rosa Zenaida Guaman que, como su título indica, está compuesto por poemas breves en forma de décimas. Cada uno está titulado independientemente, y la temática parece bastante ecléctica. Desde el amor romántico, hasta el exilio idiomático, pasando por un homenaje a las tierras gallegas, la poeta genera composiciones extremadamente líricas y emotivas, muy alejadas de su producción de estilo más crítico y beligerante. En la selección presentada en la antología hay sólo seis décimas. Parece manejarse un estilo poético que quizás la autora anhelara cultivar a lo largo de su vida y no pudiera, a raíz de sus circunstancias de poeta comprometida. Todas las décimas cuentan con un simbolismo bastante notable que recrea una atmósfera fantasmagórica alrededor de eventos que en otros poemarios la poeta trata a través del más desgarrador prosaísmo, como es el abandono del primer hogar: “Suenan mi infancia. Memoria / del corazón sin arraigo. / Zumo de ortigas extraigo / del cuenco cruel de la historia. [...] / Tiembla mi mano en la llave / aún de la casa mía” (Gatell, 2015b, p. 70). Como veremos más adelante, en otro poemario no publicado cuyas muestras están aparentemente escritas en 2016, muy poco tiempo antes de la muerte de la autora, el alto grado de simbolismo también es muy notable.

En esta antología de 2015 no se hace mención alguna de una antología “para los chicos” (Gatell a Manuel Molina, 1975) que la autora estaría preparando en 1975 y que iba a ser publicada en la editorial Helios, tal y como le cuenta a Manuel Molina en una carta de ese mismo año. Se deduce del comentario que se trataba de la antología de poemas para niños, *Mis primeras lecturas poéticas* (1980), que la autora preparó reuniendo composiciones de prácticamente todos los poetas canónicos del siglo XX, y, entre otros, ese “Canto Castellano” que le requiere a Molina en su carta. Finalmente, la antología se publicaría en Ediciones29. Pero la antología de 2015, por su parte, tiene otro interés especial puesto que cuenta con ejercicios de reescritura de sus primeros poemarios de los cincuenta y sesenta que parecen culminar con un proceso de reelaboración de estos trabajos que ya había comenzado en la selección antológica de *Desde el olvido* del libro 2001. Ello lo veremos en un apartado especialmente dedicado a esas variantes. En esa misma antología de 2015 se

menciona también un poemario “en preparación” del que no se deja ninguna muestra, con título *El tiempo y las campanas*. Probablemente el proyecto estuviera en sintonía con toda la poesía de la segunda etapa, a juzgar por su título. Lamentablemente, no tenemos más noticias al respecto de ese libro.

Llama la atención que, para una lectura para la LXII Tertulia Literaria Hispanoamericana Rafael Montesinos, el 18 de noviembre de 2014, la autora tuviera preparados “poemas inéditos”, puesto que para estas alturas la mayoría de los poemarios de la segunda época ya estaban publicados. Tal información la daba la propia poeta en uno de sus *posts* en *Facebook*:

Pues estoy pensando que quería enviaros, sólo a título de información, sin compromiso alguno por vuestra parte, la invitación al acto con el que el martes 18 se inaugura la LXII Tertulia Literaria Hispanoamericana Rafael Montesinos. Leeré poemas inéditos y me presentará Alejandro Sanz, pero mi torpeza informática, ya conocida en todo el ámbito de Facebook, me ha impedido hacerlo. Doy por recibido vuestro deseo de que salga indemne de tal evento. Os doy las gracias y os deseo muy buenas noches. (Gatell, 2014)

Cabe preguntarse si alguno de esos poemas formaba parte de esos libros inéditos. Seguramente, por otro lado, algunos de esos poemas pertenecerían a los poemarios que habían de salir aún publicados: *La oscura voz del cisne* (2015) y *La voz perdida* (2017). Y no hay que olvidar que su producción poética continuó hasta el final de los días por lo que no sorprende que aún quedasen composiciones sin publicar, preparadas para ser leídas. Parecen existir además otros dos poemarios no publicados de los que no hay rastro: *Cantata* y *Un largo silencio* (Sabido Sánchez, 2011), aunque se puede presuponer que al menos algunos de los poemas que allí aparezcan se encuentren desperdigados también entre sus últimas publicaciones.

Hay un poema inédito, “Actitud”, escrito en 2011, no publicado y proyectado para ser leído en la presentación de la antología de Bartletby, *En Legítima Defensa. Poetas en tiempo de crisis*, de 2014, en la cual se incluía parte de su obra. La poeta lo publicaría en un *post* el 3 de octubre de 2014, explicando que causas de salud no le permitirían asistir a la presentación de la antología al día siguiente. En un *post* anterior –el 25 de mayo de 2014– el poema habría sido publicado, sin cambios, pero con el subtítulo “(Elecciones generales. Noviembre 2011)”. No se sabe si dicho poema podría pertenecer a *Cantata* o a *Un largo silencio*, aunque sí parece que no

podría formar parte de los otros tres inéditos recogidos en la antología por ser de temática no afín a ellos. Sin embargo, lo más coherente parece que fuera que el poema perteneciese a un séptimo poemario no publicado que llevaría como título *Poemas del límite*, porque en el mismo medio aparecen otras cuatro publicaciones que son de temática afín y cuyo eje son las elecciones generales de 2011. Posiblemente dicho poemario no viera la luz por razones de insatisfacción estética, tal y como se deduce de algunos comentarios que la autora añadía a los sonetos políticos que pensamos que podrían incluirse en él.

“Actitud” juega con el ejercicio de la recuperación histórica a raíz de un acontecimiento político contemporáneo. Es un ejercicio magistral de demostración de cómo la historia, hasta cierto punto, puede repetirse si no se tienen en cuenta los errores anteriores. Siendo que la composición encaja a la perfección en toda la poética de la segunda etapa, merece la pena transcribirlo aquí. Por otro lado, no se comprende el porqué de su no publicación, aunque sí parece intuirse que quizás a la poeta le gustaba mantener parte de su muy prolija obra sin publicar para poder sorprender, quizás, en las lecturas públicas tal y como hizo ya en 1969 con “La marcha de la muerte” en la presentación de *Las claudicaciones*; y ya sabemos también que lamentablemente mucha parte de su obra quedó inédita debido a un fuerte ejercicio de autocensura en diferentes direcciones en cada caso:

ACTITUD

(Noviembre 2011)

“...algunos resolvieron quedarse, pese a todo”

Mario Benedetti.

La tarde fue borrando la esperanza
con su mano iracunda.
Pero algunos
resolvieron quedarse.
Todavía
el sol apacentaba sus fulgores
y entre sus rayos se mecía el engaño.
¿Y qué decir de la memoria, el eco
donde habita el futuro cuando todo

tiene sabor a un tiempo ya vivido?
Quizá fue la razón por la que algunos
resolvieron quedarse.
(En las ilustres
terrazas del domingo se servía
anestesia y olvido a discreción).
Empezaba a hacer frío. Pero algunos
resolvieron quedarse.
Por la noche
vertió la irreflexión su lluvia fétida
en la alegre estulticia de las calles.
Y en los ojos obscenos del pasado
se encendieron de nuevo los cuchillos.
A bandadas cruzaron los augurios
la desazón del aire como pájaros
que llegan tarde al sueño...
Pero algunos
resolvieron –resolvimos-, quedarnos,
fieles, obstinados, indomables,
dispuestos a poner, una vez más,
un ladrillo sobre otro.
(Gatell, 2014)

También en 2014, la poeta publicaría en su muro un poema de título “La elección (2011)” que llevaba, en efecto, un sobretítulo que se podría interpretar como el de ese séptimo poemario completo, que no fue nunca publicado: *Poemas del límite*. “Actitud” podría fácilmente haber estado pensado para este libro, así como otros dos sonetos políticos no publicados en libro que veremos a continuación. Su temática es totalmente afín y tiene que ver con las elecciones generales de 2011 en particular. Efectivamente, el poema se aproximaría a una sensación de clímax en el hastío generado, de nuevo, por el olvido histórico. Merece la pena transcribir el poema completo:

POEMAS DEL LÍMITE

LA ELECCIÓN

(2011)

Tú lo has querido. Carga
sobre tus hombros
lo que no has sabido defender.
Camina. ¿Hacia dónde?

Hay algo en ti que me inquieta
pero no llega a conmoverme.
Algo
que mancha con tan sólo mirarlo.

Tú eras
dueño de tus creencias,
tenías en las manos una lista
de dignidades y de oprobios,
de olvidos y memorias;
disponías de ojos para entrar en los actos,
de oídos para discernir palabras
y adivinar en cada una
su estela de futuro.
Pero todo pasó
como pasan los trenes
por la ilusión rosada de la aurora:
repletos de viajeros
en el sopor hundidos,
de la inconsciencia hechos estatua.

Así pactaste
la extensión de la noche,
así elegiste

la voz de tus señores.
Aquí, ahora, ya no tienes
otro camino que el silencio,
la sumisión, para llegar, ¿adónde?

(Gatell, 2014)

En ese mismo año, meses atrás, Gatell habría publicado otro poema en ese mismo medio que parece ser la primera parte de este segundo, o quizás simplemente una primera versión del mismo. En cualquier caso, el esfuerzo recalca la idea de la proyección de un séptimo poemario completo como proyecto finalmente inconcluso. El poema se titula en este caso "Elección":

ELECCIÓN

(2014)

A un amigo

Tú lo has querido.
Quizá algún día llores
lo que no has sabido defender.
Caminas, ¿hacia dónde?
Hay algo en ti me que inquieta
pero no llega a conmoverme. Algo
que con sólo pensarlo me repele.
Eras conocedor de sus propósitos.
Tenías en las manos una lista
de indignidades y de oprobios.
Disponías de ojos para entrar en los actos,
de oídos para discernir palabras
y descubrir en cada una
su estela de futuro.
Pero pasaste
como pasan los trenes
por la ilusión rosada de la aurora:
repletos de viajeros

en el sopor hundidos.
Y así aceptaste dócilmente
la extensión de la noche,
la voz de tus señores.
Ahora ya no tienes
otro camino que el silencio,
la sumisión. Sopórtalo.
(Gatell, 2014)

Hay otros dos poemas, en forma de sonetos, que por temática aún podrían pertenecer a este poemario inédito: “Soneto desde el límite” y “Dolores de Cospedal”. Los analizaremos en el apartado de *Noticia del tiempo* (2004) puesto que bien podrían haber pertenecido a ese libro de sonetos, por formato, si hubieran sido escritos antes. A juzgar por las fechas de publicación, en *Facebook*, de esas dos composiciones además de las que ya hemos visto, parece que la fecha de escritura de ese *Poemas del límite* estaría comprendida entre 2011 y 2014.

Parece existir un octavo libro no publicado, *Palabras donde encontrarme*, que la poeta mencionaría en *post* de su cuenta de Facebook en 2014, a raíz de un poema que publicó en la misma entrada dedicado a su gran amigo Félix Maraña, que a su vez le dedicaba en 2016 el generoso artículo que ya hemos visto antes de la revista cultural de Bilbao *Pérgola*:

[...] Es la propia obra de Angelina Gatell la que responde a su conducta. Un amigo dijo de ella que era “expansiva como el humo”. Otro, que “va por el mundo en carne viva”. Otra amiga, y poeta, Teresa Núñez, afirma en el prólogo de las memorias que Angelina Gatell escribe, vive y late, “a poro abierto”. Esa desnudez, que pudiera haberle hecho más vulnerable, en un mundo hostil como el que ha vivido la escritora, no ha hecho en cambio de la suya una poesía de amargura. Gatell recuerda a menudo que la poesía ha sido “uno de los pilares” que ha sustentado su vivir. [...] (Maraña, 2016)

Algunos de los poemas de este libro podrían ser también parte de la obra inédita de la que hablaba la autora en su *post* de 2014 con motivo de la lectura poética, aunque quizás este proyecto nunca lo llevó a cabo. “Nacer”, el poema dedicado a Maraña, ya aparece en su libro de memorias de 2012, aunque aún sin título, a la sazón de una reflexión sobre la importancia que tuvo la valentía de su padre en su persona. Transcribimos a continuación el poema:

NACER

Es verdad que yo no pedí
nacer,
¿en virtud de qué idioma, desde qué singular manera,
hubiera conseguido formular
mi petición,
expresar mi deseo?
Pero es muy raro el día
que olvide dar las gracias por la estrella,
el goce, la sorprendente circunstancia
de estar aquí y sentirme
un mínimo latido
en el dolor universal del Hombre.

(Gatell, 2012, pp. 79-80)

Palabras donde encontrarme podría haber sido, de esta manera, un libro proyectado al alimón de sus memorias, en versión lírica, pero lamentablemente no existe rastro de esas composiciones. Sí que es reseñable que en la antología de 2015, *En soledad, con ella*, de nuevo aparece este poema junto a otros dos y el título *Poemas últimos*. De ello podemos deducir que quizás la autora sólo escribió –o sólo quiso publicar– estas tres muestras de lo que, en efecto, podría haber estado gestándose en torno a ese *Palabras donde encontrarme*. Los tres bellos poemas que se reúnen bajo ese *Poemas últimos*, son de temática afín. Merece la pena prestarles atención. Para empezar, “Nacer” presenta algo de reescritura en la primera estrofa:

NACER

A Félix Maraña

Verdad es que yo no pedí nunca
nacer.
¿En virtud de qué idioma,
desde qué singular manera,
sostenida por qué razonamiento
hubiera conseguido formular
mi petición,

expresar mi deseo?

[...]

(Gatell, 2015b, p. 145)

Aparte del giro lingüístico del primer verso, se puede ver que la autora añade un nuevo verso que enfatiza su cuestionamiento sobre su llegada al mundo.

El siguiente poema, “Primer recuerdo” narra la historia de cómo su padre, a quien está dedicado el poema, la llevó a hombros a contemplar la proclamación de la Segunda República en la Barcelona. Es un poema extenso donde la autora reflexiona sobre sus raíces y, con tono esperanzador, las alude precisamente como la fuerza que le sigue acompañando en su vejez: “[...] El mismo estruendo que acarrea con júbilo, / aún con esperanza, / el corazón cansado” (Gatell, 2015b, p. 148). Dado que la autora también hace hincapié en este episodio de su vida, como decisivo, en sus memorias de 2012, esta disposición de poemas refuerza la idea de que *Palabras donde encontrarme* fuera un proyecto pensado en paralelo a dichas memorias.

Por último, “Memoria” es sin duda el colofón, muy en sintonía con la poética de esta segunda etapa. Aúna la juventud con la vejez y atraviesa una vida marcada siempre por las circunstancias y el ejercicio auto-forzado del recuerdo. Es, sin duda, un poema que va muy en sintonía con las reflexiones finales de las memorias de la autora, lo que refuerza la tesis que venimos defendiendo. El final del poema es desgarrador. La llamada abierta al público para escuchar, para recordar, resume bellamente todo el esfuerzo último de la poeta a la vez que desnuda su alma para declarar que, a pesar de toda su tenacidad, su esperanza y su valentía, en efecto, la suya –como la de otros- fue una vida marcada por la guerra:

[...]

Dadme la mano.

Dadme, por favor vuestra mano.

Y escuchad lo que os digo:

Hubo una guerra

Y no pude sobrevivir.

Morí. A diario muero.

Hasta que muera seguiré muriendo
de la ignominia de aquella.

(Gatell, 2015b, p. 149)

Además de estos tres *Poemas últimos*, en la primera antología de 2001, aparece un poema de título “Declaración” para cerrar el libro, cuyo subtítulo, entre paréntesis, parece reafirmar la idea, de nuevo, de que la poeta llevase varios años pensando en configurar un libro de poesía fuertemente autobiográfico al alimón con el que luego publicó en prosa, en 2012. El subtítulo del poema es “(Apuntes para mi biografía)” y parece estar dedicado a sus sobrinos. La composición es un largo poema de estilo muy narrativo, con versos blancos y libres, y a penas rimas e incluso configurado con acotaciones entre paréntesis como si de un pequeño cuento se tratara. Se aborda la vida de varios de sus parientes poniendo de manifiesto lo más relevante de cada una de ellas. Parece que la motivación del poema completo, que resulta una respuesta a una pregunta puesto que el primer verso introductorio es “Me preguntó...”, estaría originada en el encarcelamiento de su hijo Eduardo puesto que a raíz de él la poeta pasa a contar los antecedentes familiares de incumplimiento de leyes, para terminar cerrando el poema circularmente con el episodio de cárcel del hijo.

De su tatarabuelo, se dice que luchó contra el carlismo “y sus negras arañas” (Gatell, 2001, p. 164). De su bisabuela y sus amigas se cuenta que incendiaron los archivos municipales de Barcelona para evitar que los jóvenes fueran a África a luchar en el frente. De sus abuelas cuenta la poeta cómo luchaban por los derechos de los proletarios a comienzos de siglo, y por el voto femenino. De su abuelo se cuenta que se suicidó “[...] [c]ansado de sí mismo, del trabajo, / del hambre, / del patrono, / de las huelgas inútiles, / del vino y la baraja, [...]” (Gatell, 2001, p. 167). De su padre, figura muy relevante para ella, se dice que curtía pieles y que era “bastante soñador y un poco mago” (Gatell, 2001, p. 168). A su madre se la define como “medrosa, sufridora, resignada, / barruntadora de todas las desdichas” (Gatell, 2001, p. 169). De su hermano, tintorero de oficio, se recuerda su exilio y su muerte. Y, finalmente, así se concluye que su hijo, “casi un niño” (Gatell, 2001, p. 171) recoge el testigo de toda su estirpe tal y como ya lo habría hecho ella antes.

Como se ha visto el poema es un largo recorrido por todas las desdichas familiares que justifica, desde la perspectiva del recuerdo, su vida de luchadora e inconformista ante el régimen establecido en la posguerra española. Al igual que ocurre con el resto de poemas que hemos situado como posibles integradores de ese libro no publicado, *Palabras para encontrarme*, todos los episodios que se narran aparecen mencionados también en sus *Memorias y desmemorias* de 2012. La idea de proyectar un libro de poesía en paralelo a uno autobiográfico o pseudo-autobiográfico ya se ha visto en otras autoras de la misma época como la propia María Beneyto cuya *Antigua patria* (1969) –autobiografía novelada– discurre en paralelo con *Biografía breve del silencio* (1975) –libro lírico de su segunda etapa que se ocupa de la memoria histórica desde recuerdos personales de toda su vida. Hay una última referencia que podría confirmarnos esa intención de desarrollar un poemario en esa línea. El primer apartado de su último libro, *La voz perdida*, apartado cuyo hilo conductor será también el recuerdo de la infancia y de la juventud, prácticamente en forma de autobiografía ficticia, llevaba por título precisamente “Apuntes para una biografía”.

Por último, la actividad de Gatell en dicha red social, *Facebook*, continúa siendo de bastante interés filológico, sobre todo en el año 2016, uno antes de su muerte, ya que parece que la autora estuviera proyectando un noveno poemario no publicado de título *Pero de pronto el aire...*, de un tono no conocido hasta ahora en su poesía en lo que respecta al fuerte simbolismo, salvo en su primerísima etapa amoroso-sentimental, aunque desde luego con otros fines. No parece que este poemario pudiera estar incluido en la lectura de que hablábamos antes porque las composiciones están fechadas tan tardíamente como 2016. Aunque nunca fue publicado tal proyecto, la autora dejó muestra de cuatro poemas, escritos entre el 11 y el 15 de julio, que podrían haber sido incluidos en ese libro, así como la poética que lo había inspirado. Todo ello es de bastante interés.

Pero de pronto el aire... aparentemente concebido como libro más extenso, es también el título de cuatro poemas individuales que la autora habría escrito comenzando siempre con ese mismo verso. Recuerda, a primera vista, a un poema del segundo apartado de *Las claudicaciones*, de título “Como el viento”. Aunque podría estar relacionado con la causa de su muerte. El primer poema de esta serie

se encuentra en un *post* del 11 de julio de 2016 y merece la pena transcribirlo íntegro:

PERO DE PRONTO EL AIRE...

Pero de pronto el aire es una ausencia,
apenas cálculo o punzada, en esa
encrucijada de tu pecho
donde la muerte espera y te sonrío.

Pero de pronto el aire agita sus pañuelos
como al descuido en las acacias
que vigilan tu casa.

Te reconforta imaginarlo
en los pasadizos de la angustia
o en los ruidos
que frecuentan la noche
monótono y silbante, emergiendo
como un genio de ese
generador de oxígeno
al que vives uncida tantas horas,
sin más recurso
que una palabra amiga o unos versos
salvados
difícilmente del vacío
que te ocupa la vida.

Pero de pronto el aire, cuando menos lo esperas,
se acurruca en un lugar de ti que no consigues
adivinar cuál es ni dónde duele,
como si fuera un sueño.

(Gatell, 2016)

Se percibe un nuevo tratamiento del tema central del final de su vida que, sin lugar a dudas, no fue otro que el de la memoria colectiva.

Sin embargo, este poema parece ser el núcleo de lo que podrían haber sido una serie de poemas con carácter mucho más simbolista, casi impresionista en este caso, donde el aire es el protagonista natural que mueve los recuerdos y las almas para hacerlas vivir y revivir sus circunstancias. Nada tan eminentemente simbolista se conocía de la poeta salvo los mencionados poemas amoroso-sentimentales de su prehistoria poética, que además en su caso albergaban un componente neopopularista propio de la Generación del 27, que en este caso es sin embargo más cercano al impresionismo de vanguardia como decimos.

La segunda muestra de lo que podría haber sido un poemario surge a raíz de la “buena acogida” (Gatell, 2016) que habría tenido el poema anterior en su red social. Un dato del que también se trasluce la importancia que la autora dio siempre a la recepción de sus poemas por parte de los lectores y del que se deduce que sólo se lanzó a la aventura de publicar sus nuevas composiciones una vez que corroboró su buena acogida. El 12 de julio de 2016 la poeta escribía lo siguiente en su muro:

Ante la buena acogida a mi poema de ayer, voy a enviaros un segundo que gira en torno al mismo tema: el aire. Estos dos, y otros que tengo ya, y otros que faltan, quizá lleguen a ser un libro. Que lo sea o no, dependerá del aire, de su comportamiento, y naturalmente, de la voluntad de mis editores. Y, cómo no, de esa generosidad que no sé cómo agradecer. Hasta luego, amigos. (Gatell, 2016)

Quizás, aunque sea mucho deducir, podría pensarse que algo similar hubiera ocurrido con su poesía social en las décadas cincuenta y sesenta. En cualquier caso, en ese *post* la poeta resume también la intencionalidad de ese nuevo libro en proyecto. En efecto, de carácter mucho más simbolista de lo hasta ahora conocido. El segundo poema ofrecido es como sigue:

PERO DE PRONTO EL AIRE

es también el silencio
o el ángel maldiciente,
o el agua, que desborda tus presas,
la lentitud, e irrumpe...

Te preguntas por qué este desamparo
donde el aire te obliga y te somete
a ser la herida
que ensangrienta tus límites, frontera,
de tu respiración o inexorable
ventana abierta en lo imposible.

Te evocas
en la muchacha aquella que tenía
lápices de colores
para escribir amor en los cuadernos
de un bachiller nocturno,
pero no puedes
reconstruirla: es sólo un garabato
entre los dedos
enquistados del aire.

(Gatell, 2016)

Un tratamiento del tema sin duda, que difiere ostensiblemente del realismo crítico y comprometido que preside todas sus composiciones publicadas, salvo muy contadas excepciones. Y unos temas de carácter íntimo y, en cierto sentido, aun autobiográfico –“Te evocas / en la muchacha aquella que tenía / lápices de colores / para escribir [...] en los cuadernos / de un bachiller nocturno”-, que tampoco rompen del todo con la dinámica de la reconstrucción de la historia propia que se lleva a cabo en esta segunda etapa, pero que decididamente abordan el tema desde una perspectiva distinta, ya no tan basada en la circunstancia particular con afán de objetividad. El tercer poema ofrecido se transcribe como sigue:

PERO DE PRONTO EL AIRE

es un gemido, un pájaro
que sufre.
Lo percibes como un latido
que te acribilla el sueño al asomarse
a esa ansiedad en que te has convertido

irreversiblemente.

Habrá alguna razón -te dices-
para tanta desdicha, una respuesta
a la pregunta que formulas,
o quizá un argumento en donde
nombrar a dios sea tan sólo
fabulación, tramoya,
perfil de la impotencia.

La mañana no puede mirarte cara a cara
y se encoge de hombros cuanto tú la transitas
mendigando sosiego, mientras,
allá en tu laberintos se apagan por completo
las últimas estrellas que endulzaron la noche.
(Gatell, 2016)

El cuarto, de mismo tono poético, escrito el 15 de julio de 2016, es como sigue:

PERO DE PRONTO EL AIRE

no falta únicamente en tus pulmones,
no deja su maltrato en la criatura
tan inerte que eres... Hoy el aire,
una vez más, ha acuchillado al mundo.

Perdonadme la queja que formulo
sólo por mí en la noche.
(Gatell, 2016)

Este cuarto poema emplea al aire, casi personificado, como sujeto que “ha acuchillado al mundo”. Es decir, como un elemento protagonista de esta nueva poesía, que se concibe además como un arma de doble filo. Es necesario para generar la vida, para inspirar al alma, pero también es peligroso y puede terminar con las ilusiones de quienes alimenta como de hecho parece estar haciendo en los

tiempos recientes. Viene además completado por una pequeña nota donde se fijan las “8.45” como la hora de su escritura, en el mismo día de la publicación, 15 de julio de 2016. El hecho de querer concretar el momento de escritura del poema, acentúa la condición autobiográfica del mismo. Parece, sin duda, que una de las circunstancias que hubiera motivado la escritura de este último poema fuera el atentado terrorista de Niza del 15 de julio de 2016. La propia autora escribía en un *post* que se encuentra entre el tercer y el cuarto poema:

Despierto. Una inquietud extraña me recibe. Entro en mi pequeño estudio y enciendo el ordenador, como todos los días. Los últimos versos que anoche dejé en mi muro están como temblando. Me voy a inicio y me encuentro con esto... Niza, la ciudad radiante que conocí...

Rompo a llorar. ¿Por qué lloro tanto últimamente? (Gatell, 2016)

Semejante reflexión indica varias cosas acerca de los últimos momentos de la poeta. Por un lado, nos hace saber que su producción poética era diaria, constante, y que probablemente contaba con llevar a cabo la publicación de *Pero de pronto el aire...* Por otro lado, nos permite vislumbrar el día a día de una poeta comprometida, estrictamente social, y preocupada por su alrededor internacional hasta el final de sus días; capaz de transformar un poemario completo a raíz de un acontecimiento de calado social.

El poemario también nos permite apreciar, casi paradójicamente, que los derroteros líricos de su poesía estaban tomando un camino algo diferente en sus últimos momentos. La objetividad dejaba paso a la transmisión de la pasión por medio ahora de un simbolismo impresionista. Un simbolismo que, aunque había estado ya presente en su primera etapa comprometida hemos visto, por medio de símbolos arquetípicos y también de símbolos más complejamente estructurados, quizás estaba llamado a ser ahora desarrollado en una vertiente diferente, más puramente impresionista. Entendemos que todo esto sería un desarrollo lógico. Si miramos a los poemas que aquí creemos pudieran pertenecer a *Palabras donde encontrarme*, y los comparamos con estos de *Pero de pronto el aire...* entendemos que el autobiografismo de la segunda etapa de la poeta fue muy abarcador y pretendió responder a una vida entera de poesía comprometida. En el primer ejemplo encontramos una poesía directa y transparente como medio por el que llegar al fin general de la memoria histórica, pero sin desprenderse nunca de la

experiencia personal, autobiográfica. En el segundo observamos cómo el intimismo, a través del simbolismo, llegaría a su cénit de introspección, también desde el ámbito de lo íntimo pero llegando incluso a despersonalizarse, aunque también partiese de un mismo afán primero de denuncia. Todo ello es una evolución extremadamente coherente en una poeta social en la que la tensión entre lo privado, lo intimista, lo puramente individual y lo colectivo, siempre fue una constante.

Es por ello por lo que toda esta muestra de, quizás un deseo inconcluso, que la autora dejó en su red social, también merece la pena ser tenida en cuenta. Todo ello, da cuenta además de la cantidad de proyectos, concluidos e inconclusos, que la autora tenía en su mente en sus últimos años de vida, ejemplo claro de que la poeta nunca en su vida dejó de escribir. Y finalmente, esta actividad intelectualmente constructiva, y políticamente activa, en la red no es más que una nueva muestra del espíritu inconformista de la poeta y de su capacidad para adecuarse a las nuevas circunstancias –plataformas, medios, etc.- para continuar transmitiendo sus mensajes y su arte.

13.2 *Los espacios vacíos* (2001)

En este apartado sólo analizaremos ahora *Los espacios vacíos*; la primera gran parte de este libro antológico de 2001, que constituye un poemario autónomo. En un apartado posterior se atenderá a los poemas recogidos en la segunda parte del libro y a las variantes que presentan respecto de los poemarios de la primera etapa de que son antología.

Pero merece la pena mencionar ahora que la antología comienza con un poema introductorio que engloba las dos grandes partes del libro y que se titula “La poesía”. El poema recoge la idea de poética que Angelina tiene sobre su forma de escribir versos: “[...] No hubo por mi parte / objeción, resistencia, / ni nada que impugnara / su aparición fortuita. [...] Y me dejó viviendo / en soledad, con ella” (Gatel, 2001, p. 17). Así la poeta muestra cómo esa vocación nació de algo profundo dentro de sí y nunca como algo buscado. En sus memorias la poeta recordaba a menudo cómo el hecho de no haber cursado estudios universitarios a menudo le generó la encrucijada personal de pensar si realmente podía escribir poesía. El último verso de este poema a modo de pequeña poética, “en soledad, con ella”, parece que daría respuesta a ese cuestionamiento y se convertiría de hecho en el

título de su antología de 2015 por la brevedad y perfección con que aglutinaba sus sentimientos respecto del hecho poético. En esta línea, en una breve reseña escrita para *ABC* con motivo de la publicación del libro, el profesor José María Barrera ya comentaba su intencionalidad última en los siguientes términos:

[...] Con el deseo de *transparencia* –nueva forma de testimonio social– [Angelina Gatell] recorre un largo sueño de libertad hacia la humildad de las cosas, hacia el estremecimiento de la realidad, bajo los límites de la nominación. [...] Los sentimientos del tiempo pasado se entrecruzan con las *fotografías* líricas de paisajes y los recuerdos de seres queridos y amigos, para concluir en lección *metafísica* –barroca– frente a la soledad existencial. (Barrera, 2002, p. 14)

El poema ya se habría dado a conocer en 1983, aunque con una forma y contenido notablemente distintos, en la poética que la autora presento al Aula de Poesía dirigida por Pedro Sainz Rodríguez. Pero, teniendo en cuenta que en la antología de 2015, *En soledad, con ella*, el poema aparece de nuevo y las reescrituras continúan, se analizará en su momento esa última versión en relación con la primera en el apartado pertinente.

Los espacios vacíos, la primera gran parte de esta antología como decimos, fue escrito en su mayoría durante los ochenta. Está dividido en dos apartados encabezados por versos de Salvador Espriu. El primer apartado hace alusión a personas y momentos que la autora recuerda de sus tiempos de juventud y de su producción de poesía social. También se intercalan recuerdos de la niñez que vuelven a hacer del tema de la infancia algo primordial para Gatell en tanto que poeta de los cincuenta. En este caso conllevan sin embargo una nueva dimensión de memoria y recuerdo histórico por, entre otras cosas, la aún más acrecentada lejanía temporal; tal como anunciábamos en el capítulo anterior de este trabajo y ya se podía dejar sentir en el último poema de *Las claudicaciones* (1969), “Niña mía”. También hay, por lo general, un fuerte sentimiento de tristeza añadido al tratamiento del tema. El segundo apartado versa sobre recuerdos del mar en Barcelona y Valencia, y está dedicado por entero al sentimiento que genera en la poeta el agua del mar. Es imposible no recordar el apartado titulado “Soñando el mar” del poemario de Ángela Figuera, *Soria Pura* (1949), o no pensar en el poeta Carlos Barral y la imaginería que acompañó tanto toda su poesía como su propia vida.

El primer apartado comienza con un poema titulado “Los espacios vacíos” que, en tono elegíaco, justifica la escritura del libro y lamenta el sentimiento de pérdida que ha ido generando en la autora el olvido, histórico y personal, a lo largo de los últimos años. El apartado llama a los compañeros de profesión que han sido silenciados y que han perdido la relación con Gatell y les invita a recordar todas las empresas que comenzaron en el medio siglo: “Tiendo mis manos ávidas / -diariamente las tiendo- / hacia los huecos / que perpetuó la ausencia, el olvido” (Gatell, 2001, p. 23). Después de una escalada de esperanza que culmina en una fuerte inflexión con el poema titulado “Infancia”, el apartado se cierra de nuevo con la desesperanza y la pena iniciales en “Canto de amor a mi ciudad”, que retoma el tema del exilio planteado por la autora ya en la estructura de los poemas de *Esa oscura palabra* (1963).

El comienzo esperanzador venía de la mano de un poema titulado precisamente “Renovada esperanza”, dedicado al poeta Carlos Álvarez Cruz, donde la poeta le interpela para recuperar la esperanza de que todo el trabajo anterior, así como los encarcelamientos de Carlos Álvarez, haya servido para algo. La poeta está luchando por que dé además nuevos frutos. El tercer poema, “Ilusión”, es de hecho un llamamiento a la propia ilusión, personificada, a quien la poeta ruega que se quede con ella. Si hemos visto que la esperanza era un componente fundamental para llegar hasta esta segunda etapa en la poesía de Gatell, ahora vemos cómo tampoco desaparece y se reproduce en los poemas en una doble vertiente. Primero en pensar que el trabajo pasado no ha sido en vano; y, segundo, en pensar que el trabajo actual de la recuperación de la memoria no lo será tampoco. Evidentemente, ambas visiones estas íntimamente relacionadas y a veces aparecen juntas incluso.

“Las espigas de Rut”, el siguiente poema, dedicado a María Beneyto, es un texto, también reconfortante, dedicado a una amiga de la juventud a través de la analogía con el mito de Rut, donde Gatell le asegura a Beneyto que todo el trabajo llevado a cabo no ha sido en vano. Es, quizás, el punto del primer apartado en que esa ilusión ya es menos esperanzadora sin embargo:

Ahora que el invierno abre sus puertas
y a entrar en sus estancias me convida,
siento en mis manos la abundosa carga,

el frutal resplandor de las espigas
que fui encontrando en mi camino, clara
y caudalosa herencia de mis días.

(Gatell, 2001, p. 29)

El poema es un homenaje a Beneyto puesto que el tema mitológico de Rut fue tratado en varias ocasiones por la poeta así como por Carmen Conde, que fue considerada por ellas como una mentora indiscutible. En sus memorias, Gatell recuerda además sus primeros balbuceos poéticos en Valencia en los siguientes términos: “Como la bíblica Ruth fui recogiendo las espigas del saber a lo largo de todo mi camino, convencida de que cada hombre, cada mujer, con la que me cruzaba, [...] tenían mucho que aportarme” (Gatell, 2012, p. 103).

Pero “Infancia” supone ese dramático punto de inflexión respecto a la aparente escalada de esperanza anterior. El tratamiento de este tema ha cambiado; y el hecho de continuar trayéndolo a colación es, precisamente, un recurso para remarcar ese cambio. La situación de presente trata de objetivar el ahora partir de la subjetividad personal reflejada en el momento remotísimo de la infancia, que se convierte además en un elemento necesario para activar memoria: “Infancia mía, casa / donde hospedó la guerra / sus banderas, no puedo / no quiero recordarte” (Gatell, 2001, p. 31). Lo mismo ocurrirá en la colección de sonetos, *Noticia del tiempo* (2004), cuando Gatell se dedique una composición a sí misma, en un tiempo pasado, en “A la niña que fui, evocada en la Rambla de Barcelona”. Respecto de ese poema, también podría considerarse que la multiplicidad de mujeres en una sola, empleando el recurso pragmático del desdoblamiento de la personalidad en el discurso lírico, comportara una vertiente de crítica feminista moderna. Pero, así como en otras poetas como María Beneyto este sí que parece ser el caso en muchas de sus composiciones de madurez, cuya posible intención se corroboraría además por su trayectoria anterior apuntando en este sentido desde *Criatura múltiple* (1954), en este caso parece más un simple retorno al pasado que una reivindicación feminista contemporánea. Como se ha mencionado varias veces en este estudio, el tema de la infancia en el grupo poético del cincuenta fue fundamental y se abordaba desde diferentes perspectivas y con diferentes fines en cada autor aunque los aglutinantes fueran siempre la Guerra Civil y sus consecuencias en cierto modo. Pero

si bien en los trabajos poéticos de la primera de Gatell podía entenderse el tema de la infancia como recurso polisémico, ahora ya no quedan dudas, como hemos dicho, de que el recuerdo de aquellos momentos se trae a colación a raíz del miedo al olvido histórico generalizado; y a menudo genera dolor, tristeza, y un sentimiento de pérdida mediante el que el poeta puede además objetivarse en su historicidad presente. En “El oro”, el siguiente poema, de hecho, dedicado a la escritora feminista Antonina Rodrigo -autora de varios libros sobre feminismo y exilio español- se vuelve a incorporar esa idea del olvido colectivo que, finalmente, la autora teme que también le haya alcanzado a ella: “Pero ved mi arca ahora: / está vacía. [...] No preguntéis nada. No preguntéis” (Gatell, 2001, p. 33).

Y, a partir de ese momento, la tristeza y la desesperanza se hacen tan insoportables que la poeta sólo puede recurrir ya al recuerdo de sus seres más queridos como hombro sobre el que sollozar. Así, a un poema dedicado a su madre, seguirá otro dedicado a Concha Zardoya, y otro más dirigido a su hermana de quien recuerda la despedida que tanto le afectó. Después, un poema titulado “Detrás de mí” recapitula sobre todo aquello y todos aquellos que van quedando atrás a pesar de los éxitos que pudieran cosechar, en la profesión literaria, en los cincuenta: “Detrás de mí el silencio / subrayará mi nombre / para que nadie / se llame a engaño y piense / que alguna vez brilló sobre los montes [...]” (Gatell, 2001, p. 41). El apartado continúa con unas “Palabras para Aurora de Albornoz” donde se rememora un encuentro personal de ambas el día que el hijo mayor de Gatell fuera detenido. Este poema recupera el tono familiar al nivel de aquellos dedicados a la madre y a la hermana; y, por otro lado, al comienzo mantiene la idea de la dificultad de la profesión literaria de sobrevivir al olvido histórico, que es aún mayor para los poetas sociales debido a la censura que se impuso en la época y las dificultades políticas que aquel tipo de poesía tuvo que superar: “No suelo hablar apenas / de aquellos días, / ni del mucho silencio que se impuso / en torno a mí, desde el inmenso índice, / que ordenaba prudencia” (Gatell, 2001, p. 43).

Este primer apartado se cierra con el “Canto de amor a mi ciudad” que introduce el sentimiento del exilio, ampliamente entendido, a través de una visita de la autora a Barcelona, ya en su vejez, y los sentimientos que ésta le (re)producen. Como culmen del duro proceso del recuerdo frente al olvido que se va a acometer a

partir de este poemario también en todos los demás, este poema plantea una fluctuación del tiempo entre el vivido, el del pasado, y el que podríamos llamar viviente, el del presente, que será una constante en los libros ya que el paraguas abarcador de toda esta segunda etapa es sin duda el tema de la recuperación de la memoria. En *Cenizas en los labios* (2011), por su parte, el tiempo se tratará prácticamente como concepto en sí.

Merece la pena incluir aquí un poema que la autora presentó al Aula de Poesía de Pedro Sainz Rodríguez en 1983 y que no está recogido en ningún libro publicado y tampoco venía adscrito a ninguno en dicha ocasión. Aparentemente, también estaría escrito durante la década de los ochenta. Se titula "Otoño 1974" y versa sobre el propio motivo del otoño, en un estilo ampliamente simbólico que evoca un sentimiento de nostalgia creciente. Lo reproducimos completo a continuación:

OTOÑO 1974

Tan hermosa es la tarde,
tan de cristal el cielo,
que en mi frente se anña
la tristeza que llevo.

Raya un pájaro el aire
con su pico de fuego...
En mis manos sus alas
me derrama un momento.

Los árboles, al fondo
de la luz, mudos, quietos,
dejan caer sus últimas
alhajas en silencio.

Es otoño el motivo
de la hermosura. Siento
su pulso rumoroso

señoreando el viento.

Si yo pudiera ahora ser como fui otro tiempo...

latido del paisaje,

total advenimiento

de la tarde que cruzo

¿hacia dónde? No tengo

ni siquiera caminos...

Los ha borrado el miedo.

(Gatell, 1986b, p. 216)

Semejante sentimiento de tristeza está muy próximo al que se podrá percibir en *La oscura voz del cisne*, y nos indica que toda esta segunda etapa poética está muy marcada por la pena, en el más amplio sentido de la palabra, ya desde las composiciones escritas en la década de los ochenta. En el caso de este poema es de imaginar que también se vio influido por el encarcelamiento de su hijo mayor en ese mismo año. Sorprende que el poema no estuviera incluido en el libro de 2015 más adelante, dada su afinidad temática y dado que hay otro poema que se titula “1974” y que también es de carácter similar. Pero ya venimos viendo que la práctica de la no edición de algunas de sus composiciones es muy habitual en Gatell.

El segundo apartado de *Los espacios vacíos* está dedicado al mar. Cuenta con tres dedicatorias a algunas compañeras de profesión: Sabina de la Cruz, Ana María Fagundo y Acacia Uceta. Todo el apartado versa sobre el sentimiento de libertad que despierta el mar en la poeta frente a las ataduras de la tierra que le rodea. No está muy claro en qué momentos se refiere al mar visto desde Valencia y en cuáles al de Barcelona. Pero no sorprende que la poeta retome este elemento simbólico-metafórico que tan presente estuvo en su poesía de la primera etapa para dedicarle un apartado completo, teniendo en cuenta el peso que sustentó en los libros anteriores, y explicar de una vez por todas y ampliamente el significado que para ella tuvo el accidente natural en su complicada vida.

El primer poema de este segundo apartado, “La casa”, sí que parece hacer referencia al mar visto desde Barcelona puesto que hace referencia a un origen

primigenio del motivo, como metáfora de su propia vida: “Todo / lo que llena mi vida / tuvo allí su raíz, / su principio, / su casa” (Gatell, 2001, p. 54). El poema apareció también en la selección de poemas que la autora presentó al Aula de Poesía de Pedro Sainz Rodríguez en 1983, aunque con algunas variantes que sería interesante tener en cuenta. Es importante, sobre todo, datarlo a fecha tan temprana como los ochenta a pesar de que fuese publicado como parte de este pequeño proyecto más amplio en 2001. Respecto a las variantes, para empezar, los versos de Salvador Espriu que encabezan el poema en la versión de 1983, se han convertido en el encabezamiento de todo el apartado en la versión de 2001. Por otra parte, en la versión de 2001 se ha añadido la dedicatoria a Sabina de la Cruz en el poema, lo que le confiere una dimensión de memoria histórica que aún no tenía en 1983. En lo que se refiere a los versos en sí, también se encuentran bastantes variantes.

En la versión de 2001, los dos primeros versos se han convertido en una suerte de introducción a una historia contada en cuatro estrofas. En la versión de 1983 hay cinco estrofas, una de las cuales compuesta por sólo un verso lo que hace más caótica la distribución del poema. Esta técnica en la reescritura es habitual en Gatell. Tanto añadiendo versos como quitándolos, sus reescrituras y reelaboraciones a menudo tienden hacia la ordenación del poema en estructuras secuenciales que son más sencillas de seguir a la hora de la lectura.

Después de la introducción, en la versión de 2001 la descripción paisajística del mar crece en detrimento de la emoción personal. Parece que quizás ocurra para asemejar la composición al resto de poemas del apartado *a priori*, aunque como veremos, en ellos se establece también una estrecha relación personal y privada con el motivo. Lo que en 1983 era la simbólica “almendra / generadora / de sueños, / de alegría, / de llanto” (Gatell, 1986b, p. 217), ahora son “tibias / paredes de brisa, ventanales de bruma / desde donde, asombrada, / vi encenderse la vida / y sus paisajes / de barcos y gaviotas” (Gatell, 2001, p. 53). Las paredes de brisa aparecen también en la versión de 1983 pero más adelante. En el poema de 2001, la almendra simbólica simplemente ha desaparecido y ocupa su lugar el paisaje marino.

Una variante especialmente interesante aparece en la tercera estrofa de la versión de 2001. Al final de la estrofa la poeta habla de cómo fue el viento caricioso el que le otorgó, simbólicamente, el oficio de poeta. Pero ya no aparece uno de los

componentes que sí que se pone de manifiesto en la versión de 1983: la soledad. De nuevo, el poema de 2001 ha dejado parcialmente de lado el componente emocional para ceñirse a una descripción más meramente paisajística del mar. Además, en este caso, la poeta se ha desprendido de cierto sentimiento de nostalgia, compensado con la felicidad que el paisaje marino le aportó en su niñez.

La cuarta estrofa comienza con el verso que en 1983 comportaba estrofa propia: “No. No fue un sueño” (Gatell, 2001, p. 53), para terminar con una exhortación a la belleza del mar como influjo poético sobre la autora. Pero, de nuevo, aparece otra variante en el mismo sentido de las anteriores. Mientras en la versión de 1983 la poeta podría “nombrar mis dolores / con el idioma frío / del nácar...” (Gatell, 1986b, p. 218), en la de 2001 ya sólo nombra “la tristeza” en sentido más genérico. De nuevo se produce una despersonalización del poema que remarca la clara diferencia de sentido general que alberga cada uno. Para terminar, en la versión de 2001 la autora habla de la importancia general que las vistas al mar tuvieron para el resto de su vida de poeta. Pero, en 1983, Gatell habría elegido la palabra “alma” en lugar de la de “vida”. De nuevo, haciendo de la segunda versión algo menos personal.

En el siguiente poema, “Mar”, dedicado a Ana María Fagundo, el sentimiento de amor por el mar se torna creciente. La composición está configurada como una suerte de homenaje al motivo que le ha acompañado durante toda su poesía y se establece una relación ahora sí más personal con el propio símbolo-metáfora, otorgándole una corporeidad que está llamada a explicar finalmente la relación entre la poeta con su mar amado: “Déjame que te nombre, / que mi boca se llene / al pronunciarte / de ese aliento de eternidad / que cabe, / súbitamente, / en una sola sílaba” (Gatell, 2001, p. 55). Constituye un paso más en la creación de un ámbito de lo privado en su poesía, estableciendo la relación personal ahora con el propio símbolo. Y desde luego está en la línea de creciente autobiografismo que se puede percibir en esta segunda etapa. El siguiente poema, “Añoranza del mar” retoma esa dimensión de corporeidad del mar a través de descripciones paisajísticas que ahora le describen a él como temática fundamental del poema.

“Canción”, por su parte, vuelve a transportar al lector al mundo de lo simbólico-metafórico, a través de explicaciones explícitas del significado del

símbolo para la poeta: “Tú eres la libertad, / no la tierra, no el aire... / Sólo tu voz antigua / puede abolir las puertas / del espacio” (Gatell, 2001, p. 58). Descubrimos que, ciertamente, el mar fue siempre un símbolo-metáfora ampliamente polisémico para la poeta. Y, finalmente, “Presencia del mar” retoma esa relación privada de la poeta con el mar, aunando las dos vertientes anteriores y empleando la corporeidad del accidente natural, precisamente para explicar el efecto que ejerce en ella: “Piso la tierra seca y alta / y sueñas tú, mi mar lejano, / rumor azul donde acontece / súbitamente, el alba” (Gatell, 2001, p. 60).

En *Noticia del tiempo* (2004), el siguiente libro a analizar, se incluye un soneto que, en la misma línea, también podría haber sido cierre de este apartado puesto que se constituye como una poética específica en torno al mar donde Gatell hace una exhortación final a los sentimientos que éste le ha provocado durante su vida, mediante un alto grado de simbolismo en las descripciones paisajísticas de la corporeidad del accidente, pero también una creciente objetivación de las impresiones despertados por el mar en su propio ser, a medida que el soneto va llegando a su fin:

ÚLTIMO SONETO

(Con un verso prestado)

¡El mar, el mar y no pensar en nada!

Manuel Machado

¡El mar, el mar y no pensar en nada!

Oír sólo su música, el sonido
intemporal de su garganta en cada
convulsión de su pecho conmovido.

Tocar su pulso frío en la alborada
cuando la noche estrella en el olvido
su condición de rosa atormentada
mirar su azul como recién nacido

entre muslos de sal y caracolas.
oler, gustar su claridad. Y a solas

sentir su furia, su golpear certero

contra este instante inmenso en el que habito.

Es todo cuanto anhelo y necesito

el mar, el mar, el mar –mientras espero.

(Gatell, 2004, p. 138)

El hecho de que este soneto sea también el último incluido en el libro de 2004 y que su propio título aluda al final de algo, es bastante significativo en lo que respecta al símbolo-metafórico y su importancia en la poesía de Angelina Gatell.

13.3 *Noticia del tiempo* (2004)

El libro reúne cien sonetos escritos desde 1948, “y aún antes” (Gatell, 2004, p. 12), hasta el mismo año de la publicación del libro. La mayor parte de los más recientes tiene que ver con el tema del recuerdo tanto personal como histórico, temática que ya los del grupo del cincuenta iban apuntando a partir de los años sesenta e incluso antes. Al inicio del libro la poeta dedica unas palabras explicando el orden de los cien sonetos que componen este poemario. Gatell se excusa ante el hecho de no poder atender al criterio cronológico y al temático al mismo tiempo. Comenta también que sólo treinta y cuatro de los cien sonetos han sido publicados con anterioridad en revistas, libros, y antologías, siendo los otros sesenta y seis rigurosamente inéditos y no habiéndose ni siquiera leído en lecturas públicas. Se puede pensar que aquellos sí publicados sean los primeros, de los años 40, puesto que hasta 1955 la autora no publicó ningún poemario ni ninguna otra producción y en la primera antología de Carmen Conde, donde ella está incluida, comenta que a fecha de 1954 ya tenía varias publicaciones en revistas literarias nacionales y extranjeras. Lamentablemente no tenemos más datos al respecto que los que ya hemos aportado en el capítulo tercero.

El libro está estructurado en tres grandes apartados o secciones que sólo vienen titulados por las fechas, entre paréntesis, en que se han escritos los sonetos que en ellos se incluyen, aunque cada poema no esté fechado con exactitud. El poemario lo abre, antes de comenzar la primera sección, un primer soneto dedicado al poeta árabe Mahmud Sobh, con título “Sonetos míos”. El texto trata de explicar una pequeña poética personal en lo que respecta a la escritura de este tipo de composición: “[...] En ellos puse lo que más dolía. / Cofrecillos sin llave ni rebozo /

tan suya –vedlo- soy. Y ellos tan míos” (Gatell, 2005, p. 15). La poeta muestra una vertiente muy sincera, puesto que parece que es en este tipo de composiciones donde da a conocer los sentimientos más íntimos de su vida o, al menos, aquellos capítulos de ella que más le han marcado. En la antología de 2015 *En soledad, con ella*, aparece otro soneto al final de la selección de *Noticia del tiempo* cuyo título es “El soneto” y no habría aparecido en este libro de 2004. Es también, un resumen-poética de lo que significa este tipo de composición para ella: el amor, el recuerdo, la tristeza, etc. El soneto concluye con una bella estrofa que resume estos sentimientos: “En su reino habité y aún perdura, / fundida con mi piel la quemadura / de las catorce palmas de su fuego” (Gatell 2015b, p. 68). Se menciona en un comentario justo debajo que la composición fue Premio Antonio Ruiz López de Lerma –se sabe que fue en 2009.

De esta forma, se encontrarán numerosas temáticas a lo largo de todo el libro, *Noticia del tiempo*, que vienen determinadas por títulos incluidos en cada sección y apartado para justificar la ordenación de los poemas. Parece más interesante abordar estas temáticas individualmente, eso sí, respetando las fechas de producción aproximadas ya que aparentemente el libro está preparado cronológicamente como un repaso a toda una vida.

La primera sección cuenta con sonetos cuya escritura comienza en 1948, o incluso antes, y termina en 1960. La autora comenta en su introducción al libro que los escritos en 1948 y anteriormente son, como ya hemos dicho varias veces, los de temática amoroso-romántica-sentimental. Introducido por unos versos de Blas de Otero que aluden al significado que tenía este tipo de composición para el autor, el primer tema que se aborda en la sección es el del “[Sonetos del] Amor temprano”, que viene introducido por los versos del Abrojo 1 de Rubén Darío: “¡Día de dolor / aquel en que vuela / para siempre el ángel / del primer amor!” (Gatell, 2004, p. 19). Es especialmente interesante el análisis de esta primera sección puesto que estos sonetos son de las pocas composiciones que tenemos de esos primerísimos momentos de escritura de la autora aunque se sepa, por ella misma, que en esta antología cuentan con reelaboraciones de madurez. Ya hemos visto que en la década de los sesenta la poeta habría proyectado otros dos poemarios inéditos en torno a la temática del amor. También hemos visto cómo es prácticamente imposible

dilucidar en qué fechas fue escrita cada composición que conocemos puesto que los criterios de estética son excesivamente subjetivos. En el caso de este apartado de *Noticia del tiempo* tampoco se puede aventurar entonces cuándo fue escrita cada composición, al margen además de que habría que tener en cuenta esas reelaboraciones de madurez, por lo que sólo queda centrarse en el contenido que presentan, dejando de lado un posible estudio estético que los agrupara desde el sentimentalismo más apasionado y exaltado de los inicios, teñido del simbolismo neopopularista que sí veíamos en las composiciones tempranas publicadas en revistas y que denominamos su “prehistoria poética”, hacia un componente de sosiego también estético, basado en el realismo, en las más tardías. Temáticamente, sin embargo, sí que podemos reiterar que el entendimiento del amor como fuerza salvadora estuvo presente en las composiciones de Gatell desde los inicios y que evolucionó desde ese sentimentalismo apasionado hacia un punto en que el propio concepto del amor se vería ampliamente extendido hacia todos los seres. Lo vemos a continuación.

Los seis sonetos que se incluyen en el primer apartado de esta primera sección no vienen titulados y parece que forman parte de una misma historia de amor juvenil, quizás el primer amor que a la poeta le descubrió lo bonito de la existencia y que, por desgracia, terminó: “[...] Y me puse a vivir aunque muriera. / Vivir, vivir, el corazón sin brida. / Potro de luz buscando la salida, / por si acaso otra vez amaneciera [...]” (Gatell, 2004, p. 26). Temática similar de cómo el amor ayuda a comenzar una vida plena se podrá encontrar en el poema “Metamorfosis” del libro de 2017, *La voz perdida*. El siguiente tema, como se trasluce ya del desenlace de la secuencia anterior, es el del desamor. Este tema lo veíamos desarrollado también en el soneto inédito titulado “El recuerdo” que se incluía en la antología de Carmen Conde de 1969, fechado en 1959. En *Noticia del tiempo* este apartado viene introducido por un verso de Sor Juana Inés de la Cruz: “... al que amante me sigue dejando ingrata”. Está compuesto por una secuencia de cuatro sonetos dedicada a un amante con quien todo terminó, pero no dejó de ser una experiencia inolvidable. En ello de nuevo se percibe esa capacidad de salvación que brinda el amor. No queda claro si el primero y el segundo son la misma persona, ni si se trata de personas no ficticias o simplemente de composiciones de juventud en forma de cantos a un tema tan universal como es el enamoramiento. Viendo que “El recuerdo” venía fechado en

1959, podría pensarse quizás que su escritura fuese algo más tardía que la de los sonetos del apartado anterior, pero ello no dejaría de ser una elucubración. Para definir al amado en este apartado la poeta comienza la secuencia con el siguiente verso en el primer poema: “Llegué del Norte. Tú del Sur venías [...]” (Gatell, 2004, p. 29). Podría deducirse por esa referencia que se tratara de un primer amor con un joven granadino que la autora conoció en Valencia durante sus primeros años de estancia allí, mostrando así en esta primera sección de la antología una historia de amor equivalente a la que luego desarrollaría ampliamente, desde la perspectiva ya del recuerdo, en el primer tiempo del libro de 2011, *Cenizas en los labios*, y equivalente también a la que suponemos que inspiró la composición “Mi nombre” de ese inédito *Ciudad para el recuerdo* de que se daba noticia en la antología de 1967 compilada por Jacinto López Gorgé y en la de 1969 de Carmen Conde. Pero, de nuevo, tampoco parece posible entonces precisar las fechas de escritura de las composiciones, atendiendo a los referentes externos a que pudieran aludir, porque podrían haber sido simplemente recurrentes en el tiempo, como una fuente de inspiración.

De hecho, así como en *Cenizas en los labios* hay referencias esparcidas por todo el libro que dejan muy pocas dudas respecto de la identidad de todos los implicados, otorgando al poemario un claro signo autobiográfico característico de la poesía de la memoria de la segunda etapa de Gatell, en este libro antológico *Noticia del tiempo* los sonetos amorosos desprenden semejante vocación de universalidad que parece innecesario tratar de atribuirlos a historial reales y a personas concretas puesto que eso nublaría incluso su gran capacidad de evocación. Hay un soneto en el cuarto apartado de la segunda sección de esta misma antología que recoge bellamente el sentimiento amoroso-sentimental, tal y como lo entendería la poeta. Se titula simplemente, “El amor” y es una buena explicación de la sensación de universalidad que se trasluce en estos primeros sonetos amorosos de Angelina Gatell:

No tiene nombre, ni ojos, ni sonrisa.
Es tan sólo un fantasma que nos ronda
el corazón turbador se ahonda,
en su comarca lírica y sumisa.

Él es, en sí, región de nuestro ensueño.
Claro escenario. Espacio de aventura.
Indescifrable mar. Almendra pura.
Reino de luz. Inmensidad sin dueño.

Es un lugar. Un tiempo. Es un paisaje
lo que amamos. Después, el personaje
Cruza por él. Se queda o no. No importa.

Es un actor que llega y que interpreta
su papel un instante. Invento. Treta
del alma sola, desnortada, absorta...

(Gatell, 2004, p. 84)

Es un hecho entonces, como venimos planteando, que el amor fue entendido en su poesía como una fuerza de salvación ante la adversidad, porque así lo parece en todas las composiciones de estas características de que hemos tenido noticia en este estudio. Y, en este terreno, estos sonetos de la primera sección de *Noticia del tiempo*, son muy ilustrativos.

El tema del encuentro con el amado, en el siguiente apartado de esta primera sección del libro de 2004, viene encabezado por versos en italiano de Antonia Pozzi y es el único tema cuyos sonetos vienen titulados en este primer capítulo, aunque la mayor parte de ellos vienen titulados con el primer verso de cada soneto. “Me llegó de tus ojos”, con paratexto en forma de versos de Alberti, parece un soneto escrito al final de la historia de amor. Así, “Mis testigos. El mar...”, podría ser de nuevo la continuación del soneto anterior ya que describe a la amada en la playa anhelando los momentos allí transcurridos con el amado que acaba de irse. De forma notablemente romántica, la naturaleza parece haber formado parte del idilio y el mar haber sido el principal testigo de aquel amor que ahora termina, sólo con la partida del amante. “¿Recuerdas, di, recuerdas?” podría fácilmente formar parte de una secuencia junto a los sonetos anteriores. Ahora la amante se dirige a su amado de forma directa. Le intercede a través de preguntas que aparentemente esperan

una respuesta. El vocativo en segunda persona del singular conforma el clímax de este apartado donde los amantes, a pesar de la partida del primero, parece que van a volver a encontrarse. Pero “Sonetos de amor con nieve al fondo” rompe con la organicidad de los tres sonetos anteriores, aunque sí que parece que podría estar dedicado a un mismo amante hipotético, ya que las tres composiciones que abarca este título están orquestadas en torno al recuerdo de ese amor y la poeta se dirige al amado recordándole todo lo que han vivido. Los dos primeros sonetos recuerdan los momentos bellos, mientras que el tercero de nuevo recurre al tema del desamor, recordando inevitablemente a las dos secuencias anteriores de esta misma antología. “Si yo fuera...” y “La tarde de tan bella...” cierran este apartado, de nuevo dirigiéndose directamente al amante, exhortándole a recordar el tiempo pasado y el amor que les unió. “La tarde tan bella” prácticamente es un soneto elegíaco donde, en el segundo terceto, la poeta descubre su soledad y trata, en un último esfuerzo, de volver a unirse a su amado, quizás por última vez antes de zanjar para siempre su idilio: “[...] Tenemos que vivir con lo que queda // un lento atardecer, un mar de seda; / este negar mi soledad y la tuya, / la esperanza, el soñar y otros inventos” (Gatell, 2004, p. 42). La esperanza y un cierto sentimiento de positividad siempre aparecen ligados al tema del amor en Gatell que, esencialmente, se constituye así como una de sus principales fuerzas de salvación como venimos proponiendo.

En la revista murciana *Sazón*, en el número 4 de octubre de 1951, aparecía un soneto amoroso de la autora que no está incluido en este libro de 2004 pero que también merece ser incluido aquí por su afinidad temática. Se titulaba “Sólo espero de ti” y estaba dedicado al amante que se ha alejado. Se enclava, por tanto, en esa temática eminentemente amoroso-sentimental de sus primerísimos años de producción poética y, en su caso, podríamos suponer que perteneciera a aquel poemario que Gatell mencionaba en la primera antología de Conde de 1954, pero del que no se tiene otra noticia, de título *Poemas alucinados*, porque la lejanía temporal no es demasiada:

SÓLO ESPERO DE TI

Más lejano que todo, y tan suave
como el aire que ronda mi cintura,
esperando impaciente mi criatura

en su giro final de pluma o de ave.

Más lejano que todo, ya no cabe
lejanía mayor, ni más tristura,
en esa íntima flor de mi ternura
que sobre el corazón sola se sabe.

Más lejano que todo, te has perdido
más allá de los mares y la rosa,
más allá del silencio y del olvido...

Sólo espero de ti la luz gozosa
de un supremo cantar estremecido
que acerque tu presencia jubilosa.

(Gatell, 1951e, p. 53)

El soneto está estructurado en forma de repeticiones anafóricas al inicio de las tres primeras estrofas, estructura recurrente en toda la poesía de Gatell. Por otro lado, tiene también evidentes rasgos simbolistas que en este caso son cercanos al modernismo de algunas composiciones de Juan Ramón Jiménez; aunque su símbolo central, la rosa, también aparecería después en puntos concretos de toda su producción social posterior como método para embellecer un hecho sórdido. En la composición se puede percibir también esa paradójica sensación de universalidad del amor que ofrecía la cercanía a los hechos de que hablábamos en los sonetos anteriores.

Otro soneto que aparecía también en la mencionada *Antología de poesía amorosa contemporánea* (1969) de Carmen Conde, fechado en 1959, se titulaba “Yo, en tus manos” y fue también publicado en *ABC*, el 14 de octubre de 1970. En su caso, podría pertenecer a alguno de los proyectos frustrados que en esta misma línea parece que fueron previstos por Gatell en la década de los sesenta, a pesar de que en la antología de Conde no se indicaba así. Cabe también incluirlo ahora por esa misma afinidad temática. A continuación reproducimos el primer fragmento:

YO, EN TUS MANOS

“Una sonata soy y tú me sueñas”

Gerardo Diego

I

Una sonata soy yo y tú me sueñas.
Pulsada por tus dedos me levanto,
y en altos sostenidos yo te canto
musicada al latido de tus venas.

Mares en plenitud, montes, cadenas,
inaugurando el sueño y el quebranto.
Y remontando el límite del llanto
la música letal de mis colmenas.

En tus manos lejanas me adivino
como un arpa de Dios alucinada
herida de cantares y armonía.

Y me sueño y me hallo hecha camino
recogiendo amorosa tu pasada
que me transforma en ciega melodía.

Que me transforma en ciega melodía
almenando de música tú frente,
resolviendo en caricia, de repente,
el acorde final de mi alegría.

Por todo mi silencio va tu hombría
soñándome en arpegios. Inconsciente
bajo tus dedos sueño dulcemente
como el agua me tiembla y se confía.

Cítame en lo más alto del lucero

y verás cómo acudo a tu llamada
acordada a tu ritmo, sometida.

Y en la escala del gozo verdadero
has de encontrarme toda iluminada
en la nota más pura convertida.

En la nota más pura convertida
he de llegarte, amor, por la sorpresa
algo intangible que te logra y te besa
y a musicales nupcias te convida.

Ya ves cuánta belleza contenida
en un salmo de amor que no cesa
de cantarte en la sombra, y que no pesa
en la eólica arpa de tu vida.

No sé cómo decirte que colmada
de palmas y laureles me sustento
al borde de tu luz, rozando a penas

el himno de mi sangre enamorada
-oh cántico logrado en mi contento-.
Una sonata soy y tú me sueñas.

[...]

(Gatell, 1969b, pp. 330-331)

La serie de sonetos viene subtitulada por unos versos de Gerardo Diego que también le sirven como comienzo de la composición. El erotismo es creciente, cosa que sólo ocurre en composiciones muy concretas en toda la producción publicada de la autora. Hay un verso específico, en efecto, que inclina a pensar que el poema

perteneciera a ese proyecto inédito titulado *Retorno al amor* proyectado en la década de los sesenta, puesto que en la penúltima estrofa se puede leer lo siguiente:

Y *retorno al amor*, a la armonía
por donde a tu latido me encadenas,
liberándome en pura melodía.

(Gatell, 1969b, p. 333, el resaltado es propio)

En cualquiera de los casos, parece poder afirmarse que este poema estaba dedicado al marido ya que las dedicatorias son tan intensas que parece que sólo pudieran atribuirse a un enamoramiento muy profundo y definitivo. Tiene también un componente de simbolismo neopopularista muy claro que, desde el paratexto, parece heredado de la Generación del 27, igual que sucedía en las composiciones adscritas a esa “prehistoria poética” de la autora. Además, una de las estrofas recupera de hecho esa semántica de la “alucinación” que hace retrotraerse al título de ese inédito *Poemas alucinados* que la autora mencionaba en la antología de 1954 de Carmen Conde y que parece que habría contenido en efecto toda esa prehistoria poética amoroso-sentimental:

En tus manos lejanas me adivino
como un arpa de Dios *alucinada*
herida de cantares y armonía.

(Gatell, 1969b, p. 330, el resaltado es propio)

Por lo tanto, ello de nuevo demuestra la imposibilidad de acometer un análisis de la evolución estética en lo tocante a la poesía amoroso-sentimental de la autora, porque a menudo ésta parece contradictoria y los datos que tenemos no son suficientes para datar la fecha de escritura de la mayoría de las composiciones, a nivel de estilo, ni tampoco a nivel referencial. Sólo se puede asegurar, como venimos haciendo, que la poesía amorosa de Gatell estuvo siempre marcada por la idea inherente de que el amor era una de las mayores fuerza de salvación. Y ello lo desarrollaría en todas sus composiciones de este tipo hasta llegar a ese cénit que reclamamos con *Cenizas en los labios* (2011), cuando ese amor sería transmutado ya en un sentimiento abarcador hacia todos los seres y hacia todas las cosas.

En la poética preparada para la antología de López Gorgé de 1967, firmada en 1965, Ángela Figuera escribía lo siguiente: “No sé cómo puede haber una poética

para los poemas de amor y otra distinta para los que no lo son, caso de que éstos últimos existan” (Figuera *apud.* López Gorgé, 1967, p. 27). También López Gorgé escribía en su “Justificación” que “ya no era dado pensar que poesía y amor pudieran parecer la misma cosa” (López Gorgé, 1967, p. 15), a partir de 1939 en España. Y en el prólogo a esa *Antología de poesía amorosa contemporánea* (1969) de Carmen Conde, con su magnífica capacidad de matización y su incansable interés por promocionar la obra de sus contemporáneas en su entorno cultural, que ya conocemos, la poeta acuñaba precisamente la siguiente observación fundamental con respecto a la producción de poesía “amorosa” de algunas autoras del medio siglo:

Yo he tomado los [poemas] que van en sus libros, pero algunas poetisas no tienen poemas amorosos en ellos. Bueno, amorosos en el sentido usual, porque llenos de amor a Dios y a los hombres y a las cosas, sí. [...]. Todo es distinto en nuestros días para la Poesía y, singularísimamente, para la poesía creada por mujeres [...] Los “poemas de amor” ya no son aquellos poemas amorosos que escribieron las más excelsas poetisas clásicas, ni las sentimentales de aquel otro romanticismo o de la generación que se redondeó en 1930. La guerra española, las guerras del mundo entero, hicieron el cambio. [...] Las poetisas Ángela Figuera, María Beneyto, María Elvira Lacaci, Gloria Fuertes, por ejemplo, no tienen poemas amorosos al estilo que conocíamos. Y, sin embargo, nunca hubo más amor en la poesía femenina que ellas representan. Amor social, llamémoslo político, por llamarlo de algún modo, que lo diferencia de los otros; amor social cristiano; amor social irónico, burlesco, sardónico... [...] Hecha esta *urgente* aclaración, ya es posible llenarse las manos de páginas con poemas de amor. (Conde, 1969, pp. 7-9, el resaltado es propio)

Como ya hemos dicho anteriormente, Conde dedicaba más de la mitad prólogo a este tipo de matizaciones, lo cual daba buena cuenta además de la dificultad que tuvieron las poetas para hacer comprender su poesía plenamente. Y sin duda ello era también una justificación pertinente y necesaria para poder incluir, en el caso de Gatell, “Ofrenda” de *Esa oscura palabra*; en una antología de poesía, llamémosle, como mínimo, “pseudo-amorosa”. En Gatell, la producción poética específicamente amoroso-sentimental que hemos podido conocer durante este trabajo es fácilmente diferenciable del resto, desde luego. Y es claramente la vertiente que menos en profundidad desarrolló. Pero, en esencia, los tres comentarios anteriores sí que nos pueden ayudar también a comprender cómo Gatell terminó representando ese sentimiento del amor en su poesía. Indistintamente de los momentos concretos de

escritura de los poemas de que tenemos noticia en este terreno, se puede proponer entonces que la evolución de la poesía específicamente amoroso-sentimental de la autora discurre desde el sentimentalismo juvenil que primaba en su prehistoria poética -y que no se puede negar como origen intrínseco e inspiración para ella de este tipo de poesía-, hasta la constitución del amor en fuerza salvadora absoluta, y ampliamente entendida, tal y como se transmite en su libro de 2011, *Cenizas en los labios*.

Pasando ahora a la segunda sección de *Noticia del tiempo*, con textos de entre 1960 y el 2000, éste viene encabezado por unos versos de Gerardo Diego acerca de este tipo de composiciones: “Vive, soneto mío, en pura llama, / canta para el que sueña y el que ama” (Gatell, 2004, p. 43). A diferencia de lo que veíamos en el primero, estas composiciones tratan ya el tema del recuerdo desde el presente, puesto que están escritas, algunas de ellas, en el inicio de la que hemos denominado la segunda etapa de la poesía de Gatell.

Efectivamente, el primer tema que se encuentra en esta segunda sección es el de la soledad, tema recurrente en esta segunda etapa en lo sucesivo. La ascendencia de los temas se va acercando al olvido y al recuerdo de un tiempo pasado. Por otro lado, no es de extrañar esta evolución, puesto que también atiende a un devenir normal de vida, contado desde los más sinceros sentimientos en el caso de los sonetos, escritos desde 1960 hasta los años 2000. Los “Sonetos de la soledad” también vienen titulados, y vienen introducidos por un verso de Miguel Hernández: “...sola como un suspiro y un ay sola” (Gatell, 2004, p. 45).

“8 de junio de 1926”, fecha de nacimiento de la poeta, retoma la clásica temática autobiográfica que prima en toda la poesía de la autora rompiendo con esa vocación de universalidad que podía notarse en los sonetos amorosos de su primera etapa de producción literaria. Es un bello poema que rememora su día de llegada al mundo, recreado a través de las narraciones de la madre. No sorprende que la poeta se considera sola, como una “isla pequeña” ya desde su momento de nacimiento, sentimiento compartido por toda su generación del medio siglo a consecuencia de la Guerra Civil como ya hemos visto en la imaginería de la primera etapa además. “La soledad que soy...”, el siguiente soneto, precisamente comienza con unos versos que recogen ese sentimiento compartido por toda la generación de autores: “La

soledad que soy fue conseguida / por muchas soledades agrupadas [...]” (Gatell, 2004, p. 48). Y algo similar habíamos visto ya en el poema “Isla” de *Las claudicaciones*.

“Tanto silencio es ya...” es un soneto que conforma un prelude a todo el ejercicio de memoria histórica de la autora en su segunda etapa poética. Es un soneto de temática social interpretada desde un precoz sentimiento de necesidad de crear una memoria colectiva y está escrito con un tono muy beligerante que deja pocas dudas acerca de sus intenciones: “[...] Quiero gritar, deciros que ya basta / que pensé que mi vida era otra cosa. // Pero no puedo. Hay algo que me cerca, [...]” (Gatell, 2004, p. 49). Efectivamente, este soneto parece escrito en la década de los sesenta puesto que continúa a la perfección con la tónica comprometida e íntima, y notablemente hastiada ya, de Gatell en *Las claudicaciones*. Tal y como ella reconocía en la introducción a esta antología de sonetos de 2004, es efectivamente este tipo de composición la que le permite transmitir sus sentimientos más sinceros.

“La fugitiva” es otro soneto de temática social y comprometida que está compuesto a modo de historia breve de ficción. La poeta habla de una mujer que trata de reinventarse pero no puede. Podría pensarse que este soneto es un homenaje a su compañera de profesión, María Beneyto, puesto que en *Eva en el tiempo* (1952) esta poeta incluye precisamente tres composiciones en esta misma línea: “La cansada”, “La penitente”, y “La peregrina”. Y todas esas composiciones tienen un componente de crítica social desde la perspectiva marcadamente femenina, que es similar a la de este soneto: “La vida era otra vez una propuesta. / Te jugaste al azar tu última ficha / y perdiste de nuevo aquella apuesta” (Gatell, 2004, p. 50).

“La casa vacía” es una composición que recurre al ámbito de lo más privado, a través de dos sonetos que hacen referencia al recuerdo de la casa de la niñez de la poeta y todo lo que en ella se perdió a raíz de su exilio parcialmente territorial. Sigue, por tanto, en la misma línea de los sonetos anteriores pero esta vez se habla ya abiertamente de la vocación de re-crear la memoria: “[...] He guardado en mis arcas la memoria / de aquel caudal. La absurda vanagloria / de lo que ahora sólo son pavesas” (Gatell, 2004, p. 51). Sorprende, de nuevo, la precocidad de Gatell en este aspecto. “Andrómeda”, que viene después, es un soneto especialmente simbólico

donde la metáfora de la poeta como Andrómeda, “atada al mar”, de nuevo hace referencia a la injusticia del olvido y preconiza la necesidad de hacer un ejercicio de recuerdo. El paratexto de este soneto es un verso de Lope, perteneciente a un soneto con la misma temática de Andrómeda lo que hace de la composición de Gatell, a la vez un homenaje y una demostración de estilo.

Teniendo en cuenta que el siguiente apartado de esta segunda sección parece corresponder inequívocamente a composiciones escritas en la década de los setenta y, el siguiente, a composiciones posteriores, se puede deducir que los sonetos incluidos en este primer apartado de la segunda sección del libro, son los que corresponden a la década de los sesenta. Es sorprendente, como venimos comentando, que el ejercicio de la memoria histórica comenzara desde una fecha tan temprana en los ejercicios poéticos de Angelina Gatell. Prácticamente al alimón de *Las claudicaciones*.

El siguiente apartado, por lo tanto, corresponde a un momento difícil en la vida de la autora: la década de los setenta. “Sonetos de un tiempo sombrío”, cuenta con composiciones que rememoran episodios de la vida privada y profesional pasada desde un presente donde el olvido acecha y, a menudo, parece incluso la solución más acertada, hasta un pasado donde los compañeros de profesión participaron en la lucha contra el orden establecido. Presente y pasado se aúnan bellamente en estas composiciones bajo el paraguas abarcador de las injusticias sociales.

“El tiempo aquel” viene dedicado a Elena Soriano, directora de la revista literaria *El Urogallo*, donde la poeta fue fiel colaboradora. El soneto continúa con el ejercicio del recuerdo del medio siglo, ya desde una perspectiva más cercana al presente de la autora en el momento de la escritura. “Fusilamientos”, dedicado a Meliano Peraile a cuya tertulia literaria en el Gijón la autora asistió con asiduidad, sigue la misma tónica del recuerdo de lo que fue injusto, aunque se deja sentir en la composición un desgarramiento y una explicitud que quizás no está tan presentes en composiciones posteriores, más sutiles: “[...] Viene del mar. Mis días infantiles / son un duro horizonte de fusiles / que me persiguen encarnizadamente” (Gatell, 2004, p. 58). La poeta acompañó el soneto con esta nota:

Mañana, 28 de marzo, se cumplen los 75 años del inicio de la represión franquista en Madrid. Como todos los años, nos encontraremos en el Cementerio de la Almudena para rendir homenaje a nuestros muertos. En mi ciudad, Barcelona, había empezado dos meses antes. Allí, la mayoría de los fusilamientos tenían lugar en el Campo de la Bota, junto al mar. En homenaje a todos los españoles que cayeron en defensa de la República dejo aquí este soneto[.] (Gatell *apud.* Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 15)

Con ello sabemos que el soneto fue escrito en 1975.

“A Antonio Machado” es un soneto dedicado al mismo poeta, poniendo de manifiesto la influencia que en la poeta tuvo, sobre todo, a partir del comienzo de esta, su segunda etapa. También parece, en cierto sentido, un homenaje a su compañera, Ángela Figuera, puesto que el centralizar los sentimientos de la composición en Soria recuerda al poemario *Soria Pura* (1949) de esta poeta: “Al pie del olmo seco te convoco / fría de Soria y fría de tristeza [...]” (Gatell, 2004, p. 59). Evidentemente, este homenaje a Machado también discurre en sintonía con todos los de sus compañeros poetas del medio siglo, que ya hemos visto que tuvieron al autor como baluarte de sus poéticas, al menos durante las décadas del auge de la poesía social. Si bien es cierto, tal y como apunta el profesor Juan José Lanz, que se podría señalar que en muchos casos “[a]quellos jóvenes poetas que caminaban ‘hacia un realismo histórico’ entroncaban con el autor de *Juan de Mairena*, del *Abel Martín* y de *Los complementarios*, más que con el Machado poeta” (Lanz *apud.* Lanz *et al.*, 2018, p. 199); es decir, fundamentalmente con ese Machado apócrifo y filosófico que, en poesía además, ya había tenido tiempo para reflexionar sobre el nuevo camino que debía tomar ésta después del modernismo, el simbolismo, y las vanguardias; y que había propuesto una “nueva sentimentalidad” en 1931 -término del que también se había hecho eco Castellet en sus *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960).

“A mi hijo Eduardo que cumple sus veinte en la cárcel de Carabanchel” es un soneto de temática explícita que no requiere de mayor análisis pero que, por su parte, constituye sin duda el núcleo de este apartado. Existe un soneto largo, no publicado, que se sitúa después del poema anterior en un espacio web editado por el crítico y poeta Fernando Sabido Sánchez (2011), y que posiblemente pudiera estar proyectado para ser incluido en esta sección en un principio ya que se trata de este tipo de composición. El poema cuenta una historia dramatizada de cómo pudo

ser concebido Francisco Franco, mediante una cuidadosa selección de espermatozoides –lo que recuerda a una inseminación artificial.

Es una composición larga, compuesta de tres sonetos encadenados que lleva por título: “En donde se cuenta con tres sonetos encadenados y un estrambote, cómo fue el origen de Francisco Franco Bahamonde, caudillo de España y centinela de Occidente por la gracia de Dios”. Podría pensarse también que, por la temática, perteneciera a la primera etapa social de la poeta y hubiera permanecido no publicado, quizás también en alguno de esos poemarios no publicados alrededor de la década de los sesenta. Sin embargo, el empleo magistral de la ironía y la sátira no era demasiado habitual en la autora en esa primera etapa; y, por su parte, la temática es ciertamente moderna como para estar concebida a mediados del siglo XX. Por otra parte, la composición cuenta con diálogos encadenados, donde participan hasta tres personajes, dentro de una composición poética con matices dramáticos. Semejante mezcla de géneros tampoco se habría visto antes en la poeta y, por tanto, enclavar este poema en la primera etapa supondría barajar la existencia de poemas no publicados de radical diferencia genérica con los vistos en este trabajo. Un último detalle que lleva a pensar que se trata de una composición mucho más tardía que la década de los sesenta, es su extensión. Excesiva, para lo que se conoce de la autora hasta 1969.

En cualquier caso, como ya se cabría esperar viendo el título, la composición no fue incluida en ninguno de los libros publicados, posiblemente por su excesivo tono satírico y beligerante frente a un tema tan espinoso. Como se ha visto en su etapa social, la poeta siempre cargó con la lacra de la autocensura y es de suponer que esa costumbre profesional no se borró tan fácilmente en lo sucesivo. Reproducimos a continuación la composición completa porque muestra decididamente un estilo interesante y muy poco conocido en Gatell:

Un espermatozoide desmirriado,
poca cosa, canijo, flacuchento,
se quejaba a la sombra de un convento
-gallego por más señas- de su estado.

¿Cómo podré ganar una batalla

-gemía- con tan mínimo abolengo,
si a penas a pie firme me sostengo,
y no es fácil que pueda dar la talla?

Lo oyó Teresa, y levantó su brazo
y sin pensarlo le soltó un tortazo
(la muy santa no andaba con ñoñeces)

y sin vivir en sí, gritó mil veces:
¿es que acaso no sabes, gran merdoso,
que no has sido elegido por hermoso?

No, no has sido elegido por hermoso
ni por alto, bizarro, o pinturero,
sino por resentido y marrullero,
por bellaco, por pillo, por tramposo.

Porque sabes moverte en el damero,
no por sabio, sino por mentiroso.
Tu poquedad te hace habilidoso,
mareas la perdiz como el primero.

Y llevas, bien guardado en la escarcela,
suficiente cianuro para el caso:
se precisa de un tipo que, aunque escaso,

esté dispuesto a dar mucha candela.
Reúne pues la hueste y sin demora
apréndete el lugar, el sitio, la hora.

Apréndete el lugar, el sitio, la hora
-dijo Teresa- y siguió fundando

(cualquiera sabe en dónde y hasta cuándo
pues era empecinada la Doctora).

Cumplió el gameto y levantó su grito
-es un decir- de general futuro
reclamando un vehículo seguro
para llevar a cabo el encarguito.

Un galán de buen talle y calavera
en su ayuda acudió: -Vamos-, le dijo.
Experto soy en faenas a destajo.

Asió presto el gameto la bandera,
¡Adelante! -gritó con regocijo-.
Y, enérgico, ordenó: -¡Don Nico, al tajo!

Y de un modo tan súbito y sencillo
se sentaron las bases de un caudillo.
(Gatell *apud.* Sabido Sánchez, 2011)

“Telegrama urgente a Francisco de Quevedo” es un soneto de cariz histórico que aúna las tragedias españolas del momento en que vivió aquel poeta, con las que le ha tocado vivir a Gatell. Dirigiéndose en apóstrofe al mismísimo Quevedo, la poeta emplea la también una cierta ironía para componer su crítica social. Pero desde luego este soneto no llega a asemejarse en crudeza satírica al anterior:

TELEGRAMA URGENTE A FRANCISCO DE QUEVEDO

Los muros de la patria, apuntalados.
Una fronda de manos luminosas
los mantienen en pie, pero furiosas
otras manos socavan sus costados.

Son aquellas, ¿recuerdas?, sucedida

agua del odio. Prieta su maraña
de negras palma cerco son de España
igual que fueron cerco de tu vida.

[...]

(Gatell, 2004, p. 62)

“A José Luis Gallego”, el siguiente soneto, es un poema dedicado al mismo poeta que viene acompañado de un paratexto con dos versos en catalán de Salvador Espriu. Ya hemos prestado atención a este soneto en el primer capítulo biográfico de este trabajo.

“Homenaje a Pablo Iglesias” es un soneto de temática social con un motivo recurrente en la poesía de la autora como es el obrerismo de Pablo Iglesias que conoció a través de su abuelo Josep y que sirvió de inspiración para su lucha de izquierdas en la vida: “[...] Y en el centro de tu voz resplandeciente. / La luz y la palabra son dos ríos / que avanzan juntos, implacablemente...” (Gatell, 2004, p. 64).

“El teléfono (1974)” es un soneto fechado que narra a través de la metonimia una larga espera de la poeta para recibir noticias de su hijo Eduardo, el año de su encarcelamiento. El soneto es bellissimo y recuerda a algunas de las composiciones de Jorge Guillén, de no ser por el desgarró irónico que se trasluce del último verso que cierra dramáticamente la composición: “cobarde, mi teléfono callaba” (Gatell, 2004, p. 65). El soneto “abarca desde la fugaz y realísima contingencia hasta la verdad absoluta” (Alonso sobre Guillén, 1969, p. 230). Después de “De la luz y de la sombra”, dedicado a Pilar Barbado, precisamente un soneto dedicado a Jorge Guillén, cierra esta temática de las sombras que vertebró todo este apartado. El paratexto, una de las frases de una carta que aparentemente Guillén enviara a Gatell: “(¿La sombra? ¿Por qué? / ¡Usted es una criatura solar!)” (Guillén *apud.* Gatell, 2004, p. 67), viene respondido por el soneto que describe inteligentemente, y ya sólo desde el primer verso, el origen de la tristeza interna inherente a la autora, causado por las desgracias que consigo le trajo el final de la Guerra Civil:

RESPUESTA A UNA CARTA DE JORGE GUILLÉN

Por costumbre quizá. Quizá amorosa

de la sombra que nombre y que confirmo,
busco en la sombra la habitación y afirmo
que a su seno regreso querenciosa.

[...]

Me prefiero en la noche cautamente
-no sé si por cobarde o por valiente-,
con la sombra por traje y por morada.
(Gatell, 2004, p. 67, el resaltado es propio)

“Sonetos de aquí y de allá” es una colección de composiciones que relatan, casi narrativamente, viajes de la autora con sus seres queridos y los sentimientos que éstos le suscitaron. Después de los dos sonetos mediterráneos, las composiciones se dedican a Italia, Escocia, y Ámsterdam, en este orden. Parece que, siguiendo el orden cronológico, estos fueran algunos de los sonetos más recientes de esta segunda sección. En este apartado destaca precisamente un soneto titulado “Frente al Mediterráneo (Desde Ampurias)” que parece ser una reescritura de otro soneto no incluido en esta antología pero que aparece en *Mis primeras lecturas poéticas* (1980) fechado en 1979 y con título “Junto al Mediterráneo”. Por otro lado, el que fuera titulado “Junto al Mediterráneo” viene reproducido íntegramente en *Noticia del tiempo* bajo el título “Frente al mar de Almería”, lo que da más pistas de qué mar se trata. Ambos sonetos aparecen uno detrás del otro en la antología de 2004. También aparecía con el título “Junto al Mediterráneo (1979)” en la selección de poemas que la autora presentó en 1983 al Aula de Poesía dirigida por Pedro Sainz Rodríguez, por lo que las variantes que ahí se presentaban eran posteriores a esa fecha. En *Noticia del tiempo* el soneto viene dedicado a Julia Estevan. Pero, entre ese “Frente al Mediterráneo (Desde Ampurias)” de 2004 y “Junto al Mediterráneo” de 1980 parece haber varias confluencias, como si el segundo formara parte de una reescritura complementaria. En ambos sonetos la poeta se reconoce en la espuma del mar y retorna simbólicamente a su infancia a través de esa conexión. Ningún verso se comparte entre ambas versiones, pero sí la temática intrínsecamente. Es

interesante ver un paralelismo, por ejemplo, entre los dos últimos tercetos de cada uno:

Devuélveme raíces y cimientos,
acredita mi sed y sus tormentos
y esa lucha feroz por recobrarte.
(Gatell, 2004, p. 72)

Otra vez, como ayer, el mar se atreve
a atestiguar la pena que persigue
mi corazón, cercado por la nieve...
(Gatell, 1980, p. 154)

Mira que vengo herida, desarmada,
insegura, confusa, traspasada
por tu amor y mi amor de parte a parte.
(Gatell, 2004, p. 72)

Y otra vez como ayer, aquí, callada,
la vida se me obstina y me prosigue
otra vez junto al mar, enamorada.
(Gatell, 1980, p. 154)

Parece que ambas composiciones, siguiendo un mismo hilo temático, se complementaran entre sí de una inteligente manera.

“Sonetos varios” cuenta, como su título indica, con una variedad de temas inabarcable en una sola frase. Este último apartado de la segunda sección del libro viene con un paratexto introductorio en forma de verso de la propia autora que, una vez más, indica a modo de poética lo que significa el soneto para ella: “Mi corazón se encalma verso a verso” (Gatell, 2004, p. 81). Desde dedicatorias a los hijos, como a compañeros de profesión, como una despedida al siglo veinte en general con que termina la sección, la autora misma no ha sido capaz de darle un título más orgánico a este apartado. Quizás una de las composiciones más sorprendentes de este

apartado sea un soneto titulado “Dánae”, de clara temática femenina, donde la autora se asemeja a la mujer que recibe la lluvia dorada, sumisa, en el momento de la fecundación. Es un poema especialmente simbólico, de carácter mitológico y cuasi fantasmagórico que podría asemejarse incluso, en algún punto –como el primer verso donde el uso de la primera persona aúna mágicamente a Dánae con la propia poeta-, al surrealismo del primer 27, aunque el estilo esté marcado por el prosaísmo en otros puntos –los dos tercetos.

Esta bella amalgama estilística, con otro claro signo de sensualidad seguramente inspirado en la poesía de Alfonsina Storni –como se percibe en los dos cuartetos-, y que recuerda al erotismo de Concha Méndez en la primera mitad del siglo, trasluce una crítica en femenino a la condición de la feminidad que entiende la sociedad, y que se presenta como una espada de doble filo para las mujeres. Este soneto compone otro de los pocos ejercicios de crítica explícitamente feminista que se puede encontrar en la producción de Angelina Gatell:

DÁNAE

Sola estaba. Desnuda. Descuidada.
Y me sentí invadida poro a poro
por un río de espuma delicada,
y una tormenta de cristal sonoro.

Un súbito relámpago o lanzada
abrió el arca secreta del tesoro.
Y desde ti y por ti quedé colmada
con la violencia de tu lluvia de oro.
Te recibí sumisa. No amorosa.
Hembra tan sólo, elemental, materna.
Criatura por instinto a ti cedida.

Recibirás mi fruto, no otra cosa.
Daré curso a tu sangre en esta eterna
dedicación a prolongar la vida.

(Gatell, 2004, p. 94)

El último poema de este apartado, está compuesto por tres sonetos que hacen una revisión de todo el siglo XX. Titulado “Sonetos para despedir el siglo XX”, el poema viene aderezado con un paratexto en forma de verso del poeta ruso Eugeni Eutushenko. Poeta preocupado por la situación del mundo hispano en general, la inclusión de este paratexto tiene una significación mayor que la pudiera aparentar, demostrando el vasto conocimiento poético de la autora así como su afán por aunar distintas culturas poéticas a la hora de producir sus composiciones. Un afán integrador que sin duda se enclava en las corrientes poéticas de la posmodernidad y que deja traslucir una inteligencia brillante por parte de Gatell despidiendo un siglo en el que ella ha vivido, dispuesta a comprender el tiempo que viene.

Entre los dos tercetos y los dos cuartetos de cada soneto, respectivamente, se aprecia una técnica bastante recurrente en la poesía de la autora que es la del encabalgamiento suave de una estrofa a otra, para mantener una misma temática a la vez que la separa gráficamente, para aumentar lo trágico del mensaje. Merece la pena reproducir íntegramente el último soneto de esta composición porque en él se aúnan todos los sentimientos que invaden a la autora al final de su siglo XX: agradecimiento, resquemor, miedo, esperanza, incredulidad, dolor, y visión de futuro, entre otros:

Pero ahora te vas, cansado y viejo.
Has abierto caminos, desvelado
enigmas; has rasgado la memoria
de lo imposible. Grande ha sido el triunfo

que en tus ojos gastados se refleja.
Y sin embargo, cuánto desamparo
detrás de ti vigila en los espejos;
cuánto desasosiego por herencia.

En el umbral también de la partida
como ciervos huyendo hacia la nada
vamos nosotros, los que te vimos

absurdamente crédulos y puros.

Cuesta aceptar que, rotos los ensueños,

la inmolación, la sangre te concluyan.

(Gatell, 2004, p. 101)

Finalmente, la tercera sección del libro cuenta con composiciones escritas entre el 2000 y la fecha de publicación del libro que, siendo un periodo breve, demuestra una gran productividad en estos años. Los sonetos vienen titulados pero no vienen agrupados por temas puesto que son de la más diversa índole. La sección incluye varias composiciones dedicadas a familiares cercanos y a compañeros de profesión donde se muestra preciosos episodios con cada uno de ellos y se les regala dedicatorias escritas desde lo más profundo de los sentimientos. Se trata más bien de poemas de circunstancias. Algunos de ellos, junto a otros del apartado anterior, nos han servido ya para redondear el primer capítulo biográfico de este trabajo y parte del segundo. Otras de las temáticas, eclécticas, abarcan desde un homenaje a las víctimas del 11-M en “11 de Marzo de 2004”, hasta una abierta reflexión en pro de la memoria histórica en “Fosas”, pasando por los ya mencionados sonetos contra la guerra de Iraq. Se percibe, como ocurría también con ese poemario inédito que parece que estuviera llamado a titularse *Poemas del límite*, cómo el ejercicio de memoria se conjuga con un compromiso con la actualidad que tampoco desapareció nunca.

Para terminar entonces, cabe hacer mención a dos composiciones en forma de soneto que bien podrían haber formado parte de este libro. El 21 de septiembre de 2014, la poeta publicaba un nuevo soneto escrito en castellano antiguo en su muro de *Facebook*, que mostraba una gran originalidad. Lo reproducimos íntegro aquí:

SONETO DESDE EL LÍMITE

(Don Francisco de Quevedo se dirige a Ana Botella mientras camina,
renqueante, de Sol al Prado, por la Carrera de San Jerónimo.)

Si llegar hasta vos me fuera dado
por mor de algún albur o hechicería,
sin tapujos, señora, os expondría
por qué en Madrid cae el árbol desmayado.

Es por veros edila, seso orate,
más aguada que mosto de ventero,
flemón de la ciudad, cuesco altanero,
inventando dislate tras dislate.

El árbol, flor y nata de esta villa,
desiste de vivir tan en precario
en cuidados en riegos, en aseo...

Mas si os marcháis, promete, ¡maravilla!
ser otra vez florón del vecindario,
ornato de la calle y del paseo.

(Gatell, 2014)

En otra entrada del 5 de agosto de 2014 la poeta habría comentado que “A veces, cuando estoy en el límite, como ahora, me da por escribir sonetos en broma”, como comentario explicativo a la nueva composición que publicaba en su *Facebook* que ella misma calificaba como malo pero iracundo. Sin duda esa misma explicación se puede atribuir al anterior y, como ese, merece la pena transcribir este otro soneto por su excesiva beligerancia política, transmisor de una inconformidad contemporánea que podría ser un buen ejercicio para comprender su poesía social más beligerante, *mutatis mutandi*, de las décadas de los cincuenta y de los sesenta:

DOLORES DE COSPEDAL

(Soneto con un estrambote para la esperanza)

¡Ay, pobre España, si te ataca fuerte
el maldito dolor de cospedal,
efecto de una peste tumoral
que podría llevarte hasta la muerte!

En un bello costado de Castilla
ha crecido este cáncer. Medicado
con Gurtel ha aumentado y aumentado
y, además de dolerte, te mancilla.

Y en Valencia, mi ciudad del alma,
la epidemia no va por buen camino.
Ni tampoco en Madrid, pues su esperanza

en caca y mugre y pus lleva la palma.

Triste España, el dolor es tu destino
y ese de cospedal, con su pujanza

te va a dejar baldada y en el lodo .

Ya sé, ya sé, sólo pensarlo aterra,
pero recuerda a nuestro Poeta: Todo
no ha sido aún tragado por la tierra.
(Gatell, 2014)

Al final del soneto, la poeta añadía la siguiente información: “Escrito antes de las elecciones en las que una buena parte de incautos diera la mayoría al PP [...]”. Parece entonces que estos dos sonetos también podrían haber estado llamados a formar parte de ese inédito de título *Poemas del límite*. Pero, en cualquier caso, son buena muestra de una nueva faceta de la poeta que no conocíamos, movida por la ironía, e incluso por la más dura de las sátiras, para aproximarse a los temas de crítica social.

13.4 *Cenizas en los labios* (2011)

Este libro, tal como indica Manuel Rico en la contraportada, es un poemario de amor donde la experiencia amorosa, entendida muy ampliamente, acompaña al recuerdo de los tiempos duros del medio siglo. A través de anécdotas vividas con compañeros de profesión, amigos, y familiares, Gatell rememora su juventud hablando tanto en presente, en ocasiones, como en pasado, en la mayoría de casos, haciendo un ejercicio explícito de recuerdo y contribuyendo, una vez más, a recrear la memoria histórica. En una pequeña reseña escrita a su publicación por Ariadna G. García, la poeta lo calificaba en los siguientes términos:

Cenizas en los labios supone un emocionado recuerdo de los amores vividos durante la posguerra bajo el régimen franquista. Libro elegíaco, hondo y grave, pasa revista a las pérdidas, nombra la oscura noche de los sueños vencidos, y se agarra al clavo de la melancolía para no perder pie en el abismo de su soledad. (García, 2017)

El libro está dividido en cinco grandes apartados de una “Elegía en cinco tiempos”, que es el título interior que acompaña al poemario. Está encabezado por unos versos de Antonio Machado que dan también título al libro: “... una canción que deje /cenizas en los labios”. Pertenecen al poema “Tus ojos me recuerdan”, que también aporta información a la intencionalidad última del libro, la del recuerdo frente al olvido, especialmente a través de la experiencia del amor abarcador. Aunque sin duda la influencia de su amigo el poeta Manuel Molina también se puede percibir en este sentido. Y también cabe recordar el poema “Ceniza son mis labios” que abre *Las adivinaciones* (1952) de José Manuel Caballero Bonald, puesto que esa composición el poeta emplea el tema de la espera y el recuerdo del ser humano frente a la tragedia como elemento de lucha y de libertad, y todo ello está en sintonía con varios de los presupuestos que pueden encontrarse en el libro de Gatell:

En tanto el hombre lucha: existe,
traduce la armonía furtiva del azar,
bebe en los borbotones de su tiempo,
se confina en la fiebre donde afloran
[...]
[su] destino de buscador de Dios,
de elegido que espera,

ahora,
todavía,
encender la ceniza de sus labios.

(Caballero Bonald, 2011, p. 22)

Hay un “Preludio”, anterior al primer apartado, que viene encabezado por versos de Joan Margarit: “... en los atardeceres de brasero, / limpiando las lentejas, / veo a los que me amaron” Este poema introduce la situación presente de la autora a través de los versos de Margarit desarrollados en una pequeña historia sobre la situación desde la que la poeta rememora a sus seres queridos y lucha ante el temido olvido:

Hoy hace día de comer lentejas.
No sé si es por la lluvia
o por la soledad. O quizá por eso
que llamamos memoria,
viejo palacio en ruinas que aún me salva
de la nada absoluta
cuando más gris se pone la mañana,
más culpable el olvido,
y me siento tan lejos de mí misma
que es inútil llamarme.

[...]

(Gatell, 2011, p. 9)

Cada apartado está titulado con versos que la autora atribuye a cada autor a través de una nota final donde cita sus fuentes: Federico García Lorca, Miguel Hernández, Dionisio Ridruejo, Boscán, Antonio Machado, Rosalía de Castro, o a Jacinto López Gorgé. Veremos a quién pertenecen en cada caso. Todos los apartados tratan del amor, pero sólo el primero y el apartado quinto, están dedicados explícitamente a los sentimientos de amor romántico-sentimental, a modo de círculo cerrado. El tratamiento del tiempo es especialmente relevante en este poemario, como venimos comentando. También lo había sido en el resto de su producción y más marcadamente en esta segunda época en lo que respecta al recuerdo y la recreación de la memoria. Para los poetas del medio siglo el tiempo

fue de gran relevancia a modo de recorrido historicista por su alrededor socio-cultural y así se ha mostrado en todos los poemarios de Gatell, tanto en la etapa del compromiso, social, que se abordaba también desde ese historicismo, hasta esta segunda etapa, desde la perspectiva ahora de la recuperación de la memoria. Pero es *Cenizas en los labios* un libro especialmente influido por el tratamiento del tiempo al estilo puramente machadiano. La influencia bidireccional entre el crecimiento personal y psicológico con respecto al avance del tiempo es sin duda una de las claves fundamentales de todo el libro y se reflexiona sobre ello prácticamente como tema en sí. Miguel Sánchez Gatell definía el libro en los siguientes términos a este respecto en 2018:

Pero sobre todo es un ejercicio de memoria, de tiempo vivido. Y en este sentido es una obra profundamente machadiana. Lo temporal deja de ser tema (hay menos referencias al tiempo que en libros anteriores) para convertirse en motor absoluto. Tanto es así que se produce una traslación sinestésica de lo temporal a lo espacial [...]. El tiempo es un lugar de la memoria, y como tal lo vamos descubriendo en la particular geografía amorosa por la que la autora nos conduce. [...]. (Sánchez Gatell, 2018)

Situaba así el libro, por otra parte, como el cénit de esa recuperación de la memoria dentro de esta segunda etapa.

“Te adivinaba en todo, en todo te buscaba...”, el último apartado, está dedicado al marido ya fallecido, con ese título en forma de versos de Rosalía de Castro. Es especialmente relevante que la gran elegía termine precisamente con una dedicada exclusivamente al marido, porque esta ordenación atribuye sin duda especial importancia a su principal compañero de vida y se muestra ahí precisamente esta evolución vital con especial maestría y notable coherencia interna. Podría decirse que ese gran amor perdido de Gatell es el que origina realmente la intención final de todo el libro. El resto de apartados tratan el tema del amor en diferentes versiones y hacia diferentes seres queridos que, de una forma u otra, acompañaron a la autora en sus años de juventud. El poemario es de fuerte contenido autobiográfico, como ocurre en la mayoría de las composiciones tardías de Gatell, y descubrimos las dedicatorias específicas de cada apartado a través de sutiles referencias introducidas en ellos por la poeta, salvo en el último tiempo, cuya dedicatoria es explícita como hemos dicho: “A Eduardo” (Gatell, 2011, p. 72). Acercarse a estos poemas permite descubrir la vida de la autora desde el

sentimiento elegíaco que Gatell atribuye a este poemario, como reflejo de una vida pasada, ya perdida; pero que siempre merece la pena recordar pues estuvo llena de amor.

El primer tiempo de la elegía es el titulado “Una terrible fuente silenciosa...”. El verso pertenece a *Poeta en Nueva York* y seguramente se debe a que el apartado, compuesto por ocho poemas, parece versar sobre un primer amor de juventud en Valencia con quien Gatell compartía la afición de leer a Federico García Lorca. Por la entrevista que la autora concedió a Luis García Montero en su vejez se sabe que se trataba de un joven granadino que había hecho la guerra con Franco y que además había conocido a Lorca personalmente, y con quien mantuvo una relación, cuasi platónica, de primer amor, en Valencia mientras ella estudiaba el bachillerato nocturno:

Quando ya estábamos asentados en Valencia, viví siendo una jovencita esa historia de amor que aparece en la primera parte de *Cenizas en los labios*. [...] Era un chico granadino, de Las Alpujarras, que había conocido a García Lorca y que había hecho la guerra con Franco. Al acabar de teniente quiso dejar el Ejército, pero le ofrecieron un puesto en la Brigada Criminal como inspector. Yo hacía el bachillerato en una academia nocturna. Las relaciones entre jóvenes eran entonces muy distantes. Se había hecho amigo de mi padre. Como el barrio era conflictivo, él me esperaba en la plaza del Caudillo. Cuando me veía salir de la academia, me seguía sin hablar y a distancia para defenderme de cualquier agresor. Se despedía con un saludo a lo lejos cuando llegaba a casa. (Gatell *apud*. García Montero, 2017)

Sabemos por la entrevista concedida a Miguel Ángel Ortega Lucas en 2014 que aquel joven se llamaba José Sánchez Peinado y entendemos entonces que el paratexto que acompaña al título del apartado que viene acompañado por las siglas “J. S. P.”: “A esta hora siempre / podrás verme llegar de donde sea, / incluso de la muerte...”; posiblemente se trate de un extracto de una carta del joven a la poeta.

La autora también contó, en esa misma entrevista de 2014, que aquel joven le salvó de una detención cuando una tarde en que ella le entregaba un sobre con dinero destinado a los presos a una amiga con la que colaboraba en el Socorro Rojo Internacional le detuvo la policía. La autora contó también que su amiga falleció atropellada por un camión aquella misma tarde cuando intentaba escapar:

Además de estudiar, yo había empezado a colaborar con el Socorro Rojo Internacional. Me metió en la organización la hermana de la portera de casa. Había pasado años en la cárcel de Ventas en Madrid y había conocido a las Trece Rosas. Por ella me enteré de su ejecución, que me dio más razones para comprometerme. Mi misión era recolectar dinero para ayudar a los presos y pasárselo a otra chica que hacía de enlace. Quedábamos en una plaza, me sentaba junto a ella y le daba el sobre. Una tarde llegaron dos policías cuando ella se acababa de esconder en el escote el sobre que yo le había dado. La chica salió corriendo con tan mala fortuna que la mató un camión mientras cruzaba la calle. Fue terrible. Los policías me retuvieron. ¿Qué le has dado a la chica? Nada. Hemos visto un sobre blanco. Es un sobre vacío que llevo en el bolso para abanicarme; es este. (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017)

Incluso más adelante, el mismo joven le ayudaría –ella intuía que para resarcirse de las atrocidades cometidas en la guerra- a falsificar documentos de identidad con los que mucha gente entró y salió de España por aquellos años:

[...] Él entraba a la Brigada Social, robaba las cédulas, me las daba en blanco, y en una casa en la que te dejaban por horas una máquina de escribir, yo las rellenaba, se las llevaba otra vez y él las sellaba. Me decía: Niña, me van a matar por tu culpa. Pero proporcionamos cientos de documentaciones falsas, entre ellas la de mi hermano, que tuvo que huir de nuevo, esta vez a Brasil. Fue auténticamente milagroso que no nos pillaran. [...] (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017)

Uno de esos documentos, en efecto, le ayudaría también a su hermano a escapar a Brasil, después de que hubiera regresado de su primer exilio francés en 1944, después de haber saltado de un tren en la frontera Suiza para lograr escapar del campo del exterminio al que le llevaban los alemanes tras haber pasado a la Resistencia Francesa (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017). A ese hermano, Josep Gatell, parece que la poeta le habría dedicado en junio de 1951, en el número 23 de la revista melillense *Al-Motamid* de Trina Mercader, ese poema durísimo que después no fue incluido en ninguno de sus libros y que mencionábamos en el capítulo tres. Con toda probabilidad, el poema aludiría a que Gatell había dado por muerto a su hermano en numerosas ocasiones durante su primer exilio y ahora el temor se cernía de nuevo sobre ella en el segundo al que partió en 1950. Reproducimos a continuación un fragmento:

A MI HERMANO MUERTO

Te llega, di, mi llanto

a través de tu mármol?
Cuando la noche queda
dormida en tu sepulcro,
¿presientes, di, mi sábana
inquieta de amarguras?
Y cuando va la luna a posarse en tu frente
para regar las malvas
que nacen de tus ojos,
Dime, hermano, ¿no escuchas
mi voz estremecida
que tiembla sobre el viento?

[...]

Dime, hermano, ¿qué escuchas?

¿Te llega el lastimero
gemido de mis ojos?
¿Y la angustia profunda
que se aprieta en mis párpados?

Y esas flores que a veces
acuden a mis manos,
¿son acaso tus flores,
o es tu más pura voz,
que viene a consolarme?

¿Has visto a Dios?
Dime, hermano, ¿le has visto?

(Gatell, 1951c, p. 14)

Merece la pena incluir aquí también una mención a otro poema en dos partes dedicado ya inequívocamente al hermano Josep, que viene incluido en la tercera

sección de *Noticia del tiempo*. Junto a otra composición dedicada al pintor Ricardo Zamorano, son las dos únicas en catalán que se incluyen en libro y una de las pocas muestras en ese idioma que tenemos de la poeta. Es significativo por lo tanto que una de ellas, también extremadamente desgarradora, estuviese dedicada a la figura de su hermano. El poema se titula “En la fossa del meu germà (A Franca. Trenta tres any després de la seva mort)” y es de nuevo un ejercicio de recuperación de la memoria, de los muchos que se incluyen en el libro, pero de la memoria más personal en este caso y desde una crudeza sin límites, prácticamente convertida en ira. Es un ejemplo más de la dureza con que la poeta asumió la pérdida de su hermano.

En la segunda parte del poema aparece un verso de Antonio Machado encabezando la composición, que recruce los versos siguientes y ya que fueron escritos por el poeta poco antes de su muerte en Collioure: “Estos días azules y este sol de la infancia” Merece la pena recuperar algunos de los versos de esa segunda parte del poema en catalán: “[...] / És l’hora del regrés al país on habiten / els vells records, l’aroma dels qui van estimar-nos. / [...]”²⁷ (Gatell, 2004, p. 137). La poeta termina aunando, mediante la figura mítica de Machado, la muerte de su hermano a la suya propia convirtiendo el episodio que tanto le atormentó en uno de los más crudos de toda su historia.

El segundo tiempo del libro que ahora nos ocupa, *Cenizas en los labios*, “Pasó el amor, la luna, entre nosotros...”, viene titulado por este verso de Miguel Hernández y parece aludir a una amistad de juventud con quien la autora se reencontrara pocos días antes de la muerte de esta: “Pasados muchos años, / volvimos a encontrarnos casualmente / en la amada ciudad donde fue vista, / perdiéndose en lo oscuro, / la juventud amarga que tuvimos” (Gatell, 2011, p. 38). El único dato que tenemos es que esta relación fue forjada en Valencia por una referencia a las campanadas de la iglesia de Los Santos Juanes; y que los episodios de una desgracia compartida en la juventud a los que los poemas aluden ocurrieron alrededor de 1955, puesto que parece que la voz poética indicara un embarazo incipiente: “Cómo hubiera querido quedarme allí, contigo, / guardarte entre mis

²⁷ Traducción de la edición de Bartleby: “[...] / Es hora de volver al país donde habitan / los viejos recuerdos, el aroma de los que nos amaron. / [...]”

brazos / de madre ya insinuada en la penumbra” (Gatell, 2011, p. 36). Parece también que se tratara de un querido vecino de la poeta puesto que se hacen alusiones constantes a la cercanía de sus viviendas: “De tu casa a mi casa se vertía, / igual que un sauce que buscara el suelo / de nuestra calle, / el sonido caudal de tu guitarra / penetrada de pájaros; / bajaba a mi ventana, / golpeaba con sus alas los cristales, / [...]” (Gatell, 2011, p. 34).

Pero este segundo tiempo cuenta con una gran riqueza expresiva en general. Y, además, como no tenemos más datos al respecto de la dedicatoria concreta de este apartado y algunos de los versos, muy ambiguos, podrían aludir incluso a varios tipos distintos de amor, con diferentes dedicatorias implícitas posibles en cada caso, la indeterminación autobiográfica permite en este caso una variedad de interpretaciones mayor que en el resto, donde el hablante poético tomaría independencia de la poeta y lograra identificarse con una gran diversidad de escenarios diferentes:

De nuestra despedida guardo
una sonrisa
cayendo en lo más hondo
de un aljibe en que el agua
se cerró inexorable sobre su último
temblor.
Y busco lejos
-no sé si en el pasado o el futuro
incierto y residual-, la imagen
de aquel muchacho que dejé
en las afueras del amor, sufriendo.
(Gatell, 2011, p. 39)

Cabe remarcar que es en este apartado donde la autora incluye unos versos del *Cara al Sol*, de manera irónicamente desgarradora, que seguramente son los que atribuye a Dionisio Ridruejo como parte de la *escuadra de poetas* que realizó el himno de Falange en 1935: “[...] ni todos los andrajos que cubrían / de pequeñas *banderas victoriosas* / *al paso alegre de la paz* tu piel desesperada” (Gatell, 2011, p. 32).

El tercer tiempo, “Cuando estaba soñando que soñaba...” es un tiempo dedicado –aunque no explícitamente– a Emilio Calandín, el director del teatro donde la autora se estrenó como actriz en Valencia y a quien le unían lazos de amistad muy estrechos tal y como ella misma recordaba en sus memorias:

A él me unieron, fugazmente, lazos más personales que los del teatro en sí mismo y así lo cuento en mi último libro de poemas *Cenizas en los labios*. Su cometido era también el de enseñante. Su experiencia iba a ser magnífica para aquél grupo de actores aficionados del que yo formé parte. (Gatell, 2012, p. 85)

Titulado a raíz del soneto 61 de Boscán, el apartado pasa a agradecer a Calandín el haber apoyado sus aspiraciones interpretativas. También por sus memorias, sabemos que el padre de Gatell entró a formar parte de la comisión fallera del barrio donde habitaban en Valencia para que su hija pudiera participar en las obras de teatro que allí se organizaban (Gatell, 2012, p. 83), por lo que también se podría intuir un cierto homenaje hacia su progenitor.

El cuarto apartado, “...Y en el sabor del tiempo queda escrito”, es un apartado dedicado al poeta Jacinto López Gorgé, de nuevo no explícitamente al inicio, pero muy evidentemente hacia el final en este caso. López Gorgé compartió con Gatell el amor por los versos de Miguel Hernández, entre los de otros muchos poetas. Por ello también el título está compuesto de un verso del mismo poeta que seguramente él le enseñó a Gatell y a ésta más le marcó. Quizás, si el apartado anterior estaba imbuido por el arte dramático, éste lo esté por el arte poético. Hay que recordar la importancia de la poesía de Miguel Hernández para Gatell ya que, sin duda, Gatell accedió a la poesía de Hernández en profundidad y lo asimiló con esmero, además de asumirlo como el mito en que se convirtió después de su muerte. A esta asimilación también le ayudó su amigo Manuel Molina, buen amigo de Hernández, y cuya poesía quedó marcada decididamente tras su muerte.

En el primer momento de este apartado dedicado a Gorgé también se rememoran las reuniones de los dos poetas con Vicente Gaos, en Valencia, y se alude a una visita a Collioure que probablemente realizaron juntos para visitar la tumba de Antonio Machado. Ya sabemos que Gatell había conocido a Gorgé en casa de Francisco Ribes y Josefina Escolano en Valencia, a principios de la década de los cincuenta, donde en sus habituales reuniones se encontraron varios escritores

activos por el momento y a donde acudían el grupo de intelectuales de Melilla entre los que se encontraban Gorgé y el futuro marido de la poeta, Eduardo Sánchez Lázaro. Seguidamente, el apartado se interrumpe con “Tres instantáneas”, escritas en cursiva, que vienen con un paratexto que reza el título del poemario de Gorgé de 1995, *Mi corazón, mi casa, mi memoria...*, y después los tres poemas emplean este mismo verso para conformar la dedicatoria través del cambio de los pronombres posesivos “mi” por “tu”: “Tu corazón”, “Tu casa”, “Tu memoria” (Gatell, 2011, pp. 61-63). El apartado termina con un poema, no titulado, que viene de nuevo encabezado con un paratexto en forma de verso de Jacinto López Gorgé: “Te me has ido, mi amor, tan de repente...” al que el primer verso del poema de Gatell parece responder con: “Nunca me fui. No estuve. Eso es todo” (Gatell, 2011, p. 64). Podría tratarse, como indica el poeta Arturo del Villar en un prólogo inédito que escribió para el poemario, de una alusión al amor platónico que parece que pudo unir a estos dos poetas a comienzos de la década de los cincuenta, cuyo mayor vínculo fue el interés común por la poesía.

El “Interludio” que viene después cuenta con un solo poema titulado “Meditación” que versa sobre las dificultades del amor y la facilidad que tiene para convertirse en desamor. Finalmente, el último apartado cuenta con doce poemas dedicados explícitamente al marido narrando desde cómo se conocieron y cómo se forjó su relación, hasta lo más profundo de sus sentimientos ulteriores, pasando por las vicisitudes, de muy distinta índole, a las que juntos tuvieron que hacer frente en vida. El paratexto que acompaña al título, con un verso de la poeta Sylvia Plath, deja muy pocas dudas acerca del profundo sentimiento de amor incondicional que la autora sentía por él: “Había únicamente un lugar al que llegar”.

Los dos últimos versos del poema final son desgarradores en su aparente simpleza y hacen coherente el título interior del libro confirmando su fuerte carácter elegíaco, desde el recuerdo y el ejercicio de la memoria que se ha ido desarrollando en todos los apartados anteriores: “Adiós, amor, adiós. / Espérame en la muerte” (Gatell, 2011, p. 87). Se cierra así el libro, de modo circular, con el sentimiento de amor romántico-sentimental con que había comenzado el primer apartado, pero tras haber presentado numerosas vertientes del mismo sentimiento que se muestra como fuerza salvadora que acompaña siempre a los individuos para superar las

dificultades vitales, otorgando un fuerte sentimiento de esperanza, siempre habitual en la poeta; y, en este caso, también frente a la amenaza del olvido en su presente.

13.5 *La oscura voz del cisne* (2015)

Este poemario está introducido por un prologo poético, “Pronombres”, y una introducción a modo de explicación del libro, también en forma de poema, titulado, “La oscura voz del cisne” y dedicado a Teresa Núñez, amiga y también poeta asidua a la Tertulia “Contra aquello y esto” del Gijón. El libro está dedicado por entero a sus hijos.

Antonio Crespo Massieu tiene una pequeña reseña crítica sobre el poemario donde lo califica como “[...] memoria viva del coraje, la dignidad y la palabra” (Crespo Massieu, 2015). El libro está dividido en dos movimientos: “El rumor de las pérdidas” y “Evocaciones y homenajes”. El primero se ocupa del tema del recuerdo a través de episodios de la vida de infante de la autora en su mayoría. Ya sabemos que el tema de la infancia es un elemento recurrente en esta segunda etapa que viene asociado a ese ejercicio de memoria. El segundo incorpora ya varias dedicatorias a personas importantes en su vida en forma de poemas. Todo el poemario es de contenido fuertemente autobiográfico, algo que, como ya venimos percibiendo, es lo habitual en esta segunda etapa. Pero ni el primer ni el segundo movimiento son muy orgánicos *a priori*, es decir, todos los poemas parecen ser bastante independientes más allá del título común que los agrupan en dos apartados diferentes relacionados con ese último momento vital donde el cisne emite unos sonidos que representan su consciencia ante la muerte.

Es un libro tremendamente elegíaco y quizás el único de toda su carrera donde el característico sentimiento de esperanza es mucho más difícil de percibir. En lo tocante a esa doble vertiente de esperanza que aparece en esta segunda etapa; i.e. la esperanza de que lo vivido haya sido útil, y la esperanza de que el ejercicio de recuerdo lo sea también, parece que en este libro se hubieran perdido ambas. Sin embargo, el amor será el que salvará a la autora tácitamente de esa desesperación. Los sinceros sentimientos de todos los poemas demuestran, siguiendo la misma lógica planteada por ella en *Cenizas en los labios*, que el esfuerzo no ha sido en vano. Siguiendo a Eduardo Camacho Guizado en su *La elegía funeral en la poesía española*

(1969), podría interpretarse que la consolación le lleva precisamente a reducir el grado de lamentación a través de la propia poesía:

Ésta es una de las más importantes diferencias entre el planto no literario y los poemas funerales contemporáneos: mientras el primero basa toda su fuerza y efecto en el lamento, los segundos asordinan o suprimen la lamentación, mientras crece en ellos, al propio tiempo y consecuentemente, la consolación. (Camacho Guizado, 1969, p. 36)

En su caso, la consolación la provoca sin duda el sentimiento del amor ampliamente entendido.

Quizás sí que se puede decir en lo tocante a su estructura que el primer apartado se ocupa de los recuerdos de la niñez, mientras que en el segundo se reflexiona de diversas maneras ya explícitamente en torno a la muerte, desde la vejez. En ese segundo apartado también se encuentran recogidos episodios importantes de la vida de la autora con otros escritores contemporáneos, a modo de memorias prácticamente, aunque siempre vienen originados por la muerte del protagonista en cada caso. Por su parte, el primer movimiento también va tomando un tono creciente de despedida a medida que van llegando los últimos poemas, alejado ya de la niñez e imbuido de las reflexiones propias de la vejez que darán paso precisamente al sentimiento fúnebre que está presente segundo apartado. La transición es paulatina. Pero, además de todo ello, se puede percibir también una lucha interna entre la previsión de una decepción a raíz del intento de generar un ejercicio de memoria y la necesidad imperiosa de hacerlo. La angustia que genera este tipo de disquisiciones se puede encontrar en varias de las composiciones intercaladas en el primer movimiento y constituye una reflexión tácita sobre el fluir del tiempo. Pasamos ahora a evaluar los poemas de cada apartado.

El primer poema de “El rumor de las pérdidas”, viene con un paratexto en forma de verso de León Felipe: “... laboriosamente absorta ante los vientos...”. El poema, “Imagen”, está dedicado a Luis Fernando Muñoz y trata por entero sobre la memoria personal de los episodios de la vida pasada, en general, muy en sintonía con el paratexto que coronaba este primer apartado en forma de verso de José Ángel Valente: “Sordas insignias de la sombra”. El siguiente poema, “Retrato de familia” está dedicado a su hermana Antonieta y su marido Jordi Grau. Describe una fotografía donde aparecían sus padres y sus hermanos con ella de pequeña, con

quienes contemplaba el devenir de la República en 1932. La fecha está fijada a través del paratexto que acompaña al título: “(Mirando una fotografía tomada de 1932)” (Gatell, 2015a, p. 19). Esta técnica de convertir en tiempo que fluye lo estático de una fotografía y proyectar el futuro de los protagonistas mediante evocaciones, también es típica en la obra más contemporánea de otras autoras como María Beneyto pero, muy especialmente, en su poemario de 2002, *Día del espectador*. En el caso de este poema, Gatell emplea esa técnica para evaluar desde el presente las intenciones familiares del pasado y revisar si se han cumplido o no. De nuevo, un ejercicio de memoria colectiva convertida prácticamente en memoria histórica.

“Tarde de domingo”, que viene después de “Santa Coloma”, está dedicado también a su hermana. Narra un pasaje de la rutina diaria, en Barcelona, durante la infancia sumida en guerra. Se enclava así dentro de esa misma serie de recuerdos de niñez que configuran en su mayoría este primer apartado del poemario. “Mi ciudad”, dedicado a José María Alegre, trata también sobre Barcelona. Está escrito en primera persona y es una exhortación a la ciudad perdida por el primer exilio parcialmente territorial, forzado: “Mi ciudad / se me perdió cuando yo era / casi una niña. / No sé dónde la puse / ni en qué lugar me está doliendo. [...]” (Gatell, 2015a, p. 27). La poeta reflexiona sobre el profundo dolor que le produce el haber perdido sus raíces y trata de comprender en qué maneras esto le ha podido cambiar. Ambos poemas son prácticamente un prelude de lo que se desarrollará más adelante en el primer apartado del poemario *La voz perdida*. El segundo poema ya estaba compuesto para el 14 de octubre de 2014 cuando la poeta lo publicó íntegro en una de sus entradas en *Facebook*.

“Santa Coloma”, que venía después de “Retrato de familia” y antes de “Tarde de domingo”, está dedicado al poeta y colega Joan Margarit a quien le cuenta un episodio del final de la guerra que observó en Santa Coloma de Gramenet siendo niña y que hizo profunda mella en ella. A raíz de una conversación posterior con Margarit, la autora sabría que él también habría estado en aquella época en Santa Coloma. Con estos poemas se cierra un primer movimiento en torno al recuerdo de los años de la niñez en Cataluña y se abre uno, ecléctico, que interrumpe parcialmente esa temática principal del primer apartado del libro.

“La fiesta”, el siguiente poema, con paratexto en forma de verso de Claudio Rodríguez: “Herida mía, sálvame”; está dedicado al difunto Melinao Peraile de quien la autora preparaba una antología de cuentos a comienzos de nuestro siglo. Narra la historia de una fiesta a la que la autora no fue invitada y contempló desde la acera mientras llovía: “(Mejor así. Atravesar la puerta / enferma, acaso contagiosa, / habría sido error [...])” (Gatell, 2015a, p. 30). Se desconoce la datación o la localización de este episodio y podría interpretarse también como un ejercicio de resignación ante alguna exclusión en el terreno de lo literario que la poeta tuvo que soportar durante su madurez. “El espejo roto” está dedicado a Sagrario y Julio Diamante²⁸. Parece que se trata de un episodio donde un espejo cayó al suelo y se rompió antes de una actuación teatral con el mal fario que se supone que ello conlleva. Se deduce por tanto que este episodio pudiera estar localizado en Valencia; pero, como en el caso del poema anterior, desconocemos su localización.

“Gioconda” está dedicado a Conchita Garrote²⁹. La poeta describe la sonrisa de la Gioconda y anhela el poder sonreír como ella. Es un poema extremadamente breve, de una sola estrofa, lo cual no es habitual en Angelina Gatell. Lo reproducimos entero a continuación:

Muchas veces intento alcanzar el prodigio
de sonreír así, como si no sonriera;
latir en el fulgor, apenas insinuado,
del labio en su hermetismo
al igual que si echara esa cortina
que cela el corazón para que nadie
advierta que es únicamente un cántaro
de soledad infinita.

(Gatell, 2015a, p. 33)

“El rayo” está dedicado al poeta Eduardo Bernabéu Torroba y está escrito en forma de exhortación al propio rayo como fenómeno atmosférico a través de preguntas directas sobre su origen. Las repeticiones a modo de paralelismo entre

²⁸ Director de cine y miembro activo del PCE durante la década de los cincuenta.

²⁹ Seguramente se trate de Conchita Garrote Agost (Logroño 1949), pintora. Dirige la academia ARTESTUDIO de dibujo y pintura de Tres Cantos, en Madrid, desde 1992.

las estrofas le permiten a la autora incrementar la tensión hacia el final del poema donde se pregunta a sí misma qué sería de ella si no pudiera escribir poesía, creando a través de una metáfora, la comparación entre la brevedad y la intensidad del rayo y aquellas del poema: “¿Qué sería de mí, ay soledad, ay sueño, / si de pronto cesara / el grito lacerante del poema?” (Gatell, 2015a, p. 36).

“Los cinco sentidos” es un poema dividido en cinco partes, cada una dedicada a uno de los sentidos y a una persona diferente. “Olor” está dedicado a Ángeles Sazo. “Sabor” a José Bárcena. “Vista” al difunto Luis Cañadas. “Oído” a José Eduardo Valenzuela, y “Tacto” a Juan Antonio Devlet. Cada uno de los sentidos le permite a la poeta haber percibido una parte concreta de su vida que ahora invita a recordar. Lamentablemente desconocemos más datos acerca de personas de las dedicatorias.

“Canción de despedida”, dedicado a Ricardo Zamorano, está escrito en segunda persona del singular en vocativo y le pide a un ente desconocido, en forma de apóstrofe, que le indique el sentido de su vida. Abre así un pequeño recodo en este primer apartado, de corte fuertemente existencial. El poema está imbuido al final por un fuerte sentimiento nihilista: “[...] Pinta un camino que me conduzca / a mi destino // Se llama nada” (Gatell, 2015a, p. 43). Hay, en *Noticia del tiempo* (2004), otro poema dedicado al pintor valenciano, que fue una de las amistades queridas de Gatell durante los años de su juventud (Ortega Lucas, 2017), que viene escrito en catalán. Es una de las pocas ocasiones en las que la poeta dio a la publicación una composición escrita en esa lengua y por lo tanto es bastante relevante. El poema, en forma de soneto, está dedicado al pintor en su octogésimo aniversario y es una muestra más de un ejercicio de recuerdo de histórico en el que la poeta le invita a su amigo de generación a mantener la esperanza ante la perspectiva de haber malgastado una vida. Citamos a continuación los dos primeros versos en catalán y aportamos, de nuevo, en nota al pie la traducción que hace Bartleby: “No has malgastat la vida. I tens encara / ferma la mà i el capital intacte”³⁰ (Gatell, 2004, p. 135).

“Paráfrasis” viene con un paratexto formado por unos versos de José Hierro: “Por favor, por amor, por caridad: / que alguien me diga quién soy, / si soy, qué hago

³⁰ “No has malgastado la vida y aún tienes / firme la mano, el capital intacto”

yo aquí...". Evidentemente el propio paratexto indica la temática del poema, de carácter fuertemente existencial como decíamos. Está dedicado al poeta del medio siglo Antonio Leyva. "Sala de espera" está dedicado a Emma de Salgueiro³¹. Parece prácticamente una continuación del poema anterior y está marcado por un fuerte sentimiento de autodescubrimiento, en clave totalmente existencial: "Dentro de mí, como en la fría, / sala de espera de una estación desierta, / alguien me está llamando. / Pregunto quién es, qué es. / Nadie responde. Nada. [...]" (Gatell, 2015a, p. 46). El fuerte nihilismo de "Canción de despedida" se retoma en este poema para transmitir un sentimiento de agotamiento tan fuerte prácticamente como el que aparecía en *Las claudicaciones*. Sin embargo en "Urgencia", dedicado a Pepo Paz, su editor en Bartleby, se supera el nihilismo y se transmite un sentimiento de apremio creciente que prácticamente agobia. La poeta siente una escalada de urgencia por recordar y escribir todo aquello a lo que considera que hay que hacer justicia para que nada caiga en el olvido. Este poema resume muy bien la motivación generalizada de Gatell para abordar su segunda etapa poética: "[...] Si de repente mis palabras fueran / sólo rastros de tiza en la memoria, / ¿qué hacer, de qué manera / imaginarme viva? [...]" (Gatell, 2015a, p. 47). Una motivación, como se percibe de los versos citados, que parte de una perspectiva intrínsecamente positiva y luchadora ante la vida, pero que ante el temor de no poderlo conseguir, genera ansiedad. "Decepciones" continúa con la tónica del poema anterior pero prevé ahora las decepciones posibles de la autora si todo su ejercicio de memoria histórica, en el que trabajó durante años, fuera truncado por alguna razón. El poema está dedicado a su amigo y también poeta, Arturo del Villar, quien a su vez le habría dedicado un prólogo inédito a su libro *Cenizas en los labios*. "Invisibilidad" sigue exactamente en la misma línea del poema anterior. Parece una continuación del mismo pero está ahora dedicado a Antonio López Casales.

"Buscándome" termina quizás con esta escalada de angustia por el olvido y el recuerdo, tan dramática, que había comenzado en "Urgencia". Está dedicado a su crítico fundamental en Bartleby, Manuel Rico, y conforma una declaración de intenciones con que encabezar todas las publicaciones de esta segunda etapa: "Por mi pregunto. [...]" (Gatell, 2015a, p. 51). Efectivamente, a la preocupación colectiva

³¹ Quizás, la pintora y diseñadora ribadense Emma López Salgueiro, fallecida recientemente.

hay que sumarle una fuerte preocupación personal, de carácter mucho más autobiográfico de lo que se podía percibir en sus poemarios de la primera etapa, pero que en último término sigue buscando establecer esa conexión entre lo que es propio y lo que es colectivo, ya prácticamente fuera del terreno de la ficción poética incluso. Hay un poema de Carmen Conde en su libro *Del obligado dolor* (1984), fechado el 3 de junio de 1983, en el que la angustia por el olvido es también muy grande. Merece la pena reproducirlo ahora para volver a encontrar en un punto en común en las preocupaciones de ambas poetas, que tan ligadas estuvieron durante las últimas décadas del siglo XX:

LAS NOCHES AQUELLAS (1939-40)

¿QUÉ sofocará este grito
que agudo va atravesando,
viejo puñal oxidado
que más que hiere desgarrar?
A mis noches llegan llantos
que el dolor cercano inunda.
Allá está el Cementerio
con sus muros salpicados
por sangre fresca de seres
que aúllan sin esperanza.
Invaden años de crimen
mi memoria vigilante.
Pasa el tiempo: ella no olvida
porque gritan siempre aquéllos.
(Conde, 1984, p. 41)

“La soledad”, dedicado a María Luisa Bozmediano, trata sobre ese sentimiento que acompaña a las personas en su vejez y constituye una reflexión sobre las posibilidades de forjar el carácter de cada uno que este sentimiento trae consigo: “[...] Es algo más profundo y trascendente / que está dentro de ti / y te hace sola o libre como una / naturaleza únicamente tuya [...]” (Gatell, 2015a, p. 53). La soledad que, durante su etapa social estaba originada y compartida con el resto de los comunes por una causa compartida, ahora se va tornando cada vez más privada.

Se trata de la soledad vital que le acompaña cuando se acerca a la muerte. En cualquier caso, sí, la soledad le ha acompañado toda su vida. En “Mujer de Lot”, dedicado a Teresa García, Gatell continúa reflexionando sobre el pasado en clave de soledad presente. Hay que mencionar también que este sentimiento se torna más recurrente en la poesía de la autora desde la muerte de su marido.

“Apunte biográfico” retoma el elemento de la infancia aparecido en los primeros poemas, e interrumpido por esa escalada de introspección de carácter existencial que ha acarreado el ejercicio mismo de la memoria. El tema se mantendrá parcialmente desde ahora hasta el final de este primer apartado. Dedicado a su nieta Isabel, en “Apunte biográfico” la autora pretende crear una genealogía femenina que oriente a la niña en sus andanzas vitales: “Fui una niña muy triste / antepasada / de una muchacha triste, / precursora / de una mujer tristísima. // [...] // Suplicio miserable es el silencio. / Podrían ser tantas las respuestas...” (Gatell, 2015a, p. 56). También en un soneto recogido en *Noticia del tiempo* (2004) la poeta habría comenzado a crear esa genealogía femenina dedicando una composición a su hija María del Mar, ahijada de Carmen Conde, titulada “Maternidad”:

Ahora sabrás qué vasto territorio
tiene el amor dispuesto a tu andadura.
Qué débil tu pisada, qué insegura
recorrerá su término ilusorio.

[...]

A veces buscarás, qué vano empeño,
la palabra que pueda contenerte
con tu tiempo de amor, ancho y prolijo.

[...]

(Gatell, 2004, p. 87)

“Recuerdos”, dedicado a Marta y Joan, habla precisamente de los recuerdos familiares que ayudan a seguir viva a la autora en sus últimos años. En este poema pesa más el recuerdo individual que el colectivo. “Primeros pasos” evoca los primeros pasos de la autora en la playa de Barcelona y rememora su primera caída

haciendo un símil de esta con sus errores posteriores en la vida “al querer avanzar” (Gatell, 2015a, p. 58). El poema establece ya una relación entre la infancia y la juventud pasadas, y la vejez presente, que se adueñará del segundo apartado del libro. Se explica en él además esa interrupción existencial que acudía desde la vejez en el proceso del recuerdo. El poema viene dedicado a María Isabel Conde. Es especialmente interesante también el hecho de que la voz poética trate de trabar una relación consigo misma en el final del poema, a modo de preguntas directas al propio ser, que parecen ser incontestables y casi retóricas: “¿Cuántas veces el gozo me ha llevado / inevitablemente a la caída?” (Gatell, 2015a, p. 59). Este ejercicio sigue la estela de esa combinación personal-colectiva que ya se planteaba en “Buscándome”.

“Desconocida” dedicado a su otra nieta, Lucía, continúa con el ejercicio de genealogía femenina que se veía en “Apunte biográfico” pero esta vez desde la seguridad de una muerte inminente que no le permitirá crear esa genealogía con vida con sus descendientes. En el epílogo de sus memorias, escritas en 2012, Gatell hablaba ya sobre este poema que decía que había escrito “hace ya tiempo” (Gatell, 2012, p. 209). A pesar de que existe un pequeño ejercicio de reescritura entre el poema que aparece en el libro de memorias y el de este poemario, la autora comenta el significado del breve poema de la siguiente manera:

“Las palabras no sirven –nos dice Rafael Alberti- son palabras”, o sea, apenas nada. Claro que también puede ser que yo no haya sabido conferirles la capacidad de proyectar hacia el exterior mis emociones. Intenté hace ya tiempo testimoniar esta penosa verdad en un breve poema: [...] (Gatell, 2012, p. 209)

De este elocuente comentario se deriva un nuevo significado al de la genealogía femenina. Uno de los mayores miedos de la poeta, parece ser, fue siempre el no poder ser del todo sincera con sus propias emociones en su poesía. Creemos que no cabe de duda de que esto nunca fue así. Merece la pena observar las pequeñas variantes entre ambas versiones del poema puesto que son de bastante calado semántico. En el poema que aparece en las memorias, además de algunas alteraciones en la posición de los versos, la poeta no incluye, al final del tercer verso, otros dos que comportan una pena mayor, quizás más en consonancia con la premura de la muerte que aparece en *La oscura voz del cisne*: “[...], ese vacío / donde asentó la pena / sus fortines” (Gatell, 2015a, p. 60).

“Buganvillas” es un poema extremadamente simbólico donde se emplea a las flores como metáfora de una vida obligada a someterse a una atmosfera que no lo es favorable. Supone una pausa introspectiva en el discurso que se viene creando hacia el final de este primer apartado:

Se vinieron conmigo.

En cada uno de sus pétalos temblaba
una gota de mar.

Pero vinieron.

Confiadas e inocentes creyeron sin reparos
aquello que les dije referido
a esta ciudad, a sus jardines,
a su aire, a su lluvia, a su luz velazqueña
[...]

Yo creía

en mis palabras y ellas las creyeron también.

Como era predecible, el frío
acuchilló sus pétalos
y al instante
rodaron malheridas por el suelo.

[...]

(Gatell, 2015a, p. 61)

El viaje de las flores es claramente también una alusión al segundo exilio parcialmente territorial que vivió Gatell desde Valencia a Madrid y que le supondría un nuevo sentimiento de desarraigo, muy marcadamente en este caso, por la ausencia de su tan apreciado mar en la nueva ciudad-capital: “Yo resistí de pie, vaciada / de mis aromas primigenios / y todo el mar goteando de mis ojos” (Gatell, 2015a, p. 61). Una simbología similar, de carácter naturista, habría sido empleada ya ampliamente por la poeta en *Esa oscura palabra* para aludir a las tres grandes ciudades españolas en las que residió. El poema está dedicado a Mercedes Solé.

“Ahora”, escrito para el escritor José Siles, conlleva una revisión del tema del tiempo que, en su brevedad, es especialmente lúcida. El poema trata el tema del fluir del tiempo histórico frente al estatismo del tiempo personal –un tema muy recurrente en los poemas de los del cincuenta-, al tiempo que recurre al tema de la designación de los objetos como medio para hacerlos existir –lo que también primaba en la poesía del medio siglo a raíz de las polémicas comunicación-conocimiento: “[...] Decir *ahora* es acotar el tiempo, / subrayar el instante, resumirlo, / dejarlo sin recursos / pendiente de ese hilo que podría / romperse de un momento a otro [...]” (Gatell, 2015a, p 62). Ya hemos visto cómo en *Cenizas en los labios* el tratamiento subjetivo del fluir del tiempo histórico-colectivo e histórico-individual era fundamental y se trataba prácticamente como tema en sí mismo. En este poema ocurre lo mismo, incluso más explícitamente. Y en este poemario, en general, el problema del fluir tiempo queda reflejado en su misma estructura, tácitamente. De hecho, esas interrupciones al recuerdo de la mano del presente que veíamos en los poemas anteriores parecían transmitir precisamente, de manera efectista, esa sensación de fluir temporal colectivo-individual en forma de reflexión asumida.

“Anochecer” narra un episodio de soledad en casa, en el momento presente, de extrema negatividad existencial. Está dedicado a la escritora feminista Antonina Rodrigo. “Diálogo” es, por su parte, un poema escrito en forma de drama teatral donde la poeta traba una comunicación consigo misma acerca de las preguntas que se le generan a uno cuando está cercano a la muerte. La cursiva establece las reflexiones más profundas de la autora mientras que la grafía redonda, va indicándole por dónde seguir sus disquisiciones. Es un poema relativamente breve que cuenta con cuatro estrofas y viene dedicado a Paquita y Rafael Hernández Rico. “Así será” culmina el poema anterior con la imaginación de la vida después de la muerte. Viene dedicado a Javier Serrano. Ambos poemas cuentan ya con un tono alarmante de despedida. El último apareció en la revista *Viento Sur*, en el número 143, en 2015 (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 11). “Errores” continúa con esa imaginación de una vida después de la muerte y reflexiona sobre la recurrencia de los errores en la vida, haciendo de éstos, por otra parte, una ventana de breve vuelta a la misma: “[...] Me buscaré en mis actos y llegaré a esa roca / a la que sigo atada

frente al mar [...]” (Gatell, 2015a, p. 66). El poema está dedicado a Pepa y Héctor Vázquez-Azpiri.

“Lo inexplicable” cierra este primer movimiento del poemario, y está dedicado a la memoria de sus padres. En este poema la autora muestra de forma muy bella las diversas maneras en que los recuerdos de sus padres vuelven a ella, previsiblemente, esperando que algo parecido les ocurra a sus descendientes cuando ella fallezca: “Siento de pronto que ellos / están aquí, cercanos, muy cercanos. / Y me pregunto / si no estuvieron siempre, vigilantes, / en el borde de todos mis abismos” (Gatell, 2015a, p. 68). La unión del tiempo pasado y el presente se ha consumado a través del ejercicio de la memoria personal que se ha tornado también colectiva, y cuyo ejercicio de recuerdo asociado ayuda además a objetivarse a uno mismo a la vez que se objetiva una muy subjetiva historicidad. El paso de la infancia a la vejez también se ha producido, temáticamente, y se ha presentado incluso la amenaza de la muerte en el momento presente. Con esa disposición se ha trasladado precisamente la misma reflexión anterior sobre el tiempo. Y el título del último poema del apartado parece aludir precisamente a ese caótico viaje por el tiempo que la autora ha experimentado. Este primer apartado parece ser mucho coherente en esencia de lo que lo era su aparentemente caótica estructura.

Si este primer apartado venía antecedido por el verso de José Ángel Valente: “Sordas insignias de la sombra” de *A modo de esperanza* (1955), el segundo viene con un paratexto de Antonio Gamoneda: “Detrás de la oscuridad están los rostros / que me han abandonado” de *Arden las pérdidas* (2003). Ambos versos podrían confirmar el libro entonces como ese ejercicio de movimiento temporal desde la niñez y juventud hasta la vejez, siempre desde la perspectiva del recuerdo personal-histórico, si aplicamos el criterio de los poemarios a los que pertenece cada uno.

En este segundo apartado de “Evocaciones y homenajes”, al igual que ocurría en el primero, la mayoría de las composiciones están dedicadas. Hemos mantenido esa información en el análisis de todos los poemas pero, a diferencia del primer apartado, donde en muchos casos se trataba de personas anónimas cercanas a la vida de la poeta y de las que no hemos podido dar más información –a sabiendas de que probablemente tampoco era relevante para el análisis poético-, en este la mayoría de las dedicatorias estarán intrínsecamente ligadas con los contenidos de

las composiciones, ayudando a reconstruir más claramente aún las vivencias de la poeta a través de episodios de su vida privada y profesional protagonizados por actores que ya conocemos en ambos casos. Este recurso es habitual en esta segunda etapa de Gatell. La cohesión de los poemas no es mucha, ya lo hemos comentado, y se trata más bien de un repaso en forma de memorias por los pasajes y las personas importantes en la vida de la autora, desde el momento presente de la vejez al que se había llegado a término en el final del primer apartado, y con el halo inseparable de la muerte inminente. En este sentido, es sin duda el apartado que transmite inequívocamente el fuerte sentimiento elegíaco inherente al libro.

El primer poema, paradójicamente, no viene dedicado; pero por el título y la primera persona en conversación con la segunda, se deduce que está dedicado a “El abuelo Josep”. Es un poema muy familiar, escrito prácticamente a modo de memorias, donde se narra la vida obrera del abuelo y se deja intuir que mucha de su sensibilidad ha sido heredada por la nieta: “[...] Y me pregunto / si no eres tú esa imprecisa, / sorprendente ternura / que ha viajado siempre en todos / los trenes de mi vida” (Gatell, 2015a, p. 72). El poema ya estaría escrito para el 1 de octubre de 2014 ya que la poeta lo publicó íntegro en una entrada de su *Facebook*. “Aniversario” está dedicado a su hermano Josep fallecido en 1971 y a los nietos de éste, a quienes se especifica en la misma dedicatoria que además no llegó a conocer. Es un poema breve pero de fuerte sentimiento de desgarror por la muerte de uno de sus familiares más queridos. El poema apareció en la revista *Viento Sur*, en el número 143, en 2015 (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 10), pero ya estaría terminado para el 9 de septiembre de 2014 ya que la poeta lo publicó íntegro en su muro de *Facebook* entonces.

Cabría incluir aquí un poema no publicado que hace alusión, aparentemente, a uno de sus embarazos. La poeta siente como la vida nace en ella y crea un estático momento de reflexión a partir de esas sensuales sensaciones. El poema, que ya hemos mencionado, se titula “Laie” y parece que sólo se conserva transcrita de él la primera parte. Ha sido localizado en un blog del profesor José Siles Artés, publicado como entrada independiente en octubre de 2008 a raíz de un recital que la poeta dio en la Biblioteca Nacional de Madrid el 27 de ese mismo mes y donde parece que leyó

este poema. Se desconoce a qué poemario podría pertenecer en su origen, si es que lo hacía a alguno. A continuación lo reproducimos íntegro:

LAIE (Primera Parte)

A Teresa Barbero, a quien debo este poema que empezó a nacer una tarde de abril, mientras la esperaba en la Rambla de Santa Mónica de Barcelona.

Tú, Laye, mi ciudad.

J. A. Goytisolo

I

Nadie podía sospecharlo
pero yo estaba allí, naciéndote.
La placenta
dorada de la tarde
aprestaba sus jugos y sus trémulas
vellosidades para aquel empeño
mientras yo, traspasando
la desazón del tiempo,
otra vez te nacía.

Un corazón que todo lo ignoraba
era de nuevo el mío;
inicial de todas las palabras
nunca por nadie dichas;
un borbotón de agua descendida
del lugar de la nieve
acarreando paisajes, ecos,
edades ya vividas
confusamente, desgarradas
por los cristales fríos de la tierra;
pregunta repetida

una vez y otra vez
con obsesión y desvarío
hasta abrasar mi boca.

Esto era yo al nacerte aquella tarde
cuando,
esperando a Teresa,
buscaba entre los viejos plátanos
transfigurados por el viento,
alguna indicación o augurio,
algo que me orientara, allí, en el centro
de tanta incertidumbre.

En medio del trastorno
que brillaba en mi pecho
como una estrella porque sí encendida,
me llegó la fragancia
azul de tus pezones
y me envolvió esa luz ya sucedida
que en los atardeceres
humedece tus brazos y desvela
la condición
candeal y hermosa de tu vientre.

Y, buscándote a tientas,
detrás de mí buscándote,
percibí rostros, voces,
golpes de sol entre los árboles;
la portentosa piel de los colores;
la actividad caudal de los aromas;
la textura del aire, la estrellada
noticia del sabor...

Se me agolparon
primavera y asombro en las pupilas
noticiándome
todo lo que has ido trasvasando
como un licor lentísimo
hasta tocar mis labios,
dejar tu quemadura en el convulso,
domicilio de mi saliva;
hasta, llegado aquel momento,
hacer que te sintiera
como una herida
de pronto más abierta, ensangrentado
el tranquilo desmayo de la tarde,
interviniendo,
como una rosa inevitable,
en el reciente espacio de mí misma.

Fue entonces,
justo en aquel instante,
mientras esperaba a Teresa,
cuando mis ojos
recién nacidos, puros,
te miraron
como se mira un sueño.

(Gatell *apud.* Siles Artés, 2008)

“Suicidio” hace alusión a ese episodio en la vida de Alfonsina Storni de quien un verso de su último poema escrito antes de partir al Mar de la Plata funciona como paratexto al poema: “Voy a dormir, nodriza mía. Acuéstame”. Está dedicado a sus nietos, Álvaro de Juan y Lara, y trata de un episodio en que la autora lee un poema de Alfonsina y le parece tan real que incluso sueña que la autora ha sido quien ha estado en su casa depositándolo. Seguramente se trata de un episodio ocurrido en

1964 cuando Gatell preparaba el artículo crítico sobre Storni y Delmira Agustini para *Cuadernos Hispanoamericanos* con motivo del vigésimo quinto aniversario de la muerte de la primera y el quincuagésimo aniversario de la muerte de la segunda. De tales sucesos en su artículo, Gatell diría lo siguiente: “Nos encontramos ante dos criaturas marcadas por el signo de una tragedia que parte de una realidad común: su erotismo” (Gatell, 1964, p. 583). Sin embargo, parece que Storni tiene también la capacidad de retrotraerla hasta su juventud puesto que el poema termina por referirse al mar que se oye detrás de la ventana y la poeta lo califica con el adjetivo posesivo “mi”, de lo que se puede deducir que es el mar de Valencia al que también se refiere en otros poemarios. Con este poema se verifica el interés de Gatell por la poesía de Storni, a la vez que también se percibe a la muerte siempre rodeándola en este segundo apartado de *La oscura voz del cisne* a través del suicidio de Storni. Merece la pena traer las líneas que Gatell le dedicaba a la tragedia personal de la poeta en su artículo de 1964:

Conmueve en Alfonsina esta dolorosa claudicación, de la que más tarde nos hablará con una amargura que desemboca en el sarcasmo. Conmueve porque a través de esa claudicación percibimos un desesperado deseo del amor que no llegó nunca. No fue amada. El hombre se limitó a aprovechar para sí el profundo drama de la poetisa y no supo discernir entre su temperamento y su esperanza. Y ella, rebelde, irracional en muchos momentos, apremiada por sus propias ansias, urgida por su soledad, cambia en desenfado su tristeza, en ironía su ternura, en cinismo su desesperación. (Gatell, 1964, p. 591)

La clarividencia con que Gatell percibe el episodio trágico de la vida de Storni le permite deducir toda una poética de una tragedia personal lo que invita a pensar que conocía perfectamente toda su poesía y que esta mujer le influyó notablemente a lo largo de su carrera poética en más de un aspecto.

“Reencuentro” está dedicado a la memoria de Juan José Arnedo, esposo de Elena Soriano, y viene con un epígrafe de versos de Rafael Morales, de nuevo, en torno a la muerte: “Entre la vida y la nada / qué delgada es la frontera”. Parece que la poeta exhorta a Juan José Arnedo a reencontrarse cuando ella entre en la otra vida. El poema apareció también en la revista *Viento Sur*, en el número 143, en 2015 (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 36).

“Efemérides” comienza con la fecha del 8 de junio de 1926 y la muerte de Gaudí, el mismo día que nació Angelina Gatell. La poeta reflexiona en este poema sobre la grandeza de su ciudad, Barcelona. El sólo haber conocido dicha ciudad le parece de extrema satisfacción antes de enfrentar la muerte. El poema está dedicado a María Guía y a Alfonso Sebastián: “Un día mi ciudad, / la perdida, la legendaria Laie, / será el sueño de un hombre. / Mis ojos / se habrán cerrado ya. Pero habrán visto” (Gatell, 2015, p. 79). El nombre de ese café-librería de Barcelona, Laie, le habría servido además a Gatell para titular esa composición completa que parece que leyera en 2008 en la Biblioteca Nacional de Madrid, como hemos visto.

“Búsqueda” viene acompañado de un paratexto con verso de Federico García Lorca: “Mi corazón reposa junto a la fuente fría”. Está dedicado a Tica Fernández-Montesinos García, la sobrina de Lorca, y hace una reflexión sobre su primera juventud en Valencia cuando José Hierro le introdujo en lecturas de autores que ella aún desconocida. El poema también comporta un sentimiento de nostalgia y desolación porque jamás volverá a pisar aquellas tierras en aquellos días: “No volveré a sentarme debajo de ese olivo, / ni dejaré otra rosa entre sus ramas / que parecen clamar en todos los desiertos del mundo / aniquiladas por la incertidumbre” (Gatell, 2015a, p. 80).

“Marzo 1942” está dedicado a la familia Ribes a la sazón de la prematura muerte de la hija de Francisco, Margarita. El poema deja sentir un sentimiento de amor profundo que la poeta sentía por la familia, asolada después de aquel episodio por una pena irremediable. En su origen, el poema fue concebido para homenajear a Miguel Hernández –viene encabezado por unos de sus versos- y ya estaría escrito para el 30 de octubre de 2014, tal y como se deduce de una entrada que la autora publicó en su *Facebook* en dicha fecha, donde hacía público, íntegro, este poema.

Su interés por homenajear a Miguel Hernández venía de lejos. En 1969, en una carta a Manuel Molina, Gatell hablaba de un libro-homenaje al mismo poeta que le había pedido una editorial, del que se disponía a preparar el ejemplar que nunca vio la luz y del que no se tiene más noticia. En la agenda de Carmen Conde de 1969, efectivamente, aparece una anotación el 6 de diciembre donde la poeta dice que le ha enviado ya su poema sobre Miguel Hernández a Gatell, lo cual corrobora el hecho

de que estuviera preparando el libro por aquel entonces³². Otro poema-homenaje a Miguel Hernández habría sido publicado en *La caña gris*, en el número 3, en el invierno de 1960 a 1961, firmado por la compañera y amiga de Gatell, María Beneyto. Era un poema de título “La viuda” y es interesante la interpretación en femenino de su muerte que daba la poeta, homenajeando al escritor a través de la pena que debía sentir su viuda. La composición estaba escrita en sintonía con su estilo de *Criatura múltiple* (1954) con una dedicatoria que rezaba: “(A los cincuenta años de Miguel Hernández)” (Beneyto, 1960-61, p. 13). Además, una reflexión en torno Hernández, firmada por la intelectual Angelina García, completaba el número. Y esta Angelina García a menudo ha sido confundida con Angelina Gatell dado que *La caña gris* era una publicación muy abierta a la presencia de mujeres poetas, pero se trata de dos personas diferentes en este caso. También es curioso observar que en el número compuesto 85-93 de *Cuadernos de Ágora*, de noviembre-julio 1963-1964, Angelina García colaboraba con un poema titulado “Tregua”, homónimo de otro poema de Gatell de *Esa oscura palabra*, que además había sido publicado en esa misma revista en 1959.

Volviendo al libro de 2015, “Confusión” es un poema de fuerte signo autobiográfico cuyo paratexto está formado por unos versos de Pablo Neruda: “... y por mi boca herida / aquellas bocas seguirán cantando”. Dedicado a sus nietos Mar y Albert Grau, la poeta narra un episodio en que un registro de su casa le arrebataron las cartas del mismo Neruda, de gran valor para ella. Creemos que en ese mismo registro fue donde se sustrajo la primera versión de la antología que después reescribió y publicó en 1971. El poema cuenta, más adelante, que el poeta murió en Chile pocos días antes de una cita que había concertado con ella y José Caballero – quien fuera decorador del teatro universitario “La Barraca” (Gatell, 2012, p. 183)- a través de otra carta, en el estudio del último en Alcalá de Henares. También estaba previsto que acudieran “unos cuantos amigos de otros días” (Gatell, 2015a, p. 85). La autora desvela después otro episodio importante donde cuenta que durante la quema de las pertenencias de Neruda tras el golpe de Pinochet, también se encontraba allí uno de sus poemarios enviados como presente al poeta. Es de

³² Como ya hemos mencionado en otras ocasiones las agendas personales de Carmen Conde se encuentran archivadas en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena.

suponer que se trata de *Las claudicaciones* por cercanía temporal. Por último, se deja saber que el poemario llevaba una dedicatoria al mismo Neruda para cerrar el círculo trágico que venía tejiendo el poema.

“Velintonia 3”, como no podría ser de otra manera, viene con un paratexto compuesto por un verso de Aleixandre: “Esta constancia, esta vigencia, este saber que existe”. Está dedicado al poeta Alejandro Sanz y podría interpretarse como una elegía a la muerte de Aleixandre a quien se le agradece toda la ayuda tanto profesional como humana que le prestó a Gatell al comienzo de su carrera en Madrid. En un artículo para el número 151 de *Ínsula*, Jean Cohen –con traducción de José Luis Cano- escribía lo siguiente sobre la casa de Aleixandre a fecha de 1959 con motivo de su sexagésimo aniversario:

Shelley, Whitman, Hölderlin, son los primeros nombres que vienen a mi mente, quizá por su afinidad con el gran poeta que hoy homenajeamos. Pero yo me pregunto si una tarde con alguno de aquellos sería tan agradable como la que transcurrió para mí en Velingtonia, 3. (Cohen, 1959, p. 4)

Pero, además, la poeta se refiere sin duda al trabajo crítico que Sanz estaba haciendo durante esos años en torno a la poesía del sevillano: “En tus manos de cera, rosadas y desnudas, / el tiempo prevalece / y me enseña sus ángeles. / *Por esa puerta* –dices, señalando a tu derecha-, / *ha entrado la poesía del mundo*” (Gatell, 2015a, pp. 87-88). En 2017, Alejandro Sanz publicó efectivamente la edición en Lumen de la *Poesía completa* de Aleixandre.

“1974” es un poema dedicado a Aurora de Albornoz, muy similar al que a la misma poeta le dedicaba en *Los espacios vacíos*. Narra el episodio del encarcelamiento del hijo mayor de Gatell en 1974 y la noche que ella pasó en casa de Albornoz, consolada por ésta. La dedicatoria que aparece ahora en este poema va dirigida a Nines, su nuera.

“Casa de Campo” viene dedicado a María Luisa y Jordi. El paratexto está compuesto por unos versos de Alberti: “¿Qué tengo en la mano? / (¡Que se te convierte en nardos!)”, precisamente porque el poema narra un episodio cuando Gatell le leyó uno de sus poemas a Alberti en la Casa de Campo y éste le besó la mano, lo que produjo en ella honda satisfacción: “Han pasado treinta años / desde la noche aquella y todavía / sigo mirando, incrédula, mi mano” (Gatell, 2015a, p. 93).

“Vecindad” está dedicado al hijo de Ángela Figuera y viene acompañado por un paratexto con un verso de la poeta: “... y ya siento en mi alma el dolor de los mundos”. Ya hemos visto en qué consistía este poema en el primer capítulo de este trabajo. Se sabe que la composición ya estaría terminada para el 20 de septiembre de 2014 ya que la poeta la compartió íntegra en su muro de *Facebook*.

“Café Gijón”, como no podría ser diferente, está dedicado a una de las hijas de Gerardo Diego, Elena Diego, y viene con un paratexto en forma de los versos de su padre: “¿En dónde te escondías, / en qué pozo, en qué fuente?”. El poema describe la tertulia en el café y se conforma como un agradecimiento sincero al interés profesional que el poeta demostró por ella: “¿Cómo no recordarte como recuerda el pájaro / la rama que lo acoge en invierno?” (Gatell, 2015a, p. 97). Con esa bella metáfora la poeta concluye el poema, de signo también parcialmente elegíaco, llamado a unirse a la rememoración de aquellos tiempos.

“Silencio” está dedicado a Sabina de la Cruz, con quien la autora tuvo una buena relación personal, y viene con un paratexto en forma de verso de su marido, Blas de Otero: “Pero debo callar y callar tanto...”. El paratexto resume muy claramente la intención del poema que es precisamente el recordar el trabajo de los poetas sociales y hacerles justicia en forma, de nuevo, de ejercicio de memoria colectivo-histórica. Se desarrolla como la descripción breve de algunos momentos cuando el poeta le visitaba en su domicilio de Madrid para hablar de poesía y alude a la característica personal del poeta de ser una persona especialmente silenciosa.

“La voz perdida” es un prelude del último libro de poemas de la autora, del mismo título. El título se debe a unas líneas que le dedicó en una carta el poeta Salvador Espriu a propósito de su escritura en castellano y lo que ello suponía para la poesía en catalán. El paratexto se compone precisamente de estas líneas. El poema viene dedicado a Rosa María Camps y constituye una pequeña reflexión sobre las palabras de Espriu que termina con un lamento sobre la falta de difusión de la poesía social, ya fuera en castellano o en catalán, y el consecuente drama de la posguerra al que ahora la autora pretende hacer justicia: “[...] Quiero decir que nadie / quiso escucharla. / Sólo el silencio / donde cayó, goteando, quizá, sangre” (Gatell, 2015a, p. 101).

“Valencia, 15 de marzo” viene acompañado de un paratexto formado por dos versos de la poeta María Beneyto, amiga de juventud. Aunque no viene dedicado, evidentemente el destinatario es la propia Beneyto, fallecida en 2011. El poema es una elegía funeral y es extremadamente personal. Rememora episodios de cuando ambas mujeres hablaban sobre poesía sentadas en los jardines de La Glorieta en Valencia, en los años cuarenta. Toda la composición desprende una profunda pena por su pérdida y alude, probablemente, al último día en que estuvieron juntas desde un presente retrospectivo. Así, está también muy presente la nostalgia que le produce la sensación de que su propia muerte está cerca:

Como gotas azules tus pupilas
me persiguen, penetran en la noche
y se alojan
en esa inmensa lágrima
que en mi mejilla arde.

[...]

O quizá proponías como entonces:
Leeremos poemas
El que me gusta tanto de Walt Whitman...
Canta allá en el pantano,
oh cantor recatado y tierno...

Años cuarenta. En este mismo sitio
Donde la muerte aguarda y se impacienta,
Cantaban las acequias, los maizales.

[...]

¿Qué decías, hermana? ¿Qué decías?

[...]

(Gatell, 2015a, pp. 102-104)

“Despedida en Toledo” es otra elegía funeral dedicada a Isabel Hierro que viene acompañado de un paratexto con versos de su hermano: “El canto se me ha secado en la garganta. / Como una rosa”. El poema alude a la muerte del poeta en diciembre de 2002. La poeta rememora el momento en que conoció a Hierro, en 1947, en la librería Maragat de Valencia cuando éste le dio a leer una novela de Zane Grey. Gatell le agradece al poeta que le introdujera en lecturas que ella por entonces desconocía y que constituyeron su mayor fuente de aprendizaje literario, tal y como se había anunciado en el poema anterior, “Búsqueda”, y hemos visto ampliamente también en el primer capítulo biográfico de este trabajo:

[...]

(Te recuerdo en Valencia,
en el 47,
cuando nos encontramos
y para mí alcanzaste del estante más alto
un libro de Zane Gray,
toma, lee esto, mientras
José Luis, rozando ya la muerte con sus dedos
traslúcidos
-raíces de miel, cántabra abeja-,
ponía un folio nuevo
en la vieja Regminton y Salvador
-librero de viejo, poeta, ceramista-, rechazaba
-conocedor de mis precariedades y mi hambre
de libros-,
mis monedas diciendo: *lárgate ya, xiqueta, y
no enredes...*)

[...]

(Gatell, 2015a, pp. 105-106)

Quizás en este punto del libro cabría ahora enclavar un poema no publicado que aparece en la web antológica de poesía dirigida por el poeta Fernando Sabido

Sánchez, y que viene subtítulo por unos versos de Ángel González. La composición también podría haber sido leída junto con “Laie”, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en esa sesión del 27 de octubre de 2008 (Biblioteca Omegalfa, 2017, p. 8). Se titula “A quien corresponda” y parece que, por su temática abarcadora del recuerdo de las experiencias vividas en la juventud, vistas desde una perspectiva cercana al ocaso de la vida, podría haber estado incluido perfectamente en este punto de *La oscura voz del cisne*. Lo reproducimos íntegramente a continuación:

A QUIEN CORRESPONDA

*Devuélvenos también nuestros cadáveres,
enseñanos también los asesinos.*

Ángel González

Una vez más quiero volver al tiempo
del que siempre hablaré
porque le pertenezco
como el azul al mar,
como la luz al alba.

Y quiero bajar a su memoria
como quien baja
al sótano que guarda
objetos, actos, versos, actitudes,
días, que con frecuencia hojeo,
como páginas,
y con ellas pegadas a los dedos
salgo a la calle, aparto con denuedo
la oscuridad y pregunto,
-por si alguien lo supiera-
dónde están los cadáveres,
desde dónde nos mira la ausencia de sus ojos,
en qué lugar esperan
la cercanía de una rosa,
su fragancia vedada por la ira,

el aire
que disipe el silencio.

Y pregunto también los nombres de los asesinos,
aunque los sepa bien, sílaba a sílaba,
pero los quiero dichos en voz alta,
a gritos,
no guardados con celo en sus estuches
de dorada penumbra
desde el instante mismo en que el invierno
dejó caer su frío sobre el suelo
que ya nunca fue patria,
sino desgarradura.

Muy pocos saben de qué hablo.
Sin embargo no falta quien se aleje
obviamente molesto.

Y están los que, confusos,
se llevan a los labios
el índice gastado por el miedo
y se alejan también
aunque más lentamente,
no sé, quizá afligidos.

Otros, susurran evasivos: *hace
ya tanto tiempo...* Y vuelven la cabeza,
como si alguien de pronto los llamara.

También los hay que opinan sin sonrojo,
como haciendo equilibrios
sobre el filo de la conciencia,

que sería mejor dejarlo todo
dormido en el sosiego,
cubierto de benignos crisantemos
y así nadie podría
dañarse con su roce.

Después se van a Roma y, conmovidos,
debajo de los pórticos
donde Bernini,
hace ya más de cuatro siglos
guardó la luz del mármol,
recogen, con unción, sin miedo a herirse,
los nombres trémulos de gracia
de otros cadáveres,
los guardan en sus dijes con cuidado
y sonrían en paz.

No consigo entenderlo. Escucho. Miro.

Me quedan ya muy lejos las palabras
que con el tiempo cambian de sentido,
y acumulan sus dúctiles metales
a la oscilante
valoración de los conceptos.

Y más lejos aún, mucho más lejos,
perdida entre la niebla,
la luz que fue habitada por la idea,
o el aroma, no sé, tal vez por nada.

No consigo entenderlo.

Reúno amargamente mis preguntas
y releo las páginas
donde mi tiempo amarillea y sufre.

Como yo está cansado. Y como yo no entiende.
Y como yo, se niega a ser destruido
por esa desmemoria
más grave que el olvido porque en ella
crece y se ramifica,
estercolada por la indiferencia,
la planta obscena
de la conformidad y el beneplácito.

(Gatell *apud.* Sabido Sánchez, 2011)

Igual que el caso de otra composición que, aunque no publicada, nosotros hemos situado en *Noticia del tiempo* por conveniencia temática y de estilo, parece que este poema quizás no fue incluido en ninguno de los libros publicados por el extremo tono de denuncia con el que cuenta. La poeta arremete en este caso contra todas las partes de la sociedad que ella considera cómplices de generar un olvido histórico.

En esta composición, la poeta percibe su alrededor desde lo más individual. “No consigo entenderlo”, por ejemplo, es un verso que hace muy personal una preocupación colectiva. Cabe la posibilidad de que este poema estuviera pensado para ser incluido en alguno de los libros no publicados de esta segunda etapa. No así en los poemarios no publicados de la primera, puesto que en este caso la temática no concuerda con ellos. Mujer extremadamente afectada por la autocensura, en cualquier caso podría suponerse que esta composición no le pareció lo suficientemente sutil como para ser publicada, ni siquiera en su segunda etapa. Como si ella misma se llevara a sus labios “el índice gastado por el miedo”. Por otra parte, este poema comparte con el otro no publicado al que acabamos de aludir su extremadamente larga extensión, rasgo que tampoco es muy habitual en la obra publicada de la autora pero que, sin duda, maneja con maestría. Con cariz muy orgánico también, igual que el otro, parece que Gatell condensa en estas largas composiciones, casi narrativas, sentimientos que resumen detalladamente sus ideas

El poema es también un ejercicio más de unión entre el mundo interior y el mundo exterior de la poeta que venían estableciendo una relación dialéctica y compleja, también ya desde su primera etapa. Comporta además un broche trágico a los sentimientos de soledad y muerte que habrían recorrido todo el poemario, y especialmente el segundo apartado.

13.6 Desde el olvido (2001) y En soledad, con ella (2015): reescrituras y reelaboraciones

Esta segunda parte del libro de 2001 merece análisis aparte. Una vez planteado el problema del olvido histórico en la primera parte del libro, la antología presenta textos de los libros clasificados anteriormente como poesía social, con la intención de suplir activamente ese proceso y acometer el esfuerzo del recuerdo. Pero la novedad fundamental es la del proceso de reescritura e incluso prácticamente reelaboración de algunos de esos textos. Que no sorprende, por otra parte, teniendo en cuenta la costumbre que tenía la autora de re-editar todos sus textos insistentemente, en busca de mejoras, ya desde su primera época.

Hemos decidido hacer una revisión de esa re-escritura conjuntamente con las variantes que también se presentan en la antología de 2015, *En soledad, con ella*, respecto de las primeras ediciones de esos tres libros de poesía social. De esta manera se podrán ver, en cada caso, los cambios respectivos de 2001 y 2015. En el caso de Gatell, parece interesante ver este esfuerzo de reelaboración de algunos poemas en el proceso de recopilación de su poesía en el que ella misma participó activamente ya en el siglo XXI, por la importancia semántica de algunos de esos cambios en que se reflejan las diferencias de los momentos históricos y su disposición personal respecto a ellos en cada caso. No se prestará atención aquí a la selección de textos de los otros libros de la segunda etapa contenidos en la antología de 2015, puesto que no presentan en su caso variantes con respecto de los libros independientes debido a la cercanía en el tiempo de escritura.

Pues bien, en ambas antologías, igual que para *Noticia del tiempo*, la autora parece haber pulido sus composiciones de la primera etapa a medida que se iba encontrando más cómoda con su maduración poética. En la introducción a esa antología de sonetos de 2004, decía lo siguiente:

En el transcurso del tiempo [los sonetos], han sufrido correcciones, modificaciones e incluso han sido reescritos en parte o por entero en algún caso, convirtiéndose así en una mera evocación de las vivencias que los provocaron, recreadas años después, a medida de que mis posibilidades de expresión han ido alcanzando, según mi criterio, cotas más aceptables. He procurado, sin embargo –y creo haberlo conseguido- que en ellos, en todos ellos, quedara ilesa la emoción que los hizo posibles. (Gatell, 2004, p. 11).

De estas palabras se traslucen varias cosas. Primero, que seguramente en la antología comentada en este apartado la reescritura de los poemas también se deben a ese afán de perfeccionamiento continuo por parte de Gatell. Segundo, que la poesía de esta autora está muy ligada a su propia vida, como se viene comentando y está eminentemente inspirada en las vivencias personales. Y, por último, que tal como se anotaba en los comentarios introductorios al estudio de esta segunda etapa de producción, el olvido y el recuerdo van de la mano por lo que la memoria, colectiva y personal, no deja de ser re-construcciones de lo vivido en aras de evitar que se marchite.

Antes de comenzar a comentar la reescritura y reelaboración de los tres poemarios de la primera etapa, llama la atención precisamente el primer poema de la antología, *En soledad, con ella*, concebido a modo de poética. Ya sabemos que en la poética que la autora preparó para el Aula de Poesía de Pedro Sainz Rodríguez a la que asistió en 1983, Gatell había presentado un poema de título “La poesía” que hacía las veces de síntesis de todo lo que el ejercicio poético significaba para ella. Y que al inicio de *Los espacios vacíos y desde el olvido* (2001) el poema habría aparecido de nuevo, con mismo título, pero notorias variaciones. En el de *En soledad, con ella*, título que proviene precisamente del último verso de este poema, se mantienen algunas de las variantes de la versión de 2001 pero añadiendo alguna nueva. Por ello, merece la pena comparar ahora la versión de 1983 con la de 2015 puesto que supone una pequeña historia de un mismo poema y, entendemos, que la primera fue su génesis y la última su conclusión.

Para comenzar, en la versión de 1983 la poesía “Llegó a [su] casa sigilosamente”, mientras que en la de 2015, la poesía “Entró” en ella, lo que claramente demuestra un sentimiento de más honda profundidad por el hacer poético que la autora hubiera madurado en los años que separan ambas versiones. Igualmente, en el segundo verso, la poesía “se instaló entre las cosas” en la primera

versión y “entre mis cosas” en la segunda. El sentimiento es aún más personal que en el primer caso, con el cambio del artículo por el pronombre posesivo.

A partir de esos dos primeros versos, en la versión de 1983, siguen otros 17 versos donde la autora describe todos los lugares por donde la poesía hizo estragos en su vida: “adueñarse del aire”, “en una misma arca / puso tristeza y gozo”, “alzó sus edificios de locura”, “sembró en mi pecho su árbol múltiple”, “acumuló en mi voz todas las voces”, entre otros lugares. Queda claro el sentimiento holístico, común a la mayoría de poetas, con que la autora describe su oficio. Sin embargo, en la versión de 2015, el poema está más ordenado y más secuenciado. Parece que es fruto de un ejercicio de pausada reelaboración. No sólo gráficamente el poema ha ganado tres estrofas en verso libre, sino que también los temas parecen diferir parcialmente del anterior.

Los tres primeros versos del poema de 1983 configuran la primera estrofa: “Entró en mi casa sigilosamente / se instaló entre mis cosas. / Nadie la vio llegar ni advirtió su presencia” (Gatell, 2015b, p 23). Salvo las pequeñas variaciones ya comentadas, está claro que la introducción está deliberadamente mantenida de una versión a la siguiente. Igualmente, los dos últimos versos de la versión de 2015, uno sólo en la de 1983, están mantenidos con apenas variaciones para cerrar la poética del mismo modo: “Y me dejó viviendo / en soledad, con ella” (Gatell, 2015b, p. 24). Salvo la coma que ha sido transformada de una conjunción “y”, no existen variantes en el cierre.

Pero la primera estrofa de la versión de 2015, ha ganado ostensiblemente en sentimiento de violencia. La poesía, que en 1983 sólo había llenado su corazón con su desorden, ahora lo hace con una “violencia indescifrable” (Gatell, 2015b, p 23), a modo de rapto prácticamente. Es evidente que en el trascurso de los años la poeta ha considerado oportuno subrayar la dedicación plena que ha tenido durante toda su vida a su oficio en un ejercicio de reivindicación de establecer su figura como la de mujer poeta. El último verso de esta primera estrofa refuerza esta misma idea al afirmar que, desde siempre, ella estuvo esperando que la poesía entrara en su vida: “lastimando un sosiego desde siempre inseguro” (Gatell, 2015b, p. 23).

La segunda estrofa la versión de 2015 se asemeja más a la de 1983 en sus tres últimos versos donde la poeta describe como, en efecto, la poesía se hizo “dueña del aire / del pan, del agua, de mis ojos, / de mi respiración”. Pero en la introducción a esta estrofa, de nuevo aparece la descripción de un ejercicio consciente de claudicación ante esa posesión violenta que la poesía prácticamente le impuso: “No hubo por mi parte objeción, resistencia, / ni nada que impugnara su aparición fortuita” (Gatell, 2015b, p. 23).

La tercera estrofa que, esencialmente, también recoge ideas de la versión de 1983, cuenta con dos variantes de especial importancia puesto que recoge, efectivamente, este nuevo sentido que se ha ido vislumbrando en las estrofas anteriores y lo concluye con un nuevo matiz. La poeta siente cierto rencor hacia la poesía. Ha llenado su vida por imposición, con violencia, y también le ha traído muchos problemas de diversa índole. En un canto hacia el arte de hacer versos como es este poema, se introduce también un sentimiento de resquemor, estableciendo de esta manera una suerte de sentimiento de amor-odio que parece que pudiera resumir bien la actitud de Gatell hacia su oficio en los últimos años, haciendo recapitulación.

Mientras en 1983 la poesía “Serenidad y miedo en una sola copa / vertió, tranquila e inocente” (Gatell, 1986a, p. 214), en 2015 la poesía “valor y miedo / vertió con gesto sibilino / en una misma copa; [...]” (Gatell, 2015b, p. 23). Por un lado, es más lo que regala la poesía, ya no es sólo serenidad, sino valor. Pero por otro, la cantidad de problemas que ese valor puede acarrear hace que el regalo se perciba como arma de doble filo, como algo sibilino. Una evolución lógica, por otro lado.

Hay una última variante interesante que afecta, además, a las dos versiones anteriores que se conocen de este poema. En la versión de 1983 la poesía colma las manos de la poeta con “dones y vacío”, en 2001, continúa siendo así, mientras que en 2015 lo hace ya de “dones y vacíos...”. El plural añadido a los vacíos, es decir a la parte negativa de esa sensación dicotómica que aparece en el poema, en las dos versiones, está extendida, parece que es más que aquello positivo. Por su parte, los puntos suspensivos invitan a la reflexión, tanto del lector como personal, como si la propia poeta aún estuviera poniendo en una balanza lo que su poesía social, rebelde, le ha aportado y lo que le ha hecho perder.

Pasamos ahora a analizar los cambios perceptibles entre las primeras ediciones de la poesía de la primera etapa y sendas antologías, de 2001 y de 2015. Pues bien, en *Poema del soldado*, vemos los cambios más sustanciales con respecto a la primera etapa. Sólo prestaremos atención a los cambios verdaderamente sustanciales semánticamente ya que en este caso encontramos añadidos versos e incluso estrofas completas en las versiones más modernas y, ante eso, los pequeños cambios en los adjetivos sinónimos no resultan tan relevantes, así como tampoco los cambios gráficos de la distribución de los versos puesto que en este libro dicha distribución es especialmente caótica y tendente al prosaísmo y no resulta muy relevante un cambio en dicho aspecto que, en este caso, tiende a la ordenación en estrofas más compactas de esquema métrico interno heptasilábico.

En el tercer apartado del libro, donde Miguel recibe la llamada de la guerra, encontramos una variante tremenda en la versión de *Desde el olvido* en la octava estrofa. Las voces de los hombres que le llaman a la batalla han cambiado en la versión moderna, mientras que en 1955, sus voces eran ecos:

[...]

“¡Miguel! ¡Miguel!”, sus voces como ecos,

como siniestros ecos me llamaron,

y me dijeron: “¡Hiere!”

y me gritaron: “¡Mata!”

“Mata, Miguel, es necesario. Deja el trigo

en el surco,

el azadón, el grano,

a Marta...

Es la guerra”, me dijeron, y entonaron sus

himnos.

[...]

(Gatell, 1955, p 17)

[...]

“¡Miguel! ¡Miguel!”, sus voces ya eran otras,

ya era otro su gesto

cuando gritaron: “¡Hiere!”,
cuando ordenaron: “¡Mata!”
“Mata, Miguel, es necesario.
Deja el trigo en el surco,
el azadón, el grano,
a Marta...”

Es la guerra, dijeron.
Y entonaron sus himnos.
[...]
(Gatell, 2001, p. 68)

Esta variante semántica es bastante relevante puesto que en la versión moderna la poeta refuerza la idea del maniqueísmo de la guerra donde los hombres cambian de ser, a raíz de un conflicto que a veces ni siquiera conocen en profundidad. En la versión de 2015 se mantiene la variante de 2001.

En el apartado cuarto hay otras dos variantes importantes. Para empezar, en la versión moderna se ha eliminado la exhortación directa a la deidad puesto que no se comienza apelándose por su nombre tal y como sí aparecía en la versión de 1955: “Señor: [...]” (Gatell, 1955, p. 21). Parece que la poeta habría desacralizado aún más la composición para dejar pocas dudas de su carácter agnóstico, a pesar de la doble vertiente de cruda ironía o de vocación panteísta que nosotros hemos propuesto como posibles en el análisis del libro. Por otro lado, en la estrofa tercera de la versión de 2001 aparecen dos nuevos versos que confieren un sentimiento de consecuencia a los hechos que no aparecía tan explícitamente en 1955:

[...]
No es posible que olviden los campos arrasados
donde esparcieron
su tristeza o su furia,
como simiente única, augurando
la cosecha futura.
[...]

(Gatell, 2001, p. 69)

[...]

No es posible que olviden los campos
arrasados
por donde pasaron su incesante embestida.

[...]

(Gatell, 1955, p.22)

Evidentemente, solo la perspectiva de los años puede añadir ese sentimiento de consecuencia con más conocimiento de causa aún de lo que podía esperarse en 1955. En la versión de 2015 se mantienen los versos añadidos en 2001. En la quinta estrofa de la versión de 2001, también hay un guiño a la temática del recuerdo que se ve reforzada por el verbo “durar” en lugar de “doler”. Esta es una consecuencia evidentemente del paso de los años y hace aún más propia la composición a fecha de 2001:

[...]

Ya no serán los mismos.
Les durará el recuerdo de los días quemados
En la hoguera del odio,
Cuando dieron al viento su desnuda fiereza.

[...]

(Gatell, 2001, p. 69)

[...]

Ya no serán los mismos. Les dolerá el
recuerdo
de los días quemados, cuando dieron al
viento
su profunda fiereza.

[...]

(Gatell, 1955, p. 22)

Igualmente, como se ha visto, la estrofa es bastante más imprecatoria de lo que lo había sido en 1955, con la añadidura del tercer verso. Seguramente en este caso por razones de autocensura que fueron desapareciendo –aunque no del todo- a lo largo de los años. En 2015 se mantienen los cambios de 2001.

En la sexta estrofa de la versión de 2001 aparecen dos nuevos versos que hacen del *Poema del soldado* algo más contemporáneo aún de lo que ya era en 1955 y más abarcador, teniendo en cuenta la situación bélica mundial general que tanto preocupaba a la autora en sus últimos años:

[...]

Serán hombres amargos, de silencio y de espino.

Y seguirá la guerra

en un lugar cualquiera

de tu inmenso dominio

mordiendo los hogares, con dentellada oculta.

(Gatell, 2001, p. 70)

[...]

Serán hombres enjutos, largamente callados

como hechos de roca.

Y seguirá la guerra mordiendo los hogares

con dentellada oculta.

[...]

(Gatell, 1955, p. 22)

En la versión de 2015 se mantienen las variantes de 2001, como no podía ser de otra manera en este caso.

En la antología de 2015 ya no se recogen los apartados, sexto, octavo, noveno y décimo, como sí lo hacen en la de 2001. En particular, el apartado sexto presenta enormes variantes de adjetivación en la versión de 2001. Pero nos detendremos ahora en las más relevantes que se presentan al final de la larga tercera estrofa,

concebida en 1955, sin embargo, como dos diferentes. Presentamos ambas versiones a continuación:

[...]

los que quedan aquí, cesados,
interrumpidos, Señor, ya para siempre;
los que quedan aquí con esa muerte
súbitamente suya,
¿son iguales a los que mueren ya colmados, decididos,
los que agotaron horas y más horas
hasta cumplir así, hasta gastar del todo
la vida que les diste?
¿O son los que después, inacabados,
suben, Señor, a golpear la tierra?
¿Son los que suben vengativos, destructores y amargos, luz arriba,
sudor arriba, hiel arriba,
y llegan a nosotros impalpables,
hechos honda sustancia?

Señor, escucha: ¿su muerte no es un lago
con lirios como blancos
mensajes jubilosos?
(Gatell, 1955, pp. 28-29)

[...]

Esos hombres
silenciados de súbito,
helado el beso entre los labios,
interrumpido el curso de la sangre
que nunca extenderá sus ramas frutales por el viento...;
dime, Señor, ¿acaso
hallarán el sosiego

como aquellos que mueren
colmados y cumplidos,
los que agotaron horas y más horas
celebrando la vida que les diste?
¿O serán los que, insomnes,
alzarán su sonido,
la enloquecida música de su ira
y golpearán tu nombre
y los nombres de todos los que sobrevivieron
a la muerte ordenada, ¿por quién
y en qué momento?
(Gatell, 2001, p. 72)

El cambio es fundamental en la nueva versión puesto que el cariz imprecatorio es enormemente mayor. El poema es directísimo y hace suyas las reivindicaciones de la actualidad para conferirle, de nuevo, contemporaneidad al libro. Parece que este es otro caso donde la autocensura ha desaparecido parcialmente y donde la seguridad de la poeta, de la mujer, está ya mucho más presente que en su juventud.

En el octavo apartado existen varias reescrituras pero sin duda la más importante es la añadidura de tres estrofas nuevas donde Miguel declara abiertamente que hubiera querido morir al lado del soldado que mató. Evidentemente, estas nuevas reflexiones que aparecen en la versión de 2001 son muy importantes teniendo en cuenta que el final permanece inalterado suplicando la continuidad de su vida por parte del protagonista; y, así, estas nuevas estrofas supondrían simplemente un buceo mayor en su subconsciente y en sus reflexiones más íntimas en el momento cumbre de la narración.

[...]
Tal vez amaneció en sus ojos,
en el instante último,
una muchacha luminosa y tierna,
trémula la sonrisa,
oro imposible su cabello...

Cayó sobre la tierra
uncido ya a la muerte
como una dócil bestia.

Cayó,
oí, leve y profundo,
su gemido.
Y después un silencio
claro, sin rebeldía.

Yo hubiera querido,
caer allí, a su lado, boca abajo,
cerrar los ojos y copiar su gesto,
tan triste, tan distante,
tan muerto...

[...]

(Gatell, 2001, p. 74)

La nueva información que la poeta aporta sobre el sentimiento íntimo de Miguel en esta nueva versión, es de gran importancia. Cabría pensar quizás que estas estrofas ya estuvieran escritas para 1955 y no se añadieran por motivos de extensión del poema pero, en cualquier caso, son de amplia relevancia semántica.

El apartado nueve parece absolutamente diferente a partir de la quinta estrofa. Para empezar, en la versión de 2001 sólo hay seis estrofas, condensando en las dos últimas todo lo que en 1955 venía expuesto en cuatro más. Por otro lado, la versión más actual contiene una denuncia también moderna, en la misma línea que algunos de los cambios anteriores, donde la crítica se hace más accesible, ahora quizás, con vistas al lector contemporáneo. En las versiones de 1954 y 1955 el final era sádico, explícito, feo y extremadamente desgarrador, con claros tintes expresionistas a la manera de *Hijos de la ira* (1944). En este caso, parece que la autocensura funcionase en el sentido contrario e hiciera de la versión moderna algo más contenido. Merece la pena contemplar las variantes.

[...]

Vi los rostros cansados,
un cansancio racial subiendo siempre
por venas y pupilas...

Y un ruido incesante de hierros y
mordazas,
un rechinar eterno...,
y por todo la guerra como un eco;
la guerra como un pálido fantasma
recorriendo las calles, entrando en los
portales,
abriendo portezuelas de los coches,
parada en los escaparates.

Y en los niños, Señor, como una rosa
inaccesible y bella, entresoñada
por sus mínimos sueños;
como un himno, Señor;
como una arcada nimbando sus cabezas;
como un canto prensil que les empuja
sin apenas saber;
como una meta;
como un triunfo del hombre;
como un rito.

Y así, Señor, pulsos y labios,
brazos y dientes;
y así, Señor, mandíbulas y sexos
creciendo en puro espanto,
en puro odio:
latir, besar, ceñir, morder, amar,
todo en el odio;

y concebir sin tregua para el odio,
en los charcos del odio...

Vi la guerra en las ciudades,
cabalgando en los lomos de los perros,
de los perros, Señor, también en odio...

La guerra en las ciudades como un río
dolorosamente subterráneo,
agua por todas partes rezumando...
Así la guerra, el manotazo
de los hombres soberbios,
de tantos hombres-larvas, hombres-perros,
hombres en puro odio, en pura guerra...
(Gatell, 1955, pp. 40-41)

[...]
La guerra como un eco,
golpeando
un sosiego imposible;
como un fantasma transitando
las calles,
entrando en los portales,
entreabriendo las puertas de los coches,
parada en los escaparates...
Establecida, Señor, entre los niños;
en el espacio de sus juegos;
sonando como un himno;
nimbando sus cabezas
de entresoñada furia;
aprendiéndola,
imaginándola

como un triunfo del hombre,
más gloria que ignominia.

Y así, Señor, labios y pulsos,
brazos y dientes,
creciendo en puro espanto,
en puro odio.
Latir, besar, ceñir, comer, amar,
todo en el odio,
y concebir sin tregua para el odio,
en los charcos del odio...

(Gatell, 2001, p. 76)

Sin duda parece que ha habido una reflexión por parte de la poeta, en conjunto, y las versiones que presenta en 2001 de *Poema del soldado* están –por supuesto sin desvirtuar la concepción original- más orientadas hacia el ejercicio del recuerdo – en sintonía con su obra de la segunda etapa- que a la premura de denuncia en caliente, de dolor, que conllevaba la cercanía de los hechos en su origen.

Por último, en el apartado décimo se presentan bastantes variantes también hacia el final del poema. Pero sobre, todo, el eje semántico que se refuerza en la versión de 2001 es el de la espera. Se añade, al final del poema, una tercera estrofa de tres versos donde Miguel sigue pidiendo por su vida:

[...]
Escúchame, Señor. Y espera.
Espera aún...
Espera.

(Gatell, 2001, p. 78)

El léxico, similar al de toda la segunda etapa, invita a pensar también en una acentuación del juego entre la voz poética y la voz de la propia autora que estaba presente sólo muy tímidamente en la versión de 1955. En estas nuevas versiones, la crítica ha ganado sin duda en contemporaneidad y, más aún, en amplitud.

Pasamos ahora a revisar las reescrituras de *Esa oscura palabra* en ambas antologías. En *Desde el olvido*, el primer poema que aparece es “Cristo de España” – en *En soledad, con ella*, será “La respuesta”- y las reelaboraciones son notables a partir de la quinta estrofa de ambas versiones. En la de 2001, la poeta acentúa el cariz imprecatorio de la composición hacia el final, parece, claramente, trabajando en un clima de alivio que no existía en la versión de 1963:

[...]

Y Tú, con esa dulce señal de Cristo humano

-la tierra es tu materia y tu sentido-

dices amarnos...

Tal vez lo demostraras desclavando

esas manos heridas

y agregaras su furia a nuestra furia

para luchar por todo lo que darnos quisiste:

dignidad, esperanza,

consciencia,

rebeldía...

cuando a gritos clamabas

que no era paz, sí guerra

los que Tú nos traías...

Cristo de tierra, sí. Cristo de España.

Miro tus ojos. Dibujando

hay un temblor en ellos:

no sé si es ira

o semilla de llanto...

Y como si otra vez

hubieras comprendido

sube un motín oscuro a tu pupila,

y en dura acusación a las estrellas,

gritas y gritas,
¡ay, Cristo, inútilmente!
(Gatell, 2001, p. 84)

[...]
Y Tú, con esa dulce señal de Cristo humano,
nos miras largamente, nos escrutas,
nos amas...
Y si pudieras
desclavar esas manos dolorosas
para coger la azada,
para sembrar el trigo...

Si pudieras, Cristo de España,
dominar la angustia
que nos colma y nos vence...

Cristo de tierra, sí. Hacia la altura
con tus ojos cansados nos levantas.
Hay un motín oscuro en tu pupila,
y en dura acusación a las estrellas,
gritas y gritas, siempre inútilmente...
(Gatell, 1963b, p. 17)

El simbolismo que entrevelela parcialmente la denuncia en los versos de 1963 ha desaparecido en la versión más moderna y la crítica es explícita. En este caso, por lo tanto, parece bastante claro que la reescritura se deba a la falta de libertad que el libro tuvo en el momento de su primera publicación. Lo que no se sabe es si estos nuevos versos estaban preparados en 1963 o son fruto de una reedición moderna, más reivindicativa, por parte de la poeta. En la antología de 2015 no viene recogido este poema.

El segundo poema que aparece recogido en el libro de 2001 es "Ofrenda" y no presenta variantes relevantes, más allá de dos adjetivos sinónimos. Tampoco en la

versión de 2015 hay más variaciones con respecto a la de 2001, pero sí que se ha perdido la dedicatoria a María de Gracia Ifach. Lo mismo ocurre con “Tregua”, aunque este poema no aparece en el libro de 2015.

“Rambla”, sin embargo, presenta un ejercicio de reescritura interesante en la última estrofa, además de perder la dedicatoria a Sofía Noël en la versión más moderna. Lo que, de nuevo, era un final más bien simbólico, pasa en 2001 a ser un canto a la libertad:

Pero eso no os importe. Antaño ya lo hice
y contestó el silencio a mi voz implorante.
Todo es distinto ahora. Ya nada necesito.
La libertad me basta.
(Gatell, 2001, p. 90)

Pero esto no os importe. Antaño ya lo hice
y contestó el silencio a todas mis llamadas.
Ahora todo es bueno. Mis aguas luminosas
agitan sus espejos como un saludo largo.
(Gatell, 1963b, p. 43)

Esta reescritura está en la misma línea de falta de censura y alivio creador que aquella que encontrábamos en “Cristo de España”. Este poema no aparece en el libro de 2015.

“La respuesta” que aparece en el libro antológico de 2015 pero no en el de 2001, conserva la dedicatoria a Ángela Figuera en dicha antología, y sólo presenta dos pequeñas variaciones semánticas siendo sólo la segunda de relevancia contextual. En la última estrofa donde la poeta alude a todos los compañeros de profesión y evoca sus correspondientes poemas sociales censurados, en la versión de 2015 Gatell se atreve a emplear el verbo “secuestradas”, mientras que en 1963 habría escrito “enterradas”. Parece, una vez más, una reescritura de audacia nacida de un contexto de alivio, como las anteriores de este libro. Sin embargo, cierto es que el empleo de ambos verbos denota bastante valentía puesto que, por su parte, “enterradas” podría aludir a los poemas de aquellos que habían sido asesinados por

el régimen como Lorca o Hernández. Así que, visto de otra manera, quizás la nueva versión pretende hacer más generalizada la denuncia mientras la original se centraba exclusivamente en los poetas asesinados.

Como ya se ha comentado en el apartado específico del libro, existe un poema añadido en ambas antologías, de título “Después”, que no apareció en 1963 y que, por su temática, es de suponer que la poeta lo consideró demasiado reivindicativo para la permisividad de entonces y para su situación personal respecto de la censura. Todo ello confirma a *Esa oscura palabra* como el libro más crítico y comprometido de los tres publicados por la autora en su etapa social.

Por último, vamos a evaluar la reescritura de los poemas seleccionados de *Las claudicaciones*, con respecto de las versiones de 1969 y 2010, que presenten novedades con respecto de las anteriores, ya evaluadas en el apartado correspondiente al libro, puesto que como hemos dicho la edición de 2010 es extremadamente respetuosa respecto de la forma y el contenido de la primera y sólo dos de los poemas presentan variantes de verdadero relieve semántico.

Cierto es, por otro lado, que si en *Poema del soldado* es donde más reelaboración formal y de contenido hemos encontrado; y en *Esa oscura palabra* la mayoría de cambios tenían que ver con el ejercicio de la autocensura, *Las claudicaciones* es sin duda el libro que menos variantes presenta con respecto de los extractos seleccionados para las antologías y también del que más poemas hay seleccionados. Sin duda esto tiene que ver con la cercanía temporal, por un lado; y con la maduración poética y personal, por el otro.

Cabe remarcar, antes de comenzar con los ejercicios de reescritura que, al igual que en la selección de *Esa oscura palabra*, hay un nuevo poema añadido al final, en las composiciones seleccionadas de *Las claudicaciones* también aparece una nueva composición en la antología de 2001. En este caso no aparece en la antología de 2015 pero sí que se incluye dentro de la selección del libro en la antología *Mujer que soy* (2006). Se titula “Los vencidos (1939)” y está muy en la línea general del resto del libro. Viene subtítulo por los últimos versos del poema “El fuego cruel” del libro de Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra* (1964), con los que se establece un juego intertextual a lo largo de todo el poema. El poema hace referencia a un

episodio de la vida de Gatell cuando en su infancia, durante su estancia en Santa Coloma de Gramenet, al final de la guerra, en particular el 25 de enero de 1939 –la fecha viene en uno de los versos-, vio pasar a los exiliados hacia Francia y uno de ellos le pidió un poco de pan. El episodio fue de especial trauma para el resto de su vida tal y como señala también en sus memorias y es, sin duda, un broche perfecto a toda su poesía social, que podría haber estado incluido en el libro en 1969, aunque se desconoce la fecha de escritura del poema. En sus memorias la poeta, que ya incluía algunos de los versos de este poema, escribía lo siguiente sobre el episodio:

Mi madre me dijo –yo no lo recuerdo-, que estuve varios días sin hablar. No, no lo recuerdo, pero estoy segura de que, a mis doce años y medio quedó en mí, definida, indeleble, irrevocable, la mujer que he sido, la mujer que soy. (Gatell, 2012, p. 73)

Como hemos dicho en su momento, en este sentido el poema habría formado parte de esa transición entre etapas que supuso *Las claudicaciones*. El mero hecho de estar incluido en la recuperación del libro, sólo en las antologías de la memoria, es muy significativo a ese respecto.

Cabe destacar recordar ahora que en la revista melillense de Trina Mercader, *Al-Motamid*, Gatell incluía un poema distinto pero con el mismo título en el número 16, ya en 1949. En ese “Los vencidos”, la poeta presentaba una composición en tres cuartetos blancos, que narraba la situación de los perdedores de la guerra en un tono altamente existencialista. Este “Los vencidos” sería una muestra más de su temprano interés por la poesía de corte comprometido. Lo reproducimos a continuación:

LOS VENCIDOS

MIRADLOS por las calles taciturnos y helados,
con perros en el centro de su sangre amarilla:
miradlos recorriendo los caminos abruptos
que el mundo les ofrece coronando su gesto.

Ya no hay toros bravíos en sus carnes de plomo,
que ennoblezcan su forma a través de los siglos;
sus cuerpos son fantasmas que avanzan en la noche

arrastrando sus llagas en la tierra dormida.

Miradlos cómo avanzan con las frentes sombrías,
como grandes arcángeles nacidos de la tierra,
revolcando en el barro sus carnes sudorosas
y haciendo de sus voces un coro de lamentos.

(Gatell, 1949b, p. 5)

No se puede dejar de pensar en el poema “Los borrados” de Concha Lagos en *El cerco* (1971) puesto que el planteamiento es similar a pesar de que en la composición de Lagos se juega ya con el recuerdo de un tiempo pasado mientras que en la de Gatell se trata de un episodio contado a flor de piel. Merece la pena transcribir las primeras estrofas del poema de Lagos para observar los paralelismos:

Si uno se detiene y mira en su contorno,
¿qué se puede hacer sino llorar?
Llorar y lamentarse.

Hasta aquí hemos llegado,
a este desvarío de corazón y pensamiento.

Habría que preguntarle a cada hombre
por el caudal de lágrimas que su amor enjugó.
Al falso resonar de las trompetas,
los rostros, angustiados de náuseas,
tenemos que volver.

[...]

(Lagos, 1971, p. 64)

Volviendo a la reescritura de los poemas de *Las claudicaciones*, la primera relevante viene en el primer poema recogido en la antología de 2001 cuyo título ha cambiado de “Niña mía” a “A la niña que fui”. Evidentemente el título es aún más explícito para no dejar lugar a dudas de la temática del poema y la respectiva relevancia que tenía dicha composición en la estructura general del libro de 1969 y

que se mantendría en la edición de 2010, como ya se ha visto en su apartado correspondiente. Más allá del cambio de título no existen variaciones en el cuerpo del poema más allá de la supresión de numerosas estrofas pero, probablemente, por una razón de espacio propuesta por la editorial más que puramente semántica.

“Generación”, “Como el viento”, “Soñadora”, y “La Espera” vienen recogidos en la antología de 2001 en el mismo orden que en los libros de 1969 y 2010, y sin ninguna variante a excepción de la nueva dedicatoria de “Soñadora” a Gerardo Diego por haber glosado ese poema en *Carmen jubilar* (1973). La dedicatoria tampoco aparecía en la versión de 2010. La pequeñísima variante que veíamos en “Generación”, en la edición de 2010, ya aparecía en esta antología, con la única salvedad de que estaba escrita en singular, “la tiniebla”.

La dedicatoria a Diego desaparece de nuevo en la antología de 2015 donde además sólo se recogen “Generación”, “Soñadora”, “La espera”, y “Destino”, sin ninguna otra variante respecto de la antología de 2001. El final del último verso de “Generación” se mantiene en singular, como en la antología de 2001.

“Isla” que viene a continuación en la antología de 2001, tampoco presenta ninguna reescritura. “Castilla”, que viene antes de “Destino” y de “De pronto aquí, en la noche...”, respetando así el orden del libro de 1969 y su reedición de 2010, tampoco presenta reescrituras; como tampoco lo hace “Destino”.

“De pronto aquí, en la noche...”, por su parte presenta dos reelaboraciones interesantes con respecto a la edición de 1969, más allá de las que ya presentaba con respecto a la versión que apareció en 1963 en la revista *Caracola*, y la mínima variante que presentaría luego respecto a la de 2010. Ambas reelaboraciones en 2010, de nuevo, ya no existían. La primera es el subtítulo con versos del poema de Rubén Darío, “Lo fatal”, de *Cantos de vida y esperanza*- que tampoco en la versión del poema incluida en *Caracola*. La segunda está en la última estrofa donde la poeta introduce dos pequeños cambios que confieren más actualidad y amplitud referencial al poema. Parece como si Gatell hubiera reflexionado sobre su situación en 1969 a raíz de su situación actual y quisiera matizar ciertas cosas:

Acaso un día encuentre
la respuesta que busco,

reveladora y pura que me explique
la razón y el nombre de las cosas
que mi alma no entiende.
(Gatell, 2001, p. 112)

Y no sé lo que espero.
Acaso un día encuentre
la palabra que busco,
reveladora y pura que me explique
mi razón y mi nombre.
La razón y el nombre de las cosas
que mi alma no entiende.
(Gatell, 1969, p. 36)

Ante la duda que se percibe en el resto de la composición, la nueva versión de la última estrofa confiere certeza a la situación. La poeta sabe quién es y no exige palabras al azar, sino una respuesta concreta a sus incertidumbres originadas por injusticias sociales que también son concretas. Cabe destacar que en la versión de la revista de 1963 aparecía la palabra “sílabas” lo que era aún más incierto que el término “palabras” incluido en el libro en 1969. Sin duda la certeza de la poeta se ve consolidada a medida que se suceden las reescrituras y ello nos da respuesta también al debate comunicación-conocimiento que nos habíamos planteado anteriormente a raíz de esta estrofa. El hecho de que en la versión de 2010 se conservara la estrofa tal y como aparecía en 1969, de nuevo, es debido a que esa reedición pretendía ser lo más fiel posible con la primera y no cumplía la misma función re-semantizadora que sí hay en parte de las reelaboraciones de las antologías.

En “Todavía amor” y en “Soledad” no se perciben variantes importantes más allá de la supresión de la estrofa más sacramental en el “Soledad” de 2001, que sin embargo se mantiene intacta en la versión de 2010. Pero cabe reseñar que se inserta el poema “Vamos juntos”, entre ambos poemas anteriores, con un nuevo título muy diferente al de 1969 y 2010. El poema se llama ahora “A un desconocido” y esto hace crecer la temática feminista puesto que el hecho de enfatizar el sexo opuesto a través

del adjetivo y además hacerlo universal en ese sentido a través de la semántica, refuerza la idea del abismo entre sexos que poetas como Gatell intentaron salvar en algunas muestras de su poesía como es este poema. “Hombre futuro”, el último poema recogido en la antología de 2001 antes de “Los vencidos” no presenta reescrituras relevantes más allá de sinónimos con respecto a los libros de 1969 y 2010.

13.7 *En soledad, con ella* (2015): los tres poemarios inéditos

En este apartado se prestará atención a los tres poemarios inéditos de que se ofrece una muestra en esta antología que incluye poesía de la primera y la segunda etapa de Gatell, editada en 2015, más allá del bosquejo que se ha hecho al inicio de este capítulo cuarto.

De mar a mar es un bello libro de reflexión sobre México escrito a base de sonetos blancos. Como ya hemos comentado, en la antología que hacía Sharon Keefe Ugalde en 2007, *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, curiosamente Gatell ofrecía ya tres poemas de este libro inédito que agrupaba bajo el título “De mar a mar (Sonetos mexicanos)”. En el quinto apéndice de este trabajo se incluyen completas todas las composiciones de que tenemos noticia podrían haber conformado el poemario para ofrecer una visión lo más completa posible de este libro inédito. El primer poema que incluía en esa antología se titulaba “Lago de Chapala” y la composición le servía a la autora para reflexionar sobre la muerte, por medio de la bella vista del lago. El siguiente poema, “Con los cinco sentidos”, era una composición extremadamente simbolista, prácticamente en forma de éfrasis con el paisaje mexicano, que resumía a la perfección las sensaciones que el viaje había suscitado en la autora. Y, finalmente, “Tres sonetos con estrambote para Sor Juana Inés de la Cruz”, además de confirmar el interés que ya conocemos en la autora por esa poeta, era una composición que re-imaginaba la vida de Sor Juana Inés en las tierras mexicanas. Pero, lamentablemente, de esos tres sonetos anunciados sólo se recoge uno en la antología.

El primer poema seleccionado en la antología de 2015 se titula, por su parte, “Tempestad en el pacífico” y parece abrir una selección de poemas en torno a las dos principales ciudades visitadas por la autora en su viaje de 1992: Guadalajara y

Veracruz³³. Posiblemente esa tempestad de que se habla en el primer poema de esta antología fuera vivida por ella misma en el mismo trascurso de su viaje hacia allí: “Un tumulto de acero se levanta / bajo la densa lluvia. Refulgente / se amotina la espuma, destruyendo / la paz solemne del acantilado” (Gatell, 2015b, p. 47).

“Ante un mural de Orozco” viene subtítulo entonces por la localización geográfica de Guadalajara. La poeta recuerda su larga contemplación de un mural del pintor Orozco con un caballo que galopa desbocado y sitúa el momento de la contemplación en uno de los patios coloniales para rendir homenaje a esos episodios de apropiación cultural. “Tapatía” es un homenaje a los escribas de la plaza de Guadalajara a quienes la poeta admira.

Con “Veracruz” comienza ese cambio de localización. Es un poema-homenaje a los exiliados españoles del 27 en México durante la guerra, de quienes se mencionan los siguientes nombres: Andújar, León Felipe, Artís, Juan Rejano, Pedro Garfias, y Altolaguirre. De esta manera, con el entrecruzamiento de poemas puramente centrados en México y otros que recogen la memoria histórica española precisamente en torno a su relación con el país, la poeta consigue honrar a los mexicanos en dos aspectos: tanto por soportar el apropiamiento cultural violento llevado a cabo en su momento por parte de los españoles, como por darles cobijo cuando los últimos más lo necesitaron³⁴. “San Juan de Ulúa”³⁵ continúa con la misma temática, introduciendo ya su clásica apelación al recuerdo ante la inminente pérdida de la memoria histórica: “Solo pido que el mundo no se manche / con el oscuro aceite del olvido” (Gatell, 2015b, p. 51). “Navegando por el puerto de Veracruz” es un poema-reflexión que parece atender al mismo momento de la escritura real del texto. Sigue la misma línea que los dos anteriores pero desde una perspectiva más existencial. El lugar le lleva a la poeta a preguntarse el porqué de las repeticiones de errores históricos: “¿Qué gestos, qué figuras, qué palabras / están

³³ Los tres anteriores parece que estuvieran relacionados con el estado de Jalisco y con el de Guanajuato a juzgar por los topónimos: el Lago de Chapala y la Iglesia de San Francisco del Rincón, respectivamente. “Con los cinco sentidos” parecía aludir al centro arqueológico Totonaca de Tajín, en Papantla, en el estado de Veracruz.

³⁴ En el apéndice dedicado a la antología infantil *Mis primeros héroes* (1981) veremos cómo algunos juicios que se perciben en la biografía de Hernán Cortés discurren en el mismo sentido crítico con respecto a la conquista de México por parte de los españoles.

³⁵ Fortaleza-Isla situada cerca de la ciudad de Veracruz.

aquí, esculpidas en el viento, / estampadas en el aire de la escollera?” (Gatell, 2015b, p. 52). Es el último poema antes del homenaje a la masacre de Tlatelolco de 1968.

Del libro inédito *Décimas de la emigrante* se da una muestra de seis composiciones que, a pesar de ser de temática ecléctica, podría decirse que las cinco primeras tienen que ver con el tema del exilio interior. La última, es un homenaje a Galicia que parece de temática independiente. “Despedida” y “Partida” sin duda parecen tener que ver con el abandono de la casa de Barcelona. Así como “Recuerdos” que tiene que ver con la más tierna infancia como elemento asociado a la recuperación de la memoria y, en este caso, al abandono de ese primer hogar.

“Súplica” podría ya tener más lecturas. Es una composición altamente simbólica que juega con el léxico de la espiga recordando a la mítica Rut, además de contar con versos prácticamente de súplica a una deidad. Por otra parte, el final de la composición parece aludir de nuevo al presente marcado por los traumas infantiles: “imagen de mi pasado / y dardo de mi fatiga” (Gatell, 2015b, p. 71). “Idioma” deja poco lugar a dudas sobre comportar una reflexión sobre la pérdida de expresividad en una de las lenguas maternas.

Por último, la selección de *Trébol* ofrece cinco poemas infantiles dedicados a la nieta, aunque se aclara en la propia dedicatoria que es quizás un poco tarde ya, puesto que aunque el libro está fechado en 2005, sólo fue publicado este extracto del mismo en esta antología de 2015 y entonces tendría ya 15 años. Las composiciones emplean un léxico simple y el verso de arte menor. Pero a la vez es un léxico bello que entraña dobles sentidos y llega a tratar temas de crítica social y también de índole sentimental, a través de los acontecimientos más fantásticos y cotidianos.

“Tráfico”, el primer poema, es una composición llamada a los infantes a cruzar la calle sólo cuando así lo indique “don Semáforo” (Gatell, 2015b, p. 74). Pero el poema comporta una descripción del ser humano que, en tono irónico y divertido, es bastante reveladora puesto que contrapone las cargas adultas que delinean las personalidades respecto a la inocencia de los niños, aún sin tantos traumas acumulados: “¡Qué bichos tan enormes, / verdes, blancos, granates, / azules,

amarillos, / de color chocolate! / Rugen, resoplan, braman, / todo el espacio invaden” (Gatell, 2015, p. 73).

“Lucía y José” es un poema que incita al respeto entre razas. Narra la pequeña historia de amor interracial entre dos niños que no ven más allá de sus sentimientos y “ríen / sin saber por qué” (Gatell, 2015, p. 75); pero la luna –posible representación de la sociedad en este caso- sí sabe el porqué de esa tolerancia que nace en la inocencia de la niñez y que lamentablemente se pierde a veces con el crecimiento y la socialización: “La luna que es dama / muy bella y cortés, / los mira sonriente / y sabe por qué” (Gatell, 2015, p. 75).

“La okupa” es de nuevo un poema de crítica social que puede estar relacionado, en este caso, con los desahucios. Es un poema que insta al respeto por el otro, por la propiedad, y en definitiva por lo ajeno. Narra la historia de una oruga que ocupa la concha vacía de un caracol para resguardarse de la lluvia pero termina llorando bajo el aguacero porque “Alguien [que] al pasar le ha dado / varios golpes de pezuña // y se aleja indiferente / debajo de su capucha. / Alguien que tiene una casa, / una cama, y una estufa” (Gatell, 2015, p. 76).

“Sonetillo”, por su parte, es un soneto que invita a los infantes a cuidar del medio ambiente. Y, por último, “Abuelos” es una bella composición en cinco cuartetas que habla sobre la vigencia del amor a todas las edades.

13.8 *La voz perdida/La veu perduda (2017)*

La versión en catalán de este libro fue escrita al completo por la autora antes de morir, pero la edición bilingüe es póstuma. Fue seguramente el último libro de poemas en el que trabajó y, como tal, es bastante significativo que estuviese escrito en catalán. La traducción quedó al cuidado de su descendiente, Miguel Sánchez Gatell, y su sobrino Jordi Grau participó en la edición del texto en catalán. Es el único libro de la segunda etapa que está publicado en Visor y no en Bartleby. En este trabajo analizaremos la versión en castellano por razones de idioma que lamentablemente no nos permiten acercarnos a la original.

En la nota final de *La voz perdida*, Miguel Sánchez Gatell hace una reflexión sobre su trabajo de traductor aludiendo a los ritmos clásicos de su madre así como el cuidado del mantenimiento del léxico y las estructuras sintácticas a la hora de

realizar el trasvase lingüístico. Pues bien, este léxico fundamental de que habla el traductor, así como los temas que de él se derivan, alude principalmente al exilio entendido como idiomático o lingüístico. Y creemos entonces que, junto al exilio interior visto desde el ejercicio de recuperación de la memoria, ese es sin duda el eje fundamental del libro.

Es la cuarta vez que Angelina escribía en catalán desde *Las siete palabras*, un poema dedicado a la muerte en el exilio de Josep Carner que se publicó en *El Urogallo* en 1970, y los dos sonetos incluidos en *Noticia del tiempo*. Es necesario recordar en este punto que la poeta afirmaba en la entrevista concedida en 2015 al periodista José Molina para el periódico *Vallecasweb* con motivo de su homenaje en la XVI edición de “Vallecas Calle del Libro”, que sus primeros versos los escribió en catalán, alrededor de los doce años. Aunque esos primeros balbuceos poéticos nunca vieron la luz editorial, parecen fundamentales a la hora de entender qué significó el idioma en la concepción de su entorno y también de su poesía, teniendo en cuenta además que el final de su trayectoria como poeta se lo dedicó precisamente a ese idioma. Sobre los sentimientos que le produjo el abandono forzoso de la lengua en su escritura y en su vida, se puede deducir lo trágico de aquella pérdida en el comentario de la poeta en esa misma entrevista cuando hablaba sobre sus comienzos poéticos: “Pregúntame mejor cuando escribí mis primeros versos. Eso sí puedo contestarlo. Tendría unos doce años. Fue en plena guerra civil. Los escribí en catalán, la lengua con la que aprendí a nombrar las cosas, mi entorno, a mi familia, los sentimientos, la esperanza” (Gatell *apud.* Molina, 2015).

En la ya conocida entrevista concedida poco antes de su muerte, la autora contó al profesor y poeta fundador de *La otra sentimentalidad*, Luis García Montero, que una vez en su niñez un policía le propinó dos bofetadas por estar hablando en catalán en un autobús de Barcelona (Gatell *apud.* García Montero, 2017). Este episodio marcó a la autora lo suficiente como para recordarlo al final de su vida y como para situarlo como una de las semillas del presente poemario. No hay que olvidar tampoco, que el fusilamiento de un amigo de la familia por enseñar catalán a los niños del éxodo a finales de la Guerra Civil, fue precisamente lo que impulsó a la familia de Angelina a mudarse a Valencia, separándola entonces, de su patria natal.

Es por lo tanto el tema de la pérdida del catalán sin duda un asunto de extrema crudeza tanto en la producción literaria como en la trayectoria vital de la autora. De hecho, los dos sonetos incluidos en la tercera sección de *Noticia del tiempo* venían situados bajo un título común que rezaba “Sonetos en otra lengua” (Gatell, 2004, p. 135). Ello es buena muestra del trauma personal que pudo suponer para la autora el hecho de tener que separarse forzosamente de una vida que estaba llamada a ser bilingüe; y, por lo tanto, perder también la mitad de una identidad. Merece la pena transcribir la primera de las estrofas escritas en catalán del mencionado poema bilingüe “Muerte en el exilio”, dedicado a Carner, para ver las posibles similitudes con el presente poemario en lo que a esa temática se refiere:

Retorna, fill. Tinc esglaiades
les mans de tanta absència.
Es ja l'hivern i entre les homes fredes
surto al cancell per veure si tu arribes...
peró el camí és solament una deserta pena.
(Gatell, 1970, p. 60)

El mencionado poema intercala las estrofas en catalán con aquellas en castellano en una perfecta sintonía de estilo que hace pensar que el esfuerzo de Miguel Sánchez en *La voz perdida*, fue en la dirección correcta. Todo el poema, aparecido en el número 3 de *El Urogallo*, es un canto de amor a su patria catalana, reflejado en la vida perdida de su compañero poeta, haciendo hincapié en el desarraigo que le generó su experiencia de exilio. La composición es un ejemplo perfecto del sentimiento de atadura e identidad ligada al suelo infantil que la poeta debió sentir durante toda su vida a pesar de que su obra fuese escrita en castellano casi en su totalidad debido a sus circunstancias vitales. Los dos últimos versos son muy claros en este sentido: “Duerme, Josep Carner. Descansa / Catalunya es contigo” (Gatell, 1970, p. 61).

La voz perdida, es por su parte un repaso a su historia desde el presente, de nuevo, en la línea general de esta segunda etapa de recuperación de la memoria frente al olvido. El subtema-eje central es sin duda ese exilio lingüístico, que vino a su vez impuesto por un exilio parcialmente territorial que desembocó en un exilio interior del que ya hemos hablado varias veces. Igualmente, los sentimientos de

compromiso que aquella situación vital generaron en la autora fueron los que le acompañaron toda la vida hasta su muerte. Todo ello, por tanto, está presente en este libro, extremadamente orgánico, que a través de juegos entre el presente y el pasado y dos voces poéticas diferenciadas que además hablan en catalán, tratan de dar una suerte de respuesta a muchas de las incertidumbres vitales de Angelina Gatell.

En lo que respecta a la estructura, el libro está dividido en dos grandes apartados que rememoran la vida de la autora a través de episodios vividos, relevantes para ella en varios sentidos. La estructura podría considerarse similar a la que parece que planteaban los poemas de *Esa oscura palabra* en lo tocante al tema del exilio. Así, el primer apartado del poemario lleva por título, “Apuntes para una biografía”, y el segundo, “Tierra Adentro”. Y el primero lleva un subtítulo que alude a lo que ella denomina “Primer exilio”, en Valencia; y el segundo apartado viene subtítulo por el “Segundo exilio”, esta vez en Madrid. Se explicita de esta manera la estructura exilar interna que intuíamos en *Esa oscura palabra*. Hay un pasaje en el libro de Jordi Gracia, *A la intemperie* (2010), que a riesgo de estar muy manido es muy ilustrativo de la situación que vivió la familia Gatell y muchos de su misma condición ideológica al término de la Guerra Civil en España. Merece la pena traerlo a colación ahora puesto que ayudará a contextualizar históricamente los dos apartados de este libro, que están distribuidos precisamente en torno a los sentimientos que le causó a la poeta ese estado de exilio, en los amplios sentidos que comporta el término, comenzado ya en su tierna infancia:

Todos sabían [...] que su guerra llevaba mucho tiempo perdida [...]. La única protección para el vencido del interior fue la disolución o la pura desaparición física: la renuncia a seguir siendo la misma persona y desde luego la renuncia a cualquier reivindicación laboral, religiosa, civil. Hubo que cambiar de nombre o de pueblo, o de ciudad y de hábitos, camuflar como adoptada la hija nacida sin papeles en la guerra o de un matrimonio anterior a la guerra, o cambiarle los apellidos, tapar una unión antigua con un matrimonio por la Iglesia, morir en vida o dedicarse a esperar sin más a que despejase el tiempo. Y todas éstas fueron rutinas de los vencidos. Desparecieron del mapa público porque esa era parte importante del delirio franquista: el exterminio del *rojo liberal separatista* como gangrena social. (Gracia, 2010, p. 23)

Antes de comenzar ambos apartados hay dos poemas que dejan clara la intencionalidad fundamental de la obra, ya antes mencionada. Además, el prólogo de su colega y también poeta, Joan Margarit, está centrado en el tema del exilio lingüístico explícitamente y alude al paratexto que introduce el libro: una frase extraída de una carta enviada por el poeta Salvador Espriu a Angelina Gatell donde le dice, en catalán, “lástima que por culpa de las circunstancias nuestra lengua haya perdido una voz como la suya” (Espriu *apud.* Gatell, 2017, p. 8). El propio título del libro se debe a esa frase. Después del prólogo vienen las dedicatorias a los hijos, el hermano fallecido, y los sobrinos. El primer poema pre-capitular, del mismo título, “La voz perdida”, describe a una mujer mirando al mar en el ocaso de su vida que se arrepiente de haber perdido una voz que nunca dará ya al mundo. Es un poema que también ensalza la labor de los poetas como conjunto en lo concerniente, de nuevo, a la memoria histórica compartida: “Quizás quiere decirnos / que únicamente queda, / después de tanta vida, / su canto como prenda y testimonio” (Gatell, 2017, p. 17). “Despedida” es, de nuevo, una lamentación hacia la lengua no empleada para la expresión poética. Después de estos dos pequeños manifiestos temáticos, comienza el primer apartado, referido a su niñez y adolescencia en Valencia.

El primer apartado de *La voz perdida* discurre prácticamente a modo de relato, contando las desventuras de una niña que tiene que abandonar su tierra natal forzosamente. El segundo aunará esa tercera persona mantenida en prácticamente todo el apartado anterior, con la propia voz poética en primera persona, en un claro ejercicio de auto-reconocimiento, que también convierte del relato anterior en una suerte de biografía ficticia. No sorprende esta disposición teniendo en cuenta el título del primer apartado, “Apuntes para una biografía”, pero sí que resulta sorprendente que la poeta decida contar su relato en tercera persona, como una biografía, y como si no fuera capaz en un primer momento de acometer la tarea enfrentándose a ella directamente, en forma de autobiografía. Podría interpretarse como una imposibilidad de auto-aceptación de alguien que no se reconoce a sí mismo a causa de todos los traumas que carga a la espalda.

El primer poema del primer apartado narra un momento en el que la niña, ya en Valencia, recuerda su partida de Barcelona como infante. La poeta recorre los sentimientos que le sobrevinieron al marcharse de Barcelona en la Estación de

Francia, así como a sus jóvenes contemporáneos. El poema lleva por título el mismo nombre de la estación para darle la relevancia que merece al momento y al lugar de la partida forzada: “Y ella recordaría aquel chillido / del tren partiendo. El humo, / la carbonilla, la mirada vacía, insoportable / con que los padres seguían fijamente / el brillo receloso de los raíles / [...]” (Gatell, 2017, p. 29). También hace clara referencia al libro de 1999 de Joan Margarit del mismo título. El uso de la tercera persona sin duda se emplea para poder tomar distancia de sus propios recuerdos y ser lo más objetiva posible, aun tratándose de contenido puramente autobiográfico. Va creando así la biografía de una niña que se convierte en una suerte de correlato objetivo, aunque se trate de ella misma; es decir, se objetiva la primera persona a raíz de la tercera. Prácticamente se trata de explicarse a sí misma su propia vida adoptando la distancia necesaria para poder reconstruirla desde la mayor de las objetividades. Pero del empleo de ese recurso se deduce también, como hemos dicho, que es el propio sentimiento de dolor el que no le permite aceptarse a sí misma, más allá de la búsqueda de objetividad en el ejercicio de memoria. Más adelante veremos cómo de la mano del cambio de persona en la enunciación precisamente parece llegar de hecho una suerte de auto-aceptación necesaria.

El segundo poema, “Pérdidas” parece la continuación del primero y se escribe también en tercera persona en femenino. En este poema la niña mira hacia Barcelona desde Valencia y ansía una infancia perdida, así como una lengua perdida. En “Estampas” continúa el exilio valenciano de la niña que extraña sus patios de juegos y a sus antiguos amigos. La poeta sitúa a esa niña “Al pie del desarraigo” (Gatell, 2017, p. 37). “Procedencia” hace un repaso de la vida en Barcelona y del sufrimiento del exiliado. Es un poema algo más generalista que los anteriores, donde los sentimientos abarcan a todo aquel que parte de su tierra natal. El siguiente poema “Memoria del tiempo” comienza con un “Pero” para dar mayor organicidad al relato que se viene construyendo. En este momento, ya nace en la niña la necesidad de rememorar todo lo acaecido en su vida para evitar después el olvido. Este le parece la mayor arma de reasignación de identidad; y, como tal, un claro guiño desde el pasado al ejercicio de memoria que ahora está llevando a cabo la propia autora: “Hay que alcanzarlo todo, / restituir identidad, certeza / al perfil que se pierde allá a lo lejos, / en la acuosa / heredad de la niebla. [...]” (Gatell, 2017, p. 41).

“Meditación” crea un espacio estático dentro del relato donde la niña contempla el mar de Valencia y se pregunta acerca de su nueva situación. El tiempo verbal en presente genera un yo-desplazado que mezcla a la figura creada por la autora con la voz poética y que da estatismo, casi fotográfico, a la escena interrumpiendo el relato general. También se percibe ya un ansia de correlación entre la voz poética y la propia poeta que, por otra parte, anuncia el auto-reconocimiento y la auto-aceptación añadida, que llegarán en el segundo apartado del libro. Lo mismo ocurría en los versos citados antes de “Memoria del tiempo”. “Indicios” procede a describir a la niña con benevolencia: “[...] Tenía un aire / disperso, dolorido, lejanamente alegre y, para ojos de escasa sutileza, / resultada ser fuerte / [...]” (Gatell, 2017, p. 49); y supone también un sentimiento de reconciliación incipiente consigo en este sentido.

“Inevitable” continúa narrando los sentimientos de la niña en su exilio tras una pequeña reflexión, de carácter más generalista, sobre el drama de la guerra: “No hay más remedio que aceptar la fuerza / con que la sangre impone su dominio” (Gatell, 2017, p. 51). “Prodigios de la voz” es estricta continuación del poema anterior y constituye una reflexión, a modo platónico, sobre la importancia de nombrar las cosas para que existan en la conciencia de cada uno. Esta tendencia está estrechamente relacionada con todo el problema del conocimiento que manejó la generación del cincuenta a raíz de los debates comunicación-conocimiento. Pero, de nuevo, este poema hace también alusión al exilio lingüístico y sus consecuencias más concretamente en este caso: “Pero sabía –sabía oscuramente- / que enumerar la rosa es confirmarla / y nombrar el amor es obtenerlo” (Gatell, 2017, p. 53).

“Certitud” está, en forma y contenido, también estrictamente ligado a los poemas anteriores. Constituye un canto a la juventud y a la certeza de vida que se tiene de joven sobre la imposibilidad de la muerte aunque sea lo único que rodea a uno. Así, “Ser joven” confirma que la época de la juventud es el momento más beligerante de una persona y aquel que, aunque difícil, es sin duda el momento de mayor valentía de una persona. El final de este poema es desgarrador. La niña, ya no tan niña, tiene que vivir una mentira para salvarse. Tiene que aparentar cosas que no es aunque en su interior tiene claro lo que es y va a ser: “Con qué delicadeza / (el miedo siempre acrece los recursos) / un día a todas horas / la mentira que fue / y

que es, probablemente, todavía” (Gatell, 2017, p. 57). Al tiempo que se produce una declaración de intenciones con efecto retroactivo, la poeta aúna magistralmente a la tercera persona del relato consigo misma para lamentarse profundamente por haber fingido ser alguien que no era en algunos momentos de su vida: “Y la muchacha aquella / -que a veces todavía, / sutil, se acerca a verme- lo sabía de sobra. / Por eso hacía / aquél camino exacto y cotidiano / por altos laberintos de claridad dormida, / [...]” (Gatell, 2017, p. 57). Esta suerte de suplantación de identidad se traduce en este caso, aunque no solo, sí sobre todo en metáfora de la pérdida lingüística, que pesa profundamente a la poeta. Y sin duda constituye también un paso más, aunque aún desde el desgarró, hacia la auto-aceptación anunciada para el segundo apartado.

“Presentimientos” presenta ya a una joven algo más madura que se pregunta sobre el amor y sobre su propia vida: “Desde lo alto baja a la saliva / -tozudamente oculta en los preceptos- / el beso presentido. / [...]” (Gatell, 2017, p. 59). “Preguntas” continúa con esos interrogantes hasta llegar a “Amor de juventud”. Este poema alude a un primer amor de la muchacha, que no fue posible. Está dividido en dos partes siendo la primera la explosión del amor que otorgó mayor sentido a su vida, y la segunda el final de aquella pasión imposible. El amor será también el desencadenante de una “Metamorfosis” donde la muchacha viene ya denominada como “mujer” y decide asumir que en la vida no todo son sombras y muertes, “Y se puso a vivir” (Gatell, 2017, p. 71). Este título ya habría sido empleado por la autora en *Las claudicaciones* pero aludiendo a un problema bien diferente. La re-semantización de un título tan importante para la poeta podría interpretarse como un paso más hacia la esperanza dentro de la dicotomía esperanza-hastío que presentaba el libro de 1969.

En “La otra” la poeta se acerca ya al desenlace del primer apartado e intenta aunar en sí misma a las dos personas que ha manejado durante el relato. Sin embargo, como ya se había intuido, esto le resulta muy doloroso y muy complicado. Este recurso del desdoblamiento de la personalidad es muy recurrente en la poesía de las autoras del medio siglo español. Carmen Conde o María Beneyto, por ejemplo, habrían empleado esa herramienta para hablar de sí mismas, y de las diferentes etapas de su vida, ya en sus poemas de madurez. Ello ocurre muy claramente por

ejemplo en “Once mujeres –múltiplo de siete- confiesan” de *La mitad de una lágrima* (2003), el último poemario de María Beneyto, y parece ser el caso también en este “La otra” de Gatell. Y el recurso podría aludir también a la multiplicidad y complejidad del ser femenino, y constituir un canto a la diversidad de género si se le aplicase una perspectiva contemporánea. Pero, por encima de todo, en este poemario parece suponer el auto-reconocimiento que preveíamos; y prevé también esa auto-aceptación que a él irá añadida en el segundo apartado del libro: “pero me cuesta tanto / sustituir su nombre por el mío / y seguir viva...” (Gatell, 2017, p. 75).

En el último poema del primer apartado, “El nuevo amor”, parece que se narra el encuentro con el marido para concluir con esta primera etapa de exilio valenciano. De nuevo, el amor es motivo de honda felicidad y fuerza salvadora, tal y como hemos visto que ocurre siempre que Gatell se acerca a ese sentimiento en su poesía: “Pero volvió el amor –siempre regresa-, / su mano desvalida que el dolor anunciaba / como una raíz desnuda. / Y ella, serenamente, le dio amparo” (Gatell, 2017, p. 77).

El segundo apartado comienza con la ciudad de Madrid en otoño. “Ciudad de otoño”, el primer poema de este segundo movimiento, está escrito ya en primera persona. Después de las reflexiones anteriores parece que la poeta ha tomado las riendas de su relato y se atreve a escribirlo en primera persona ahora sí, a modo ya de memorias de cuya autoría hace gala además. El segundo poema, cuyo título es una fecha concreta, “14 de abril de 1931”, narra un episodio importante en la vida de la autora y también recurrente en su poesía, que también subraya mucho en su libro de memorias. Se trata de la declaración de la Segunda República, vivida por Gatell en Barcelona, con cinco años, a hombros de su padre a quien dedica también este poema, con una acotación que reza “Quiero que mis hijos lo vean y lo recuerden” (Gatell, 2017, p. 89). En la entrevista concedida a Luis García Montero poco antes de su muerte, Gatell recordaba de nuevo este episodio empleando las mismas palabras:

Nací en una familia pobre y combativa. Cuando se proclamó la República, mi padre nos llevó a mi hermano Josep y a mí a La Rambla para celebrar entre la multitud el acontecimiento. Te puedes imaginar que me llevó sobre los hombros, porque yo era muy niña y Barcelona una fiesta. Me han contado muchas veces las palabras de mi padre: “Quiero que mis hijos lo vean y no lo olviden”. Pues no lo he olvidado. Después vino el golpe de Estado y mi padre y mi hermano

participaron en el asalto al cuartel de Sant Andreu, buscando armas para que el pueblo pudiera defenderse. Mi hermano era anarquista, muy amigo de Enric Casañas, sobrino de Simón Piera, uno de los fundadores de la CNT. (Gatell *apud.* García Montero, 2017)

“Desconcierto”, escrito en primera persona, narra de nuevo un episodio más bien estático del que se desconoce la fecha, donde la poeta llega a su casa y duda incluso de que ésta sea su hogar. Se puede deducir que se trata del momento presente. El poema estaría asistiendo a un efectismo de estructuración temporal caótica, para representar lo difícil del ejercicio del recuerdo, igual que veíamos en la estructura del primer apartado de *La oscura voz del cisne*. Su título, parece además confirmarlo. “Evocando 1958”, el siguiente poema, narra en primera persona su llegada a Madrid y sus primeros encuentros con otros poetas en el Café Gijón. Es especialmente importante el recuerdo del sentimiento del miedo. El final del poema vuelve a situarse, ya sin ninguna duda, en el momento presente y la poeta hace un ejercicio de recuerdo muy explícito a través del mismo lugar contemplado cincuenta años más tarde: “Ahora el Gijón, cincuenta años más tarde, / aún sigue en el paseo de Recoletos. / Las sillas y divanes, como entonces, / visten el mismo terciopelo rojo. / Y yo sigo sentándome / a sus mesas de mármol vetado” (Gatell, 2017, p. 101). El último verso es un manifiesto en sí mismo y recoge todas intencionalidades que se han atribuido en este trabajo a la poesía de la segunda etapa de Gatell: “La verdadera muerte es el olvido” (Gatell, 2017, p. 103).

En “Tarde de invierno” el apartado se ha movido ya al espacio de las reflexiones más íntimas sobre el pasado. La poeta transmite una gran lástima por lo vivido, tan a menudo olvidado. También hace un repaso sobre su vida, a su juicio caótica, con que continúa en el siguiente poema “Con una cierta causticidad...”: “Lo he comprado todo a plazos: el amor, la casa, la vida, / y también la esperanza / de un mundo que soñaba diferente” (Gatell, 2017, p. 109). Ese sentimiento de desequilibrio ya lo veíamos en el comentario de Jordi Gracia atribuido a la experiencia del exilio; y nos confirma la idea de que cierta auto-aceptación era necesaria también por parte de la autora tras un dolor que la había desposeído de sí misma. Ello era bastante explícito de hecho ya en “La otra”. El poema es también claramente un repaso vital antes de la muerte que prevé cercana. Una suerte de ajuste de cuentas consigo misma que planteábamos como necesario desde la propia disposición pragmática del libro. Una auto-evaluación final y un consecuente reposo

se perciben en los siguientes versos: “[...] No obstante estoy tranquila. / He pagado ya todas mis deudas / y no tengo proyectos a la vista / que exijan gastos onerosos. // Solamente la muerte” (Gatell, 2017, p. 111).

También es especialmente marcado el estilo comprometido de su poesía en estos últimos poemas donde, una vez más, accede a realidad que le rodea desde lo más íntimo y también desde lo más privado, pero marcando fuertemente su denuncia, al estilo de su primera etapa. “Caballos (1975)” el penúltimo poema, está de hecho dedicado a la madre a raíz de la muerte del dictador. Narra el episodio de recogida de su hijo mayor de la cárcel desde sentimientos de odio y rabia profundos: “[...] adherido a mi piel como un gesto de rabia, / como el grito de rabia que todos compartíamos: / Amnistía. Libertad. Y tanta lluvia” (Gatell, 2017, p. 117).

El último poema, “Cuando nosotros callemos” está dedicado a los compañeros de profesión y es, de nuevo, una llamada a participar en el ejercicio de la memoria colectiva que la poeta considera como necesario para hacer justicia a la vida pasada. Viene subtítulo por dos extractos de versos de Miquel Martí i Pol y de Carles Riba, para enfatizar la influencia de dichos autores catalanes en su obra, que parece que fue más notable precisamente en este libro, pero que lamentablemente no ha podido ser estudiada por motivos de idioma. El poema está dedicado precisamente a Joan Margarit y da así circularidad al poemario y a sus intenciones. La última estrofa es desgarradora y resume el dolor incurable que el exilio generó en todas las personas que hubieron de vivirlo de alguna manera, exigiendo de nuevo que se hagan ejercicios de recuerdo para solventar, aunque sea sólo parcialmente, aquella injusticia:

A diario lo preguntan
desde la estancia del desasosiego
una mujer muy vieja y una niña
que murió un día de enero
de mil novecientos treinta y nueve
-hacía mucho frío-
en Cataluña.

(Gatell, 2017, p. 127)

El libro le habría servido a la autora para reflexionar sobre su propio desarraigo y todas sus aristas, a la vez que se acercaba a aquella situación común que vivieron aquellos que tuvieron que alejarse de sus costumbres de manera forzosa después de la Guerra Civil. Se enclava sin duda en ese ejercicio de la recuperación de la memoria que es esencial en esta segunda etapa; pero es un libro extremadamente íntimo. Parece que la poeta lo hubiera escrito precisamente para explicarse su vida a sí misma, a modo de revisión y recapitulación final. Una vida a su juicio caótica, pero que a nosotros se nos presenta de manera coherente y con la que parece que ella también se habría reconciliado en último término al asumir la autoría metafóricamente por medio de la primera persona en la pragmática del discurso lírico. La voz poética se ha reconocido a sí misma al dejar de lado su objetivación en la tercera persona. Se ha reconocido en su dolor y lo biográfico se torna plenamente autobiográfico. Y una de sus conclusiones principales parece ser que una de las mayores pérdidas dentro de su amplio proceso exilar, en tanto que poeta, fue sin duda la imposición de que sus trayectorias, vital y literaria, no pudieran ser plenamente bilingües.

13.9 Métrica, semántica y pragmática de los libros

13.9.1 La versificación: métrica, rima, y ritmo

Queda excluido de estos análisis formales el libro de sonetos, *Noticia del tiempo*, por razones evidentes de diferencias de composición y temas con respecto del resto de poemarios de esta época. Igualmente, *De mar a mar* y *Décimas de la emigrante* tampoco se evaluarán en este aspecto puesto que las composiciones son métrica y rítmicamente fijas en cada caso. Tampoco se prestará atención a *La voz perdida* ya que la versión castellana se trata de una traducción. Y tampoco a los extractos antológicos de los poemarios de la primera etapa puesto que no presentan cambios sustanciales en este aspecto con respecto a lo propuesto en el tercer capítulo. Evidentemente, tampoco se prestará atención a los poemas de la segunda etapa tal y como se incluyen en los trabajos antológicos, puesto que se analizarán aparte, en conjunto con su libro correspondiente. Sí que se prestará atención a la pequeña sección "Poemas últimos" de *En soledad, con ella*, por presentar novedad en sí misma como parte de un posible poemario mayor no publicado y estar, además, en sintonía con el resto de su obra general de esta segunda etapa. Los poemas inéditos publicados en *Facebook* de los que se intuyen poemarios completos, tampoco se

analizarán en este apartado. Primero, porque no fueron publicados en vida por la autora y como tal no constituyen corpus fijo de su obra actualmente; y, segundo, porque su naturaleza dista bastante de la tónica general de la poesía publicada y por ello no parece justo trazar líneas generales a este respecto a partir de ellos.

Así, comenzando por *Los espacios vacíos*, vemos una gran presencia del empleo del verso de arte menor en muchas de las composiciones, por tratarse de perspectivas personalísimas de los diferentes problemas, como ya comentábamos en el análisis métrico de la poesía de la primera etapa. Ello se ve claramente en “Infancia” y en todo el segundo apartado dedicado al mar. Vemos una primacía del hexasílabo trocaico mezclado incluso con el inusual heptasílabo trocaico, y el octosílabo, trocaico-mixto –y a veces dactílico-, e incluso con el verso tetrasílabo en el poema que abre el libro, “Los espacios vacíos”. La velocidad que confiere esta distribución métrica transmite el apremio con que Gatell comienza a transmitir su mensaje de recuperación histórica. Igualmente, el ritmo general del poema también gana en tonalidad grave, siendo cada verso de gran carga semántica, buscando la transmisión de muchas ideas en poco espacio: “Seres, cosas, instantes, / donde la aurora hundió sus dedos / y los hizo trasunto de sí misma / y me los fue otorgando / hasta colmarme toda” (Gatell, 2001, p. 23).

“Renovada esperanza” comparte esa sensación de apremio que confiere el verso de arte menor, ayudado por el recurso del encabalgamiento suave y los versos divididos en dos de que hablábamos en el análisis de la primera etapa. “Ilusión”, el tercer poema, está formado por su parte por dos estrofas no clásicas, respetando en todos los versos el heptasílabo yámbico, aunque con versos blancos. Supone una pausa, a pesar de que se continúe con el verso de arte menor.

El endecasílabo yámbico por su parte, se retoma como vertebrador en los poemas de tipo más reflexivo, como el siguiente, “La espigas de Rut”, donde aunque en su mayor parte blancos, también aparece la asonancia en “a-a” en varios versos, ya clásica en Gatell desde su primera etapa. El endecasílabo yámbico marca el ritmo de toda la composición en este caso y se mantiene inalterado en prácticamente todos los versos con su acentuación sáfica 1, 4, 6, 10. En “A mi madre”, por ejemplo, el endecasílabo sirve para establecer los puntos de cambio en cada estrofa, situado al inicio y hacia la mitad de cada una y alternándose con el heptasílabo y el octosílabo,

cuya estructura se mantiene a menudo a través de encabalgamientos suaves: “tan sola, / sin tu lámpara,” (Gatell, 2001, p. 35). Algo similar ocurre con el verso de once sílabas en “Detrás de mí” y “Palabras para Aurora de Albornoz”; y con el de catorce en el caso de “Canto de amor a mi ciudad”.

El empleo del encabalgamiento para mantener la métrica de los versos a la vez que se mantiene cierta modernidad y dinamismo es habitual en la segunda etapa de Gatell habiendo comenzado ya en su primera etapa de poesía social como se ha visto en *Esa oscura palabra* y *Las claudicaciones*. Pero así como antes era más habitual el encabalgamiento suave, ahora, la estructura del endecasílabo, por ejemplo, se mantiene también a menudo también a través de encabalgamientos abruptos, como ocurre al final del poema “El oro”: “Déjame con mi pobreza / a solas” (Gatell, 2001, p. 33).

En general, *Los espacios vacíos* es un libro que augura toda la segunda etapa en lo que a disposición métrica se refiere. No se opta nunca por la estrofa clásica y todas las composiciones son de estructura libre, apareciendo rara vez la rima consonante. Este libro de 2001 la libertad expresiva ha crecido; y, aunque sabemos que la poeta domina también las formas clásicas tal y como se ve en libros completos que a ellas dedica, sabemos también que opta por otros usos versales más modernos a la hora de tratar el tema de la recuperación histórica en este nuevo comienzo de siglo. Un trabajo, sin duda, en sintonía con los poetas que en una y otra dirección confeccionaban su obra durante esas décadas.

En *Cenizas en los labios* el endecasílabo yámbico prima por encima de todos los metros. Pero no está reñido con el alejandrino que se emplea en momentos puntuales de las composiciones, en los más narrativos, para introducir nuevas informaciones y avanzar en las historias que se van contando. Este libro es altamente narrativo en lo que a contenido se refiere y sin duda la poeta prefiere el verso de arte mayor para contar sus historias de amor. Pero el libro es extremadamente moderno, no hay rastro ni de estrofas ni de rimas clásicas. De hecho, se comienza a jugar con la graffía en algunos puntos concretos para introducir acotaciones entre paréntesis que cambian el tiempo de la reflexión en curso y/o introducen nuevos dialogantes dentro de una misma composición. Vemos el segundo caso, por ejemplo, en el quinto poema del apartado quinto:

También en tu mirada,
como guardado a bordo de una estrella,
venía un hijo muerto.

(Los míos,
los aún no nacidos
que me gritaban dentro,
violentos, perentorios,
te llamaron. Y tú les sonreíste...)

(Gatell, 2011, p. 78)

Sin duda el recurso del verso roto, escalonado, para mantener el metro está también muy presente en este libro. En la mayoría de los casos asiste al alejandrino, aunque también vemos ese recurso para mantener el endecasílabo y el octosílabo. Esto podría entenderse, por su parte, como un ejercicio de mantenimiento de un esquema métrico interno endecasilábico donde cuentan también todos los versos impares como el heptasílabo y el eneasílabo, tal y como lo definía Carlos Barral en los encuentros de Oviedo de 1987. El poeta también matizaba de hecho: “[...] yo creo que lo que hace rítmicamente buenos a los poemas son los versos cojos y los versos rotos” (Barral *apud.* Barral et al., 1987, p. 98), algo que sin duda encontramos en este libro y que también podía encontrarse en los dos libros de la primera etapa social que hemos analizado.

La oscura voz del cisne cuenta con composiciones muy eclécticas tanto en temática como en estructura. Es bastante difícil hablar de disposiciones métricas que engloben todo el libro. Quizás lo más interesante sería subrayar que hay pervivencia del endecasílabo yámbico como metro preferido para los poemas de tema más reflexivo y el verso de arte menor para aquellos más personales. “Mujer de Lot”, por ejemplo, estaría en la primera línea, y “Apunte biográfico” en la segunda. *Trébol* juega por su parte con el verso de arte menor constantemente por tratarse de composiciones sencillas llamadas a instruir en valores a los más jóvenes.

Poemas últimos constituye una buena síntesis en lo que a métrica de esta segunda etapa se refiere. En “Nacer”, el más íntimo y privado, prima el verso de arte menor, aunque el decasílabo sea el que marca el ritmo al inicio de las estrofas. En “Primer recuerdo”, por su parte, el endecasílabo estructura la composición

alternándose con el octosílabo y el heptasílabo. Es el poema que conlleva más temática reflexiva a partir del recuerdo, también donde más datos objetivos se brindan. Y, por último, “Memoria” retoma el alejandrino para estructurar el componente narrativo de la composición: “Hace ya tanto tiempo de todo. Tanto tiempo...” (Gatell, 2015b, p. 149).

13.9.2 *El léxico, los campos semánticos, y los mapas simbólicos*

De nuevo, se prestará atención sólo a la obra de la segunda etapa por razones igualmente evidentes. Se excluirá de este análisis de léxico también el libro de sonetos de 2004 por ser las temáticas demasiado eclécticas para unirlos bajo un mismo paraguas, así como por contar con poemas escritos en momentos muy diferentes. No sorprende, por tanto, que prácticamente todo el léxico que abordaremos gire en torno al tema del recuerdo y el ejercicio de la memoria puesto que esa es la temática que vertebra esencialmente toda la obra de la segunda etapa de Angelina Gatell.

Cabe destacar, en primer lugar, la existencia de un léxico centrado en el campo semántico de lo femenino, llamado a la creación de una genealogía femenina, tanto desde las dedicatorias de los poemas, como en las propias composiciones. Desde “A mi madre”, de *Los espacios vacíos* (2001) la autora se inscribe en ese esfuerzo feminista de transmitir el conocimiento de una a otra mujer de su familia, incluyendo aquí abiertamente a sus nietas a quienes dedica composiciones completas. Este tipo de léxico se encuentra diseminado entre los poemas de signo más autobiográfico, lo que permite seguir en la línea del recuerdo histórico pero abrir una pequeña vía lateral hacia el recuerdo femenino de la historia en particular. Observamos esos elementos, por ejemplo, en poemas de *La oscura voz del cisne* como “Apunte autobiográfico”, dedicado a su nieta Isabel, donde se emplean palabras como “niña” y “mujer” en una clara ascendencia genealógica; en “Desconocida”, dedicado a su nieta Lucía, donde emplea términos como “criatura”, refiriéndose a sí misma en tanto que mujer; o en “Primeros pasos”, dedicado a María Isabel Conde, donde narra sus primeras andaduras a través de términos marítimos como el propio “mar”, que también forma parte importante de esa creación de un espacio eminentemente femenino para ella. También en *La voz perdida* se retomará este tipo de léxico en poemas como “La otra” donde la poeta rememora su infancia

a través del recurso de la transfiguración en una tercera persona y emplea términos como “muchacha” o simplemente el pronombre “ella” que refuerza el componente de género en la composición.

Por otro lado, existe una parte del léxico de esta segunda etapa centrado específicamente en el campo semántico del exilio, ampliamente entendido. Es un léxico explícito, por una parte, con elementos como el propio término “exilio” que vertebra poemarios enteros como es *La voz perdida* o *Décimas de la emigrante*. Son palabras como “ciudad extraña” que también se repite en varias composiciones de *La voz perdida*; y también algo simbólico, en otro extremo, con términos como “adiós malherido” que inequívocamente también aluden a los mismos sentimientos de desarraigo. En *La oscura voz del cisne* el tema del exilio no tiene tanta presencia como en el libro anterior pero está también presente en algunas composiciones como por ejemplo en “Buganvillas” donde la poeta emplea verbos que aluden al movimiento territorial y a los sentimientos que afloran con el asentamiento en nuevos territorios como “vinieron” o “creyeron”. Son más evidentes en este sentido los elementos léxicos que aluden al exilio específicamente territorial que al interior, puesto que este segundo tipo puede encontrarse velado y transversalmente en muchas del resto de composiciones cuyo carácter es eminentemente crítico.

En *Cenizas en los labios*, por su parte, encontramos un léxico centrado específicamente en el campo semántico de lo amoroso. La poeta emplea términos extremadamente sensoriales que aluden a los sentidos, y a los sentimientos y las emociones para describir algo tan complejo como es el abarcador sentimiento del amor. Pero, sin embargo, quizás lo más reseñable sea la capacidad de entrelazar este tipo de léxico del amor con uno más centrado en el recuerdo del tiempo perdido, en sintonía con toda la producción de esta segunda etapa. Libro puramente machadiano en lo tocante al tratamiento del tiempo, términos como “tiempo” o “momento” se repiten en muchas de las composiciones acompañados de adjetivos como “perdido”, “pasado”, “vivido” o “debido”.

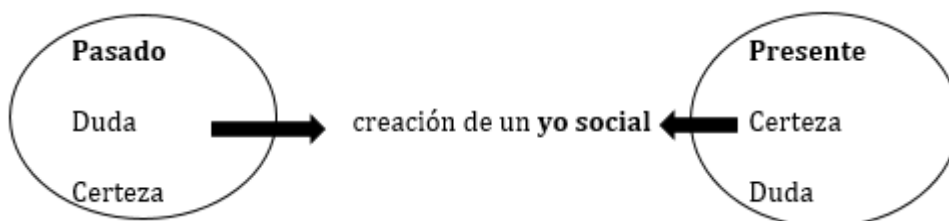
En *De mar a mar*, encontramos un léxico centrado en el pueblo de México, muy específico. Pero, por otra parte, también se entremezcla con el tema del recuerdo –del exilio español y del pasado colonial– a través de estructuras referentes

al paso del tiempo como “signos que cruzan el espacio”; y formas que tienen que ver con el reconocimiento de la alteridad: “la otra, la doliente”.

Pero además de estos reductos concretos de léxico tocante a sub-temas particulares, en general, se pueden encontrar abundantísimas estructuras referentes a la memoria colectiva e histórica que pueblan todos los poemarios de la segunda etapa. El título de la primera antología de 2001, *Los espacios vacíos y desde el olvido*, dibuja claramente dos de los núcleos léxicos fundamentales: el “espacio vacío”, y “el olvido”; si se quiere, siendo el primero consecuencia del segundo. Así, en *La oscura voz del cisne* encontramos estructuras como “casa” y “lugar” que hacen referencia siempre al punto de partida y otras contrapuestas a éstas, como “puente” y “camino” que tienen que ver con el abandono del origen en uno u otro sentido. “Santa Coloma” es un buen ejemplo de estas dicotomías. Junto a ese establecimiento del presente frente al pasado, encontramos también un léxico explícito de recuperación de los recuerdos: “memoria”, “esperanza”, “nostalgia” –siempre desde lo positivo-; y también, unos términos de apelación directa al lector rogándole que no ceje en su empeño de recordar el pasado: “decídmelo”, “creedme”, “pregunto”. Estos últimos trazos de apelación al lector estaban quizás más presentes en la primera etapa donde el tema de la duda también era primordial, aunque la certitud se hacía presente también en muchos momentos.

El tema de la duda está muy presente también de hecho en esta segunda etapa en los momentos en que la poeta se siente exhausta en su esfuerzo de recordar lo vivido y entonces comienza a dudar: primero de sus propias vivencias; y segundo de que merezca la pena recordarlas, a través de estructuras como “frontera entre los sueños y la nada” de “Reencuentro” en *La oscura voz del cisne* o “raya delgada y confusa que es la vida” del mismo poema. Sin embargo la certeza prima en toda la etapa indiscutiblemente y se deja sentir en estructuras léxicas muy abundantes frente a los momentos de decaimiento, tales como “mismo sitio”, “me persiguen”, “como entonces”, “como era predecible”, o “mis ojos habrán visto”. En general, rodeado de esas cuatro aristas: pasado-presente y duda-certeza, el léxico de los libros de esta segunda etapa puede resumirse como una alusión a la concepción de uno mismo como persona en tanto que ser en sociedad; marcado por traumas particulares del pasado que se reflejan en un presente complicado que ansía además

revivirlos, ya más clarificados, aunque ello sea una experiencia desgarradora. Podríamos resumirlo esquemáticamente así:



Todo ello lo vemos repetido en muchas de las composiciones de todos los libros en sentencias como: “algo perdido estalla dentro de mí” –de “Perdida voz” en *Los espacios vacíos*; “infancia mía [...] no puedo, no quiero recordarte” –de “Infancia” en *Los espacios vacíos*; “caudalosa herencia de mis días” –de “Las espigas de Rut” en *Los espacios vacíos*; “¿cuántas veces el gozo me ha llevado [...] a la caída?” –de “Primeros pasos” en *La oscura voz del cisne*; “nos dotabas de un futuro que no ha llegado aún” –de “Vecindad” de *La oscura voz del cisne*; “la hermosa arqueología de todo lo que empecé a perder una mañana del año veintiséis del siglo veinte” –de “Elegía imprescindible” en *La oscura voz del cisne*; “Hace ya tanto tiempo. Sin embargo / sé bien que alguna vez has revivido / también tú aquellos días [...]” –del sexto poema del cuarto apartado de *Cenizas en los labios*; “resulta necesario volver sobre los pasos, / reconstruir imágenes, sucesos, / palabras..., / las que dijimos, las que no dijimos / y debimos decir [...]” –del undécimo poema del quinto apartado de *Cenizas en los labios*. Finalmente, sin duda todo ello lo acompaña la poeta también de un alto nivel de autobiografismo que, en esta segunda etapa, estrecha aún más la relación entre la voz poética y la propia poeta, haciéndola ya prácticamente indesligable y ansiando traspasar incluso las barreras de la ficción poética. Lo vemos a continuación.

13.9.3 Pragmática del discurso lírico y comunicación literaria

Sería muy largo detenernos en cada libro en este apartado, así que será más interesante presentar un comentario que englobe las líneas generales inherentes a todos ellos. Podemos decir que una de las formas que priman en todos los poemarios es el yo colectivo, aunque a menudo viene escrito en primera persona del plural, para reforzar el sentimiento de compañerismo compartido en las temáticas de tipo social porque se aborda el problema ya desde la perspectiva de la memoria; aunque

tampoco desaparece del todo en algunas puntos en los que asiste a una función crítica, pero esta queda en cierto sentido dulcificada en un segundo plano. También el vocativo en segunda persona del singular es de primer orden para estos fines. Desde la primera parte de *Los espacios vacíos* ya se pueden por ejemplo ver ambos recursos en ese contexto. En “Renovada esperanza”, se percibe precisamente ese cambio del vocativo singular a la colectividad entendida como un “nosotros” dentro una misma estrofa: “No la toques, / te quemaría las manos / como una brasa. / Dejemos que se vaya apagando / y nos deje su espacio / vacío junto al alba, / [...]” (Gatell, 2001, p. 25).

Pero, en efecto, siendo que todos estos poemarios que se refieren al recuerdo desde el autobiografismo, están fundamentalmente caracterizados por el mismo “yo’ pretendidamente no-ficticio” (Luján Atienza, 2005, p. 183) de la primera etapa, pero que se explicita aún más en esta segunda con un recurso que Luján Atienza definiría como “la determinación de la identidad por las circunstancias enunciativas y enunciadas” (Luján Atienza, 2005, p. 196); quizás constituido como un paso más allá del anterior y desde luego siempre con la mínima intención ficcionalizadora en este caso. En el caso de Angelina Gatell, queda para un largo y complejo análisis el determinar si su poesía consigue romper la barrera de la ficción en algún punto, pero quizás tampoco sea demasiado fértil determinarlo en su caso, en nuestra opinión, ya que todos sus poemarios dan siempre una respuesta sobradamente contundente a las incertidumbres y las motivaciones que los originaron.

En cualquier caso, la voz poética habla además directamente a un interlocutor concreto en la mayoría de ocasiones. Cuando los poemas tratan episodios muy concretos, a veces se trata de un destinatario, a menudo también pretendidamente no ficticio, que referencia a una persona real. Ello se puede ver en muchas de las composiciones del segundo apartado de *La oscura voz del cisne*, “Evocaciones y homenajes”: “He vuelto muchas tardes / a Velintonia, tres. / [...] Tú siempre estás ahí. / [...]” (Gatell, 2015a, p. 87); o en todos los apartados de *Cenizas en los labios*. La mayor novedad pragmática es quizás que rara vez se dirige el hablante poético al lector real, capaz de comunicarse (Luján Atienza, 2005, p. 305), puesto que su realidad paralela viene recreándose en la ficción poética; y, paradójicamente, ya no necesita comunicarse con el exterior. En la mayoría de los

casos se habla sin embargo a una colectividad como ocurre por ejemplo en el poema de *La voz perdida*, “Cuando nosotros callemos”: “Decidme, / ¿quién hablará cuando callemos?” (Gatell, 2017, p. 127). Se trata, como decíamos, ya más de un “nosotros” que de un “vosotros”, puesto que el ejercicio de memoria es compartido y la función imprecatoria queda por su parte relegada a un segundo plano.

El hablante poético también se dirige a sí mismo, en forma de soliloquio, generalmente en los momentos de mayor incertidumbre. Un buen ejemplo son algunos de los poemas del primer apartado de *Los espacios vacíos*, tales como el mismo, “Los espacios vacíos”: “¿Cómo decir / sin herirlos ni herirme, / sus nombres tan amados?” (Gatell, p. 23). Se entreteje así un diálogo entre la sociedad y el yo; un yo intencionadamente muy relacionado con el mundo referencial-real además, que cierra una segunda etapa de una poeta comprometida con su mundo hasta el exceso. En la primera estrofa de ese último poema de su libro de 2017, “Cuando nosotros callemos”, la poeta lo habría dejado muy claro, tanto a nivel pragmático, como a nivel semántico. Esta estrofa es quizás un buen resumen de esa relación dialéctica, mundo interior-mundo exterior, que habría recorrido toda su poesía comprometida y de la memoria: “Hablaré siempre de aquel tiempo. Siempre / he estado hablando desde su atalaya / áspera, nebulosa, casi en ruinas. / Él es mi espacio / como yo soy espacio de la vida” (Gatell, 2017, p. 121).

13.10 *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta (2006)*

Como indicaba Gatell en la nota previa a la introducción de esta antología, el título procede de unos versos de María Beneyto de *Eva en el tiempo* (1952): “Mujer que soy, mujer profundamente / maldecida por Dios desde el vivir primero” (Beneyto *apud.* Gatell, 2006, p. 10). Y con ello se recoge esa doble dimensión de defensa del ser humano femenino y de su producción poética testimonial, para devolverle el valor que le ha sido restado tradicionalmente. Ambas poetas, recogidas ellas mismas en la nómina de nombres, hicieron siempre una poesía que mantenía en efecto esa dimensión auto-definitoria además de comprometida con sus circunstancias, a pesar de que cada una de ella enfatizara dicha dimensión femenina en mayor o menor medida, de maneras y en momentos diferentes de su producción, en cada caso.

La nómina de nombres incluidos, que ya ha sido mencionada en apartados anteriores, es relevante además de por sí misma, para intuir posibles puntos de conexión entre la poesía de esas mujeres y la de la propia Gatell, porque las consideraba rompedoras con lo que tradicionalmente se venía llamando despectivamente “poesía femenina”, y se incluía a sí misma dentro de ese grupo. La antóloga matizaba al inicio que en la nómina sin duda faltaban nombres relevantes y se trataba sólo de hacer un pequeño esfuerzo de recuperación al que deberían seguirle muchos otros. La selección de poemas de cada autora es cuidadosamente social, crítica, política en algunos casos; y, esencialmente, comprometida. Gatell incluyó solamente poemas que comportan una temática eminentemente social, en sintonía con el momento poético generalizado en los cincuenta –a pesar de que algunos de los libros de las poetas son mucho más tardíos en fecha de publicación-, dentro de la extensa producción de cada una de las mujeres que, no obstante mencionaba en las notas bio-bibliográficas. Pero, como el título de la antología temática indica, el objetivo del libro era ilustrar la participación de dichas mujeres en una corriente poética que primó en España hacia la mitad del siglo XX, y en cuya nómina canónica no habían sido incluidas a pesar de contar con composiciones que las hacían absolutamente merecedoras de ello. Era un planteamiento muy inteligente por parte de la antóloga el mostrar los puntos en común de todas las poetas en torno a la temática central sobre la que tradicionalmente se había trabajado en el periodo del medio siglo, para hacer de su esfuerzo compensatorio algo relevante a nivel filológico, más allá de reunir nombres de mujeres simplemente por el hecho de serlo, y sin tratar de encontrar los puntos en común dentro de su producción poética. El planteamiento, heredero probablemente también de la presión a que en este sentido habían sido sometidas las poetas del medio siglo, como ya veíamos anteriormente en el capítulo tercero de esta investigación, era sin embargo quizás una de las mejores maneras, de entre las posibles, de avanzar en los esfuerzos de recuperación de nombres de autoras para incluirlos en la nómina, hasta ahora canónica y excluyente, de poetas sociales de los cincuenta.

Así, de Ángela Figuera incluía poemas de los libros: *Vencida por el ángel*, *El grito inútil*, *Los días duros*, *Belleza cruel* y *Toco la tierra. Letanías*. De Carmen Conde: *Ansia de la gracia*, *Mi fin en el viento*, *Mujer sin Edén*, *En un mundo de fugitivos*, y *En la tierra de nadie*. De Concha Zardoya: *Pájaros del nuevo mundo*, *El desterrado*

ensueño, Debajo de la luz, Ritos, cifras y evasiones, Manhattan y otras latitudes, y Corral de vivos y muertos. De Gloria Fuertes: *Antología y Todo asusta.* De María Beneyto: *Eva en el tiempo, Criatura múltiple, Vida anterior, Biografía breve del silencio y El mar, desde la playa.* De Julia Uceda: *Extraña juventud y Sin mucha esperanza.* De Acacia Uceta: *El corro de las horas, Frente a un muro de cal abrasadora, y Al sur de las estrellas.* De Aurora de Albornoz: *Brazo de niebla, Palabras reunidas, y Poemas sueltos.* De Angelina Gatell: *Noticia del tiempo, Poema del soldado, Esa oscura palabra y Las claudicaciones.* De María Elvira Lacaci: *Humana voz, Sonido de Dios, y Al este de la ciudad.* De Cristina Lacasa: *Un resplandor que perdonó la noche, Con el sudor alzado, Encender los olivos como lámparas, y Antología poética.* Cabe mencionar que Gatell ofrecía también, en el apartado de selección de su propia obra, un poema de cariz parcialmente amoroso, pero del que también se traslucía ya la línea del compromiso social. Venía con una nota final que decía: “Poema inédito, rescatado de un antiguo cuaderno” (Gatell, 2006, p. 294). Su título es “Amarga juventud (1948)”. La composición está formada de once cuartetos no tradicionales, en heptasílabos blancos, y aborda el tema del desamor de juventud intercalando con él la desesperanza de un comienzo de la vida instalado en los duros días de la posguerra: “[...] Hace ya tanto tiempo / que busco, sin hallarla, / la razón que ilumine / días sin esperanza; [...]” (Gatell, 2006, p. 293). Podría pensarse que el poema estuviera llamado a incluirse en *Cenizas en los labios*, teniendo en cuenta esa mezcla temática del recuerdo.

Por lo que respecta al estudio introductorio, sin duda estuvo inspirado por el trabajo de Carmen Conde, *Un pueblo que lucha y canta.* Tal y como la propia Gatell escribía en la reseña que le dedicó en 1967 en *Cuadernos Hispanoamericanos*, son las propias manifestaciones de un pueblo más activo que pensante las que nos dejan traslucir nuestra historia, y las que nos hacen comprender cómo hemos llegado hasta nuestro presente. Gatell, en esa introducción a *Mujer que soy*, optaba también por recorrer históricamente las mayores producciones femeninas de la historia occidental para mostrar así, explícita y fielmente, el desarrollo que habían sufrido las letras escritas por mujeres hasta llegar a las de su propia generación de poetas. Es un trabajo, sin duda, de extraordinario valor filológico y su conocimiento al respecto, muy vasto como podremos ver. De hecho, en numerosas ocasiones, durante su vejez, Gatell daría conferencias en torno al tema de la poesía femenina,

y, en esas exposiciones, siempre mantuvo en esencia la misma argumentación que quedó plasmada en esta antología. Por todo ello es interesante prestarle atención ahora a ese estudio introductorio³⁶.

La poeta se mostraba conocedora de la tradición y la valoraba y respetaba como punto de anclaje y partida para las futuras creaciones:

Estamos convencidos de que ninguna manifestación humana, ya sea sociológica, política o cultural, se produce de forma espontánea, ni es nunca ajena a dependencias y puntos de apoyo, sino que, por el contrario, surge siempre como consecuencia e interrelación con referencias y circunstancias que nos van conduciendo, a veces de forma confusa, incluso dramática, hasta nuestro presente. (Gatell, 2006, p. 11)

De esta manera, Gatell ponía de manifiesto que la exclusión de las mujeres del canon tradicional, necesariamente tenía que contar con algún componente de naturaleza diferente a la falta de referentes. Es, por lo tanto, aún de mayor interés su trabajo introductorio en esta antología puesto que trataba de sentar las bases de un canon propiamente femenino, en la misma línea en que Eliot había reclamado la tradición literaria como necesaria en la creación de las historias de la literatura en su trabajo de 1919, "Tradition and the individual talent".

Comenzaba evaluando la situación de la mujer intelectual en la baja Edad Media a partir del texto de Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (1957). Y subrayaba la importancia de las contribuciones al arte de las mujeres hispano-árabes de aquel periodo del Al-Andalus. De la poesía de cancionero femenina de la alta Edad Media, daría, más adelante, varios nombres de poetas: María Arias o Marina Manuel, entre otras. Florencia Pinar era para ella, siguiendo el texto de Miguel Ángel Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros* (1990), el nombre de la poesía cancioneril que más identidad propia tuvo en el momento. Más tarde se preocupaba por el periodo entre el siglo XV y el XVII, del que destacaba las enseñantes en universidades como la de Alcalá de Henares. Los ejemplos que da

³⁶ Cabe matizar, igual que ella hacía en su nota introductoria, que sólo se ocupó de la poesía escrita en castellano, siendo plena conocedora de la escrita por mujeres en otras lenguas, lo cual también fue lógicamente determinante desde la perspectiva de la concepción histórica del género.

Gatell de este fenómeno, siguiendo ahora el texto de Ana Navarro, *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII* (1989), son: Isabel de Vergara; Lucía Medrana –enseñante en la Universidad de Salamanca-; y Juana Contreras –alumna brillante de la Universidad de Segovia. Recordaba Gatell también a las “latinas” (Gatell, 2006, p. 31), mujeres que dominaban las lenguas antiguas en la Península, siendo una de las más importantes Beatriz Galindo, profesora de Isabel la Católica. Recordaba también que en la corte de aquella misma monarca se dio siempre prioridad a la alfabetización de las mujeres (Gatell, 2006, p. 31).

Más adelante, recordaría los textos recriminatorios y feministas de Teresa de Cartagena en el siglo XV (Gatell, 2006, p. 43). Y en este momento dedicaba la autora un espacio a reflexionar sobre las discriminaciones históricas de índole social, poniendo de manifiesto esa doble discriminación a la que estaban sometidas las mujeres de baja clase social. En efecto, el acceso a la educación sólo estaba al alcance de las pocas personas situadas en la cúspide de la pirámide socio-cultural; y, dentro de ella, primero estaban los varones. También en este punto, Gatell iba más allá, y pasaba a evaluar el impacto de la doctrina religiosa en la discriminación femenina que, históricamente, fue bastante notable. Recordaba un texto de San Jerónimo que reza lo siguiente: “La mujer es la puerta del Diablo, la senda de la iniquidad, la picadura de la serpiente, en una palabra, un objeto peligroso” (San Jerónimo *apud*. Gatell, 2006, p. 33). No dejaba de recordar otros textos, aún más antiguos, donde este impacto religioso se traslucía en una discriminación basada en supuestas carencias de tipo biológico. Pero la poeta también se detenía a evaluar textos del siglo XV que se dedicaron al ensalzamiento de la figura femenina como fueron *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón; el *Libro de las virtuosas et claras mujeres*, de Don Álvaro de Luna; o la *Defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Varela (Gatell, 2006, p. 35).

Después del Humanismo renacentista, la mujer se subsumió en el retroceso con la Contrarreforma. Y subrayaba ahora Gatell, para ilustrarlo, el texto de *La perfecta casada* de Fray Luis de León, como símbolo de ese retroceso en el ámbito de la intelectualidad para las mujeres, de nuevo, de la mano de las doctrinas religiosas. Sin embargo, no se puede hablar de un parón a este respecto. Y, para ponerle nombre al esfuerzo compensatorio, ofrecía Gatell ahora una nómina de

poetisas españolas de este periodo y del siguiente áureo: Teresa de Ávila, Luisa Sigea, María San José, Luisa de Carvajal y Mendoza, Isabel de Vega, Isabel de Villena, Ana María Sarmiento, Cristobalina Fernández de Alarcón, Ana Caro Mallén, Catalina Clara Guzmán, Leonor de la Cueva y Silva, sor María de Santa Isabel, sor Marcela de San Félix –hija de Lope-, y la ya famosa María de Zayas (Gatell, 2006, pp. 42-43). Es Sor Juana Inés de la Cruz, ya en pleno barroco, el punto que Gatell consideraba “la primera gran voz de la lírica femenina castellana” (Gatell, 2006, p. 43). Subrayaba la poeta sus *Redondillas* en defensa de la mujer prostituida como uno de los hitos feministas de la historia reciente. Igual que sabemos ya que en el caso de la poesía de Gatell Sor Juana Inés tuvo su espacio, también Pino Betancor tendría muy presente su influencia en la lírica femenina contemporánea puesto que, sin ir más lejos, le dedicaba un poema de título “Sor Juana Inés” en la revista *Caracola* en el verano de 1963. Y, como ellas, muchas de sus contemporáneas la tuvieron también muy presente.

Del siglo XVIII, quizás uno de los menos prolíficos en España a nivel poético, subrayaba Gatell algunos nombres femeninos de poetisas: Margarita Hickey, María Gertrudis de Hore, Beatriz Cienfuegos, María Catalina de Caso, Rosa Gálvez, María Nicolasa de Helguero, y María Isidra Quintana de Guzmán y de la Cerda –protegida de Carlos III y primera mujer en llegar a la Real Academia Española a los diecisiete años, aunque muy poco documentada (Gatell, 2006, pp. 46-47). Para crear esta nómina se servía Gatell de los siguientes textos: *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat (1968); *Poesía española del siglo XVIII* de Rogelio Reyes (1993); *Poesía del siglo XVIII* de Federico Carlos Sainz de Robles (1964); y *Poesía del siglo XVIII* de John H. R. Polt (1986).

En el siglo XIX, con la explosión del Romanticismo, la poesía femenina volvió a estar en boga. Y, para Gatell, también fue este momento en el que comenzaron a oírse las protestas feministas en favor de los derechos de la mujer, propiamente considerables como tales. Surgió, sin embargo, una nueva forma de misoginia, más velada, frente a la cual las mujeres tendrían que hacer frente con ayuda de una sutileza mucho más difícil de defender que aquellas reivindicaciones evidentes de derechos. Se trataba de las doctrinas del *ángel del hogar*, las cuales estuvieron presentes hasta bien entrado el siglo XX (Gatell, 2006, p. 49). Nombres relevantes de

ese siglo XIX de mujeres intelectuales y escritoras de varios géneros diferentes señaladas por Gatell son: Concepción Arenal, Rogelia León, Amalia Fenollosa, Pilar Sinués, Ángela Grassi, Concepción Estevanera, Vicenta García Miranda, Antonia Díaz de Lamare, Vicenta Maturana, Manuela Cambroner, Robustiana Armiño, Faustina Gómez Melgar, Victoria Saez de Tejada, y Rosario de Acuña (Gatell, 2006, p. 51).

Se detenía después la poeta en cuatro nombres del Romanticismo y Postromanticismo que fueron a su juicio decisivos para el desarrollo de la historia de la poesía femenina en los años posteriores: la catalana María Josepa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda desde Cuba, Carolina Coronado, y Rosalía de Castro (Gatell, 2006, p. 51). De María Josepa Massanés, junto a las gallegas Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, más tarde, diría Gatell que sus expresiones en clave de feminismo reivindicativo fueron demasiado tímidas –quizás las únicas posibles entonces- y que corrieron el riesgo de legitimar ciertas diferencias de derechos entre ambos sexos (Gatell, 2006, pp. 52-53). De Rosalía de Castro diría sin embargo que sus ideas eran tan claras en su mente que sus textos nunca necesitaron de reivindicaciones explícitas más allá del ejercicio libre de su profesión:

[...] desestima, ignora, desdeñosa la mayoría de las veces, cualquier actitud crítica o adversa. Ni siquiera intenta negociar ese derecho afirmando que el hecho de escribir es perfectamente compatible con sus derechos de madre, de esposa, de guardadora del hogar, como hicieron sus antecesoras.

(Gatell, 2006, p. 61)

Adentrándose ya en su siglo XX, Gatell afirmaba que el Modernismo enmudeció la poesía femenina española de la Península, quizás por su falta parcial de compromiso con el medio. Subrayaba, no obstante, la importancia de las figuras latinoamericanas como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, y Delmira Agustini. Destacaba también la influencia de dichas poetisas en las españolas de esa primera mitad del nuevo siglo, como no podría ser de otra manera, como Carmen Conde o Ángela Figuera, aunque la segunda comenzara a publicar después de la Guerra Civil (Gatell, 2006, p. 65). Destacaba dos nombres de mujeres poetas de herencia romántica que en el nuevo siglo destacaron más como ensayistas: Blanca de los Ríos y Sofía Casanova. Así como a Concha Espina como una

buena poeta del 1900 a pesar de que quedara su obra lírica eclipsada por la narrativa (Gatell, 2006, pp. 65-66).

Evidentemente, subrayaba la poeta también a toda la nómina de poetisas de la primera mitad del siglo XX como nuevo resurgimiento de la poesía femenina que a su juicio perviviría, como viene a demostrar con su nómina de once poetas, durante la moda social del medio siglo, aunque en otras líneas estéticas: Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Elisabeth Mulder, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Josefina Romo Arregui, Marina Romero, Cristina de Arteaga, Dolores Catarineu, Rosa Chacel, María Alfaro, Susana March, y Celia Viñas. Concluía Gatell que a pesar de que al final de la Segunda República se tratara de instaurar en España un clima represivo para las mujeres que trabajaban fuera del hogar, éstas nunca permitieron ya un retroceso como el de eras anteriores y siguieron alzando su voz notablemente en medio del panorama literario del medio siglo:

[...] pese a la represión de la posguerra española –que de forma tan profunda y dramática afectó a la mujer, con su empeño de reducirla una vez más a la invisibilidad, a su papel marginal y doméstico-, su voz se oirá más vigorosa, más lúcida, más dueña de su destino que en cualquier otro momento. (Gatell, 2006, p. 68)

Y sin duda lo hicieron, como se percibe en todos los ejemplos que ella misma ofrece en esta antología. Entre los nombres más relevantes, además de los elegidos para su nómina, destacaba a: Remedios de la Bárcena, María Teresa Cervantes, Josefa Contijoch, Luz Pozo Garza, Trina Mercader, Amparo Gastón, María Victoria Atencia, María Eugenia Rincón, Pilar Paz Pasamar, Teresa Barbero, Clara Janés, Concha de Marco, Elena Andrés, Ana María Fagundo, y Elvira Daudet (Gatell, 2006, pp. 74-75). Queda por preguntarse entonces el porqué del oscurecimiento de esos nombres en las antologías que canonizaron a los poetas de los años cincuenta. Sobre ello volveremos en el último capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO 5: LA CONFIGURACIÓN DEL CANON DE LA POESÍA ESPAÑOLA DEL
MEDIO SIGLO. EL CASO DE LAS POETAS

En los tiempos actuales, donde el fluir de información es constante y cambiante, no es posible pensar que cada uno no pueda aportar su propia versión de la historia de la literatura sin información contrastada, y ello nos vaya a llevar a paraderos rigurosos académicamente. Por otro lado, el criterio de selección estético que defendía Harold Bloom en *The Western Canon. The books and School of the Ages* (1994), aventurado además desde una posición de individualidad, tampoco nunca tuvo el rigor suficiente para ser tomado en serio por la Academia a la hora de construir el canon literario; y, ahora más que nunca, es impensable. Hoy en día es necesario entonces recapacitar sobre la historia de la literatura que se nos ha venido relatando y preguntarse si es inequívoca; así como en torno a qué valores ideológicos ha sido construida en cada caso y sobre cuáles vamos a tratar de construirla de ahora en adelante. Parece entonces que el canon en que tradicionalmente ha estado basada está llamado a ser una mera directriz desde donde partir a lugares insospechados y antes denominados “periféricos”, a pesar de que pueda concedérsele ese cierto valor esencial acumulado a lo largo de varias generaciones tal y como afirmaba T.S. Eliot en su ya mencionado ensayo de 1919, “Tradition and the individual talent”.

La historia de las mujeres en la dictadura, la de las mujeres poetas, existe y, como tal, debe ser contada apostando por ellas como otras protagonistas dentro de un relato polifónico, y no como meras anécdotas dentro de una gran novela de tesis. El hecho de que aparentemente no podamos encontrar hechos concretos que las cohesionen como un grupo como ocurre normalmente con los varones -aunque incluso no con todos ellos, como ya veíamos en el capítulo tercero de este trabajo-, no quiere decir que no pueda hablarse de ellas y su poesía, como tampoco quiere decir que esos hechos no existieran. Había grupos, había individuos y por eso es tan justo como necesario recuperar toda esa información. La poca o mucha contribución que esta pequeña revisión aporte a la nueva historia literaria que ha de relatarse queda para valoración de cada lector.

Basándonos en la compilación de estudios de Enric Sullá en su *El canon literario* (1998), que nos parece fundamental para apoyar esta breve reflexión en parámetros teóricos solventes, habría que comenzar recordando, como él mismo hace en su capítulo introductorio, que el canon a menudo está orientado en torno al

poder (Sullá, 1998, p. 11). Es algo que además resulta evidente para el periodo temporal que abarca este estudio, dado que la poesía del medio siglo, como así sus construcciones, se vieron mediatizadas por una moral forjada a la sombra del franquismo, tanto para bien como para mal. Si, por un lado, los poetas sociales supieron anteponerse a la represión política e incluso lo interpretaron como una necesidad moral básica que dio lugar a una denuncia innata; es evidente también, por el otro, que buena parte de las construcciones sociales del franquismo, en lo tocante a la distinción de género, afectó a los poetas y a los críticos, de una manera muy negativa con respecto a la inclusión de las autoras en el canon literario.

Hemos visto a lo largo de este trabajo cómo la poesía de las mujeres se vio mediatizada por una necesidad de auto-conocimiento y auto-afirmación, derivada también de un clima que no les era favorable en tanto que se encontraban enclavadas dentro del marco de lo que entonces se tendía a llamar “el sexo débil”, donde no se veía con buenos ojos su acceso al mundo laboral público, fuera del hogar. Es de suponer entonces que los estudios que se hicieron alrededor de los poetas que poblaban el panorama del medio siglo, estuvieron también motivados por esa misma suerte de lógica de la marginación que a ellas les llevaba a incluir en sus composiciones la vindicación. Pero, en todo caso, en estos espacios teóricos siempre es difícil encontrar culpables concretos y eso complica mucho las teorizaciones. Se trata más bien de una actitud asumida por todos que difícilmente se puede desglosar en sucesos concretos. Aun así, el objetivo de este capítulo es recorrer algunos puntos fundamentales que intervinieron en la creación del canon de la poesía del medio siglo, para tratar de esclarecer algunas de las causas de la marginación de las autoras.

Como Frank Kermode afirma en su apartado dentro del volumen de Sullá, “El control institucional de la interpretación”: “[hay una estrecha relación] entre el carácter de una institución y las necesidades que satisface al dar validez a textos y a interpretaciones de los mismos.” (Kermode *apud.* Sullá, p. 98). Y evidentemente se puede entender esa institución que él llama “erudita” como un conjunto de factores globales que van más allá de criterios estéticos y culturales, como también deja traducir su propio estudio, que llega incluso hasta los límites del psicoanálisis. José Carlos Mainer, en el mismo volumen, en “Sobre el canon de la literatura española del

siglo XX”, lo afirma con más contundencia aún al inicio de su apartado: “Cualquier uso de la palabra canon [...] responde a una idea de autoridad que organiza férreamente sus alrededores” (Mainer *apud.* Sullá, 1998, p. 271).

Walter Mignolo en su apartado correspondiente, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, dentro de ese mismo volumen de Sullá, afirma por su parte: “[c]omprender las prácticas discursivas y las interacciones semióticas como sistemas autoorganizados más allá de las fronteras culturales, sería una forma de evitar enseñar cánones literarios regionales como fueran universales” (Mignolo *apud.* Sullá, 1998, p. 268). Lo cual nos lleva a pensar que la instauración de un canon determinado no es estática y desde luego no es única tal y como se podría deducir de la acepción bíblica del término. Lo mismo había apostillado por su parte Mainer, refiriéndose también al estudio de Wendell V. Harris en el mismo libro, cuando describía la diferencia entre el criterio de autoridad de lo que tradicionalmente se ha considerado tal -i.e. la Biblia- y el canon literario: “[E]l parangón no es quizás de lo más acertado: el *canon* de los libros de la Sagrada Escritura tiende a la inmutabilidad [...] mientras que un *canon* literario es esencialmente dinámico. [...] [Y], en tal sentido, es una permanente actualización del pasado” (Mainer *apud.* Sullá, 1998, p. 272). Con todo, habría que preguntarse entonces por las múltiples relaciones de poder que intervienen a la hora de organizar un canon determinado y por supuesto entender ese poder como cambiante y desarrollado en diferentes órbitas además de la cultural. Esas relaciones de poder funcionarían además bidireccionalmente a la hora de crear el canon primero y a la hora de reproducirlo después, siguiendo a Mignolo.

En este aspecto, la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar, nos ayuda a comprender cómo esas relaciones de poder se establecen dentro de un entorno concreto por medio de conexiones con otros entornos. En nuestro caso, creemos que podríamos aplicar la teoría del israelí entendiendo la España del medio siglo como entorno general y las pequeñas manifestaciones de los distintos grupos de poetas como los entornos literarios -socio-culturales- con los que dialogaba a la hora de generar una historia canónica de su literatura. Propone Even-Zohar que el sistema tiene una “multiplicidad de intersecciones y, de ahí, la mayor complejidad en la estructuración que ello implica” (Even-Zohar, 1990, p. 12). Siendo los poetas

sociales un subgrupo -aunque preeminente- dentro del panorama poético general y las diferentes agrupaciones de poetas otro subgrupo dentro de aquel, las poetas sociales, sin grupo definido y mujeres profesionales fuera del hogar, se establecerían como el último círculo concéntrico en medio de ese esquema de relaciones que proponemos. Even-Zohar deduce que las interrelaciones entre los diferentes entornos en comunicación, ocurren de la siguiente manera a la hora de consolidar un canon:

[U]na cosa es introducir un texto en el canon literario, y otra, introducirlo a través de su modelo en un repertorio. En el primer caso, que puede ser denominado canonicidad estática, un texto es aceptado como producto concluido y se lo inserta en un conjunto de textos santificados que la literatura (cultura) desea conservar. En el segundo caso, que puede denominarse canonicidad dinámica, un cierto modelo literario logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste. Es esta última clase de canonización la que efectivamente genera el canon, que de este modo puede contemplarse como el grupo de supervivientes de las luchas de canonización, probablemente los más obvios productos de ciertos modelos establecidos con éxito. (Even-Zohar, 1990, p. 18)

Siendo así las cosas, no sorprende que la situación de las autoras en lo tocante a acceder a una clasificación ventajosa en la configuración del canon fuera efectivamente la más precaria durante la posguerra franquista, puesto que tenían que imponer su modelo desde el círculo más alejado al principal, y con el que menos concomitancias tenían, no sólo a nivel estético, sino también de posición como sujetos en la vida cultural, social, histórica, y política. En resumen, en mitad del relato ideológico que se iba generando. Moviéndonos ahora en el plano estrictamente literario -dentro de ese gran marco de lo comúnmente llamado "socio-cultural"-, puesto que sería objeto de un estudio mucho mayor y de otras características el abarcar también el plano histórico y el político; como dice Miguel Casado en *Los artículos de la polémica*, la propia labor de la crítica a menudo contribuyó a la restricción de nombres necesaria que surgió a la hora de estudiar las generaciones, los grupos, y los cambios en la historia de la literatura. Si se hubiera abordado una nómina más extensa de nombres la labor hubiera sido infinita y probablemente menos sistemática para el estudioso. Pero esas simplificaciones que se hicieron desde el estudio -poético-, aunque bien intencionadas, conllevaban el riesgo de olvidar nombres de poetas cuya producción quizás no se acercaba tanto a

las directrices que se habían trazado para un grupo predilecto, aunque sin embargo estuvieran allí también. En el caso de las mujeres –poetas-, esta exclusión ocurrió con más asiduidad por todos los motivos expuestos anteriormente de manera somera. Además de todo ello, “[e]sta tendencia a *hacer historia*, a consagrar poetas, [volvió] esclerótica incluso la lectura de sus propios libros” (Casado, 2005, p. 33), efectivamente.

Por otro lado, las labores clasificatorias también conllevaban el riesgo de no percibir la verdadera naturaleza de la poesía que es, de por sí, inclasificable: “Un poeta verdadero nunca puede *representar* la poesía de otros” (Casado, 2005, p. 28). Pero sería imposible evaluar los poemas de cada poeta uno a uno y atribuirles en su justa medida sus características definitorias, por lo que no hay más remedio que ceñirse a clasificaciones dadas y alertar al lector siempre de lo precario de las mismas. No por ello, sin embargo, era necesario silenciarse ante voces que ahora van apareciendo en las nóminas de conocidos y que sin duda merecen un estudio propio para poder ser, de nuevo, clasificadas y evitar la situación que describía José Manuel Caballero Bonald en un poema de su libro *Manual de infractores* (2005) de título “Canon”:

[...]
Todo está al fin surtido de facsímiles,
todo hiede a retrato y a remedo.
No sin ser deformada
puede la realidad exhibir sus enigmas.
(Caballero Bonald, 2011, p. 569)

José Antonio Gabriel y Galán, quien dirigía la revista *El Urogallo* en su segunda época, escribía por ejemplo lo siguiente para el monográfico sobre el cincuenta, que salió en ya 1990, en el número 49 de la revista:

Parecería que el azar, determinadas facciones amistosas o algún incontenible afán pedagógico fueran los responsables de lo que podría considerarse como *historia oficial de la literatura española actual*. [...] Sin embargo, somos cada vez más los que consideramos que esa *historia* está distorsionada, burdamente maquillada, carece de rigor y se ha formulado tomando en cuenta sobre todo criterios ajenos de estimación objetiva de las obras originales. (Gabriel y Galán, 1990, p. 26).

Y Concha Lagos en su *Campo abierto* (1959-1960), dedicado a los poetas jóvenes con que se relacionó en Madrid durante el medio siglo, habría escrito en una composición ya antes que él:

No dejéis que la historia se quede en lo sabido.
Descubridle otros días, más páginas, más aire.
Ésta es vuestra jornada;
que nadie enturbie el agua porque ya no la bebe.

Para vosotros toda la luz de la mañana.
El árbol con su fruto, la espiga más crecida
y los nuevos caminos gritando su “¡adelante!”
(Lagos, 1959-1960, p. 11)

La poeta se refería a la escritura de una historia diferente a la impuesta desde el ámbito oficial, como se ocuparon de hacer todos los poetas a los que la composición va dirigida. Pero posiblemente Lagos sabía también que no todos ellos pasarían a la historia con tanto peso y sólo algunos saldrían canonizados de ella. Ante esa difícil pero evidente situación, la poeta trataba de animarles³⁷.

También cabría mencionar en este punto, como Carlos Barral relataba en *Cuando las horas veloces* (1988), que la labor selectiva a partir de los años del medio siglo, fue también especialmente restrictiva económicamente para la industria editorial ya que comenzaba a despegar después de la guerra y era primordial seleccionar las obras con vistas a su previsible consumo en el mercado. El propio Barral fue uno de los principales editores responsables de ese tipo de restricción, de hecho. Con ello se nos revela un último plano que afectó directamente al proceso de creación de un canon literario, que fue precisamente el de las editoriales y su escasez de fondos. Además de todos esos condicionamientos que veníamos situando en ese plano literario que nos ocupa, el que habíamos enclavado dentro del amplio “socio-cultural”, nos encontramos entonces con que el plano económico también afectó, en

³⁷ El poemario iba dedicado, en este orden, a: Manuel Mantero, Julia Uceda, Vicente Núñez, Carlos Sahagún, Antonio Gala, Eladio Cabañero, María Elvira Lacaci, Claudio Rodríguez, Manuel Alcántara, Pilar Paz Pasamar, y José Ángel Valente.

muy estrecha relación con el anterior, de forma directa a la articulación del canon; y con que todas esas restricciones a que estaba sometida la historia de la literatura en curso, intervenidas por todo tipo de criterios circunstanciales, subjetivos y parciales, afectaron negativamente a las autoras del medio siglo, puesto que en todas las variables posibles de selección para el consumo general, ocuparon siempre los últimos puestos en mitad de un panorama que, socio-culturalmente, en efecto no favorecía a las mujeres que trabajaban fuera de la esfera doméstica.

Emili Bayo, en su volumen de 1991, *La poesía española en sus colecciones (1936-1975)*, también aportaba razones muy interesantes respecto de los diferentes condicionantes que afectaron la promoción editorial de los poetas, además de ofrecer una amplísima selección de datos que nos permite intuir, por otro lado, que un porcentaje muy pequeño de libros de poesía de mujeres fue publicado en las diferentes colecciones de poesía en aquella época con respecto a los de los varones. Y para el crítico catalán, el factor económico también aparecía representado de hecho como decisivo cuando se trataba de la falta de promoción en el mercado editorial del medio siglo. Incidía Bayo en la falta de recursos de la primera posguerra, por otro lado, donde subraya la escasez eléctrica y la falta de papel (Bayo, 1991, p. 17), además del bipolarismo cultural de Madrid-Barcelona (Bayo, 1991, p. 17). Apuntaba el catalán que la “Biblioteca Breve” de Seix Barral, así como la editorial Ariel de Barcelona o la de Taurus en Madrid, fueron efectivamente decisivas en el periodo del medio siglo; tanto, que el dato concreto de edición de libros que ofrecía es el siguiente: en 1950 se habrían editado 3.630 libros en España y, en 1963, 12.448 (Bayo, 1991, pp. 22-23). Y, de ese total, además, sólo un tercio habrían sido obras literarias (Bayo, 1991, p. 24). En el terreno de las colecciones de poesía, en particular, Adonais era sin duda el referente en el medio siglo (Bayo, 1991, p. 70). Cabría destacar ahora también otros factores que aportaba Bayo en el primer apartado de su volumen, “La edición en España (1939-1975)”, que intervinieron en la falta de promoción editorial de la poesía en particular en el país por aquellos años; y, en su caso, también por lo tanto a la hora de situar a las autoras del medio siglo en una esfera de desventaja a varios niveles con respecto al resto de sus compañeros

poetas: el sectarismo de algunos editores; el localismo de algunas editoriales³⁸; de nuevo el bipolarismo Madrid-Barcelona³⁹; la falta de focos aglutinadores intelectuales como sí que tuvo la novela y el ensayo; y, sobre todo, la escasa competitividad comercial de la poesía, de nuevo⁴⁰ (Bayo, 1991, pp. 33-34). En un artículo titulado “Mujeres poetas bajo el franquismo” publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Encarna Alonso Valero, profesora de la Universidad de Granada, hacía la siguiente valoración de la situación de las mujeres en el mundo intelectual de la posguerra en general:

Las trayectorias de las mujeres poetas en la España franquista resultan, en gran medida, singulares, sin que pueda trazarse un patrón o una serie de patrones claros. Si en el caso de las carreras masculinas es fácil realizar agrupamientos de agentes con trayectorias que presentan una cierta homología –es decir, parecidos en la diferencia–, con las mujeres poetas ese hecho resulta enormemente complicado, pues sus trayectorias aparecen desplazadas con respecto a los grupos y las configuraciones centrales –protagonizadas, en su mayoría, por hombres–, pero tampoco resulta posible establecer homologías. Se trata de una cuestión fundamental: las poetas se encontraban situadas en una lógica de ruptura permanente entre el dentro (*insiders*) y el fuera (*outsiders*), con un sentimiento constante de formar parte de un círculo, pero sin pertenecer en realidad a él, o al menos no del todo. [...] Eran personas a las que se excluía de los grupos de socialización y, por tanto, también de las unidades generacionales en torno a las que se han ido construyendo los mecanismos de ascensión al canon y la consagración en la historia de la literatura. [...] La participación en una interacción cuyo sentido no se domina –porque no se poseen los instrumentos ni las armas para poder dominarla– es habitual en las mujeres poetas. No hay más que pensar en las mujeres que, desde finales de los 40, escriben poesía social o en su participación en antologías. [...] Se observan, como en todos los campos, relaciones de poder, de fuerza, estrategias e intereses, pero todos esos rasgos adoptan en el campo literario una forma específica e irreductible, y más en una situación de heteronomía y sobredeterminación del campo político como la que sufre todo el mundo cultural en las

³⁸ Ante lo cual precisamente las colecciones descentralizadas de poesía, privadas o subvencionadas públicamente, pero dispersas por todo el país, intentaron combatir (Bayo, 1991, p. 71).

³⁹ Apuntaba Bayo que, además, en Barcelona “no [se] concentró hasta los años sesenta una dinámica poética que se tradujera en unas colecciones y revistas de relieve” (Bayo, 1991, p. 33).

⁴⁰ “Ante la falta de empresas adecuadas, serían los organismos públicos o las cajas de ahorros provinciales quienes a menudo asumirían el mecenazgo de la poesía” (Bayo, 1991, p. 34).

décadas de los 40 y 50 en España. Y más si se es una mujer, que es una variable fundamental al estudiar ese lugar en el que están situadas las personas que producen las obras culturales y que determinan su valor. Ser mujer es una marca simbólica negativa que además se retroalimenta negativamente. [...] (Alonso Valero, 2016, pp. 22-23)

El comentario nos ayuda a entender mejor ese contexto histórico-político que hemos dejado de lado en esta reflexión por su naturaleza, así como ese plano económico, también tan relevante, al que en su caso no podemos atender ampliamente porque requeriría otra investigación de similar magnitud a la presente; pero que a la vez nos son tan necesarios. Pero, en esencia, vemos cómo emplea una analogía similar a la que hemos propuesto mediante la Teoría de los Polisistemas sobre los círculos concéntricos que afectaron de manera excluyente al desarrollo editorial de las autoras, poetisas en nuestro caso, lo cual nos permite partir de una idea tan lógica como clara del problema de su marginación del canon.

A razón de todo el panorama expuesto hasta ahora, creemos que es manifiesta la necesidad de llevar a cabo una revisión de la historia de la literatura en nuestros días. En nuestro caso, se trata de abordar el problema en torno a la poesía social del medio siglo. Y no se trata de hacer meras correcciones aisladas al relato imperante, sino que se trata de ampliar la visión que se tiene del periodo aportando datos concretos para generar un nuevo relato más abarcador, porque creemos que en eso consiste el conocimiento científico. Para tratar de acometer ese ejercicio, aunque sea muy modestamente, en este capítulo hemos optado ahora por comenzar prestando atención a algunas de las antologías poéticas más representativas que se ocuparon de los poetas del medio siglo, porque pensamos que ello es, dentro de las herramientas de análisis con que contamos, una muy buena manera de acercarse al problema de la exclusión de las mujeres del canon literario construido en el periodo que nos ocupa. Las antologías son una de las principales herramientas de canonización contemporánea de la literatura y son, además, agentes de modelización del cambio literario por lo que acercarse a sus nóminas es también especialmente clarificador para plantear un nuevo relato académico basado en la enmienda de antiguas exclusiones. Más adelante, ello nos permitirá tratar de sumar algunas razones más de los posibles causantes de esa exclusión manifiesta de nombres femeninos de esos libros, a través de los juicios críticos que además emitieron algunas de las propias autoras implicadas, ya en *in situ*, y también

restrospectivamente. Y así podremos terminar preguntándonos cuáles son las opciones más viables para la recuperación de esos nombres de ahora en adelante en mitad de las posibilidades que los estudios críticos actuales nos ofrecen.

Es decididamente cierto que la situación de los nombres femeninos en los textos antológicos del medio siglo era más bien precaria. Aunque en publicaciones decisivas del momento, como los famosos números 27 y 28 de *Cuadernos de Ágora*, ya aparecieran referenciados algunos nombres de mujer -Angelina Gatell, en particular en ese caso, como ya hemos visto- y en otras antologías importantes de poesía social como la de *Veinte años de poesía española* de Castellet de 1960, o la de Leopoldo de Luis de 1965, aparecieran algunos nombres femeninos; los esfuerzos de los antólogos no se centraron en esa dirección entonces, ni tampoco en las décadas posteriores. En la antología de Castellet de 1960, de hecho habían aparecido solamente María Beneyto, Ángela Figuera, y Gloria Fuertes; y en la cuarta y nueva edición ampliada de 1965, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, la nómina de mujeres permanecía inalterada. Y en la efectivamente más crítica, y abarcadora de todo el periodo, que hacía Leopoldo de Luis ya en 1965 se podían leer sólo los siguientes nombres de mujer: Ángela Figuera, Gloria Fuertes, María Beneyto, y María Elvira Lacaci. Angelina Gatell aparecía mencionada en el prólogo, por su parte. En la segunda edición del texto de 1969 tampoco había añadidos al respecto. Ciertamente es que en la ya mencionada antología de 1996 que compilaba la poeta Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas españolas. Antología general*, se podía encontrar en el tomo tercero un prólogo de Leopoldo de Luis donde se leía lo siguiente:

[...] Innegables son hoy las figuras de relieve que ese período [de la posguerra] ha dado, e innegable la presencia de las mujeres entre esas figuras. Ahí están, casi en paralelo con las tendencias indicadas, Alfonsa de la Torre, María Elvira Lacaci, Concha Zardoya o Gloria Fuertes, y, de manera singular, Ángela Figuera. Porque es el caso que, quizá, lo más trascendental de esta época es el giro que se da en la poesía, el cambio de actitud del poeta ante la poesía. Lo que algunos críticos han llamado el paso de la poesía del *yo* a la poesía del *nosotros*. [...] (Leopoldo de Luis *apud*. Jiménez Faro, 1996b, p. 14)

Pero si bien el comentario del antólogo era más que respetable y muy atinado además en considerar el cambio de actitud de la poesía de la posguerra como un accidente común a ambos sexos, no parece que hubiera suficiente explicación en él a por qué en su nómina crítica de 1965 sólo había incorporado a cuatro autoras.

José Luis Cano, por su parte, había incluido a María Beneyto, Ángela Figuera, Concha Zardoya, Susana March, Gloria Fuertes, Nuria Parés, y María Elvira Lacaci en su *Antología de la nueva poesía española* de 1958, marcando un hito de inclusión de nombres femeninos en una antología que pretendía ofrecer una amplísima muestra de los nombres nuevos e importantes del momento del medio siglo. Angelina Gatell, por su parte, no aparecía. En la segunda (1963), tercera (1968) y sucesivas ediciones de la antología la nómina de mujeres permanecía intacta puesto que sólo incluyó como añadidos algunos nombres de poetas exiliados.

Luis Jiménez Martos hacía una recopilación de nombres de autoras de la posguerra en el número 287 de *La Estafeta Literaria* en 1964. Incluía ahí la mayoría de nombres con una producción prolija por el momento y desde 1939: Carmen Conde, Gloria Fuertes, Ángela Figuera, Pilar Paz Pasamar, María Elvira Lacaci, María de los Reyes Fuentes, Elena Andrés, Celia Viñas, y Clementina Arderiu, entre otras. Aunque el comentario en torno a su trabajo era quizás demasiado breve, además de parcialmente discriminatorio, paradójicamente, en su intento compensatorio. Se podían leer en la introducción las siguientes líneas:

[...] [S]ólo al principio de la década de los treinta se inicia un resurgimiento de la poesía femenina, con algunos nombres que más tarde darán sus mejores resultados. Que sea en este tiempo y no en otro tiene su explicación. Es entonces cuando las condiciones de la sociedad española permiten un principio de incorporación de las mujeres a tareas en las que los hombres habían estado muy solos. El feminismo *pierde poco a poco sus perfiles caricaturescos*, y la actividad literaria femenina halla el ambiente propicio, el que todo crear necesita ineludiblemente. (Jiménez Martos, 1964, p. 4, el resaltado es propio)

Pero cierto es que el mismo Jiménez Martos había incluido ya varios nombres de mujeres en *Nuevos poetas españoles*, la antología adscrita a la colección *Ágora* de *Cuadernos de Ágora* en 1961, en el número 26 de dicha colección. Y esa antología era bastante inclusiva en todos los sentidos, pues partía de la que había propuesto Bousoño en 1959 en la misma revista, aunque dejara de lado a los poetas del grupo barcelonés, como ya hemos visto anteriormente. Angelina Gatell y María Beneyto aparecían mencionadas en el “Colofón” de su breve prólogo (Jiménez Martos, 1961, p. 20), además de incluir entre su nómina de sólo once poetas a Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos, y Pilar Paz Pasamar.

Para 1954 la revista *Ágora. Cuadernos de poesía*, predecesora de la anterior y dirigida por Rafael Millán, ya había dedicado también su número 31, íntegro, a la producción de poesía femenina, introducida en los siguientes términos:

[...] refrendamos así una norma de conducta patente en nuestros Cuadernos en los que siempre constaron nombres femeninos. No hemos pretendido hacer una antología completa [...] intentamos sólo ofrecer una muestra del papel que desempeña la mujer en la actual poesía española [...]. (Millán, 1954, p. 117)

Participaron en aquel número nombres tan diferentes como el de Mercedes Chamorro, Ángeles Fernández, Marina Romero, Pilar Vázquez, Chona Madera, Pura Vázquez y Celia Viñas, además de las ya bastante presentes en el panorama cultural de la época, Carmen Conde, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, y Concha Lagos. Sin embargo, en la antología que el propio Millán había preparado para el sello editorial de esa misma revista en 1955, *Veinte poetas españoles*, y que se ocupaba de la década de 1940 a 1950, sólo aparecía incluida Pilar Paz Pasamar todo nombre femenino.

Más cercana ya a la década de los sesenta fue la iniciativa de la revista *Caracola. Revista malagueña de poesía*, por su parte, que también dedicaría dos números completos a la poesía de las mujeres en 1958 y 1963, respectivamente, donde sí que participó la mayoría de autoras relevantes del momento, incluyendo a Angelina Gatell, como ya hemos visto, así como poetas de Latinoamérica y Francia cuyo estilo fue relevante para las españolas durante esa década de los sesenta sobre todo. Pero la gran mayoría de antólogos cometieron el gran error de pensar que el hueco de las mujeres estaba en una antología que recogiera escritoras exclusivamente, indiferentemente de cuál fuera su materia poética. Cosa que era, además de discriminatoria en su intención, un error dado que, igual que sucedía en el caso de los varones, las diferencias poéticas entre ellas eran en algunos casos insalvables.

Otros antólogos decidieron, en su caso, que la poesía de algunas mujeres se enclavase sólo bajo el rótulo de *poesía amorosa* y, así, incluyeron algunos nombres en una antología temática que preparó Alfaguara en 1967 (Sánchez Dueñas *apud* Payeras Grau, 2013, p. 239). Jacinto López Gorgé fue quien compiló esa antología e incluyó en ella a Angelina Gatell, como ya sabemos, a Ángela Figuera, a Carmen Conde, a Susana March, y a Pilar Paz Pasamar. Pero es que la serie de Alfaguara se

constituía además de otras tres antologías, siendo una de ellas la de *Poesía social* (1965), compilada por Leopoldo de Luis, y que ya conocemos. La siguiente fue la de *Poesía cotidiana* (1966), preparada por Antonio Molina; y la última la de *Poesía religiosa* (1969), preparada también por Leopoldo de Luis. Y no se consideraría escaso y desacertado el hecho de que Gatell apareciese en *Poesía amorosa* si lo hubiera hecho también en *Poesía social*, teniendo en cuenta además que sólo dos de los cuatro poemas incluidos en la selección de López Gorgé eran verdaderamente de tendencia amoroso-sentimental. En la misma tesitura se encontraban Susana March y Pilar Paz Pasamar. Por su parte, completamente olvidadas en la de *Poesía cotidiana*, sólo aparecieron otros dos nombres de autoras en la antología de *Poesía religiosa*, a saber: Concha Zardoya y María Elvira Lacaci.

No se explica tampoco, viendo ahora ejemplos más tardíos en el tiempo, por qué en 1968 José Batlló apartó a Gatell del prólogo de su *Antología de la nueva poesía española*, y también de su corpus, a pesar de que el requisito de haber publicado después de 54 estuviera más que cumplido con su *Poema del soldado*⁴¹. Así lo habría considerado al menos Enrique Azcoaga al incluirla ya en 1953 en su amplia antología, *Panorama de la poesía moderna española*, editada en Argentina, como ya hemos visto. E, igualmente, en la misma línea de exclusión trabajarían también Antonio Hernández y Juan García Hortelano, ya en sus respectivas nóminas canonizadoras de 1978 (García Martín, 1986, p. 34), mencionando el primero sólo de pasada a Ángela Figuera en el prólogo de *Una promoción desheredada: la poética del 50*, aludiendo a “razones editoriales” (García Martín, 1986, p. 34) de una nueva antología de poesía exclusivamente femenina, que además nunca editaría⁴². Y el poeta argentino Rubén Vela tampoco había incluido por su parte a ninguna mujer en su nómina de *Ocho poetas españoles* editado en Buenos Aires en 1965.

Ya en una fecha tan avanzada como 2002, y con su excelente y exhaustivo conocimiento de la promoción del cincuenta así como con su afán de recuperación de nombres periféricos, tampoco Prieto de Paula recordaría más nombre femenino

⁴¹ Batlló sólo incluyó a Gloria Fuertes en la primera edición, y tampoco en las reediciones siguientes hasta la tercera de 1977, se añadieron nombres de autoras en su antología.

⁴² La antología de Antonio Hernández sería además reeditada en 1991 sin ningún cambio respecto a la exclusión de autoras en la nómina.

que el de María Victoria Atencia en su antología de clara voluntad historificadora, *Poetas españoles de los cincuenta*. En su estudio introductorio, sólo mencionaría de pasada a Pilar Paz Pasamar, María Elvira Lacaci y María Beneyto; ésta última incluida en un erróneo “artificial ‘grupo madrileño’” (Prieto de Paula, 2002, p. 25). Cabe remarcar que también se acordaba de Angelina Gatell como parte del elenco de la revista valenciana *La Caña Gris*, pero seguramente estaba siguiendo el error de Fanny Rubio al confundirla con Angelina García ya que Gatell no parece haber participado en esa publicación. Pero lo que es más sorprendente es que el antólogo afirmara en un punto que “los excluidos de la [antología de García Hortelano de 1978] tienen más que difícil hacerse un hueco en un panorama prematuramente cerrado por causas diversas” (Prieto de Paula, 2002, p. 40). Afirmación que dejaba fuera por supuesto a las mujeres, pero también a otros muchos nombres de la poesía del medio siglo que no hubieran tenido contacto estrecho con el grupo catalán. Luis Miguel García Jambrina tampoco incluía a ninguna mujer en *La promoción poética de los 50* (2000), ni en sus dos reediciones posteriores, lo cual también era llamativo teniendo en cuenta la misma voluntad historificadora de su antología y su reciente fecha de publicación. Sólo mencionaba el crítico en su estudio introductorio a María Victoria Atencia, dentro de la nómina de “olvidados” que presentaba (García Jambrina, 2007, p. 23). Y, en su otro trabajo de 2009, *La otra generación poética de los 50*, García Jambrina sólo atendía a Julia Uceda en la segunda parte que llevaba por título precisamente “Otros poetas de la ‘Promoción poética del 50’” (García Jambrina, 2009, p. 103).⁴³

Así, aunque algunos nombres de autoras estuvieron presentes en algunas antologías de los cincuenta, y sobre todo ya de los sesenta, como hemos venido mostrando, las escritoras tuvieron que hacer la edición de su poesía por su cuenta, en un ejercicio compensatorio que si bien no parece que hubiera sido el ideal, sí que se convirtió entonces en estrictamente necesario dado que su reconocimiento se

⁴³ Aunque ponía de relieve que efectivamente la labor de recuperación de los nombres marginados era necesaria ya que José Luis García Martín habría contabilizado en *La segunda generación poética de posguerra*, ya en 1986, “unos trescientos poetas nacidos entre 1924 y 1938” (García Jambrina, 2009, p. 106).

hacía esperar *sine die*⁴⁴. En la colección antológica que preparó *Lírica Hispana* en los cincuenta en Latinoamérica, en la introducción al primer número, *A flor de labio* de Amparo Gastón, Jean Aristeguieta y Conie Lobell habrían afirmado por su parte lo siguiente:

El que el Segundo Premio –la Orquídea de Oro- del concurso Lírica Hispana haya tocado a una mujer, es motivo de júbilo para Lirica, no por proselitismo sino porque constantemente hemos sostenido que la Poesía es una facultad celeste intrínseca a todo ser humano, y no privilegio del sexo masculino. [...] (Jean-Conie *apud.* Gastón, 1958, p. 3)

El comentario ilustraba también que era estrictamente necesario la visibilidad específica de las mujeres en literatura porque estaba decididamente atrasada con respecto a la de los varones. Josefina Escolano también reconocía esta precaria situación que habían tenido que vivir las mujeres poetas durante la posguerra, en el preliminar a la reedición facsimilar de 1983 de la *Antología consultada* de 1952 de su marido. De hecho, en *Poesía última* de 1963, esfuerzo definitorio de la promoción del medio siglo por parte de Francisco Ribes, tampoco había aparecido Angelina Gatell, por ejemplo, y su ausencia es especialmente relevante en ese caso teniendo en cuenta la fuerte amistad que le unía a la familia Escolano-Ribes.

Francisco Brines afirmó en los encuentros de Oviedo con los poetas sociales del cincuenta, que la única poetisa valiosa de su generación fue María Victoria Atencia, lo que parecía haber dejado bastante zanjado ya el asunto de las mujeres en la generación poética del medio siglo, a fecha tan tardía como 1987 y con un comentario tan tajante. Pero sabemos ya que Carmen Conde, sus antologías y sus respectivas reediciones, fueron el claro ejemplo de compensación ante esta precaria situación de las autoras de poesía: *Poesía femenina española viviente*, como respuesta a la *Antología consultada* de Ribes de 1952, y publicada en 1954 y de nuevo en 1967 con el título *Poesía femenina española (1939-1950)* –que tuvo además una última reedición en 1970; *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971), a la cual ella misma denomina “volumen II” (Conde, 1971, p. 27) de la anterior en el

⁴⁴ Venimos mostrando que en las antologías de lanzamiento y consolidación de la generación del medio siglo estuvieron excluidas, pero también cómo en algunos estudios antológicos posteriores y hasta en los más recientes y también, de creciente voluntad historificadora y crítica, seguían sin aparecer.

prólogo y a cuya compilación contribuyó Angelina Gatell; y la ya mencionada *Antología de poesía amorosa contemporánea* (1969) en cuya compilación participó también Gatell⁴⁵. Las tres, pero sobre todo la de 1954 y su segundo tomo de 1971, fueron muestra fehaciente de que un estudio de la poesía de las mujeres no sólo era posible, sino que era necesario; y es a partir de ellas que se abrió la puerta a la recuperación activa de nombres de autoras en las nóminas.

En la antología de 1971, Conde incluía efectivamente una nómina de nombres femeninos que no habían aparecido en la anterior de 1954 algunos de los cuales contaban con una producción más tardía y otros que habían “cuajado” su producción en el medio siglo (Conde, 1971, p. 27). Angelina Gatell le ayudaba en la recopilación escribiendo una breve nota crítica a cada una de las autoras antologadas, además de compilando las notas bio-bibliográficas de muchas de ellas. En una carta dirigida a Concha Lagos en 1968, Angelina Gatell le pedía a la poeta “una fotografía [...] de tamaño postal” (Gatell a Concha Lagos, 1968) ya que habían pensado incluir imágenes en la antología⁴⁶. Conde y Gatell completaban así, juntas, la recopilación de 1954 con poetas de muy distinto signo y estilos personalísimos, *a priori*, no incluibles en un grupo poético definido según Conde indicaba en su prólogo. En ese prólogo, escrito en 1968, Conde hablaba también de la necesidad que sintieron las poetas de reflexionar en torno a su propia condición de mujeres, además de hacerse cargo de la sociedad que les rodeaba como poetas comprometidas. Situaba en esa necesidad, específicamente, las divergencias en las poéticas y en las voces de cada una de las autoras, señaladas como tan personales como lo eran ellas mismas. Gatell, como ya sabemos, parecía compartir al pie de letra esa idea y, en su antología de 2006 sobre la poesía femenina del medio siglo, de nuevo la suscribiría. Quizás sí sea precisamente este uno de los *quid* de la cuestión de la poesía femenina en el medio siglo. Y puede que fuera ese uno de los motivos por el que no aparecen sus nombres en las nóminas canónicas, siendo sus temáticas demasiado personales y sus

⁴⁵ En la amplísima nómina de autores de la segunda mitad siglo XX, sólo aparecían en este último caso veintiocho nombres de mujer aunque, como ya hemos dicho, el prólogo era absolutamente lapidario en la defensa de la poesía femenina, universal: “Pero valga por lo menos mi aviso para los que quieran leer a fondo y meditar con la poesía contemporánea femenina, cada día más impresionante y segura” (Conde, 1969, p. 10).

⁴⁶ Esto no ocurrió finalmente.

enfoques tan diversos, en lo que respecta a todos los temas poéticos específicamente femeninos que manejaron, que se hizo imposible clasificarlas en cómodas taxonomías teóricas, en generaciones, o en grupos, atendiendo al menos a esa dimensión de su poesía. Sin embargo, es cierto también que las poetisas se ocuparon, como los varones, de los temas sociales que acuciaban a su tiempo y lo hicieron desde perspectivas múltiples que desde luego no estaban determinadas exclusivamente por el hecho de ser mujeres. Por lo tanto, tampoco ha de deducirse de las impresiones de Conde que las poetisas centrasen toda su atención únicamente en su autodefinición como mujeres poetisas, porque de hecho no era así, aunque decididamente ello fuera una marca de expresión decisiva en muchas de sus composiciones. Y tampoco es justificable por tanto su exclusión del canon en ningún caso, evidentemente.

No parece posible tampoco discernir entre la poesía escrita por mujeres y aquella escrita por hombres, cuando los temas son comunes, y no se conoce el nombre del autor, más allá de las claras marcas de expresión de género que pueda haber en los procesos de enunciación poética. Ello lo matizaba de hecho la propia Conde en su artículo de 1970 para *Arbor*, con el que el prólogo de esa antología de 1971 guardaba muchas similitudes, como ya hemos dicho anteriormente en este trabajo. Pero para ella, en el nivel temático, que era sin duda el más relevante en este aspecto, el hecho de que se pudiera rastrear en la poesía de las mujeres un gran componente de auto-conocimiento en femenino, como una suerte de conciencia grupal, que era verdaderamente un añadido frente a la poesía de los hombres, donde ello aparecía simplemente como componente no marcado y sin la necesidad añadida de ningún tipo de vindicación específicamente relacionada con el género, no debía empañar tampoco el hecho de que ellas también se ocuparon de escribir sobre los temas universales de su tiempo, puesto que ello podía obstaculizar su recuperación postrera. Ese planteamiento fue central en Conde y lo hemos visto repetirse, de hecho, a lo largo de prácticamente todos sus juicios críticos recogidos en este trabajo⁴⁷.

⁴⁷ Y Angelina Gatell, que la siguió de cerca, como ya hemos visto en su antología de 2006, proponía también incluso, al final de su vida, que la mejor manera de hacer un esfuerzo de redefinición del canon, era reunir a sus contemporáneas en torno a temáticas compartidas

Sin embargo, Conde aludía al Humano Femenino de Rilke, en ese mismo artículo de *Arbor* de 1970, para referirse a una suerte de individualidad especial de las mujeres, fuera cual fuera el tema que trataran en sus poemas:

[...] Aquel Humano Femenino de Rilke es el que ya existe entre nosotros como Humano Femenino Poético. La mujer ha encontrado, como Rimbaud presentía, su propia e indiscutible condición. La cual, al manifestarse, es todo un país con sus ríos, cordilleras, vegetación propia. [...] [L]a poetisa de hoy se presenta con voz distinta de la que secularmente se empleaba para dirigirse al mundo exterior. La tremenda convulsión de la tragedia bélica –particular y universal– se registra en nuestra sensibilidad, y ya no se conforma con cantar aquellos temas que el hombre prefería que la mujer cantara... Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son patrias inmutables, hay algo más aún que conmueve a la poesía femenina de hoy; es un algo más grave y humano y más caliente: la responsabilidad de nuestro destino de mujeres, parte, como el hombre, de la creación; y como él, (¡a veces muchísimo más!) responsable del bien y del mal de todos. [...] [P]ero tampoco ninguna de nosotras se sentiría halagada, sino ofendida por la incomprensión si se nos dijera que *escribimos como los hombres*. No, como hombres, no: como mujeres que se saben plenamente, sí. [...] De todas las poetisas españolas actuales, Angelina Gatell, Concha Zardoya, Ángela Figuera, María Elvira, Gloria Fuertes, son las que más se acercan a la poesía social llena de piedad, de ansia de acceso a lo eterno misericordioso. Borrar los propios límites, traspasar los otros... ¿Es posible hoy aislarse, encinturarse con murallas de vanidad, que no de pureza? [...] (Conde, 1970, pp. 77-79)

Y ya desde 1955, también Angelina Gatell tenía claro que algunas de esas pequeñas sutiles características del lenguaje poético femenino existían, aunque fueran prácticamente imperceptibles; y, por lo tanto, no fueran suficientes para ser percibidas como un valor añadido por el grueso de los poetas del medio siglo. En una carta dirigida a Carmen Conde el 3 de enero de 1955⁴⁸, con motivo de la publicación de su primera antología de poetas, como decimos, Angelina Gatell le habría dicho lo siguiente:

[...] La antología me parece muy buena, muy interesante. Las mujeres tenemos mucho que decir, cosas fundamentales de las que ellos no pueden hablar, eso no quiere decir que seamos superiores, pero sí precisas [...]. (Gatell a Carmen Conde, 1955)

con el grueso de poetas de su generación y no, precisamente, en torno a temáticas específicamente relacionadas con la esfera de lo femenino.

⁴⁸ A la que ya nos hemos referido además anteriormente en este mismo sentido en el capítulo tercero de este estudio.

Y esta curiosa idea también parecía subyacer en el pensamiento de Gatell, en su antología de 2006, cuando hablaba de una parcial diferencia entre la poesía femenina de los cincuenta y aquella que escribieron los varones:

Como hemos dicho en nuestras palabras preliminares, nada más lejos de nuestro propósito que establecer distintos universos poéticos para el hombre y la mujer, pero sí estamos convencidos de que la diferencia existente entre ambas sensibilidades, agudizada tal vez la femenina por el grado de discriminación al que ha estado y sigue estando sometida, determinan y legitiman distintas formas de expresión incluso frente a problemas comunes. (Gatell, 2006, pp. 23-24)

Tanto Conde como Gatell eran conscientes, como se puede ver, de una suerte de sutilezas de género que reivindicaron con orgullo, por ser sin duda un rasgo definitorio de su poesía, perceptible sólo al buen observador. En su estudio de 2009, María Payeras Grau podría estar refiriéndose también a esas sutilezas de hecho cuando, al hablar de todos los condicionantes con que tuvieron que lidiar las poetas en el proceso de convertirse en tales, escribía:

Las características de la formación recibida, la presión social que padecen y otros condicionantes externos, les lleva a expresar su personalidad y su conflicto con lo establecido con la cautela indispensable, sobre todo en los casos donde ese conflicto tiene características que pueden enconar la censura patriarcal, todo lo cual tiene su reflejo en la construcción del sujeto poético e, incluso, *en rasgos concretos de estilo*. (Payeras Grau, 2009, p. 243, el resaltado es propio)

Y también, en ese mismo sentido, en el reciente volumen editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (2019), ambas escriben en su introducción que el determinar prematuramente la muerte del autor de una obra, al estilo de Barthes, puede contribuir a derrotar a un “patriarca espiritual” (Pérez Fontdevila *et al.*, 2019, p. 11), pero que también puede servir para no reconocer la “autoridad” de una determinada obra que, en tanto tal, presenta particularidades precisamente por estar escrita por una mujer. Pero el problema reside en que, en el aspecto del estilo, la investigación debe seguir abierta dado que parece complicadísimo determinar cuáles son esas

sutiles características diferenciadoras que la autoría femenina puede aportar a un texto genérico, más allá de asuntos puramente subjetivos⁴⁹.

Lo que sí es definitivamente relevante, como afirman ambas profesoras un poco más adelante y también en su artículo de presentación de su volumen anterior sobre autoría, aparecido el primero en el número 24 de la revista *Tropelías*, “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus. (Una introducción teórica)”, es que los estudios que giran en torno a la construcción de los autores entendidos como sujetos complejos que generan la obra y además se inscriben en ella como producto de su propia sociedad -i.e. lo que ellas llaman “autor como artefacto cultural” (Pérez Fontdevila *et al.*, 2015, p. 7); en el caso específico del universo femenino, ayuda a diagnosticar situaciones de exclusión a varios niveles, en todo tipo de textos que se ocupen de la problemática femenina, ya sean escritos por hombres o por mujeres (Pérez Fontdevila *et al.*, 2019, p. 13). En este sentido el planteamiento es enriquecedor y lleva el asunto un poco más allá, abriendo la puerta a un tipo de estudios, de enfoque heterogéneo, como el que presentamos nosotros en este caso por ejemplo, que están en el camino idóneo para ir subsanando errores históricos en la construcción de un nuevo relato de la historia literaria⁵⁰.

⁴⁹ Hemos visto también cómo la difícil posición en la que se encontraron las autoras del medio siglo, les llevó en su momento, paradójicamente, a tener que plantearse incluso si algunos rasgos de estilo, específicamente asociados a su género, podían suponer un componente más de la marginación de su poesía dentro del canon que se estaba configurando. Pero en ninguno de sus comentarios críticos expusieron específicamente a qué rasgos podían estar refiriéndose en particular. Aunque sí que era evidente que se trataba de una preocupación real, por lo que cabía detenerse a rastrear esos paraderos concretos en una amplia investigación al respecto.

⁵⁰ De hecho, hemos comprobado en este estudio cómo todas estas mismas disquisiciones constituían ya una verdadera espada de Damocles en las reflexiones críticas de las propias poetisas en su tiempo; e incluso hemos llegado a plantear que afectaran al estilo de su escritura en algún sentido, puesto que, en los diferentes procesos de marginación a que se vieron sometidas las autoras, a menudo estilos y temas eran empleados como un frente de ataque común para proceder a excluirlas, mediante argumentos insolventes, de las clasificaciones generales. Todo ello subraya, primero la importancia intrínseca de todos estos debates, que ya a ellas mismas tanto afectaron en su momento; y, segundo, el lugar tan conflictivo en que se sitúan los esfuerzos de redefinición del canon en favor de las poetisas, porque quizás sea demasiado optimista el pensar que todos los parámetros ideológicos maniqueos donde enraizaban aquellos diversos planteamientos estén ya superados.

Siendo Carmen Conde una visionaria de la problemática de las mujeres en la literatura de su tiempo, es preciso ahora volver a escanear sus textos críticos de este periodo puesto que condensa fuertes razonamientos en lo tocante a la construcción del canon, en pocas líneas. Y ello nos es muy útil para tratar de identificar otras razones de esa exclusión manifiesta de nombres de las autoras en las antologías. En ese mismo prólogo de 1968, hablaba la poeta de otro posible problema que impedía a las mujeres poetar colarse en las nóminas canónicas. Se trataba de la dificultad de publicación; lo que no quería decir que su producción fuese exigua como ya podemos intuir, a raíz de los diferentes casos particulares visto en este estudio, que de hecho no era. Y sin duda fue ese el caso, por ejemplo, de la propia Angelina Gatell⁵¹. Efectivamente, si no hay libros publicados o los poemas están sólo dispersos por revistas literarias, el trabajo de recopilación y agrupación se hace más arduo y requiere un interés añadido por parte de los antólogos, que como venimos comentando no existía por entonces. Y el problema de la escasa publicación podía venir, por su parte, de dos orígenes, *a priori*, diferenciados: la censura y la autocensura. Que, en el caso de las mujeres, y especialmente en las promociones de la posguerra española, parecía ir más de la mano aún que en el de los varones⁵². Elena Soriano, en un coloquio para su revista *El Urogallo* en el que participaban, entre otros, Andrés Amorós, José Luis Abellán, y Angelina Gatell, comentaba lo siguiente acerca de estas cuestiones en 1972:

Bueno, es muy consabido que la censura y la autocensura son hermanas siamesas. Casi todos los escritores españoles actualmente en ejercicio estamos conformados con esa simbiosis coactiva, que ha determinado un hábito o, mejor dicho, una deformación profesional típica. Automáticamente, al escribir, el español de hoy lo hace coaccionado subjetivamente, ni siquiera pensando ya en la censura objetiva de su obra. Hay que tener en cuenta que ahora no existe en España “censura previa”, sino “consulta previa voluntaria”. [...] (Soriano *apud.* Soriano *et al.*, 1972, p. 82)

⁵¹ Ya señalábamos al inicio de este capítulo que las razones económicas por ejemplo, aunque entre muchas otras, fueron decisivas a la hora de excluir la obra de las autoras de los ejercicios de promoción editorial.

⁵² Teniendo en cuenta además que, como apuntaba Emili Bayo en su trabajo de 1991, en el caso de la poesía la auto-edición a menudo fue la única opción viable para abrirse camino en el mundo editorial durante los años cincuenta y sesenta (Bayo, 1991, p. 36), esto era evidentemente aún más complicado para las mujeres si se asociaba esa circunstancia a la de la autocensura y a la falta de recursos económicos.

Dejando pocas dudas, con esta inteligente reflexión, que tanto la censura como la autocensura podían llevar a la falta de publicación y este último mal, era sin duda uno de los fundamentales a la hora de seleccionar a los autores para un posible canon. En el caso de Angelina Gatell por su parte, ya hemos visto cómo la autocensura operó en ella, por diversas razones en cada caso, pero de manera habitual. En una entrevista realizada en 1986, Elena Soriano iría más allá en este aspecto, diciendo lo siguiente acerca de su condición de mujer escritora en la posguerra española:

He tenido siempre la sensación de no realizar mi profunda, auténtica vocación literaria por completo; es decir de no llegar a ser quien soy [...] por ser mujer, española, que ha vivido los años centrales de su vida en un régimen político y social que no me permitió desarrollar mi personalidad. (Soriano *apud.* Soler Arteaga, 2010, p. 28)

Probablemente se refería, entre otras cosas, a que su novela *La playa de los locos*, fue injustamente censurada en 1954, tal y como explicaba muy detalladamente en el prólogo a la edición completa de *Mujer y hombre* (1986), donde ya se incluían los tres libros que originalmente estaban pensados para componer la trilogía temática: *La playa de los locos*, *Espejismos* (1955), y *Medea 55* (1955). En dicho prólogo, Soriano escribía lo siguiente acerca del incidente censor de la primera novela de la serie que finalmente sólo pudo ver la luz editorial de forma no venal después de que la tirada entera hubiese sido impresa:

[...] [M]i novela *La playa de los locos* jamás consiguió la tarjeta de autorización para imprimirse legalmente. Fue rechazada en su totalidad, de principio a fin, a pesar de que recurrí a todos los medios a mi alcance por salvarla, en un absurdo forcejeo solitario con invisibles enemigos en todos los escalones jerárquicos del Ministerio de Información y Turismo, a lo largo de casi un año; mientras, en mí se formaba y crecía un “complejo” de culpabilidad, de humillación, de persecución y de impotencia realmente kafkiano; yo no comprendía ni nadie me explicaba mi delito ni escuchaba mis protestas ante mi evidente discriminación con otros escritores que por aquellos mismos días publicaban y difundían en España novelas mucho más “fuertes” – uso el eufemismo típico de entonces-, como también lo eran, las otras de mi trilogía, que pasaron la censura sin dificultades... [...] Nunca he sabido ni he intentado averiguar si en toda esa historia hubo una intriga superior de alguien aviesamente interesado en anularme como novelista [...] [l]o cierto es que el [incidente] de *La playa de los locos* me hizo daños irreparables de todo orden: su edición, carente de difusión y propaganda, repercutió sobre la trilogía entera y anuló sus

perspectivas comerciales y mi inminente actividad novelística.
(Soriano, 1986, pp. 8-9)

Y es que el caso de las novelistas, distinto al de las poetas por más de un motivo pero también coincidente en muchos aspectos, también había sido un buen ejemplo de la marginación, quizás más parcial, pero desde luego presente en el mercado editorial. Carmen Laforet, Elena Quiroga, o Dolores Medio, todas premios Nadal, son un buen ejemplo de ello aunque cada una por circunstancias diferentes. Pero incluso Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, ambas novelistas de primera fila, tuvieron que vivir a la sombra de los prejuicios literarios de sus contemporáneos. En *Por el camino, viendo sus orillas* (1986), Carmen Conde resumiría varias veces sus duros juicios sobre la situación editorial de las mujeres en España durante la posguerra. En el capítulo sexto del tomo tercero, “Brocal”, en la parte dedicada al año 1963, la poeta escribía lo siguiente por ejemplo:

[...] No se presta atención más que a los que bullen desordenadamente, chillándose su propia importancia. Y, si se es mujer poco se puede esperar en España. Hágase la investigación de los editables y, si no son de ‘régimen’ (el que sea), ¿qué son? Bah. No voy a volverme una amargada, pensándolo y es lógico que piense en todo ello. [...] (Conde, 1986, p. 104)

Con ese irónico del “régimen (el que sea)” Conde parecía aludir precisamente a la teoría de los círculos concéntricos que proponíamos al inicio de este capítulo. Y en el prólogo a su ya mencionada *Antología de poesía amorosa contemporánea*, Conde también habría escrito lo siguiente, en la misma línea, en un párrafo en el que justificaba las exclusiones de nombres en su nómina seleccionada: “Una tiene que pedir perdón sincero a los que no se ven escogidos; también una ha sido objeto otras veces de omisiones parecidas” (Conde, 1969, p. 7). Sorprendente era, en un sentido similar al anterior, la impresión que de sí misma había otorgado María Elvira Lacaci en una carta al maestro Dámaso Alonso, fechada en febrero de 1960, donde le indicaba que por primera vez se le había hecho un pequeño reconocimiento poético honesto en el diario madrileño *Informaciones*, que había publicado uno de sus poemas junto a uno de Alonso⁵³.

⁵³ La carta se encuentra en la biblioteca de la Real Academia Española en Madrid, calle de Felipe IV, n.º 4, 28014. No está permitida su reproducción.

Celia Amorós, yendo aún un poco más allá en sus planteamientos sobre la discriminación de las mujeres en el ámbito intelectual occidental, en el primer capítulo de *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, en 1985, expondría lo siguiente acerca de la lógica varonil a la hora de generar discurso filosófico-cultural:

[...] La ausencia de mujeres en este discurso [patriarcal], como toda ausencia sistemática, es difícil de rastrear. Es la ausencia que ni siquiera puede ser detectada como ausencia porque ni siquiera su lugar vacío se encuentra en ninguna parte; la ausencia de la ausencia [...] es el *logos* femenino o la mujer como *logos*; emerge a veces en el discurso masculino, como una isla en el océano, como lo gratuito y lo inexplicable, lo que inesperadamente se encuentra sin haberlo buscado. [...] ¿Qué hacer con él? [...] (Amorós, 1985, p. 27)

De ello se deduce una innata dificultad para las mujeres para participar en el discurso canónico como objeto, y no digamos ya como sujeto, condicionadas por restricciones de carácter muy diverso, i.e. político, histórico, social, cultural e incluso económico, tal y como planteábamos, de nuevo, al inicio de este capítulo. En una línea similar, en la entrevista concedida en *Vallecasweb* en 2015, Angelina Gatell afirmó de hecho lo siguiente: “Las mujeres siempre hemos tenido más problemas que los hombres para conseguir hacernos visibles, esto es evidente. Y no sólo en la literatura. La mujer ha sido más ignorada de lo deseable en la mayoría de los estamentos sociales” (Gatell *apud*. Molina, 2015).

Ahora bien, no parecería justo, sin embargo, atribuir *a priori* esta marginación de las poetas en el panorama cultural español del medio siglo a las actitudes personales de sus compañeros poetas del momento, ya que ninguna de estas autoras pareció tener problemas, derivados exclusivamente de su género, para incluirse en aquellos círculos culturales en los que quiso moverse. Es evidente, por otro lado, que algunas razones logísticas de importante calado estaban presentes en el conflicto de exclusión desde la mera estructuración socio-cultural del franquismo. Ellas no tuvieron la oportunidad, por lo general, de fortalecer sus relaciones de amistad con los hombres en el ámbito universitario; ni en el consecuente ambiente que se creó en los colegios mayores, por poner sólo un ejemplo. Y, por otro lado, todo lo que tiene que ver con las relaciones inter-personales siempre es muy difícil de asegurar, tal como ya comentábamos al inicio de este capítulo. La concepción de la cultura patriarcal afectaba a todos por igual, y algunas actitudes que hoy entenderíamos como necesariamente misóginas eran asumidas como naturales por

ambos sexos con una facilidad apabullante. Lo único que sabemos con exactitud es que la actitud generalizada de la academia y del mundo editorial tendió a la marginación de las poetisas en las antologías elaboradas por los varones y que ello decidió en buena medida su futuro en la historia de la literatura, perpetuando durante muchos años la situación que les había tocado soportar en vida. Cabría preguntarse entonces cuál era la intención real de aquellos hombres al hacer perdurar esa desigualdad en el ámbito intelectual; así como cuál fue después la naturaleza del devenir de la historia de la literatura para que siguiera siendo tan excluyente en ese mismo sentido. Tristemente, la respuesta que más plausible a la primera pregunta parece ser también la más simple: una visión patriarcal, incluso posiblemente inconsciente en algunos casos, de la historia de la literatura. Así lo proponían Raquel Lanseros y Ana Merino en su estudio introductorio a su antología de 2016, *Poesía soy yo*:

Es llamativo observar cómo todavía, en bastantes antologías poéticas publicadas a finales del siglo XX y principios del XXI, se repite en gran medida la construcción generalista de la masculinidad canónica y se confirma, en muchos casos, el superior peso masculino en las tendencias que ya se han asentado. (Lanseros *et al.*, 2016, p. 24).

Blas Sánchez Dueñas, en su ilustrativo capítulo sobre las poetisas del medio siglo en el volumen bilingüe dirigido por Teresa Fernández Ulloa, *Otherness in Hispanic Culture*, apostaba también por unas razones muy similares a las anteriores a la hora de intentar explicar la exclusión de estas mujeres en el panorama cultural de su momento y en la sucesiva construcción del canon:

[...] han sufrido una triple exclusión: la de luchar contra una cultura patriarcal como la franquista opresora para la mujer; la de la censura del momento que con más celo y mayor diligencia vigilaba los textos femeninos [...]; y más tarde la exclusión del canon y la historia literaria. (Sánchez Dueñas, 2014, p. 418)

Las cuales, parecen desde luego atinadísimas en tanto que también evidentes, pero no dejan de ser extremadamente chocantes como venimos discutiendo. Parece que en efecto todas esas visiones maniqueas de la historia de la literatura habrían calado incluso en el imaginario de todo el grueso de la población de ambos sexos puesto que, por ejemplo, incluso una antología de nombres poéticos femeninos, preparada por una mujer durante el periodo de la posguerra española, habría caído en los mismos errores conceptuales durante aquel tiempo. La antología preparada por

María Antonia Vidal, publicada en 1943, incluía las siguientes declaraciones respecto de la poesía escrita por mujeres en España e Hispanoamérica: “También la comparación con la producción poética masculina huelga y, seguramente, no sería demasiado ventajosa para la mujer. Es indudable que todavía ninguna escritora, es posible que nunca ninguna escritora, llegue a la altura y profundidad, a la vez, de un gran escritor” (Vidal *apud.* Moga, 2007). Y no hay, evidentemente, razones reales de estética para excluir la poesía de estas mujeres de ninguna antología de poetas.

Cabe mencionar ahora que algunos de los esfuerzos que se hicieron desde el extranjero para ayudar a las mujeres poetas a dar a conocer su nombre en el panorama literario fueron notables durante el medio siglo. En julio de 1969 la revista venezolana *Árbol de fuego* de Jean Aristeguieta, lugar donde habían publicado muchas poetas de la generación del medio siglo, hacía por ejemplo una antología en su número 16 de nombres de poetisas españolas entre los que incluía a Angelina Gatell, María Beneyto, Gloria Fuertes, Elena Andrés, Concha Lagos, y otras muchas, bajo el rótulo “Veinticinco años de poesía femenina española”. Y una italiana, María Romano Colangeli, publicó también una antología en la que se recogían los nombres de María Beneyto y Angelina Gatell, entre otros muchos de mujeres poetas del cincuenta y ya entrados los sesenta (Sánchez Dueñas *apud.* Payeras Grau, 2013, p. 242). Se titulaba *Voci femminili della lirica spagnola del '900* y fue publicada en 1964, consolidándose como uno de los mayores esfuerzos compensatorios de recopilación de nombres de autoras del momento. Las incluidas eran poetas de muy distinto nivel productivo en varios sentidos. Algunas de ellas eran: María Nieves F. Baldoví, Gloria Calvo, Josefa Contijoch, María Luisa Chicote, o Pilar Gómez Bedate, Amelia Romero, María Eugenia Rincón, o Marisa Medina (Sánchez Dueñas *apud.* Payeras Grau, 2013, p. 242). Pero resulta un poco desalentador que tuvieran que ser mujeres de otros países las que prestaran la mayor atención a la poesía escrita por mujeres en este periodo en España; en mitad de una tradición cultural en la que, como dice José Carlos Mainer en “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX” dentro del mencionado volumen de Enric Sullá sobre el canon, “[...] la historia de la literatura española tiene una indisimulada nostalgia por construirse sobre un esquema dominante y que es particularmente reacia al reconocimiento de dominios ajenos a [su] modelo” (Mainer *apud.* Sullá, 1998, p. 293). Todo ello parece entonces que no habría dejado de ser una visión

maniquea, reduccionista, simplificadora y simplemente absurda del elemento poético y no parece que quepa dar muchas más vueltas al asunto.

Ya a finales del siglo XX y, sobre todo en el presente siglo XXI, editoriales fuertes como Castalia o Cátedra han abierto colecciones específicas dedicadas a publicar literatura de mujeres (Lanseros, 2016, p. 29). Detrás de estos esfuerzos ha estado el Instituto de la Mujer (Lanseros, 2016, p. 29), que a menudo coeditaba las publicaciones. La editorial Torremozas también merece mención en este punto por ocuparse de re-editar las obras de las poetisas, siempre que hay alguna oportunidad. El periódico *La Vanguardia* de Barcelona, por su parte, dedicó un espacio a las mujeres poetisas en 1975 bajo el título “Año de la mujer”. Incluía a nombres tan diferentes como la propia Gatell, Carmen Conde, Elena Soriano, Elena Andrés, Cristina Lacasa, Clara Janés, Acacia Uceta, y Pura Vázquez, entre otras. Y la revista de Elena Soriano, *El Urogallo*, también habría dedicado un número completo – n.º 31-32- a las mujeres escritoras en 1975 con motivo de ese Año Internacional de la Mujer (Soler Arteaga, 2010, p. 33). En 2001, la revista *República de las Letras* dedicó por su parte un monográfico, en su número 73, a la figura de la propia Elena Soriano y a su revista, en el que participaron muchos de los editores de *El Urogallo*, para visibilizar lo importante de su labor como periodista en el siglo XX y lo poco reconocido de su trabajo durante su tiempo (Soler Arteaga, 2010, p. 25). Soriano fue quizás una de las autoras a las que más afectó la censura en su vertiente de novelista como hemos podido comprobar en su prólogo a *Mujer y hombre*⁵⁴.

Habría que hacer también una pequeña mención al Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer que fundó, ya en 1960, María Laffitee (Lanseros, 2016, p. 29) sin el amparo de la ley en los primeros momentos y hasta 1978. Ella recogió el testigo de las intelectuales de principios del siglo XX cuyas sucesoras habían sido

⁵⁴ Otro de sus trabajos, ensayístico en este caso, sobre las relaciones entre hombres y mujeres, y basado en textos literarios, *El donjuanismo femenino*, fue publicado póstumamente en el año 2000 y completado por su hija, Elena Arnedo, ya que estaba inconcluso (Soler Arteaga, 2010, p. 28). El libro representaba una inteligente evaluación de la situación entre los dos sexos, así como el culmen de su carrera como escritora feminista y no pudo ser publicado en vida. Probablemente ello ocurrió también, muy paradójicamente, debido a que sus planteamientos tampoco giraban en torno a las lógicas comunes que se estaban planteando en su momento en este ámbito.

en gran medida silenciadas por el régimen franquista (Alcalá *et al.*, 2009, p. 20). En estos seminarios participaron estudiosos desde varios puntos de vista de los denominados estudios de género, y también desde el ámbito de las ciencias naturales, que trataban temas que afectaban el paradigma de lo femenino desde muy diversas perspectivas, en conjunción con los estudios culturales desde un momento de génesis de los mismos. La participación de Elena Catena de Vindel fue especialmente relevante (Lanseros, 2016, p. 29) para el caso de la literatura así como la de Mary Nash para la sociología (Alcalá *et al.*, 2009, p. 20). Y, en conjunto, la iniciativa fue muy relevante para mejorar la situación de la mujer en la ciencia en general.

Para terminar, no se pueden dejar de recurrir en este punto del capítulo a dos trabajos antológicos de cabecera para el periodo poético que nos ocupa, que se realizaron entre finales del siglo XX y comienzos del XXI, y que recogían amplias nóminas de nombres de mujeres que habían participado en todo el panorama de la posguerra española. Los dos son interesantes como objeto en sí mismos, pero también por los comentarios de sus editores, que nos ayudan a volver sobre las razones de por qué ocurrió la marginación; pero, sobre todo, porque nos pueden ayudar a orientar el debate a futuro sobre cómo podemos solventarla de ahora en adelante ya que, como venimos planteando, no se trata de un problema completamente superado aún. El primero es el ya varias veces mencionado de Luzmaría Jiménez Faro de 1996, *Poetisas españolas. Antología general*. Editada por Torremozas, sus cuatro tomos abarcaban desde 1900 hasta la fecha de publicación de la antología⁵⁵. Interesante era el comentario que la crítica incluía en la presentación del primer tomo en torno al origen de la antología y a la configuración del canon en lo tocante a la división por sexo, que de todo ello se deducía:

El hecho de que en esta obra nos refiramos exclusivamente a voces de mujeres no debe interpretarse como una contraposición discriminatoria entre poesía masculina y poesía femenina. La poesía – no cabe ya discusión a estas alturas- la escriben personas, no sexos, y ya pasaron los tiempos en que la sensibilidad del hombre y de la mujer –por motivos sociales y educacionales- era muy diferente. Sólo

⁵⁵ Era además un segundo trabajo basado en el anterior de 1987, *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*, tal y como señalaba Jiménez Faro en la presentación del primer tomo (Jiménez Faro, 1996a, p. 7).

tratamos de remediar el anonimato a que muchas de nuestras poetisas se han visto sometidas, con su exclusión de tantas antologías que, casi por norma, las han ignorado, con un alejamiento muy cercano al desprecio. (Jiménez Faro, 1996a, p. 7)

Era una visión que se sumaba a las otras muchas que durante aquellos años trabajaban por solventar el problema de la discriminación femenina y se preguntaban por cuál era la situación que había llevado a tal discriminación; pero también por cuál el mejor camino para evitarlo en lo sucesivo. El segundo es el relevante trabajo de José María Balcells, *Ilimitada Voz. Antología de poetisas españolas 1940-2002* que, editado en 2003, recogía una nómina de 149 nombres que habían participado del mundo intelectual de la posguerra y hasta entrado el nuevo siglo⁵⁶. Quizás una de las reflexiones más interesantes que aportaba el crítico en su introducción, en torno a uno de los posibles problemas que se suscitan al generar el canon atendiendo a las distinciones de género, era la que hacía en la línea del problema de la escasa publicación que ya había planteado Carmen Conde en el prólogo de su antología de 1971. Balcells indicaba:

Una de las causas que, en no pocos supuestos, valdría como explicación de la falta de protagonismo de determinadas poetisas pudiera ser la circunstancia de que, en muchos casos, significativas autoras han publicado por lo común sus obras más tardíamente que la mayoría de los poetas coetáneos, lo que ha llevado a perder la posibilidad de beneficiarse de la promoción que empareja el empuje de un nuevo grupo emergente y dinámico, se pertenezca o no fácticamente al mismo. (Balcells, 2003, pp. 17-18)

Sin duda es una premisa válida y fácilmente observable, sin ir más lejos, en la poesía de la autora que nos venimos ocupando en esta investigación. Pero no parece suficiente aunque ambos problemas, i.e. la escasa publicación y la publicación tardía, sean escollos evidentes para la configuración de un canon literario sincrónico. Otro trabajo más reciente e imprescindible del mismo antólogo que no se puede pasar sin mencionar ahora, es el artículo que apareció en *Arbor* en 2006 de título “Escritoras españolas del siglo XX”, en el volumen tercero del monográfico de esa revista titulado, “Escritoras españolas del siglo XX”, donde el crítico hacía una recopilación de las antologías interesantes “de género” que se habían realizado en los últimos

⁵⁶ También incluía a Angelina Gatell, como ya hemos visto en numerosas ocasiones durante el estudio.

años y desde las de Carmen Conde, en relación con la poesía femenina del medio siglo⁵⁷.

Todos los trabajos, estudios, y esfuerzos en general para compensar la falta de voces femeninas en la literatura española del siglo XX, han ido consiguiendo en los últimos años hacer sonar las voces silenciadas con el afán de que recuperen el lugar que les corresponde en la historia de nuestra literatura. Cada uno lo ha hecho de la mejor manera que ha sabido. En el panorama de las antologías poéticas el texto fundacional fue sin duda el de Noni Benegas de 1998, *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, a partir del que se han sucedido en nuestro siglo numerosas antologías compensatorias que atienden a diferentes periodos de la poesía escrita por mujeres en España. En nuestros días parece que la situación es idónea para seguir por estos derroteros; pero lo verdaderamente importante sería determinar cómo debemos orientar los trabajos de recuperación y, como hemos visto a través de los ejemplos, la respuesta dista mucho de ser evidente. Primero porque no existe un consenso al respecto, y segundo porque la cantidad de variables a evaluar es casi infinita y además está sujeta a las subjetividades personales. En su mencionado artículo para *Arbor* de 2006, José María Balcells indicaba precisamente lo siguiente en este sentido: “[en algunos casos] la base metodológica es la que se resiente, por falta de la debida información, en verdad que no siempre es cómoda de conseguir” (Balcells, 2006, p. 636). Y se refería al artículo de Juan Senís Fernández del número 52 de la revista *Clarín*, “Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres” (2004), para apuntar que:

[...] la publicación regular de esta clase de libros [antologías ‘de género’] ha contribuido a que se afiance un sistema literario específico, el de las poetisas que sólo figuran en las referidas selecciones, y que se difunde en tensión con el sistema general, integrado por aquellos autores, hombres y mujeres, cuyos textos

⁵⁷ El trabajo antológico de la poeta y crítica María Rosal Nadas de ese mismo 2006, *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*, editado por Renacimiento, es sin ir más lejos uno fundamental de aquellos que se ocupaban de las poetisas más recientes, algunas de ellas aún en activo.

aparecen en los volúmenes antológicos generales. (Balcells, 2006, p. 648)⁵⁸

María Rosal Nadales, en este mismo sentido, en su artículo “La crítica y las antologías poéticas femeninas. El caso de *Las Diosas Blancas*” de 2015, aparecido en el volumen 82 de la revista *Iberoromania*, volvía a la discutida antología de Ramón Buenaventura de 1985, del mismo título, para recuperar la idea de que algunas antologías hechas en torno a nombres exclusivamente femeninos salen a la luz con un cierto desprestigio de base, y que se acometen desde la perspectiva de un movimiento de lo que es *políticamente correcto* (Rosal Nadales, 2015, p. 141), permaneciendo el desequilibrio intacto en aquellas antologías “totales” o “generales” en las que se incluyen nombres de hombres y mujeres (Rosal Nadales, 2015, p. 140). Desde luego el problema del enfoque a la hora de compilar antologías de nombres de autores olvidados, supone siempre un riesgo y un motivo de honda reflexión. Y en el caso de las mujeres, quizás el riesgo es más acusado teniendo en cuenta que el escollo que hay que salvar es sin duda mayor que en el caso de los hombres, ya que está mediatizado por los muchos condicionantes que hemos ido exponiendo en este trabajo y que están enraizados además en una posición ideológica muy pervertida de la realidad que no está del todo claro que hoy esté ya superada.

Decíamos al inicio de este capítulo que los intercambios de poder fueron los principales limitadores de la inclusión de las mujeres en el canon literario del medio siglo, dado que las construcciones de la historia literaria que se hicieron en su momento estaban mediatizadas por una suerte de “moral del franquismo” que no favorecía en ningún sentido a las autoras. Hemos apuntado a lo largo del capítulo algunas razones concretas que, derivadas de ese desfavorable panorama socio-cultural de la dictadura, parece que pudieron ser decisivas en la exclusión de las autoras del canon. Algunas de ellas son las siguientes: la falta de promoción de su

⁵⁸ Senís Fernández ahonda en los criterios de selección de los antólogos a la hora de preparar antologías “de género” y la importancia de dichos criterios para el resultado final en un capítulo titulado “Las diosas blancas de carne y hueso tienen la palabra: canon a la contra y antologías en la última poesía escrita por mujeres”, dentro del volumen editado por María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez en 2006: *Con voz propia. La mujer en la literatura española, siglos XIX al XX*, Segovia, Junta de Castilla y León, pp. 281-290. Distingue entre criterios “compensatorios”, “cuantitativos”, “cualitativos”, y “de originalidad”.

obra por parte de las editoriales, la dificultad de publicar, la escasez de publicación –estrechamente relacionada con la anterior-, la publicación tardía, la censura, y la autocensura –las dos últimas también íntimamente ligadas. Desde luego todas esas razones también afectaron a otros autores en un periodo sombrío para el desarrollo cultural como fue el de la posguerra peninsular. Pero ya hemos repetido varias veces que, desafortunadamente, las mujeres que trabajaban fuera de la esfera doméstica eran sin duda las más afectadas por esas distribuciones desiguales del poder, que además intervenían en más planos además del puramente socio-cultural, aunque lamentablemente no hayan podido ser investigados en este trabajo. Hoy en día *a priori* las esferas de la ideología y del poder están absolutamente de nuestro lado a la hora de escribir un nuevo relato en torno a la literatura de aquel tiempo. Parece que la visión que se tiene del asunto de la división de género está ya afortunadamente basada en la igualdad como concepto absoluto, y que es un campo abonado para que podamos acometer por fin la tarea de recrear el discurso académico haciéndolo ahora más equilibrado, y sencillamente más realista. Por supuesto, tampoco existen ya todos esos condicionantes concretos, inherentes a una dictadura, que mencionábamos anteriormente, siendo algunos de ellos señalados por las propias autoras como los decisivos para su exclusión. También sabemos ya que el canon no es unívoco, que no es estático, que debe adaptarse al tiempo en que se inscribe y que se consolida en torno a las lógicas internas de poder que rigen ese tiempo. Económicamente, también nos encontramos en un momento idóneo para que las editoriales apuesten por un tema que resulta entonces interesante, al contrario de lo que ocurría en el medio siglo⁵⁹. Y en ese plano puramente académico, desde que las teorías de la deconstrucción hicieran mella en eso que hemos dado en llamar “posmodernidad”, ya desde finales de los setenta⁶⁰, también se ha ido planteando como necesaria una revisión de la historia literaria que si bien se está

⁵⁹ Habría que completar estas impresiones con un estudio exhaustivo al respecto de cómo está considerablemente actualmente la poesía dentro del mercado editorial, pero todo apunta a que el interés es elevado, dado el amplio volumen de poetas jóvenes que publican a día de hoy. El capítulo sexto del trabajo antológico-crítico de Lucía Gurruchaga, *Literatura española (1936-2000)* (2003), es especialmente interesante para informarse sobre algunos de los nombres más recientes, y desde 1975.

⁶⁰ Tomamos como referencia el famoso texto de 1979 de Lyotard, *La condición posmoderna*.

haciendo esperar más de lo debido en el caso de las autoras, al menos es evidente ya que es necesario acometerla.

Somos conscientes de que ya hay de hecho muchísimos estudios que recientemente han ido apostando por ese cambio. Y también de que se nos escapan muchos de ellos. Un buen ejemplo de esa realidad es el trabajo de María del Carmen Simón Palmer que aparecía en el mismo monográfico de *Arbor*, mencionado anteriormente, en 2006: “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX”. El artículo es una recopilación bibliográfica completísima respecto de los trabajos publicados entre el 2000 y el 2006, acerca de diferentes escritoras españolas, ordenados por género y por nombre. De ese ímprobo esfuerzo de recopilación se trasluce la cantidad de enfoques diferentes que hay hoy en curso para acometer la tarea de la recuperación de nombres olvidados. Y el propio monográfico de *Arbor* donde apareció, constituye en sí mismo también uno de ellos. En el terreno de las jornadas, los encuentros y los debates en vivo, también hay una sucesión de propuestas que cada día es más prolija. Por poner un último ejemplo cercano a nosotros, en 2005 se celebraron en Vitoria los denominados *Encuentros de Mujeres Poetas*, con el título en este caso de “VIII Encuentro de mujeres poetas: Diversidad de voces y formas poéticas”, que se venían celebrando en otras localidades españolas desde 1996 (Rosal Nadales, 2011, p. 160). La panoplia de armas que se están poniendo sobre la mesa en este terreno es amplísima, pero creemos que el reto de dilucidar qué alternativa es verdaderamente la más eficaz para reincorporar a las mujeres al canon de una vez por todas ha sido y sigue siendo la eterna cuestión; y también la más complicada.

No es objeto de este estudio el determinar cómo se ha de redefinir el canon tradicional en beneficio de la inclusión de las mujeres poetas del medio siglo en España, sino que simplemente hemos tratado de reflexionar en torno a cuestiones que nos parecen relevantes a la hora de buscar una respuesta satisfactoria a esa pregunta, además de aportar datos concretos que permitan avanzar en esa dirección, evaluando las realidades pasadas, porque esto último es siempre fundamental. A nuestro parecer, es de obligado cumplimiento el aporte de datos concretos y, en ese camino, la compilación de antologías es sólo una de las muchas opciones. Efectivamente, las antologías son modelizantes de un tiempo; y, en el

nuestro, la idea es por lo tanto atinada en tanto que nos permite asistir a la configuración de un nuevo tipo de pensamiento. Pero quizás no sea suficiente para instaurarlo o sea sólo un primer paso, además de estar en sí mismo sujeto a debate sobre el cómo confeccionarlas.

En ese sentido, los trabajos de amplia recopilación de datos, como el que mencionábamos anteriormente de Emili Bayo de 1991, por ejemplo, al que él mismo denominaba de “inventario-análisis” (Bayo, 1991, p. 165), nos parecen importantísimos puesto que permiten observar el panorama objetivo al que nos enfrentamos y sobre el que generar nuestro relato contando con la máxima información posible. A ellos deben sumarse después estudios centrados en cada autora en concreto, como lo es el presente, que traten de recuperar la mayor cantidad de textos posibles; que, dispersos a veces y sin publicación en libro completo, permiten observar cómo la producción de las poetas distó mucho de ser exigua aunque fuese poco promocionada en el mercado editorial de su tiempo. Sólo después de haber combinado esos tres primeros tipos de esfuerzos, en su mayor parte cuantitativos, creemos que se podría entonces comenzar a plantear una nueva historia de la literatura, cimentada en hechos concretos y respaldada por un esfuerzo historicista y objetivo, que permita que vaya cayendo por su propio peso y se defienda así, por sí misma, de las descalificaciones académicas que, aunque en la mayor parte de los casos están absolutamente fuera de lugar, lamentablemente aún hoy siguen dándose y suponen un escollo real que quizás aún no esté del todo superado.

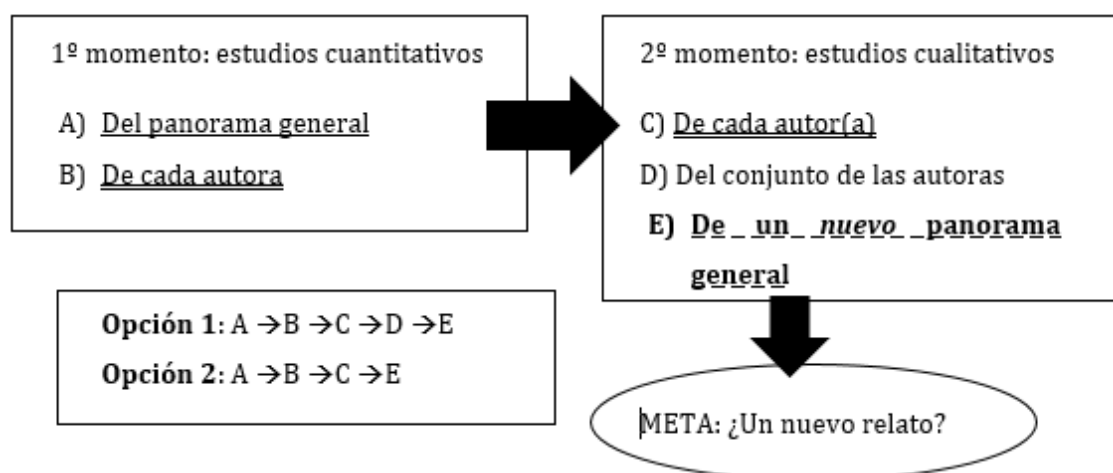
Es en ese momento cuando habría que acometer un estudio pormenorizado de los asuntos de estilo y de contenido que nos permitiera determinar si realmente esa inclusión, necesaria en todo caso, de los textos de las autoras en el relato general altera el mismo; y, sobre todo, en qué aspectos lo hace y en cuáles no. Esta es sin duda la labor más compleja y la que realmente significaría la consecución plena del objetivo último, que es esa escritura de una nueva historia de la literatura desde una perspectiva cualitativa, y con un enfoque desde parámetros actuales que además debemos cuidarnos de que sea el adecuado. Lo más complicado de ese último paso, decisivo además, es sin lugar a dudas que hay que acometerlo, desde nuestro punto de vista, desde la individualidad de las autoras en un primer momento para después

poder trazar patrones entre la poesía de todas ellas y finalmente incorporarlos al relato conjunto. Y lo segundo a menudo se nos tornará también un camino arduo, tal y como ya preconizó Carmen Conde en 1968. Hemos visto varias veces en este estudio que las poéticas de las autoras son diversísimas y que precisamente ese hecho fue incluso uno de los que pudo aislarlas del relato crítico en su momento. Si bien la configuración de una identidad compartida sí contenía una cierta dimensión de grupo a nivel temático, cada autora la acometía desde una perspectiva propia, con lo cual se torna complejo trazar patrones generalistas sin incurrir de nuevo en cualquier suerte de simplificación o de nueva exclusión. También corremos además el riesgo de volver a aislar el fenómeno de la poesía femenina como una mera anécdota dentro de un discurso mayor. Es cierto que nos encontramos ante una pescadilla que se muerde la cola y que está sepultada por un mar de prejuicios que aún hoy amenazan al discurso intelectual, pero esperamos que consiga finalmente nadar hacia arriba, hacia algún puerto lo suficientemente solvente como para transformar los paradigmas actuales de manera que sean, por lo menos, más completos y más justos.

Para conseguir el éxito nos parece fundamental, en última instancia, no olvidar que es necesario dar ese salto de combinar ambas esferas, la particular de las autoras con la del resto de nombres que actualmente ya está incluido en el canon, para que los resultados sean plenamente satisfactorios. Podría incluso tratar de realizarse ese ejercicio con cada una de las autoras y su poética correspondiente, pasando por alto el problemático paso de la generalización de grupo, que incluye en sí mismo otra nueva suerte de discriminación. Ese segundo modelo de trabajo podría entonces emplearse además para abordar la inclusión de cualquier otro nombre aún periférico, indistintamente de cual sea su género. En todo caso, hay que tratar de trabajar siempre bidireccionalmente de lo general a lo concreto, y de nuevo hacia lo general, para que las novedades que se aportan vayan transformando el discurso académico existente; puesto que parece imposible, e incluso peligroso, tratar de transformarlo de una sola vez⁶¹. Exponemos, para terminar, a través de un

⁶¹ En realidad, a pesar de que en toda investigación académica siempre sea necesario partir de una base dada para llegar a cualquier punto nuevo, si tenemos en cuenta los planteamientos de las ya muy abundantes teorías deconstructivistas, se ha de poner en tela de juicio incluso que exista solo un único discurso hegemónico al fin y al cabo. Como todos

mapa conceptual, las dos estrategias que hemos imaginado, y marcamos mediante el subrayado⁶² a qué pasos ha intentado contribuir esta investigación:



Las opciones con que contamos para acometer el esfuerzo son muchas y parece que no se nos ha revelado hasta ahora de manera inequívoca cuál es la óptima. Ni siquiera parece claro cuál es el objetivo final, como apuntábamos en la breve nota al pie. Todos esos son puntos de partida que convendría fijar para orientar el esfuerzo investigador en un sentido, si no compartido, sí coherente al menos, y evitar empezar la casa por el tejado. Para el gran edificio que vamos a construir está claro que necesitamos unos cimientos sólidos.

los relatos, la historia de la literatura cuenta ya hoy en día con muchas aristas, en tanto es reflejo de una realidad compleja en la que cada vez nos vamos adentrando más. Todo lo nuevo que se aporte a ese relato contará también entonces con un sinfín de pormenores que hay que atender y, quizás, lo más interesante no sea lograr una subversión completa de un paradigma que puede que ni siquiera exista en tanto que tal, después de todo; sino simplemente ir añadiendo puntualizaciones al complejísimo panorama que de por sí constituye cualquier historia, abogando por evitar exclusiones de cualquier tipo de ahora en adelante. La pluralidad ciertamente no debe ser un escollo sino siempre un valor añadido, y constituye el sinuoso pero apasionante terreno en el que nos toca batallar.

⁶² Con el doble subrayado nos referimos al estudio en general, con el subrayado simple a este último capítulo, y con el subrayado discontinuo al enfoque que subyace a la investigación y por el horizonte al que hemos apostado en esta ocasión.

CONCLUSIONES

Angelina Gatell escribió poesía ininterrumpidamente desde su juventud hasta su muerte. Sus inicios poéticos conocidos se sitúan en los últimos años de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta. Sus prehistóricos balbuceos poéticos, inéditos en libro, parece que hubieran estado en la línea de la poesía amoroso-sentimental, aunque su despertar al mundo de la poesía comprometida comenzase prácticamente al alimón. La década de los cincuenta y el principio de la de los sesenta fue de prolífica producción y estudio poético en la línea del compromiso. Que una ínfima parte de sus textos fuera publicada, y además mucho más tarde del momento de su escritura por lo general, no quiere decir que ella no fuera una mujer totalmente entregada al oficio de la escritura. Narradora, crítica literaria, traductora, e intérprete, como hemos visto; pero, por encima de todo, poeta polifacética, contó también durante toda su vida con una amplia nómina de títulos inéditos, de algunos de los cuales hoy no se tiene mayor noticia, que son síntoma claro de un deseo interno de configurar su poesía como un *continuum* a pesar del resultado final de aparente escasa publicación.

Dividida en dos etapas en este trabajo, su poesía publicada fue esencialmente crítica con su realidad en la primera, convergente con la poesía social del medio siglo; y centrada en la recuperación de la memoria en la segunda, como un ejercicio de denuncia de un olvido histórico que parecía que venía fraguándose ya desde finales del siglo XX. En ninguna de esas dos etapas desdeñó Gatell el compromiso con su presente, generando siempre una poesía solidaria y beligerante que respondía a las dificultades de su tiempo desde la mayor sinceridad. Así, su poesía fue tácitamente dividida en esos dos momentos a raíz de un silencio editorial que probablemente le fue impuesto también en cierta medida por el cambio de rumbo que en poesía se vivió en España desde finales de la década de los sesenta y durante la década de los setenta fundamentalmente. Pero, ello no quería decir que Angelina Gatell hubiera dejado de escribir, sino simplemente que era muy fiel a sus convicciones poéticas; que brotaban estrictamente de sus convicciones personales.

La transición entre etapas fue además paulatina y ello se ve muy claramente en la panorámica que ofrece el libro antológico de sonetos *Noticia del tiempo* (2004). Desde *Las claudicaciones* (1969), el hastío vital a que le había llevado su

circunstancia se recuperó en el poemario de la primera parte de *Los espacios vacíos y desde el olvido* (2001) con composiciones que, siguiendo esa estela provocada por el cansancio, tanto real como existencial, le llevaron posteriormente a recuperarse en pos de una lucha que no permitiera echar todos sus recuerdos en el olvido. Una lucha cuyo bosquejo también se había dejado percibir por otra parte en ese libro de 1969. *La oscura voz del cisne* (2015) sería el culmen de ese ejercicio de recuerdo, y también el más completo, desde un tono marcadamente elegíaco en su caso. Pero además también se habrían manejado otras sub-temáticas eclécticas en algunos de los libros publicados de esta segunda etapa, como el amor como una fuerza abarcadora y salvadora en *Cenizas en los labios* (2011); o el tema del exilio, específicamente el idiomático en su caso, en su último libro, *La voz perdida* (2017). La esperanza fue quizás el impulso último que le acompañó en ambas etapas y nunca renunció a ella del todo a pesar de las dificultades a las que tuvo que hacer frente siempre, prácticamente como norma de una vida atormentada.

Mujer socialista y profundamente de izquierdas, su literatura siempre estuvo comprometida con las causas sociales, prácticamente como único motivo por el que escribir. Su poesía respondió a la circunstancia adversa que le había tocado vivir en mitad de la posguerra franquista. Y ello se percibió muy claramente en sus dos primeros trabajos publicados de poesía social: *Poema del soldado* y *Esa oscura palabra*, de 1955 y 1963 respectivamente. Esos trabajos, junto a *Las claudicaciones*, se relacionaron especialmente con la línea de los poetas de Madrid y Barcelona, de la generación del cincuenta, que siguieron la línea del realismo histórico promulgada en 1960 por José María Castellet en su antología *Veinte años de poesía española*. Pero habría que matizarlo. En su poesía social los componentes del existencialismo y del intimismo, transmutado el segundo en varias formas, nunca desaparecieron. El primer libro publicado comportaría una denuncia teñida de un fuerte estilo existencialista, que nunca llegó a desvanecerse del todo en el segundo, que mantenía aún un cierto componente existencial, aunque el nivel de crítica explícita emitida desde una perspectiva de responsabilidad individual hubiese crecido muy en sintonía con el estilo de la facción de los poetas sociales de la generación del medio siglo. Y ese carácter veraz de sus versos, que siempre trató de buscar la solidaridad para con los problemas socioculturales que rodeaban su

mundo, es el que hace que probablemente, en efecto, la suya fuera una poesía social de pleno derecho.

Respecto a la métrica, su poesía se movió siempre entre el verso libre y el prosaísmo en ambas etapas poéticas; pero también comportaba un cierto clasicismo, que culminó incluso en formas como el soneto en muchas ocasiones. Fue también una poeta que apostó siempre por el realismo, en la comunicación, y en la transmisión de información a través de una poesía llena de contenido, puesto que esa forma de entender el hecho poético era la única genuina para ella. Y ello se dejó sentir también en las disposiciones pragmáticas de su poesía.

Poeta preocupada también por el espacio de las mujeres en la esfera literaria pública, Angelina Gatell supo comprender su tiempo para sacarle el mayor provecho posible e hizo de su trabajo algo universal, aunque siempre marcado por una impronta femenina que le era inherente. Antóloga y crítica literaria, Gatell supo además en qué dirección promocionar la obra de sus compañeras para así sortear las dificultades de un mundo de polos opuestos, donde históricamente el trabajo de las mujeres se había relegado siempre a un segundo plano en la tradición literaria occidental. Su inteligencia le permitió subrayar el carácter universal de la poesía de las mujeres, a la vez que no ignoraba las diversas características en que ésta podía diferenciarse de la de los hombres. Así, sacó siempre el mayor partido a su poesía y a la de sus contemporáneas, en un mundo que desde luego no les era favorable. Angelina Gatell consiguió hacer el doble de lo que estaba injustamente condenado a ser la mitad. Pero su propia poesía acabó siendo más bien universal-generalista en temática, seguramente debido a que toda su vida estuvo mediatizada por ese debate implícito sobre cómo debía ser la poesía de las mujeres respecto a la de los hombres. Desde el inédito *Mujer en la esquina* que se presentaba bastante orgánico para 1954, y aquellas tres pequeñas muestras de 1953 del otro inédito y ecléctico poemario titulado *Surco*, donde también se recogían composiciones de su primerísima etapa inédita como poeta del amor, Gatell se autodefinió como mujer poeta en el ámbito literario y empleó el feminismo como tema en algunas de sus composiciones posteriores de forma explícita. Y parece que el otro inédito de título *La tierra prometida* hubiese estado en la misma línea e incluso pudiese haber dado cuenta de una cierta evolución poética en este terreno, aunque no muy coherente en lo

concerniente a orígenes y metas temáticas ya que necesariamente el tema atendió siempre, por lo general, a unas reivindicaciones de carácter muy básico por parte de todas las poetas. Pero, partiendo de esos inicios, incluso en *Las claudicaciones*, donde empleó el feminismo holístico como punto de partida para algunas de sus composiciones, sus poemas tuvieron un cariz incluso tan neutral en estilo, que a menudo no serían siquiera diferenciables de los de los varones si no fuera por la evidente diferencia pragmática del género de la voz poética. Estos resultados quizás se dieron debido a la circunstancia de presión a la que estuvo sometida en el terreno de la crítica literaria en lo tocante al asunto del género en poesía; o simplemente, como planteamos en el análisis de su poética, porque se ocupó de muchos otros temas de injusticia social además de los que atañían específicamente a las mujeres.

También merecería la pena enclavarla en las nóminas de poetas catalanes del medio siglo dado su compromiso con dicha lengua, a pesar de que sus publicaciones estuvieran en su mayoría escritas en castellano porque su residencia acabó fijándose en Madrid. *La voz perdida* o las ocho –de sesenta y ocho– publicaciones que recuperó para *Con Vietnam* en esta lengua son buena prueba de ello. Además de las pequeñas muestras poéticas en catalán que ofreció en ocasiones concretas. Probablemente el del exilio idiomático fue un sentimiento que la poeta trató de ocultarse a sí misma durante toda su vida como medida de auto-protección, pero como se puede ver en el poemario escrito al final de su vida, o en la composición dedicada a su hermano en *Noticia del tiempo* (2004), fue un trauma más que finalmente terminó por aflorar sin remisión y que sacó de ella uno de sus lados más íntimos y castigados. Fue el suyo, además, un compromiso que se caracterizó por el ansia de unión de los pueblos y la esperanza de que algún día se encontrara el respeto mutuo. El poeta Joan Oliver le escribía a la sazón de la recopilación de poemas para *Con Vietnam* comentando lo siguiente:

[...] Su catalán me parece muy agradable y lo interpreto como una nueva señal de la comprensión y la conjunción de todos los pueblos de España en un esfuerzo único contra el enemigo común [...]. (Pere Quart *apud*. Gatell, 2016, p. 190)

Fue también una mujer que estuvo sometida a un proceso poliédrico de autocensura; que, siempre en su justa medida, le permitió convertirse en una actriz más del panorama cultural de su tiempo y mantenerse a flote para poder reivindicar

hasta el límite las causas que consideraba necesarias. Fue una mujer, una poeta, auto-contenida, capaz de doblegar su apasionado carácter hasta el punto preciso, y siempre de forma muy consciente, tanto en su poesía como en su vida. Desde su juventud en Valencia hasta su madurez en Madrid logró ampliar sus contactos a prácticamente todas las personalidades importantes del momento en el terreno literario y ello le permitió comprender su tiempo desde diversas perspectivas, aunque sin renunciar, nunca, a su motivación puramente comprometida de izquierdas. Así, capaz siempre de integrarse en todos los ambientes y aprender de ellos; y, a la vez, sin renunciar nunca a sus orígenes, Gatell consiguió desenvolverse en su contemporaneidad y sortear hábilmente las trabas que su tiempo le impuso.

En definitiva, Angelina Gatell fue una autora sincera, de calidad, y de pleno derecho a ser incluida en una promoción de poetas que supo dar respuesta al difícil mundo que les rodeaba. Angelina Gatell Comas debe ser incluida en las antologías, en las historias literarias y en los panoramas poéticos que recojan nombres de autores sociales del medio siglo en España, se orienten en la dirección que se orienten. También es necesario que se siga indagando sobre ella puesto que existen aún muchas composiciones sueltas y poemarios inéditos que merecería la pena descubrir para terminar de entender el panorama poético de una autora incansable. Relegada a un segundo plano por las diversas inconveniencias a que se sometió la publicación de su obra, desde la precariedad económica hasta el mero hecho de que fuese una mujer escritora, pasando por su auto-exigencia estética; los inconvenientes geográficos que le hicieron cambiar de ciudad tres veces, evitando así que crease contactos más sólidos con personalidades que le podrían haber hecho un hueco en sus nóminas canonizadoras; y su propio carácter que a muchos molestó, la personalidad de Gatell debe recordarse ahora en el mundo de la poesía española del medio siglo. Cerramos este trabajo con unas palabras en torno a la propia visión de la autora respecto al segundo plano intelectual en que tuvo que permanecer:

[...] Yo siempre he pensado que no es lo importante lo que digan de nosotros, o nos lleven o nos acojan o aquí o allá, o nos ensalcen o nos critiquen. Tanto en la poesía como en la vida creo que la actitud única es la de hacer nuestra obra, o vivir, a nuestro modo sin rendir cuentas a nadie, sin querer quitarle el sitio a nadie, sin querer estar delante de nadie, únicamente atendiendo a la urgencia de nuestra obra y de nuestra vida. [...] (Gatell *apud*. Gatell *et al.*, 1972e)

APÉNDICES

APÉNDICE I: POEMAS DE LA PRIMERA ETAPA PUBLICADOS EN REVISTAS

En este apéndice vamos a recabar los poemas que hemos encontrado de las primeras etapas de Angelina Gatell que publicó en revistas pero después no incluyó en libro completo. Durante el trabajo, hemos dado cuenta de todos ellos y a menudo hemos citado fragmentos para ilustrar nuestros propósitos. Incluso en algunos casos también los hemos incluido completo cuando nos ha parecido oportuno. El penúltimo, “Muerte en el exilio”, fue escrito probablemente en la misma fecha de su publicación, con el motivo de la muerte de Josep Carner en 1970, pero lo incluimos en esta breve antología de la primera etapa puesto que está a caballo entre dos periodos y es una muestra más de que Angelina Gatell nunca dejó de escribir a pesar de su silencio editorial desde 1969. El último, “Chile en el corazón” también lo incluimos aquí puesto que constituye una muestra más de la influencia de Neruda sobre la poesía de Gatell, que tan importante fue también en su primera etapa. También incluimos el poema del libro inédito mencionado en la antología de *Poesía amorosa* de Jacinto López Gorgé (1967), puesto que, como hemos ilustrado, es prácticamente imposible datar las composiciones amoroso-sentimentales de la autora y el incluirlo ahora puede ayudar a percibir esos posibles cambios de estilo sobre los que hemos lanzado algunas hipótesis en este trabajo. Así, también incluimos la serie de sonetos titulada “Yo, en tus manos”, publicada en 1970 en *ABC*, y que también aparecía en la *Antología de poesía amorosa contemporánea* de Carmen Conde en 1969; para aportar otro dato en ese mismo sentido. Lo mismo hacemos con “El recuerdo”, de la misma antología de Conde. Los tres poemas de la antología de Enrique Azcoaga de 1953 también hemos decidido incorporarlos porque asisten a ese ejercicio de visibilizar una panorámica lo más completa posible de esta primera etapa; y lo mismo ocurre con los cinco poemas de la antología de Carmen Conde de 1954. Ofrecemos los poemas completos y ordenados por fecha de publicación.

LUNA en *Manantial*, n.º 2, (1949), p. 8.

Blanca de silencios blancos,
roja de minutos bravos,

luna roja y blanca.

Dedos de estaño arañando
las dulces carnes del aire.

Luna roja y blanca.

Ojos de plata soñando
sobre la noche de encaje.

Luna roja y blanca.

Nácar profundo y amargo
extendiendo su caricia
sobre el verdor de los árboles.

Luna roja y blanca.

Dulce paloma de seda
volando sobre el espacio,
amapola de silencio
clavada en un cielo blando.

LOS VENCIDOS en *Al-Motamid*, n.º 16, (1949), p. 5.

MIRADLOS por las calles taciturnos y helados,
con perros en el centro de su sangre amarilla:
miradlos recorriendo los caminos abruptos
que el mundo les ofrece coronando su gesto.

Ya no hay toros bravíos en sus carnes de plomo,
que ennoblezcan su forma a través de los siglos;

sus cuerpos son fantasmas que avanzan en la noche
arrastrando sus llagas en la tierra dormida.

Miradlos cómo avanzan con las frentes sombrías,
como grandes arcángeles nacidos de la tierra,
revolcando en el barro sus carnes sudorosas
y haciendo de sus voces un coro de lamentos.

ENCUENTRO en *Manantial*, n.º 6, (1951), p. 6.

No debimos encontrarnos.
No era hora todavía de encontrarnos.

Ahora, ya vacíos,
andamos quebrados como formas;
como formas sin forma
y sin llanto.

Yo no sé si era un fantasma
o un astro;
o acaso un rastro sangriento
de luna herida
en el costado,
por un cuchillo furioso
y amargo.

Yo no sé si era un grito
anclado sobre el viento,
o una voz grotesca
de payaso.

Sólo sé que tú eras

un lirio
Crucificado.
Y que no debimos
encontrarnos.

SÓLO ESPERO DE TI en *Sazón*, n.º 4, (1951), p. 53.

Más lejano que todo, y tan suave
como el aire que ronda mi cintura,
esperando impaciente mi criatura
en su giro final de pluma o de ave.

Más lejano que todo, ya no cabe
lejanía mayor, ni más tristura,
en esa íntima flor de mi ternura
que sobre el corazón sola se sabe.

Más lejano que todo, te has perdido
más allá de los mares y la rosa,
más allá del silencio y del olvido...

Sólo espero de ti la luz gozosa
de un supremo cantar estremecido
que acerque tu presencia jubilosa.

SEGUNDA ELEGÍA en *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 21, (1951), pp. 15-16.

A Federico García Lorca. A su sangre
A su muerte y a sus versos.

¡Qué quieta está la tierra sobre ti, sobre tu frente;
sobre tus bellas manos de ritmo interrumpido;

sobre tu claro corazón que se hizo rosa:
sobre tus negros ojos que contemplan el cielo!

¡Qué luminosa muerte tu muerte derramada
en los claros jardines de tu tierra andaluza!
Allí quedó tu sangre sobre el triste camino,
estrujada entre manos de hombres iracundos.

Tu muerte que palpita sin extinguirse nunca;
tu muerte que resuena como hondos clarines;
tu muerte que no acaba, que está siempre latente
entre quienes amamos tu profunda memoria.

Está viva tu forma; está viva tu sangre;
tu voz, que es como un grito anclado sobre el viento;
tus manos, que son rosas que esparcen sus olores;
tu talle, como el junco de tu bello Camborio.

Estás eterno y fijo en los viejos jardines
y en los árabes muros de tu inmortal Alhambra;
entre los pasadizos donde alientan los pasos,
de los fantasmas, de todos los poetas.

Está viva tu muerte; está viva en la noche,
y va rondando dulce por todos los caminos,
y llega suavemente a las viejas aldeas
que cobijan gitanos con su llanto perenne.

¡Qué clarísima la muerte que te cubre!
¡Qué clarísima la muerte que te acoge!
Porque siendo poeta desgranaste tu muerte
como un dulce poema por siempre inextinguible.

Nosotros los poetas, tal pétalos caídos
de tu hermosa corola, rezamos con tus versos
siguiendo los senderos que tú nos iluminas.
y, henchidos de ternuras, coronamos tu gesto.

Tú solo, entre nosotros, te prolongas y vives.
No es cierto que hayas muerto, Federico, no es cierto
que hombres de gesto duro derrumbaran tu vida;
no es cierto que cortaran el clavel de tu talle.

Quisieron acabarte, y te alzas bellísimo
con tu frente morena, de estrellas coronada.
y vienes a nosotros, tan inmenso y tan vivo,
que apenas si podemos concebirte en la tierra.

A MI HERMANO MUERTO en *Al-Motamid*, n.º 23, (1951) p. 14.

Te llega, di, mi llanto
a través de tu mármol?
Cuando la noche queda
dormida en tu sepulcro,
¿presientes, di, mi sábana
inquieta de amarguras?
Y cuando va la luna a posarse en tu frente
para regar las malvas
que nacen de tus ojos,
Dime, hermano, ¿no escuchas
mi voz estremecida
que tiembla sobre el viento?

¿Qué hondo misterio transformó tu risa

en un jazmín ya para siempre frío?

¿Por qué tus manos leves
se quedaron inmóviles?

¿Sientes el peso de los siglos?

¿Sigues siendo tan niño en tu sepulcro?

Las voces de los muertos
que están inacabados,
¿no perturban tu sueño?

¿Eres ahora un arcángel
herido por la frente?

Dime, hermano, ¿qué escuchas?

¿Te llega el lastimero
gemido de mis ojos?
¿Y la angustia profunda
que se aprieta en mis párpados?

Y esas flores que a veces
acuden a mis manos,
¿son acaso tus flores,
o es tu más pura voz,
que viene a consolarme?

¿Has visto a Dios?
Dime, hermano, ¿le has visto?

TÚ NO PUEDES SABERLO en *Platero*, n.º 10, (1951), p. 94

Tú no puedes saberlo. Mi tristeza
me condujo hasta ti sólo un momento,
y en un vuelo de audacia el sentimiento
me llevó hasta los ojos su tibieza.

Tú no puedes saberlo. Me tropieza
la voz contra un desnudo y frío viento.
No es posible apresar el pensamiento
ni dominar su vuelo, su terneza.

Pero aquello pasó. Tú no advertiste
el temblor sideral de mi sollozo
al mirarte los ojos levemente.

Era pecado amarte y no supiste
que tras aquél girón de mi alborozo
se ocultaba otra herida amargamente.

POEMAS AL HIJO en *Panorama de la poesía moderna española* (1953,
Buenos Aires: Periplo), pp. 422-423.

I
Camino tan despacio
que a veces me parece
que estoy quieta en la tierra,
que no ando.

Camino tan despacio, hijo mío,
con tu dulce peso,
con tu sangre,
que a veces me parece que estoy quieta en la tierra,

que estoy quieta en la tierra,
que no ando.

Camino tan despacio cuando pienso
que eres sólo una angustia en mi costado,
cuando pienso que acaso nunca seas
una pequeña flor, o un débil llanto,
camino tan despacio,
que a veces me parece
que no ando.

II

El hijo es una angustia que llega en oleadas
mordiendo nuestras horas más dulces y sencillas,
llenándonos de niebla los senos y los brazos,
agudizando el grito de nuestra sangre viva.

El hijo es un incendio de carne esperanzada,
un rezumar de sueño que inunda las pupilas
haciéndolas inmensas de llamas crepitantes
que alzan en la sombra su alba primitiva.

El hijo nos acecha, nos ronda los costados
con evidente urgencia de hallar la flor precisa
en donde hundir, gozoso, su luna sin resuenos,
su ingravidez latente, su aurora presentida.

El hijo nos libera de la cadena amarga
que angustia nuestras horas más densas y sumisas,
en la anhelante espera donde naufraga el sueño,
donde la dulce forma del seno se agudiza.

Es el presagio puro que surge de la sombra
cuando la noche muestra su escarcha y su semilla.
la carne renovada que brota delirante,
y nos entrega, a cambio, la nuestra redimida.

III

Quiero que el hijo alumbre mi voz y la caliente.
Quiero que el hijo eleve la sangre que me hereda.
La sangre que yo lego a los hombres futuros.
La sangre que hoy ocupa los cauces de mis venas.

Quiero que el hijo brote del fondo de mi entraña
proclamándose vivo, erigiendo en la tierra
las voces de su llanto, de su angustia latente
como un hombre rotundo de indómita presencia.

Quiero que el hijo sea como una luz de aurora.
Quiero que el hijo sea como una hermosa siembra.
que derrame en los huesos de la vida su savia
para el fruto futuro y la esperanza nueva.

Es mi carne que entrego a la lucha del hombre.
Es al hombre que forjo con mi sangre y mi idea.
Es al hombre que arranco de mi fibra más pura.
Es al hombre que entrego al dolor y a la guerra.

Quiero que sea el nervio que restalla
en mis íntimos bosques donde el amor resuena,
donde la llama agita sus resplandores duros,
donde los dulces soles humanos se concentran.

Quiero que el hijo sufra, que sea firme roca,

sonora voz que grite, no carne plañidera.
que sea como un árbol de altivas embestidas,
y sea como un canto de auténticas promesas.

LA ESQUINA en *Poesía femenina española viviente* (1954, Castilla:
Arquero), pp. 191-192.

Mi casa está en la esquina en donde habitas.
La luz de mis cristales es lanza
que te hiere al descuido y te recuerda
que hay un mundo negado a tu ternura,
y tú, ave en destierro, lo imaginas
con niños en sus cunas, rezagados,
que apenas si comienzan su camino.

La noche en las esquinas se agazapa
para acechar tu gesto de paloma,
y tú, mujer frustrada en tu hermosura,
contemplas ese mundo sosegado,
inapreciable al tacto en tus dedos,
y un llanto muge leve por tus ojos
como un toro pequeño y contenido
que quisiera brotar bajo el silencio
que ciñe las paredes malolientes,
asidas a la sombra, inconmovibles.

Mi casa está en la esquina en donde habitas.
Mi casa está en la esquina...

 Mi ventana
es un ojo siniestro que te duele
por todas tus llanuras de la sangre.
Y en tus labios te crece la blasfemia

como una flor silvestre, destinada
a ser rayo perpetuo en tu amargura.

Mi casa está en la esquina. Cuando paso
llevando ya gastada otra alegría,
tus ojos son fanales rencorosos
proyectando su luz sobre mi frente,
y te sube a la boca una sonrisa
-un charco de dolor sobre tus labios-,
donde bate el desprecio sus campanas
más hondas, más amargas, más terribles...

Mi casa está en la esquina en donde habitas.
Cuando la noche rompe tu espesura
Te siento caminar junto al silencio
De calle desierta, amodorrada...
Te siento caminar...

Entre los dientes

Un manojo de lirios fatigados
Es la carga sombría que te oprime,
Que te arrasa y que te quema, silenciosa.

¡Ay mujer de la esquina, grito abierto
Al contacto del alba donde brota
La incesante cadena de tu angustia!

Derribada en la tierra te levantas
para esculpirle al mundo tu caída,
y tus voces son hachas que me hieren,
o gritos que acoplan a mis labios,
y me siento a mí misma pronunciando
las palabras más agrias que he sabido.

MUJER EN LA ESQUINA en *Poesía femenina española viviente* (1954,
Castilla: Arquero), pp. 193-194.

Ya no tienes siquiera un borbotón de llanto
para llenar tus ojos...

Mujer rota en la esquina, esqueje silencioso
de un arbusto que fue tronco lozano,
¿qué celeste criatura se te apagó de golpe
para que tú te alzaras en medio de tu ruina
como un sórdido canto?

el hombre te transita, socava tu amargura
y abreva entre tus aguas su sed interminable;
pero nunca detiene sus ojos en los tuyos,
ni piensa que tú fuiste una dulce muchacha
de trenzados cabellos...
o una niña que amaba su muñeca,
a un hermano, a un árbol, a una rosa...

Mujer rota en la esquina, pregón que nos delata
otros mundos siniestros
donde el alma es tan sólo una palabra triste;
y la sangre un charco sin transcurso;
donde los ojos son torpes caminos
para llegar al lodo;
donde los labios son gritos en pugna
y las bocas cavernas infranqueables
con un manar de voz como impacientes
marejadas de fuego, turbio, impuro...

Mujer rota en la esquina, desgajada

de los días hermosos, de los campos floridos,
cuando te encuentras sola con tu antigua criatura,
cuando sientes tus ojos arrasados de lluvia
y no puedes llorarla,
¿qué rencor se te enciende como hermosa bandera
para azotar el signo de tu vida?
¿Qué palabras pronuncias? ¿Con qué voz nos golpeas
A todos los que fuimos, tal vez, fariseos?
¿Y qué desdén te cubre la mirada?
¿Y qué odio voraz quema tu pecho?
¿Y qué mano levantas vengativa?
¿Y qué risa nos tiras a la cara
Como lluvia pequeña?

VOZ DE LA MUJER A DIOS en *Poesía femenina española viviente*
(1954, Castilla: Arquero), pp. 195-197.

Señor: no sé cómo decirlo...
Yo no tengo palabras para alcanzar tus ojos.
las que aprendí no son nardos celestes
para formar levísimas guirnaldas
y ofrecer a tu frente su dulzura.
Sólo guijarros crecen en mis labios;
lo que encontré, Señor, en mi camino...

No sé cómo decirlo...

¿Por qué lo permitiste, Señor, Tú que podías
derribarme en la sombra?
Tú, que pudiste convertirme en césped
por donde pasearan las muchachas
en las tardes alegres del domingo,
¿por qué, Señor, dejaste que me fuera

siguiendo aquella luz enajenada
adonde me empujaron sin dejarme
una sola señal para el retorno?

¿Por qué, Señor, me hiciste fiebre oscura
para latir en pulsos diferentes?
¿Por qué no me entregaste a tus arcángeles
para hacer con mi piel lluvia encendida?

Me lo has negado todo, Señor, y era criatura
tan tuya como el árbol y el insecto
que puebla el tallo altivo de la rosa.

Destruiste el camino de regreso
y me dejaste sola en la llanura,
de tu mano olvidada y desprendida.

Mi boca no fue nunca la ribera del gozo.
Fue sólo quemadura donde abreviar el beso;
un beso que no tuvo destino de amapola
y se quedó en los labios terriblemente amargo.

Y Tú, Señor, impávido dejaste que yo fuera
un triste ramalazo de sangre para el mundo;
para que el hombre alzara vibrante su estatura
y sintiera su fuerza de varón en mi entraña.

¿Por qué, Señor, por qué lo permitiste?

¿Por qué Tú, que podías hacerme dulce musgo
o criatura de mayo, por qué me señalaste
para que fuera sólo este paisaje

desalentado y frío?
Dime ahora, Señor, ¿con qué palabra
puedo decir “Dios”, sin que resuene lejos
una risa desierta?
¿Cómo puedo, Señor, mirar tu frente
y sentirme los ojos anegados
de inefable ternura?
¿Qué plegaria
puedo ofrecerte fiel para tus ojos,
si fuiste Tú la mano vengativa
que me arrojó hecha barro en el camino?

Grité, Señor, grité antes de hundirme
y sólo el eco duro de mi grito
contestó a mi llamada.

Y fui cumpliendo el signo de tu mano,
que para mí fue azote, golpe oscuro
que me siguió sin tregua,
que proclamó mi duelo
y me hizo festín, solaz del hombre,
sacidora de instintos desbordados,
brasa para los labios impacientes
que, enloquecidos, foscos, me buscaban.

Y así llegué, Señor, hasta la esquina
que me fue adjudicada a tu mandato.

Tierra fui transitada, sin secreto,
tierra toda del hombre sin un leve
recinto para ser sólo paloma.

VOZ DE LA MUJER A LOS HOMBRES en *Poesía femenina española
viviente* (1954, Castilla: Arquero), p. 198.

Manos que fueron mías, ya son alas remotas.

Manos que me ofrecieron amistad y caricia.

Manos que fueron pulsos en mi fiebre
se me han perdido lentas, defraudadas.

Soy la misma criatura. Tengo los mismos ojos
que me juzgasteis bellos.

Tengo los mismos labios que os rozaron la frente,
que os dijeron la tierna, la precisa palabra
cuando implorabais alegría o beso.

Y estáis aquí. Pasáis junto a mis pasos,
vivís en línea recta con mi vida,
pisáis el mismo sol y el mismo barro,
y sois, igual que yo, muerte en proyecto.

Pero no sois los mismos. Hay un constante giro
de hurto en vuestra mano.

¿Qué me negáis, decid, con este duelo
que socavado y hondo os adivino?

¿Por qué, Señor? ¿Qué lepra me ha nacido de pronto?

Me vais dejando sola con mi peso
de dolor y sangre.

Me vais dejando sola. Tierra inhóspita y fría
destinada a camino,
donde rueda la angustia de los sucios rebaños,
donde ruedan los ecos de las voces airadas

que contra mí elevaron sus aceros.

POEMA FINAL en *Poesía femenina española viviente* (1954, Castilla: Arquero), pp. 203-204.

Puedo decir ahora mi tristeza más honda
porque la tarde es dulce y tú no estás conmigo.
Todo en mí te reclama, y evidencias de aurora
parecen en el viento las luces del camino.

Todo tiene un suave sabor de besos tuyos.
El color de tus ojos, profundamente tibios,
va tiñendo las cosas que, amargas, me rodean
Como seres sin causa, tristemente vencidos.

Puedo decir ahora que siento tu contacto
como una flor caliente rozando mis latidos.
Puedo decir que advierto tus manos prodigiosas
poniendo en mi cintura su carga de jacintos.

Puedo decir ahora, mientras la tarde muere,
mi palabra más pura con mi verso más vivo:
estoy sola y te amo. Es preciso que llegues.
Habrá una luna nueva, desnuda entre los pinos.

Habrá, si tú lo quieres, estrellas en mis ojos.
y en mi boca un regusto muy tenue de gemidos.
Y un resplandor agudo de luces milenarias
por los cauces escuetos, con vocación de río.

Habrá un dulce milagro cercándonos la frente
cuando la noche llegue caliente de suspiros.
Tú besarás mis manos dormidas en tus manos,

y crecerán gozosas las flores del prodigio.

Más ya sé que es inútil. No has de oír mi llamada.
Nos separa la angustia de sabernos perdidos.
Nuestras voces se rompen contra los altos muros,
y regresan heladas, como pulsos heridos.

Puedo decir ahora, compañero lejano,
que te fuiste, del aire mansamente cautivo.
No me llega tu llanto traspasado de sueño
ni el ala mensajera que derrama mi grito.

Puedo decir ahora mi tristeza más honda
mientras la tarde muere por los balcones fríos.
Puedo decir ahora que muere mi esperanza
porque la tarde es dulce, y tú no estás conmigo.

SARA en *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 30, (1956), pp. 23-24.

ESCUCHA, Abraham: ya tengo la sangre fatigada
de tanto latigazo...; toda la sangre muerta,
callada... para siempre; condenada a pudrirse,
condenada a quedarse aquí, por siempre, quieta...

Escucha, Abraham: tú sabes, es inútil la noche,
es inútil que caigas sobre mi carne seca;
no encenderás arroyos con tu savia caliente,
ni alcanzarás mi savia, que huye lejos, incierta...

Se han callado mis cantos. Sólo queda el silencio;
sólo queda la angustia de una extinguida hoguera...
Tú lo sabes, lo sabes...; es inútil la noche,

tu relámpago vivo sobre mi estatua yerta.

Es inútil, lo sabes. Yo soy Sara, la estéril...

Es inútil que busques en la noche mi entrega.

Yo te sigo sumisa, pero apenas te siento...;

no me queda en los huesos ni una brizna de estrella.

Todo, todo es inútil: mis racimos calientes
de uva soleada..., mi desnudez que quema...,
este inmenso deseo de crecer, de ser árbol,
de ser ánfora viva, de llenar mis colmenas...

¡Ay, Abraham, hijo mío, mis inútiles senos,
mi sexo sin descanso, mis entrañas desiertas...!
Y tú con ese intenso deseo inacabable
de sentirme apresada, consumida en tu hiedra...

Y es todo inútil, ¡todo! No regresan los muertos;
y yo, desde hace siglos, tengo un lecho de tierra.
No regresan los muertos, Abraham, tú bien lo sabes...;
mi cuerpo es una isla, y tú, en la orilla, sueñas...

Tengo al hijo clavado, ardiéndome aquí dentro
y no puedo parirlo... toda mi sangre muerta
quiere volverse espuma de nardos jubilosos...
Pero es inútil todo... Yo soy Sara, la yerma...

Y no puedo quedarme, Abraham, tú bien lo sabes,
con esta ser terrible..., con esta sed de hembra
cara al cielo encendida... golpeando la amargura,
sintiendo cómo cruzan los ríos, cerca, cerca...

Tienes que darme al hijo, Abraham, que no he parido.
Es un tímido arroyo que se inicia en la niebla.
Yo lo siento..., es preciso que busques otro vaso,
otro trigo más puro, otra rama más tierna...

Tienes que darme al hijo para que yo descanse
de este dolor continuo, de esta congoja inmensa.
a tu lado otra viña te muestra sus racimos,
otros senos te llaman, otro vientre te espera.

Libértame del hijo que naufragó en mi orilla,
que busca oscuramente mis playas, mis aromas...
y volveré al sosiego y te daré mis campos,
donde la espiga es sólo una ilusión eterna.

RECUERDO A CELIA VIÑAS en *Rocamador*, n.º 7, (1956), p. 18.

Te venció la dulzura, Celia amiga,
y fuiste ávidamente en pos del hijo
por no dejarlo solo en el sendero.

Tu maternal aurora asesinada
estalló en azucenas sorprendidas
y fuiste de ternura inmenso cuenco
quemándose en la sombra de tu alcoba.

Todo fue en ti maternidad inmensa,
y buscando en la fronda tu criatura
te perdiste de pronto entre el ramaje
con júbilo de ser madre tan solo...

HE PEDIDO MUY POCO en *Caracola*, n.º 66, (1958), pp. 4-5.

He pedido muy poco:
un pedazo de tierra donde alzar mi cabaña;
un puñado de almendras y –si fuera posible-
una rama con rosas.

He pedido muy poco. Tú lo sabes.
Y me ha sido negado.
Ahora tengo tan sólo
una copa de amor que llevarme a los labios.

He pedido muy poco.
Que yo soy la criatura humildísima
de siempre...
La que encontraste al borde mismo de la vida,
al borde mismo del amor,
en el umbral de todo con los ojos abiertos
y el corazón alerta...

Tú sabes
que he pedido muy poco...

Ni siquiera he soñado tener entre los dedos
una nube pequeña...
ni un racimo de uva encendida,
ni una camelia blanca...

Yo tan sólo quería
una humilde cabaña de madera olorosa,
cuatro muros calientes
donde alzar este amor que me llena hasta el borde,
donde hablar dulcemente de la tierra y del agua,
de los trigos maduros...,

donde hablar sin rencor, con ternura infinita,
donde amar, ¡oh, Dios!, hasta el asombro.

Tú sabes:

he pedido muy poco.

O tal vez era mucho y no supe entenderlo.

Pero todo me ha sido negado.

Y me queda tan sólo

esta copa de amor donde bebo

mi vino diario.

Esta copa de amor, tú lo sabes,

donde bebo con ansia

unas sobras amargas.

Porque todo me ha sido negado.

SÁBADO en *Índice de artes y letras*, n.º 142, (1960), p.14.

Ciudad, tú que desvelas el aire entre mis manos,

tú que me tiñes de oro la tristeza,

tú que enfrentas los silencios más duros,

tú que pones el hielo de la queja en mis labios

y no me das lugar para el sollozo;

dime ahora que es sábado y la tarde

me pesa dulcemente;

ahora que he quedado en soledad absoluta

porque la luz me ha vuelto las espaldas,

dime, ciudad, qué luto me reservas,

qué sombra me adjudicas,

qué sueño vas hurtándole a mi sueño,

en que esquina me acechas y me asaltas

para librarme entera a la amargura.

Mira, ciudad, como la pena crece
sobre el temblor sutil de mi pupila;
mira, ciudad, la lágrima que guardo
sin que nadie la sepa,
sin que nadie la acoja y la conduzca,
sin que nadie la sueñe,
sin que nadie la tome entre sus dedos,
sin que nadie acaricie
su levedad que tiembla.

Sólo encuentro mi voz entre las gentes
que pasan ignorándome.
Sólo veo la espuma de mi llanto
que quisiera ser río.
Sólo encuentro
El reto que yo lanzo,
la sombra que yo vierto,
el vino que rezumo,
el ansia que me hiere;
mi pregunta
a la que nadie contesta;
la ternura que nadie recoge,
el amor que se ahoga de ausencia.

Mira, ciudad, qué soledad me tiene,
y tú, para mi pena, qué sola me entregas.

Piso tus calles frías y te siento
como un hondo latido.
Indiferente y mágica me rozas,
y tal vez de la sima de ti misma
allá donde resueno sin palabras,

me recojas el beso
y lo acerques al labio que me sueña.

MI NOMBRE en *Poesía amorosa* (1967, Madrid: Alfaguara), pp. 373-375

... Y no había nadie.

Pero yo oí mi nombre caer sobre las piedras
sombrías de la plaza.
Cuatro sílabas lentas, dichas
al oído del viento.

Pero a mi alrededor no había nadie.

La soledad latía como un pájaro
detenido en mi mano.

Sobre las piedras frías
cuatro sílabas lentas me llamaban
cuatro golpes de amor, qué escalofrío,
sonaron en mi sangre.

Miré a mi alrededor
buscándole los labios al silencio,
buscándole la lágrima
donde mi nombre cabe.

...Y no había nadie. Sólo el viento
sobre las piedras pálidas.
Sólo la noche
como una negra copa rebosante
se acercaba a mis labios.

Pero yo oí mi nombre
acuchillado de dulzura
bajo la selva azul del aire.

Cuatro sílabas lentas,
petrificadas
cuatro golpes de espuma,
Cuatro sollozos pálidos.

Pero a mi alrededor no había nadie.

Y alguien dijo mi nombre,
oh, Plaza de Cisneros, solitaria,
piedra viva donde dura
intacta mi presencia.

Mi nombre.
Alguien dijo mi nombre
no sé cuándo.
No sé si en el instante de mi asombro,
no sé si en otra página
que se cerró de súbito...

Pero aquí permanece
entre piedra y misterio,
historia mía donde vivo
como una yedra en ti aferrada,
morada mía donde quedo
entre los dientes del recuerdo,
entre los labios de la sombra
tan dulcemente pronunciada.

Aquí mi nombre queda para siempre
esculpido en la piedra y en el aire.

EL RECUERDO en *Antología de la poesía amorosa contemporánea*, (1969,
Barcelona: Bruguera), p. 327.

Por la espalda levanta su cuchillo
y a contra luz y a contra sueño hiere,
y a contra corazón si lo prefiere
sobre los ojos me desnuda el brillo.

El llanto estaba allí, bajo el mantillo,
lloviéndome en la sangre que no quiere
morirse de recuerdos, y se muere
bajo un cielo callado y amarillo.

A contra sangre, sí, y a contra pecho,
el recuerdo me asalta en el barbecho
y a contra muerte a vida me convoca.

Aquí estoy a la sombra de mi sueño,
cediendo el corazón para este empeño
que a contra beso ronda por mi boca.

YO, EN TUS MANOS en *Antología de la poesía amorosa contemporánea*, (1969,
Barcelona: Bruguera), pp. 330-333.

Una sonata soy yo y tú me sueñas

G. D.

I

Una sonata soy yo y tú me sueñas.

Pulsada por tus dedos me levanto,
y en altos sostenidos yo te canto
musicada al latido de tus venas.

Mares en plenitud, montes, cadenas,
inaugurando el sueño y el quebranto.
Y remontando el límite del llanto
la música letal de mis colmenas.

En tus manos lejanas me adivino
como un arpa de Dios alucinada
herida de cantares y armonía.

Y me sueño y me hallo hecha camino
recogiendo amorosa tu pasada
que me transforma en ciega melodía.

Que me transforma en ciega melodía
almenando de música tú frente,
resolviendo en caricia, de repente,
el acorde final de mi alegría.

Por todo mi silencio va tu hombría
soñándome en arpegios. Inconsciente
bajo tus dedos sueño dulcemente
como el agua me tiembla y se confía.

Cítame en lo más alto del lucero
y verás cómo acudo a tu llamada
acordada a tu ritmo, sometida.

Y en la escala del gozo verdadero

has de encontrarme toda iluminada
en la nota más pura convertida.

En la nota más pura convertida
he de llegarte, amor, por la sorpresa
algo intangible que te logra y te besa
y a musicales nupcias te convida.

Ya ves cuánta belleza contenida
en un salmo de amor que no cesa
de cantarte en la sombra, y que no pesa
en la eólica arpa de tu vida.

No sé cómo decirte que colmada
de palmas y laureles me sustento
al borde de tu luz, rozando a penas

el himno de mi sangre enamorada
-oh cántico logrado en mi contento-.
Una sonata soy y tú me sueñas.

II

En tus manos qué clara sinfonía
sencillamente clara y orquestada,
oh músico lilial, por ti lograda
en salmos de esperanza todavía.

Quién dijera que a mí me alcanzaría
en dulce ritornello tu arribada
que al compás de tus dedos, serenada
sencillamente tuya sonaría.

Oh blanca partitura sin mancilla,

otro tiempo de amor no dejó trazos,
no puso otro labriego su semilla.

Escríbeme otra vez, dame a pedazos
la música que aprieta tu gavilla
en el nido caliente de tus brazos.

En el nido caliente de tus brazos
qué ordenación de cánticos me ofreces
y por toda la sangre me amenaces
con tus arcos de amor. No hay otros lazos

ni otro hierro más puro. A martillazos
me fraguas, me consigues, me adormeces.
Y al despertar de pronto me pareces
una fuga de luz entre mis brazos.

Tú me agrupas, amor, sobre tus manos,
me recoges la música caída
y la ordenas en himnos casi humanos.

Sañada por tu sueño, en ti crecida
-oleaje de Dios, vientos cercanos-,
me siento por tus venas conducida.

Me siento por tus venas conducida
y en cálidos arroyos regresada,
y por tu mano -amor- recuperada,
y por tus ojos -cielo- amanecida.

Ciudad de mi esperanza, presentida
al borde de tus labios. Aquietada,

residiéndote entera en la mirada
como una dulce lluvia detenida.

Y retorno al amor, a la armonía
por donde a tu latido me encadenas,
liberándome en pura melodía.

Has de oírme constante en las arenas
de tu playa de amor, ya sólo mía.
Que una sonata soy y tú me sueñas.

MUERTE EN EL EXILIO en *El Urogallo*, n.º 3, (1970), pp. 60-61.

Contigo se nos muere
un poco más la tierra en que nacimos,
Josep Carner, tú eras
la lejana provincia, el ancho territorio,
la prolongada y luminosa patria.

*Retorna, fill. Tinc esglaiades
les mans de tanta absència.
Es ja l'hivern i entre les homes fredes
surto al cancell per veure si tu arribes...
peró el camí és solament una deserta pena.*

Catalunya sentada junto al mar,
envuelta en crenchas de ceniza,
apagados los ojos, te llamaba...

Fill, es ja molt tard...

Escuchabas la queja fecundada
por el llanto y la ira,
en que se posaba en ti como una nube
y te llovía hasta calar tus huesos.

No tardis, fill. T'espera

l'humiliada dolcesa del meu ventre,

el jac moll que resevo al teu fatic.

¿Cómo no oír su inmensa voz urgida?

¿Cómo no sentir sobre tus manos

la germinación de la nostalgia?

Es cert que tornes, fill...?

Sólo tuviste tiempo de besar la orilla

del ajado vestido,

la pañoleta que amparaba el pecho,

el desgarrado delantal que un día

fue oleada de espumoso encaje.

Es cert que tornes, fill...?

Y todo cuanto estuvo ya dispuesto,

vencidas las batallas,

invadido el corazón de una tristeza nueva,

dulcísima, implacable,

se propuso tu muerte...

Es cert que tornes, fill...?

¿Qué última razón, qué escrúpulo

determinó el silencio?

¿O has sido tú

el gran decididor de la renuncia?

¿Has elegido en el instante último,

ese gesto de amor que perpetúa

tu corazón rebelde, ya para siempre a salvo

de la claudicación?

¿Has sido tú, Josep Carner?

Descansa bajo la tierra generosa,

la pálida madastra que acogió tu destino.

La paz ampara tu sonrisa ahora,
y nosotros, más huérfanos de ti,
sabemos una vez más que la esperanza existe.

Duerme, Josep Carner. Descansa.
Catalunya es contigo.

CHILE EN EL CORAZÓN *El Urogallo*, n.º 24, (1973), pp. 27-28.

A Pablo Neruda

¿Qué es esto
que en medio de la noche
me golpea?

¿Un trozo de metralla?
¿Un grito?
¿Tal vez la palabra de un hombre,
monumento de luz inamovible
entre los muros bombardeados
de “La Moneda”?

Es el resplandor de tanta sangre obrera
volcada
en las piedras de Chile?

¿O la crepitante hoguera
donde arden
las hermosas palabras
de los poetas del mundo?

O es tu corazón, Pablo Neruda,
despeñándose,
con tu último verso,
dolor abajo,
hasta tocar el fondo de estas aguas turbias
que anegan hoy tu triste,
tu desolada patria?

¿O quizás las puertas
de tu casa saqueada por las manos del odio
batiendo la noche?

¿O es mi propio cuerpo desplomándose
en Madrid o en Santiago de Chile,
o sobre la ceniza
de este otoño injusto?

¿O acaso
un poco de esperanza rescatada
a los fusiles iracundos?

Porque a pesar de todo,
entre tantos dolores,
yo sé que en el puro corazón de Arauco
tus versos son, Pablo Neruda, fulgurante semilla.
Y sé que Lautaro levanta
su bella cabeza nocturna,
dispone madrigueras, flechas, pueblo,
para devolvernos un día
la patria chilena,
la tierra sembrada de muertos y espanto,
la tierra que ahora te abriga amorosa,

soldado caído en combate,
poeta del pueblo,
hermano Pablo Neruda.

Antes de terminar este apéndice, ofrecemos una relación de los títulos de los poemarios inéditos de la autora de que tenemos noticia, puesto que ello puede ser útil para futuras indagaciones en este sentido. De aquellos de la primera etapa no damos las fechas, puesto que en la mayoría es imposible fijarlas con exactitud. Sí que hemos querido mencionar qué poemas sueltos pertenecen con certeza a esos títulos inéditos de la primera etapa, más allá de las deducciones que se han venido haciendo en este trabajo, para allanar el terreno a las futuras investigaciones. En este caso, ofrecemos también los títulos inéditos de la segunda etapa para completar la panorámica del camino que queda por recorrer:

- | PRIMERA ETAPA | SEGUNDA ETAPA |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none">• Surco<ul style="list-style-type: none">○ Encuentro○ Segunda elegía○ Poemas al hijo• Poemas alucinados<ul style="list-style-type: none">○ Poema final• Mujer en la esquina<ul style="list-style-type: none">○ La esquina○ Mujer en la esquina• Pueblo mío• Les set paraules• Retorno al amor<ul style="list-style-type: none">○ Sábado• La tierra prometida<ul style="list-style-type: none">○ Ofrenda (en <i>Esa oscura palabra</i>)• Ciudad para el recuerdo<ul style="list-style-type: none">○ Mi nombre | <ul style="list-style-type: none">• De mar a mar (1992)• Trébol (2005)• Décimas de la emigrante (2008)• Cantata• Un largo silencio• El tiempo y las campanas (¿2015?)• Poemas del límite (2011-2014?)• Palabras donde encontrarme (¿2001-2015?)• Pero de pronto el aire... (2016) |

APÉNDICE II: LA BIOGRAFÍA DE *NERUDA* Y SUS VAIVENES CON LA CENSURA

En un artículo de Félix Maraña publicado en *Pérgola* en 2016, se relata cómo la primera biografía de Neruda que hizo Gatell fue sustraída de casa de la autora en un registro del hogar:

Nada le ha impedido –aunque lo hayan intentado– a Angelina Gatell escribir una obra y dejar rastro de conducta. En los pasillos de su casa, además de los libros, y el eco de los pasos de poetas y creadores de la cultura que acudían convocados por el aliento de la poesía y la vida, están los retratos de algunos poetas que le han acompañado en el derrotero: Miguel Hernández, Lorca, Pablo Neruda, Alberti, Blas de Otero, Vicente Aleixandre. Un día vino a casa la policía, que tenía por costumbre hacer visitas a los poetas como Angelina Gatell –no eran tantos, que conste–, y se llevaron libros, y un manuscrito, una biografía de Neruda –que Gatell había escrito inventándose horas, después de cuidar la casa, trabajar como actriz, dobladora, guionista, trabajar como ciudadana solidaria, criar a tres hijos, defender los intereses de los colegas–, biografía que desapareció. Angelina decidió entonces volver a escribir una nueva, que Neruda agradeció y celebró. Por eso le envió varios poemas inéditos, con generosidad. Que Neruda confiara de ese modo en Gatell pone de relieve el rigor de esta mujer que resiste, y cuya vida ha sido ejemplo de lucha, ante la injusticia, la necesidad y la desidia, que genera en tantas ocasiones la falta de cultura, la falta de conciencia en muchos casos del necesitado sobre su propia necesidad. (Maraña, 2016)

La nueva biografía que Gatell redactó tras el secuestro de la primera, recaló en el Archivo General de la Administración; y allí se puede ver, con el número de signatura, SignAGA 66/6380, que fue aceptada tras varias tachaduras. El 19 de diciembre de 1970 fue presentada la consulta voluntaria por José Oliveira Bugallo con número de expediente 12852-70. El 29 de diciembre de 1970, sólo se pedía retirar el “segundo trozo” de la página 107 y el poema de la 165 con lo que el libro “quedara perfectamente para su publicación”.

Sin embargo, el 15 de enero de 1971 se pedían retirar las siguientes páginas; 5, 19, 36, 96, 107, 108, 109, 110, 138, 139, 140, 143, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, y 177. En ese mismo expediente, estaban tachadas también a bolígrafo algunas de las páginas para suprimir; con lo que, el 23 de enero de 1971, ya sólo era necesario retirar las siguientes: 36, 96, 107, 108, 109, 139, 140, 165, y 166.

Curiosa es la tachadura de la página 5, en los agradecimientos, donde está suprimido lo siguiente que remarcamos en cursiva: “A toda aquella maravillosa generación cuya obra y cuyo ejemplo a tanto nos obliga” “Tierras ofendidas” de *España en el corazón* era el poema que se suprimía finalmente en las páginas 165-166.

Y, de la mencionada página 107, que primeramente sólo se suprime un trozo y finalmente todo el apartado, el referido a las andanzas de Neruda para la configuración de *España en el corazón*, merece transcribir los elementos que desde un principio fueron suprimidos. El primer párrafo quedaba suprimido por entero y del segundo marcamos las maniqueas, absurdas, y dogmáticas supresiones en cursiva que, a fecha tan avanzada como 1971, seguían estando en pie:

En el abismo abierto entre una y otra [Españas] se irán arrojando, como en un estercolero, todas las inmundicias en que el hombre es capaz de convertir sus mejores sueños. La traición y la crueldad serán los elementos más destacables. A un lado quedarán los vencidos, definitivamente marcados y cuya derrota no acabará con la guerra ni con los años; en el otro, los vencedores, que ejercerán sus victorias hasta lo inaudito. Este será el resultado que arrojará la dolorosa ecuación planteada en julio de 1936, donde perecerán muchas generaciones de españoles que nada tuvieron que ver con la contienda.

La primavera de 1936 viene cargada de presagios. La República se tambalea *víctima de toda índole de sabotajes*. El régimen implantado en 1931 apenas ha sido algo más que una teoría. *Urge hundirlo antes de que llegue a convertirse en la realidad que se anuncia*.

El 6 de marzo de 1971 se presentaba de nuevo el volumen con las tachaduras acatadas pero con un número de páginas superior a la primera consulta voluntaria: 208 frente a 192.

Y finalmente, en estas condiciones y tras un tortuoso proceso de censura que visiblemente dio más de un quebradero de cabeza a los lectores, el 8 de marzo de 1971 terminaban las gestiones y pudo ser publicada la biografía con una tirada de 5000 ejemplares a un precio de venta de cincuenta pesetas. Quizás lo más interesante es el comentario del 20 de enero de 1971 adjunto a los expedientes donde, en una breve nota biográfica, se termina por calificar a la poeta de la siguiente manera: “sin antecedentes ideológicos, ni de otro tipo”; cosa que en sus trabajos anteriores que habían pasado por el mismo archivo, no se había tenido en cuenta.

La influencia de Neruda fue muy notable en Gatell tal y como hemos visto en numerosas ocasiones en este trabajo. Merece la pena entonces cerrar este apéndice con un soneto que la poeta le dedicaba a la memoria de los cien años del poeta en la tercera sección de *Noticia del tiempo* (2004):

A PABLO NERUDA EN SU CENTENARIO

Mi nombre dibujado en tu fotografía
y las cartas aquellas, como un rumor callado
decoran mis paredes con su verde porfía
de mar, de vid, de lluvia, de trébol delicado.

En mi casa te guardo como en una alcancía
que defiende la férrea herrumbre de un candado.

Me rodean los versos que tu mano encendía
para alumbrar la noche. Cruzan de lado a lado

mis pequeñas estancias; germinan insistentes
en las grietas de un sueño por tantos compartido...

A veces me hacen daño, mi hieren la garganta

si por ella discurren como airadas corrientes.

Tu voz es como un hilo de fuego no extinguido
que aún querría salvarnos. Sólo por eso canta.

(Gatell, 2004, p. 133)

APÉNDICE III: LA PROSA BREVE Y LA LITERATURA INFANTIL DE ANGELINA GATELL EN *KILCHU*; *UNA EXTRAÑA IMPRESIÓN*; Y *EL HOMBRE DEL ACORDEÓN*

Kilchu, como ya hemos dicho, fue premio Casa Pedro en 1959 y fue posteriormente publicado, en 1999, en la *Nueva antología de relatos marroquíes* con introducción de Jacinto López Gorgé. Es un relato breve de ambientación marroquí que narra la historia de una mujer que no puede tener hijos y cuyo marido, Omar, contrae matrimonio con otra esposa a los tres años de haberlo hecho con ella. Kilchu muere ahogada en la fuente de su casa por la impotencia que le produce la infertilidad.

Seguramente, el relato fue inspirado en el conocimiento que la autora tenía de las costumbres marroquíes, donde había pasado un mes durante su luna de miel, indagando en la vida cultural de Melilla (Gatell, 2012, p. 110). De hecho, en su colaboración para uno de los periódicos valencianos que la había contratado durante su estancia en Burjasot, la autora había presentado doce reportajes sobre la vida en la ciudad melillense, de los cuales solo le habían aceptado cuatro por su osadía en el tratamiento del tema del feminismo y del tema político candente sobre la independencia de Ceuta y Melilla que había entonces en España (Gatell, 2012, p. 111) en el contexto de la guerra de Ifni de 1957. En la entrevista concedida a la revista *Latente*, Gatell desarrollaba de la siguiente manera el suceso censor:

El motivo de tanto revuelo fue decir, en Radio Mediterránea, que comprendía las causas de que Ceuta y Melilla reclamaran la potestad de su territorio. Escribí los doce reportajes, pero el veto estaba puesto. Jamás pude volver a trabajar para esta radio, que era el medio radiofónico más progresista, ni aceptaron publicar ninguno de mis artículos. Fue una lástima por el trabajo perdido, porque yo me había interesado por la nefasta situación de la mujer árabe; había permanecido durante un mes en Melilla, donde presencié cuestiones que no me gustaron: conocí a muchas cabilas, cómo vivían, los zocos; asistí a una boda y a una circuncisión; vi desde dentro el papel que desempeñaban las mujeres en la sociedad marroquí..., y quise contarlo todo. Pero no me dejaron. (Gatell *apud.* García Fierro, 2017, pp. 204-205)

En el terreno de la ficción, Gatell consiguió finalmente hacerse oír. *Kilchu* es un cuento desgarrador que describe la situación de las mujeres en Marruecos, subyugadas al otro sexo en prácticamente todos los ámbitos de la vida. Es además una historia tejida entre dos perspectivas culturales que logra magistralmente

adentrarse en la psicología de la protagonista haciendo sus problemas, de carácter eminentemente femenino, extensibles a todas las mujeres del planeta.

Pero además de las cuidadosas descripciones con que está acompañada la psicología de Kilchu, que son siempre magistrales, llama poderosamente la atención la capacidad poética de la autora para asemejar la fuente de la casa de la protagonista a su feminidad:

La pequeña Kilchu de ojos huidizos y largas trenzas vacilantes, se miró en la fuente. El agua la copiaba con las manos apretadas sobre los senos y con aquella angustia, aquella terrible angustia que se le derramaba por los ojos, por los labios, entreabiertos y jadeantes. (Gatell, 1999, p. 86)

Por medio de un motivo simbólico que también sería recurrentes en su poesía, como es el agua en este caso, la autora logra describir el cuerpo de Kilchu como un torrente acuoso, libre y fértil, que a pesar de su infertilidad tácita, es bello y a menudo ello se le escapa a la protagonista, cegada por una imposición natural a la que no puede hacer frente. El final, aún más desgarrador, da cierre a esa metáfora natural y crea una nueva haciendo de la muerte de Kilchu, un parto, una liberación: “Allí la encontraron al alba, sonriente y plácida, sorprendida por la muerte en el momento supremo de su parto dulcífico...” (Gatell, 1999, p. 89). Sin duda ello encierra una defensa de los derechos de las mujeres, desde lo más hondo de su naturaleza, que está muy en sintonía con la preocupación vital que siempre acompañó a la autora en este sentido y que aúna muchos de los motivos simbólicos que se pueden observar en su poesía.

Una extraña impresión, por su parte, fue premio Hucha de Plata en 1967 y fue publicado junto al ganador del Hucha de Oro y los otros 24 del de Plata en el libro *El armario y veinticuatro cuentos más* editado por la Confederación de Cajas de Ahorros en ese mismo año.

Este segundo relato también estuvo nominado al premio Hucha de Oro aunque no lo consiguió. Entre los veinticinco finalistas estaban *Uno una vez una paloma* de Carmen Conde –firmando esta vez como Florentina del Mar- y *El marido de la señorita* de Carlos Álvarez (R., 1967, p. 69). En el prólogo del libro titulado “Al lector...” un escritor sin firma da cuenta de las características renovadas del premio con respecto al de 1966; siendo ahora un jurado elector que no emite juicio hasta

que todos los cuentos son leídos el que ejerce su tarea. Más justo que otorgar Huchas de Plata cada ocho días como habría ocurrido anteriormente. Es muy interesante la impresión que ofrece también ese escritor sin firma sobre el acierto de dar libertad a los escritores en lo temático. Lo expresa en los siguientes términos:

La buena acogida por parte de todos se ha logrado estableciendo la absoluta libertad de tema que garantiza el auténtico y sincero proceso creador del artista y únicamente para ennoblecer la iniciativa literaria de las Cajas de Ahorros y colocarla en el plano espiritual que exige el mecenazgo desinteresado de estas Instituciones, se hizo constar en la convocatoria que “se considera como mérito la circunstancia de que el cuento ponga de relieve y exalte una virtud o un valor humano con un sentido de ejemplaridad”. (Anónimo *apud*. Acquaroni *et al.*, 1967, p. IX)

Es muy interesante esta indicación, puesto que ambigualmente permitía a los autores acercarse a una problemática humana desde muchas perspectivas distintas, no necesariamente en la línea de lo establecido pero sí, lo suficientemente bien escritas como para poder considerarse aceptables por el régimen. En este sentido, el cuento de Angelina Gatell es muy acertado.

Es un relato brevísimo, de seis páginas, que narra un día cualquiera en la vida de Juan Álvarez. El personaje masculino, protagonista y narrador, vive una vida normal acudiendo a trabajar a una oficina de la que no se especifica la función. Vive con su mujer Rosa y siente una extraña sensación que le acompaña durante todo el día pero no es capaz de hacer nada nuevo.

El relato está orquestado en torno a los pensamientos de Juan que narra lo que le rodea a modo de soliloquio aunque también se intercala con pequeños diálogos con su mujer y su jefe, además de un punto clave en la narración donde se convierte prácticamente en narrador omnisciente, pasando a un segundo plano. Este es el cénit del relato:

No sé por qué me señaló, pero tan pronto lo hizo sentí que de nuevo algo se estremecía dentro de mí. A decir verdad cada minuto que pasaba me sentía más molesto. [...] Yo me sentía pasar a un segundo término, anulado por aquella fuerza que iba tomando proporciones alarmantes. De vez en cuando, mi labio superior avanzaba enérgico hacia no sé qué invisible enemigo. (Gatell, 1967b, p. 167)

Juan está sentado en la taberna de siempre para comer durante el mediodía y un hombre lee el periódico *Ya*. Juan ve un titular sobre el Vietnam. Otra pareja de

jóvenes hombres comentan por su cuenta el mismo tema. El muchacho más joven, durante su conversación, espeta: “Sí, decididamente hay que hacer algo. Eso lo sabemos todos” (Gatell, 1967b, p. 167). Es entonces cuando Juan comienza a comprender qué es lo que le atormenta, pero no hará nada al respecto.

En este punto del relato, magistralmente confeccionado, Juan se dedica unos minutos para reflexionar sobre su extraña impresión. Lo hace bellamente, prácticamente en prosa poética, lo que nos lleva a pensar en la producción poética de la autora y, en particular, en su poema incluido en *Las claudicaciones* (1969), “Vietnam”:

Hacer algo. Sí, eso era exactamente. Eso era lo que se había apoderado de mí, la idea obsesiva, urgente, de que había que hacer algo. Pero ¿qué? Cada vez me sentía más perplejo. Pero empezaba a comprender cuál era el motivo de aquella inquietud: la necesidad imperiosa de hacer algo. Y esa necesidad –ahora lo comprendía bien- no era otra cosa que una oscura rebeldía radicada en mi propia conciencia. Aquella desazón era el sentirme desembocar, poco a poco, en un vacío doloso, en un espacio frío de irrealización de pasividad. (Gatell, 1967b, p. 167)

Gatell muestra una crítica social descarnada con respecto a la situación en el Vietnam que tanto le preocupó siempre, así como respecto a todo el clima de posguerra en general. Muy en sintonía de nuevo con su producción poética y con sus convicciones personales socio-críticas a las que no renunciaba en ninguna de sus producciones desde 1955. Y, desde luego, muy en la línea de su recuperación antológica sobre el Vietnam de 1968.

El hecho de incluir la denuncia en mitad de un día cualquiera en la vida de Juan y prestarle mucha atención a la descripción de los pequeños detalles, hace de la crítica algo más velado y algo más existencial, que concluye con Juan no haciendo nada al respecto a pesar de que muy claramente ha descubierto cual era el tema sobre el que había que actuar. Se trata de otro ejemplo magistral de denuncia social bajo un formato comedido y autocensurado, parcialmente paradójico, que le permite a la autora transmitir un mensaje crítico y a la vez existencial, directo e intimista; y, en último término, publicable.

Hemos visto en sus dos ejemplos de prosa corta cómo las preocupaciones de la autora siempre fueron parejas en su poesía y en su narrativa. También hemos

podido observar cómo sus narraciones eran prácticamente poéticas, no perdiendo nunca ese componente simbólico-metafórico tan propio de la poeta. Ahora, en su ejemplo de novela infantil, veremos aunadas también todas esas características por medio de un relato que, muy inteligentemente, se hace asequible para todos los públicos a pesar de entranar más de un significado complejo.

El hombre del acordeón, por último, es una novela que se publicó en 1984 y cuya lectura se indica efectivamente para niños mayores de diez años. El libro viene dedicado a su nieta Isabel y cuenta la historia de los integrantes de un circo por boca de un viejo acordeonista que ahora es un mendigo y vive de la caridad de sus convecinos. El acordeonista, Magol, le cuenta la historia de su circo a Luis, el joven niño hijo del dueño del negocio donde ahora vive Magol.

La novela entremezcla la realidad con la magia, la fantasía, en un ejercicio prácticamente de realismo mágico en algunos puntos. También se translucen los problemas del exilio y el desarraigo en los personajes que integran el circo, haciendo una metafórica familia de descarriados que ansían la vuelta a su hogar. Se percibe en estos personajes una clara denuncia a los horrores de la Guerra Civil de forma totalmente velada pero también claramente perceptible al mismo tiempo.

Li-Fu-Chen, por ejemplo, un malabarista aparentemente japonés pero nacido en Castilla, cuenta su nostalgia ante la tierra donde nació y la imposibilidad de volver a ella tras una vida de circo que le ha cambiado por completo: “Ahora, después de tantos años y de tantas aventuras, sé que mi verdadera vocación es la tierra, su callado y repetido milagro, mil veces más hermoso que toda la fantasía y la magia que el hombre pueda inventar” (Gatell, 1985, p. 60). Dula, la trapecista, se convierte en estrella por sus ansias de trascender a su triste realidad ambulante de la que, en realidad, nunca podrá escapar: “-No puedo contártelo, Magol... Pero tengo el presentimiento de que dentro de muy poco seré de verdad una gran estrella... -¿Y te irás? -No, no me iré... pero tampoco estaré aquí” (Gatell, 1985, p. 89). Y, finalmente, Xarop, el payaso, pierde la sonrisa, que es su única herramienta de trabajo, y se destina a sí mismo a vagar sin rumbo por el mundo: “Pero Xarop no lo oyó... o fingió no oírlo. Sin volver la cabeza siguió andando muy deprisa, hasta perderse camino adelante, entre las sombras, encorvado y viejo, mucho más viejo que unas horas antes...” (Gatell, 1985, p. 138).

En los tres ejemplos anteriores se vislumbra de nuevo el ejercicio de denuncia velado que magistralmente incluye Gatell en la novela. Además de, como en los relatos anteriores, una capacidad de narrar los acontecimientos muy poéticamente que en materia de literatura infantil le sería de gran ayuda. Tal y como observaba la poeta y pedagoga argentina María Hortensia Lacau en un artículo para el número 18 de *El Urogallo*, monográfico en torno al tema de la literatura infantil, efectivamente el arte de escribir literatura infantil sólo puede provenir de un escritor ya consagrado:

[...] [L]a visión del mundo que tiene el creador es *una, la suya*, y [...] aunque él se incline y achique su estatura hasta la pequeña estatura del niño, esa visión subsiste, quiere infiltrarse, y vistiéndose de una diferente realidad para ser representada, y usando determinados recursos técnicos, aflora siempre de alguna manera. (Lacau, 1972, p. 61)

El hombre del acordeón es un libro entretenido, dinámico, pero también extremadamente simbólico y con un lenguaje parcialmente introspectivo que se configura en su totalidad como una muestra de literatura infantil interesante y elegante; y desde luego un buen inicio en la lectura para los más jóvenes.

APÉNDICE IV: UNA ANTOLOGÍA INFANTIL SOBRE HISTORIA DE ESPAÑA A TRAVÉS DE BIOGRAFÍAS NOVELADAS, *MIS PRIMEROS HÉROES* (1981)

La labor de Angelina Gatell en el ámbito de la literatura infantil fue extensa en la década de los ochenta. La traducción de textos abarcó más de ciento ochenta títulos, desde el catalán, el italiano, y el francés, como ya hemos comentado en el primer capítulo biográfico de este trabajo. La adaptación de series infantiles para TVE también fue una actividad importante en este terreno y habría comenzado desde la década de los sesenta. Igualmente, su participación en la narrativa infantil también fue prolífica aunque pocos de sus títulos fueran publicados finalmente. En el apéndice anterior hemos visto un ejemplo más extensamente con *El hombre del acordeón* (1984). Sería objeto de otro trabajo de investigación el tratar en profundidad esta faceta de la autora; en tanto que traductora y que escritora infantil.

La antología infantil de poesía contemporánea, *Mis primeras lecturas poéticas* (1980), fue editada por Ediciones29 y se enclavó dentro de esa amplia actividad relacionada con la literatura infantil. La autora recogió en ella los nombres de casi todos los poetas principales del siglo XX y decidió incluirse a sí misma en la recopilación, en un inteligente gesto para intentar perpetuar su nombre en un futuro canon que dejó en manos de la que siempre había sido su gran esperanza, las futuras generaciones. Ahora queremos presentar en este apartado la que fue su segunda antología infantil, que la autora publicó en 1981: *Mis primeros héroes*. Si *Mis primeras lecturas poéticas* era una antología de poesía del siglo XX, *Mis primeros héroes* es una de la Historia de España a través de pequeñas biografías noveladas para niños de los personajes históricos más relevantes que han poblado la Península. Es sin duda un ejemplo más del acierto de Gatell en sus labores de catalogación de nombres, de las que ya hemos visto otras dos grandes muestras en este trabajo: *Con Vietnam* y *Mujer que soy...*. Es necesario subrayar de nuevo que en los tres casos en los que la autora preparó una antología de poesía decidió incluirse en ellas. Gatell demostró con ello una inteligente visión de futuro y una faceta bastante lúcida como crítica literaria; que si bien no fue excesivamente extensa, sí fue siempre muy atinada. Creemos ahora que *Mis primeros héroes* es un buen ejemplo para ilustrar su actividad como antóloga infantil, por medio de un texto narrativo, lo cual aporta un doble interés: el desarrollo de la literatura infantil por parte de Gatell y la escritura en prosa. El texto

en sí tiene, además, bastante interés como veremos a continuación, ya que la capacidad de Gatell para escribir textos biográficos también era notable; y, en este caso están compuestos además en forma de pequeñas historietas que hacen más amena la lectura de los más pequeños. En la introducción titulada “Solo unas palabras” se puede leer lo siguiente:

A través de estas breves semblanzas acaso podeis empezar a conocer algunos de los hechos y a alguno de los hombres que contribuyeron a hacernos tal y como somos y que, con su paso por nuestras tierras, en un pasado lejano, construyeron buena parte de nuestro presente y buena parte de nuestro futuro. (Gatell, 1981, p. 9)

Por lo tanto, indistintamente de que la antología respondiera a un encargo concreto o cumpliera un propósito de didactismo claro, ello nos ayudará a extraer de cada biografía novelada impresiones particulares de la autora con respecto a los personajes históricos que en ella presenta y así deducir una faceta suya más: como humanista, extremadamente culta, y extremadamente comprometida con el sujeto humano. El hecho de que los pequeños textos estén escritos a modo de narración corta permite vislumbrar más claramente las impresiones de la autora respecto de cada personaje histórico representado en ellos. Aunque al final del libro sí que se incluye una semblanza de cada personaje, de no más de una página, donde se dan datos concretos y objetivos de su biografía para completar la panorámica, la antología no está constituida de textos históricos al uso, ni de biografías usuales como veíamos en su *Neruda*, sino que son pequeños cuentos para niños donde se describen incluso muy cuidadosamente los entornos imaginados donde debían desenvolverse los personajes, así como sus diálogos. Algo parecido debió haber sido su *Novela*, sobre Marie Curie preparada para TVE en 1964. Es, entonces, además otro buen ejemplo de su faceta como narradora infantil, de la que ya habíamos visto un ejemplo con *El hombre del acordeón*, aunque en un plano completamente diferente. Citamos a continuación todos los nombres que se incluyen aunque no hagamos comentarios de todas las biografías ya que se haría demasiado largo: Wifredo el Velloso, Fernán González, El Cid Campeador, Don Jaime el Conquistador, Guzman el Bueno, Don Álvaro de Luna, Isabel la Católica, Cristobal Colón, El Gran Capitán, Juan Sebastián Elcano, Núñez de Balboa, Hernán Cortés, Núñez Cabeza de Vaca, Don Juan de Austria, General San Martín, Simón Bolívar, y Emiliano Zapata. En los siguientes párrafos comentamos los juicios críticos que nos han parecido más interesantes

para completar la panorámica del pensamiento de la poeta que se ha propuesto en este trabajo.

Lo primero que no sorprende es que Gatell decidiera incluir a Isabel la Católica (1451-1504) entre una nómina de “grandes hombres” de la Historia. Ello es una muestra más del compromiso con el sujeto femenino de que hemos tenido tantos ejemplos en este estudio. Recordemos que en *Mujer que soy...* la poeta recordaba en su caso a Beatriz Galindo, conocedora de la lengua latina y profesora de la monarca. Comenzar entonces extrayendo las impresiones de la autora acerca de esta gran mujer nos parece adecuado. Escribe Gatell lo siguiente: “Ante el triste suceso [de la muerte de su hermano Alfonso], los ojos de los nobles se vuelven hacia Isabel que, a sus diecisiete años, ha dado ya repetidas muestras de poseer una inteligencia y una energía poco comunes” (Gatell, 1981, p. 93). Y los elogios a su tesón como monarca junto a Fernando, en igualdad de condiciones, no terminan en ningún momento de la narración. Finalmente, la poeta añade además alguna alusión a la grandeza de una monarquía que no se limitó a imponer su poder sobre los gobernados, con pasajes como el siguiente: “Grande fue, sin duda, el reinado de Fernando y de Isabel, y no sólo por sus conquistas, sino porque también supieron estimular el arte, las letras, la ciencia; editándose bajo su reinado la primera gramática española...” (Gatell, 1981, p. 101).

Su interés por incluir a Wifredo el Velloso (840 – 897) en la nómina, como fundador de los primeros condados catalanes frente al poder del Imperio Carolingio, es también relevante. De él se escribe lo siguiente en la antología:

Con Wifredo el Velloso se inicia la conciencia estatal y nacional catalana y se abren infinitos caminos que habrán de desembocar en la total autonomía frente al poder franco... [...] Y los marquesinos, o habitantes de aquellos lugares, empezaron a ser conocidos con el nombre de *castlanus*, que significa algo así como *castellanos*, es decir ‘habitantes de castillos’. De ese nombre se derivará la palabra Catalaunia o ‘país de castlanus’ para acabar, pasando el tiempo, transformándose en la voz Cataluña... (Gatell, 1981, p. 19)

Del pasaje se puede inferir el gran compromiso que la autora mantuvo a lo largo de su vida con su patria de nacimiento y el interés que le suscitó todo aquello relacionado con su historia y con su lengua.

También es especialmente relevante, en otro polo de la Historia, la inclusión de los diversos conquistadores de América y los juicios críticos que de ellos se intercalan. En la biográfica de Cristóbal Colón (1451-1506), se puede leer: “La fiebre de los descubrimientos se extendió por Europa y desde muy distintos lugares partieron hombres aventureros y osados a la conquista de las nuevas tierras...” (Gatell, 1981, p. 112). Es curioso que en varios de los pasajes donde se percibe de manera sutil ese tipo de juicios personales de la autora respecto del pasaje histórico que se está narrando, ello venga señalado tipográficamente con unos puntos suspensivos que parecen denotar una cierta melancolía. Así, en la biografía de Hernán Cortés (1485-1547), Gatell escribe lo siguiente respecto de la conquista española de México y la matanza del Templo Mayor de Ciudad de México en 1520:

Sin la horrible matanza de Alvarado, sin las crueldades de Hernán Cortés, la conquista de México obtenida por el sometimiento de Moctezuma a los guerreros llegados de donde nacía el sol, se hubiera reducido al hecho nunca encomiable pero tan frecuente de invadir y someter a un país. Pero aquel río de sangre, de destrucción, de incomprensión, hacen ese hecho aún más brutal y terrible. Cierto que allí quedó nuestra religión, nuestra cultura, nuestra lengua... pero, ¿qué fue de la lengua, la cultura y la religión de los aztecas? (Gatell, 1981, p. 170)

Impresiones que, como hemos comentado indicado antes en este trabajo, también habría dejado traslucir de algunos sonetos de su poemario inédito *De mar a mar* (1992), y en concreto en las tres composiciones dedicadas a la localidad de Veracruz. En el siguiente apéndice vienen recogidos los tres sonetos, así como el resto del poemario inédito del que hemos tenido noticia, cuyas dos localizaciones principales de referencia son las ciudades de Guadalajara y de Veracruz. Todos ellos constituyen también una interesante muestra del interés especial de la poeta por el país, referente para ella de libertad social en más de una ocasión histórica. No sorprende entonces que la antología termine por incluir a Emiliano Zapata (1888-1919) como ejemplo de líder emancipador del pueblo mexicano frente a la dictadura del Porfiriato (1876-1911) y las consecuencias, cada vez más terribles para la clase rural mexicana, de la Ley de desamortización Lerdo (1856):

Tras Zapata quedaron muchos años de lucha. Como legado, dejó al país “*El plan Ayala*”, su doctrina agrarista. Dejó también muchos documentos, declaraciones, cartas, que nos acercan y clarifican la gran figura del revolucionario, como, por ejemplo, estas admirables

palabras: [...] *“Por esta necesidad de vivir como hombre libre, por ese imperioso derecho a poseer una tierra que sea suya, ha luchado y luchará hasta el fin el pueblo mexicano”*. (Gatell, 1981, p. 243)

En el apartado final de semblanzas breves, Gatell añadía sobre Zapata: “La figura de Emiliano Zapata, atacada por unos y defendida por otros, es una de las más importantes dentro de la Revolución Mexicana” (Gatell, 1981, p. 278).

Para terminar, merece la pena traer a colación el juicio de la expedición de Magallanes (1480-1521) y Elcano (1476-1526), que viene relatado con extraordinaria pasión en la biografía del segundo, como una exaltación al ansia de conocimiento:

Con aquella odisea quedaba definitivamente probada la redondez de la Tierra, porque aquel puñado de hombres, dirigido por un navegante genial, había llevado a cabo, con escasos medios y penalidades sin fin, el viaje más extraordinario de la historia: habían dado, por primera vez, la vuelta al mundo [...]. (Gatell, 1981, p. 140)

Con esta panorámica de nombres históricos –y no sólo de españoles-, además de ofrecer un documento ejemplar, tan ameno como completo a nivel didáctico para el público infantil, Gatell conseguía entonces, una vez más, mostrar un entendimiento del mundo justo y comprometido; otro buen ejemplo de la excepcional personalidad de la poeta social que hemos conocido a través de este estudio de poesía.

APÉNDICE V: UN LIBRO INÉDITO DE LA SEGUNDA ETAPA; *DE MAR A MAR*
(*SONETOS MEXICANOS*) (1992)

LAGO DE CHAPALA en *En voz alta*, 2007, p. 192

Esta extensión inmensa que no acaba;
esta plomiza lámina expandida;
esta opaca planicie sin fisuras
que casi no respira, que no tiembla...

Esta quietud solemne, apenas rota
por el vuelo veloz de los pelícanos,
o la sombra del aire, suspendida
sobre el sueño densísimo del agua...

Sólo un momento, contra el frío azogue
pálido el sol, sin brillo, reverbera
y se rompe en esquirlas de oro altivo...

¿Será la muerte así, duro paisaje
inmune a la dulzura, riguroso,
imagen, sin memoria, de lo inerte?

CON LOS CINCO SENTIDOS en *En voz alta*, 2007, pp. 192-193

Sonoridad del sueño tal vez sea;
acuerdo entre la luz y la mañana;
conspiración del bosque y sus criaturas...
pero a mi oído llegan voces, sonos

Nunca escuchados... cantos secretísimos,
armónicos rumores, dulces ecos.
¿Es la hierba quizá? ¿Quizá el agua?
¿El colibrí? ¿El quetzal de antiguo acento?

¿La savia del magüey, su espeso líquido
subiendo atropellado por las hojas
de furia radical? ¿O acaso el viento

Pulsando la flor blanca del caobo?
¿O tú, Tajín, requeridor de lluvias,
señor agosto de las tempestades?

TRES SONETOS CON ESTRAMBOTE PARA SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ en *En voz
alta*, 2007, pp. 193-194

EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO

I

Porque tal vez tu mano se detuvo
en los viejos sillares. Porque acaso
en uno de estos arcos tu sonrisa
atestiguó tu indócil primavera.

Porque no es imposible que tus ojos
en otros enredaran su destello
y, prendido quedara en este espacio
el espectro de tu sueño.

Y no sería

en absoluto extraño que tus labios
dibujaran un nombre ya imposible
resumido en la muerte o el olvido.

Quizá por eso bajo hipnotizada
las carcomidas gradas de este templo
con ansia de encontrar algún indicio,

una señal que arguya la tormenta
que te empujó a la sima de ti misma.

TEMPESTAD EN EL PACÍFICO en *En soledad, con ella*, 2015, p. 47

Un tumulto de acero se levanta
bajo la densa lluvia. Refulgente
se amotina la espuma, destruyendo
la paz solemne del acantilado.

¿Qué mano airada, firme, decidida,
mueve la maquinaria de los vientos,
despierta los corceles de la furia
que yacían dormidos, en lo oscuro?

¿De dónde este fragor? ¿Quién lo propicia?
¿De qué ignoto rincón brota, bellísimo,
el continuo arrebató de las olas?

Ni una sola gaviota endulza el aire.
Solo nubes oscuras lo transitan
como bestias amorfas, sin destino.

ANTE UN MURAL DE OROZCO en *En soledad, con ella*, 2015, p. 48

(Guadalajara)

Petrificada furia del caballo.
blanco caballo de español donaire,
levantando las manos adiestradas
para la muerte. Brasas en los ojos,

fuego desorbitado. Tal vez miedo.
Convulso el cuello, enmarañadas crines

sobre un friso de rostros implorantes
y un resplandor de cobre aniquilado.

En los hermosos patios coloniales,
insistente, la lluvia componía,
su música violenta. ¿Cuánto tiempo

estuve allí, reclusa de espanto,
repetida en el mármol frío y duro
que sostenía apenas tanta angustia?

TAPATÍA en *En soledad, con ella*, 2015, p. 49

(Guadalajara)

Bajo los soportales los escribas
transcriben las palabras que, un momento,
aletean suspensas en el aire
hasta fijarse al fin en la tersura

indiferente del papel.

Los labios

que dictan el mensaje son oscuros,
igual que pájaros de arcilla, y tiemblan
en el bullir de fuentes y palomas

que jalonan la plaza con su júbilo.
Solo un momento tiemblan. Luego callan
y restablecen la humildad tranquila

de los rostros que se pierden lejos,
secretos, impasibles, minerales,
mientras la tarde muere en Tapatía.

VERACRUZ en *En soledad, con ella*, 2015, p. 50

A Veracruz llegaron los vencidos,
sin caballos, sin rayos. Vacilantes,
tanteando como ciegos lo ignorado.
Aquí, en San Juan de Ulúa, como entonces,

llegó España, la otra, la doliente.
En todos los oídos resonaba
todavía la guerra y en los ojos
se agrupaban, sangrientas, las imágenes.

Algunos nombres eran como gemas:
Andújar, León Felipe, Artís, Rejano,
Garfias, Altolaguirre... Y tantos otros.

Sus manos no eran muerte, sino súplica.
Desiertas de codicia, iridiscentes,
nos buscaban el oro, lo traían.

SAN JUAN DE ULÚA en *En soledad, con ella*, 2015, p. 51

(Veracruz)

Aquí, en San Juan de Ulúa, se levanta una estela de piedra. Cincelado
hay en ella un temblor. Pongo mis dedos
sobre las dos palabras que lo irradian

y siento en ellos quemazón de brasa.
Con qué bondad la brisa borra el llanto
que insistente pugnaba por nacerme
y repito en voz baja "Gracias, México".

Mis hermanos han muerto casi todos.
unos en ti reposan, otros, lejos,
allá, en la España de su desventura

o en un lugar cualquiera. Ya no importa.
Solo pido que el mundo no se manche
con el oscuro aceite del olvido.

NAVEGANDO POR EL PUERTO DE VERACRUZ en *En soledad, con ella*, 2015, p. 52

¿Qué extraños signos cruzan el espacio?
¿Qué gestos, qué figuras, qué palabras
están aquí, esculpidas en el viento,
estampadas al pie de la escollera?

¿De dónde llega este fragor oscuro,
que el tiempo no degrada ni consume?
¿Desde qué lejanía nos asalta
y vuelve a suceder como sucede

el mar? porque los actos de los hombres
por siempre permanecen y se enquistan
en la frágil textura de lo humano.

Por eso se repite la ignominia
del hombre sojuzgado por el hombre
aquí, en San Juan de Ulúa, en cualquier parte...

TLATELOLCO 1992 en *En soledad, con ella*, 2015, p. 53

Lenta y ritual la tarde se desliza
entre las viejas piedras donde el eco
de pasos remotísimos subsiste
bajo mis pies. Atenta, la memoria

de lo nunca vivido me acompaña.
Grave y terrible me abastece como
un agua ciega, honda y sucesiva
que inexorable corre por los siglos.

¿Qué hacer con el tumulto que en mi pecho
abre su rosa oscura? No hay olvido.
Me salpica la muerte, me vulnera.

Un aire frío y duro se propaga,
Desmesurado aliento de la historia
Que siempre en Tlatelolco, se repite.

BIBLIOGRAFÍA POR TEMAS

Obras primarias de Angelina Gatell: artísticas y críticas⁶³

Libros de poesía publicados

Gatell, Angelina. (1955). *Poema del soldado*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Gatell, Angelina. (1963b). *Esa oscura palabra*. Santander: La Isla de los Ratonés.

Gatell, Angelina. (1969). *Las claudicaciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gatell, Angelina. (2001). *Los espacios vacíos y desde el olvido. Antología (1950-2000)*. Prólogo de Eduardo Moga. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2004). *Noticia del tiempo*. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2010). *Las claudicaciones*. Madrid: Torremozas.

Gatell, Angelina. (2011). *Cenizas en los labios*. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2015a). *La oscura voz del cisne*. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2015b). *En soledad, con ella*. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2018). *La voz perdida/ La veu perduda*. Prólogo de Joan Margarit. Madrid: Visor de poesía.

Poemas publicados en revistas y antologías

Gatell, Angelina. "Luna" en *Manantial*, n.º 2, (1949a), p. 8.

Gatell, Angelina. "Los vencidos" en *Al-Motamid*, n.º 16, (1949b), p. 5.

Gatell, Angelina. "Encuentro" en *Manantial*, n.º 6, (1951a), p. 6.

Gatell, Angelina. "Segunda elegía" en *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 21, (febrero 1951b), pp. 15-16.

Gatell, Angelina. "A mi hermano muerto" en *Al-Motamid*, n.º 23, (junio 1951c), p. 14.

Gatell, Angelina. "Tú no puedes saberlo" en *Platero*, n.º 10, (octubre 1951d), p. 94.

Gatell, Angelina. "Sólo espero de ti" en *Sazón*, n.º 4, (1951e), p. 53.

⁶³ No se incluye en esta bibliografía la labor de la autora como traductora.

- Gatell, Angelina. "Poemas al hijo", en Azcoaga, Enrique, (1953), *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires: Periplo.
- Gatell, Angelina. "Sara" en *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 30, (abril 1956a), pp. 23-24.
- Gatell, Angelina. "Recuerdo a Celia Viñas" en *Rocamador*, n.º 7, (verano 1956b), p. 18.
- Gatell, Angelina. "Naranja" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 7-8, (mayo-junio 1957), pp. 4-5.
- Gatell, Angelina. "He pedido muy poco" en *Caracola*, n.º 66, (abril 1958), pp. 4-5.
- Gatell, Angelina. "Tregua" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 27-28, (enero-febrero 1959), pp. 20-22.
- Gatell, Angelina. "Ruego" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 41-42, (marzo-abril 1960a), pp. 5-7.
- Gatell, Angelina. "Reseña autobiográfica" en *Índice de artes y letras*, n.º 142, (septiembre 1960b), p. 14.
- Gatell, Angelina. "Sábado" en *Índice de artes y letras*, n.º 142, (septiembre 1960c), p. 14.
- Gatell, Angelina. "La respuesta" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 57-58, (julio-agosto 1961a), p. 8.
- Gatell, Angelina. "Poema" en *Caracola*, n.º 129-130, (julio-agosto 1963d), pp. 25-26.
- Gatell, Angelina. "Mi nombre", en López Gorgé, Jacinto, (1967), *Poesía amorosa*, Madrid: Alfaguara.
- Gatell, Angelina. "El recuerdo", en Conde, Carmen, (1969b), *Antología de poesía amorosa contemporánea*, Barcelona: Bruguera.
- Gatell, Angelina. "Yo, en tus manos", en Conde, Carmen, (1969b), *Antología de poesía amorosa contemporánea*, Barcelona: Bruguera.
- Gatell, Angelina. "Muerte en el exilio" en *El Urogallo*, n.º 3, (junio-julio 1970), pp. 60-61.

Gatell, Angelina. "Chile en el corazón" en *El Urogallo*, n.º 24, (noviembre-diciembre 1973c), pp. 27-28.

Gatell, Angelina. "Poética en 1983" en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.º 7, (1986a), pp. 214-215.

Gatell, Angelina. "Selección de poemas en 1983" en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.º 7, (1986b), pp. 215-218.

Estudios de crítica literaria de la autora

Gatell, Angelina. "Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro 'Veinte años de poesía española'" en *Poesía española*, n.º 108, (diciembre 1961b), pp. 1-6.

Gatell, Angelina. "La poesía femenina en el romanticismo cubano" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 165, (1963c), pp. 541-544.

Gatell, Angelina. "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 174, (junio 1964a), pp. 583-594.

Gatell, Angelina. "Noticiero" en *Poesía española*, n.º 144, (diciembre 1964b), pp. 15-19.

Gatell, Angelina. "'La señal del viento' de Alfonso Gallego Vila" en *Poesía española*, n.º 144, (diciembre 1964c) pp. 1-2.

Gatell, Angelina. "'De la soledad primera' de Josefa Contijoch" en *Poesía española*, n.º 144, (diciembre 1964d) pp. 2-3.

Gatell, Angelina. "Un pueblo que lucha y canta" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 215, (1967a), pp. 434-439.

Gatell, Angelina. "Carmen Conde: obra poética. Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 1967" En *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1968b), pp. 205-208.

Gatell, Angelina. "Pablo Neruda, Premio Nobel 1971" en *El Urogallo*, n.º 11-12, (noviembre-diciembre 1971b), pp. 10.

Gatell, Angelina. "Crónica de poesía" en *El Urogallo*, n.º 11-12, (noviembre-diciembre 1971c), pp. 180-182.

Gatell, Angelina. "El poeta en su tiempo" en *El Urogallo*, n.º 13, (enero-febrero 1972a), pp. 71-73.

Gatell, Angelina. "Dos libros de poesía" en *El Urogallo*, n.º 16, (julio-agosto 1972b), pp. 126-127.

Gatell, Angelina. "Crónica de poesía" en *El Urogallo*, n.º 17, (septiembre-octubre 1972c), pp. 97-98.

Gatell, Angelina. "Crónica de poesía" en *El Urogallo*, n.º 18, (noviembre-diciembre 1972d), pp. 145-146.

Gatell, Angelina. "Poesía" en *El Urogallo*, n.º 20, (marzo-abril 1973a), pp. 90-92.

Gatell, Angelina. "Crónica de poesía" en *El Urogallo*, n.º 23, (septiembre-octubre 1973b), pp. 125-126.

Gatell, Angelina. "Crónica de poesía" en *El Urogallo*, n.º 29-30, (septiembre-diciembre 1974), pp. 168-169.

Narrativa breve de la autora

Gatell, Angelina. (1967b). *Una extraña impresión*. En Acquaroni, José Luis, et al., *El armario y veinticuatro cuentos más*, Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros.

Gatell, Angelina. (1999). *Kilchu*. En López Gorgé, Jacinto (Ed.), *Nueva antología de relatos marroquíes*. Granada: Port-Royal.

Libros de ensayo de la autora

Gatell, Angelina. (1971a). *Neruda*. Madrid: Epesa.

Memorias de la autora

Gatell, Angelina. (2012). *Memorias y desmemorias*. Madrid: Fundación AISGE.

Antologías de la autora

Gatell, Angelina. (2006). *Mujer Que Soy: La Voz Femenina En La Poesía Social Y Testimonial De Los Años Cincuenta*. Barcelona: Bartleby.

Gatell, Angelina. (2016). *Con Vietnam*. Edición de Julio Neira. Madrid: Visor Libros.

Libros infantiles de la autora

Gatell, Angelina. (1985). *El hombre del acordeón*. Madrid: Espasa-Calpe.

Antologías infantiles de la autora

Gatell, Angelina. (1980). *Mis primeras lecturas poéticas*. Barcelona: Ediciones29.

Gatell, Angelina. (1981). *Mis primeros héroes*. Barcelona: Libros Rio Nuevo.

Documentos de archivo

Gatell, Angelina. "Correspondencia con Manuel Molina (1952-1976)", sg. AD 254/03.

Universidad de Alicante: Archivo general; Archivo y biblioteca de Manuel Molina; y Archivo de la Democracia.

Gatell, Angelina. "Correspondencia con Carmen Conde (1955-1987)". Cartagena: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

Gatell, Angelina. "Correspondencia con Concha Lagos (1957-1968)" en *Archivo de la revista "Cuadernos de Ágora"*, sg. ARCH.CLAGOS/2/23. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Gatell, Angelina. (1963a). "Esa oscura palabra...", sg. SignAGA 21/14391. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

Gatell, Angelina. (1968a). "Carta a Luis Rosales Camacho". *Archivo Histórico Nacional, Diversos, Luis_Rosales*, Leg. 7, n.º 85.

Gatell, Angelina. "Angelina Gatell Comas" en *Facebook.com*, (2011-2016). Revisado el 08/04/2019.

Estudios críticos sobre su obra

Barrera, José María. "Espacios de lucha y recuerdos. Los espacios vacíos y desde el olvido. Antología (1950-2000)" en *ABC Cultural*, (15 junio 2002), p. 14.

Biblioteca Omegalfa. "Entre los poetas míos... Angelina Gatell" en *Colección antológica de poesía social*, vol. 107, (agosto 2017).

Castroviejo, Concha. "Noticia sencilla" en *Hoja del lunes*, (enero 1970), p. 12.

Castelo, Santiago. "Los Reyes, con los escritores en el Palacio Real" en *ABC*, (29 abril 1986), pp. 109-112.

- Crespo Massieu, Antonio. "La oscura voz del cisne" en *Viento Sur*, n.º 143, (2015).
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Las claudicaciones" en *ABC*, (15 enero 1970), pp. 99.
- Gatell, Angelina, Rafael Montesinos, y José Gerardo Manrique de Lara. "Tertulia literaria, lectura de Las claudicaciones el 09/12/1969 en la Tertulia Literaria Hispanoamericana" en *Biblioteca digital AECID, fondo sonoro*, (1972e), *ICH, Madrid*, URL: shorturl.at/rFQ48.
- García, Ariadna G. "Angelina Gatell: soñando hacia lo alto" en *Ocultalit.com*, (2017).
- García Fierro, Covadonga. "Entrevista a Angelina Gatell" en *Latente*, n.º 15, (julio 2017), pp. 201-208.
- García Montero, Luis. "Entrevista a Angelina Gatell: El ingenio de la protesta" en *Infolibre.es*, (10 enero 2017). Última consulta el 10/12/2019 en https://www.infolibre.es/noticias/tintalibre/2017/01/10/angelina_gatell_ingenio_protesta_59574_1042.html
- Jiménez Martos, Luis. "Angelina Gatell. Esa oscura palabra" en *La Estafeta Literaria*, n.º 266, (mayo 1963), p. 22.
- Manrique de Lara, José Gerardo. "El hombre-símbolo en la poesía de Angelina Gatell" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 169 (enero 1964), pp. 128-132.
- Maraña, Félix. "Angelina Gatell, codiciosa manera de mirar" en *Pérgola*, (22 de agosto 2016).
- Mercader, Trina. "Angelina Gatell: POEMA DEL SOLDADO, 'Institución Alfonso el Magnánimo', Diputación Provincial de Valencia, 1955" en *Al-Motamid*, n.º 33, (enero-marzo 1956), p. 12.
- Molina, José. "Entrevista con Angelina Gatell: 'Poesía a flor de piel'" en *Vallecasweb. Periódico independiente de información vallecana*, (19 de marzo de 2015). Última consulta el 02/07/2019 en <http://vallecasweb.com/ocio-y-cultura/item/vallecas-entrevista-con-angelina-gatell-poesia-a-flor-de-piel-150319>
- Morales, Rafael. "Angelina Gatell, con su dolor en el mundo" en *Arriba*, (7 diciembre 1969), p. 3.

Ortega Lucas, Miguel Ángel. “La memoria en llamas de Angelina Gatell” en *CTXT, Revista Contexto*, n.º 106, (Marzo 2017). Última consulta el 10/12/2019 en <https://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11307/Homenaje-Angelina-Gatell-Ortega-Lucas-poes%C3%ADa-poeta.htm>

R. “Veinte optantes a la Hucha de Oro” en *ABC*, (27 de diciembre 1967), p. 69.

Sabido Sánchez, Fernando. “Angelina Gatell Comas” en *Poetas siglo XXI - Antología mundial, +20.000 poetas*, (agosto 2011). Última consulta el 08/04/2019 en <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2011/08/4501-angelina-gatell.html>

Sánchez Gatell, Miguel. “Angelina Gatell, referencia ética y literaria” en *Infolibre.es*, (marzo 2017), de la presentación pública de *Con Vietnam* organizada el 9 de marzo de 2017 por La Casa de Asia. Última consulta el 10/12/2019 en https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/03/24/angelina_gatell_referencia_etica_literaria_62930_1821.html

Sánchez Gatell, Miguel. “La poesía de Angelina Gatell” en *Infolibre.es*, (28 febrero 2018). Última consulta el 10/12/2019 en https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/02/23/la_poesia_angelina_gatell_75677_1821.html

Santana, Sandra, Manuel Rico, Pepo Paz y Miguel Sánchez Gatell. “Tertulia en el Gijón sobre Angelina Gatell” en *Tertulia de Julio Sotelo en el Café Gijón*, (abril 2019). Organizadores: Bartleby Editores. Información en <https://sotelojusto.blogspot.com/2019/04/>

Siles Artés, José. “Angelina Gatell” en *Chispas del día*, (Octubre 2008). Última consulta el 08/04/2019 en <https://gramatico.blogs.com/siles/2008/10/angelina-gatell.html>

Obras primarias de otros autores

Alonso, Dámaso. (1991). *Oscuro noticia / Hombre y Dios*. Edición de Antonio Chicharro Chamorro. Madrid: Espasa Calpe, col. *Austral*, n.º 247.

Atencia, Victoria. “Carta de María Victoria Atencia a Angelina Gatell (7 de noviembre de 1966)”, sg. 150/010. Cartagena: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

- Beneyto, María. "La viuda" en *La caña gris*, n.º 3 (invierno 1960-1961), pp. 13-14.
- Beneyto, María. (2008). *Poesía completa*. Valencia: Oficina de Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia.
- Caballero Bonald, José Manuel. (2011) *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa (1952-2009)*. Barcelona: Seix Barral.
- Conde, Carmen. (1945). *Ansia de la gracia*. Madrid: Adonais.
- Conde, Carmen. (1947a). *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura-San Lorenzo.
- Conde, Carmen. (1947b). *Mi fin en el viento*. Madrid: Adonais.
- Conde, Carmen. "Canto al hombre" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 21-22, (julio-agosto 1958), pp. 4-6.
- Conde, Carmen. (1960). *En un mundo de fugitivos*. Buenos Aires: Losada.
- Conde, Carmen. (1984). *Del obligado dolor*. Madrid: Almarabú.
- Costafreda, Alfonso. (1966). *Compañera de hoy*. Barcelona: Literatura S. A.
- Figuera Aymerich, Ángela. (1986). *Obras completas*. Estudio preliminar de Roberta Quance. Madrid: Hiperión.
- Gastón, Amparo. (1958). *A flor de labio*. Caracas-Venezuela: Lirica Hispana.
- Gil de Biedma, Jaime. (2017). *Jaime Gil de Biedma. Diarios (1956-1985)*. Barcelona: Penguin Random House.
- González, Ángel. (2018). *Donde la vida se doblega, nunca*. Granada: Valparaíso ediciones.
- Hierro, José. (1991). *Quinta del 42*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular.
- Lacaci, María Elvira. (1957). *Humana voz*. Madrid: Adonais.
- Lacasa, Cristina. (1961). *Un resplandor que perdonó la noche*. Barcelona: Atzavara.
- Lagos, Concha. (1955). *Los obstáculos*. Madrid: Ágora.
- Lagos, Concha. (1958). *Arroyo claro*. Madrid: Ágora.
- Lagos, Concha. (1959-1960). *Campo abierto*. Madrid: Ágora.

Lagos, Concha. (1971). *El cerco*. Madrid: Alfaguara, col. *Ágora*.

López-Gradolí, Alfonso. (1969). *Los instantes*. Salamanca: Álamo.

López Gorgé, Jacinto. "Correspondencia con Manuel Molina (1949-1991)".
Universidad de Alicante.

Rincón, María Eugenia. (1962). *Tierra secreta*. Valencia: Artes Gráficas Hernán Cortés.

Uceda, Julia. (1966). *Sin mucha esperanza*. Madrid: Ágora.

Zardoya, Concha. "Elegía a Miguel de Unamuno" en *Alcándara*, n.º 2, (1952), p. 12.

Estudios y obras relacionados con la literatura del medio siglo

Abellán, Manuel Luis. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*.
Barcelona: Península.

Alarcos Llorach, Emilio. "'Hijos de la ira' en 1944" en *Ínsula*, n.º 138-139, (mayo-junio 1958), p. 7.

Alarcos Llorach, Emilio y Carlos Blanco Aguinaga. "Lengua y espíritu de Blas de Otero" en Rico, Francisco (Dir.) (1980), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona: Crítica.

Albi, José, Manuel Pinillos, y Gabriel Celaya. "Coloquio sobre poesía popular" en *Verbo. Cuadernos literarios*, n.º 32, (enero-marzo 1963), pp. 3-8.

Aleixandre, Vicente. "Poesía, moral, público" en *Ínsula*, n.º 59, (noviembre 1950), pp. 1-2.

Aleixandre, Vicente. (1955). *Algunos caracteres de la nueva poesía española. Discurso leído por el excelentísimo señor Vicente Aleixandre de la Real Academia Española, en su representación corporativa en la Junta pública del Instituto de España de 29 de octubre de 1955, con motivo de la apertura del curso académico*. Madrid: Instituto de España.

Barral, Carlos. "Poesía no es comunicación" en *Laye*, n.º 23, (abril-junio 1953), pp. 23-26.

- Barral, Carlos, *et al.* (1987). *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.
- Barral, Carlos. (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
- Batló, José. (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Bayo, Emili. (1991). *La poesía española en sus colecciones (1936-1975)*. Lleida: Estudi General.
- Bonet, Laureano. "Laye y los escritores del 50: *prehistoria de una generación*" en *Ínsula*, n.º 488-489, (julio 1987), pp. 33-34.
- Bousoño, Carlos. "Ante una promoción nueva de poetas" en *Cuadernos de Ágora*, n.º 27-28, (enero-febrero 1959), pp. 3-6.
- Bousoño, Carlos. "La poesía de José Ángel Valente y el nuevo concepto de originalidad" en *Ínsula*, n.º 174, (mayo 1961), pp. 1-14.
- Bousoño, Carlos. (1984). *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar.
- Caba, Pedro y Carlos Caba. "La rehumanización del arte" en *Eco: Revista de literatura*, n.º 9 (octubre 1934), pp. 3-7.
- Cano, José Luis. (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Gredos.
- Casado, Miguel. "Para un cambio en las formas de atención" en *El Urogallo*, n.º 49, (junio 1990), pp. 28-37.
- Castellet, José María. "El tiempo del lector" en *Laye*, n.º 23, (abril-junio 1953), pp. 39-45.
- Castellet, José María. "Iniciación al pensamiento poético de Carles Riba" en *Índice de artes y letras*, n.º 79, (1955), pp. 13-14.
- Castellet, José María. (1955). *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye.
- Castellet, José María. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.

- Celaya, Gabriel. "Caminamos hacia una poesía oral" en *La Estafeta Literaria*, n.º 94, (mayo 1957), p. 4.
- Chicharro Chamorro, Antonio. "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público", en Bermúdez-Cañete (Coord.) (1981), *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Granada: Universidad de Granada.
- Cioran, Émile. "Demiurgia verbal" en *El Urogallo*, n.º 7, (enero-febrero 1971), pp. 36-37.
- Cohen, Jean. M. "Visita inglesa a Vicente Aleixandre" en *Ínsula*, n.º 151, (junio 1959), pp. 4-5. Traducción de José Luis Cano.
- Crespo, Antonio. "La colección 'Azarbe' y su tiempo" en *Murgetana*, n.º 49, (1986), pp. 49-56.
- Debicki, Andrew Peter. (1987). *Poesía del conocimiento: la generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- Fernández, Miguel. "Las cartas boca arriba de Gabriel Celaya" en *Alcándara*, n.º 2, (1952), p. 21.
- Gabriel y Galán, José Antonio. "Una revisión imprescindible" en *El Urogallo*, n.º 49, (junio 1990), pp. 26-27.
- García Jambrina, Luis. (2007). *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Jambrina, Luis. (2009). *La otra generación poética de los 50*. Madrid: Uned, Varia.
- García Martín, José Luis. (1986). *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Departamento de publicaciones de la Excma. Diputación.
- García Montero, Luis. "La otra sentimentalidad" en *El país*, (8 de enero de 1983), pp. 7-8.
- García Hortelano, Juan. (1978). *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*. Madrid: Taurus.

- Gil de Biedma, Jaime. (1980). *El pie de la letra. Ensayos (1955-1979)*. Barcelona: Crítica.
- Hernández Guerrero, José Antonio. (1984). *Platero (1948-1954). Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Cátedra "Adolfo de Castro".
- Jiménez Martos, Luis. (1961). *Nuevos poetas españoles*. Madrid: Ágora.
- Lacau, María Hortensia. "La visión del mundo y la literatura infantil" en *El Urogallo*, n.º 18, (noviembre-diciembre 1972), pp. 61-67.
- Lanz, Juan José. (2009). *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Baleares: Universidad de las Islas Baleares.
- Lanz, Juan José. "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX" en *Izquierdas*, n.º 9, (abril 2011), pp. 1-20.
- Lanz, Juan José. (2014a). *Las palabras gastadas: poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- Lanz, Juan José. (2014b). *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED.
- Lanz, Juan José y Natalia Vara Ferrero. (Eds.) (2018). *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Lechner, Johannes. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- López Gorgé, Jacinto. "Redoble de conciencia de Blas de Otero" en *Alcándara*, n.º 2, (1952), pp. 20-21.
- López Gorgé, Jacinto. (1967). *Poesía amorosa*. Madrid: Alfaguara.
- López Gorgé, Jacinto. (1997). "Palabras previas" en *Manantial-Alcándara, Edición facsímil, Colección 'V Centenario'*, n.º 2. Melilla: Consejería de Cultura, Educación, Juventud, y Deporte.

- Lorenzo, Telmo. "Ofensiva a fondo" en *Ibérica. Por la libertad*, n.º 12, (15 diciembre 1963), pp. 13-16.
- Luis, Leopoldo de, Fanny Rubio, y Jorge Urrutia. (2000). *Poesía Social Española Contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Clásicos Biblioteca Nueva.
- Luis, Leopoldo de. "La poesía de Neruda y España" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 287, (mayo 1974), pp. 312-329.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "La 'Escuela de Barcelona'. La poesía como complicidad y confidencia" en *Ínsula*, n.º 523-524, (julio-agosto 1990), pp. 19-21.
- Neira, Julio. (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Nora, Eugenio de. "Machado ante el futuro de la poesía lírica" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 11-12, (septiembre-diciembre 1949), pp. 583-592.
- Nora, Eugenio de. "Hicimos lo que pudimos que no fue poco" en *El Urogallo*, n.º 46, (diciembre 1989), pp. 12-21.
- Ortega y Gasset, José. (1925). *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.
- Otero, Blas de. "'El escritor debe escribir para la mayoría'. Entrevista de Luis Suñén a Blas de Otero en 1976 para la revista *Reseña*" en *Ancia, Revista de la Fundación Blas de Otero*, Año II, n.º 4, (2004).
- Payeras Grau, María. (1990). *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.
- Philipo. "Homenaje a Antonio Machado en Soria" en *ABC*, (24 de febrero de 1959), p. 43.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. (2002). *Poetas españoles de los cincuenta*. Madrid: Colegio de España.
- Ribes, Francisco. (1963). *Poesía última*. Madrid: Taurus.

Ribes, Francisco. (1983). *Antología consultada de la joven poesía española*. Edición facsimilar de la realizada en 1952. Preliminar de Josefina Escolano. Valencia: Prometeo.

Rico, Eduardo G. "Literatura y política' (en torno al realismo español)" en *Cuadernos para el diálogo*, suplemento n.º 19, (1971).

Sánchez, Pablo. "Rescate de una antología: *España canta a Cuba*" en *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 1, (2010), pp. 346-364.

Sarmiento, José Antonio. (1990). *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.

Silver, Philip. "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines" en *Ínsula*, n.º 270, (mayo 1969), pp. 1-14.

Soler Arteaga, María Jesús. (2010). *El Urogallo. Revista literaria bimestral (1969-1975). Estudio e índices*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Soriano, Elena, et al. "Diálogo sobre la cultura española" en *El Urogallo*, n.º 13, (1972), pp. 80-91.

Teruel Benavente, José. (1990). *La joven poesía española del medio siglo*. Universidad Complutense de Madrid: Tesis doctoral.

Valente, José Ángel. "Once poetas. Lorenzo Gomis" en *Índice de artes y letras*, n.º 79, (1955), pp. 13-14.

Valente, José Ángel. "Tendencia y estilo" en *Ínsula*, n.º 180, (noviembre 1961), p. 6.

Vergés, José e Ignacio Agustí. "Los premios Valencia" en *Destino*, n.º 880 (junio 1954), p. 28.

Estudios y obras relacionados con las poetas del medio siglo y su circunstancia

Acillona, Mercedes. "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra" en *Zurgai*, "Mujeres poetas", (1993), pp. 4-7.

Acín, Ramón. "De la invisibilidad a la presencia: con nombre de mujer, letras españolas en el siglo XX" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 699, (septiembre 2008), pp. 83-102.

- Alonso Valero, Encarna. "Mujeres poetas bajo el franquismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 793-794, (julio-agosto 2016), pp. 22-33.
- Amorós, Celia. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Aradra Sánchez, Rosa María. "Estado de la cuestión sobre el canon literario" en *Revista Signa*, n.º 18, (2009), pp. 13-19.
- Balcells, José María. (2003). *Ilimitada Voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Balcells, José María. "Del género de las antologías 'de género'" en *Arbor*, vol. 153, n.º 721, (septiembre-octubre 2006), pp. 635-649.
- Beauvoir, Simone de. (1998). *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida*. Madrid: Cátedra.
- Caballero Bonald, José Manuel. "María Beneyto: Vida anterior" en *Ínsula*, n.º 205, (diciembre 1963), p. 7.
- Conde, Carmen. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Castilla: Arquero.
- Conde, Carmen. (1969). *Antología de poesía amorosa contemporánea*. Barcelona: Bruguera.
- Conde, Carmen. "Poesía femenina española, viviente" en *Arbor*, n.º 294, (junio 1970), pp. 73-84.
- Conde, Carmen. (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.
- Conde, Carmen. (1986). *Por el camino, viendo sus orillas (III)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Flores, Antonio y Kate Flores. (1988). *Poesía feminista del mundo hispánico. (Desde la Edad Media a la actualidad): Antología crítica*. México: Siglo XXI editores.
- Formica, Mercedes. "Guerra de los sexos en la literatura" en *El Correo Literario*, n.º 30, (1950), p. 2.

- Gilligan, Carol. (1985). "In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and of Morality", en Einsestein, Hester, y Alice Jardine (1985), *The future of difference*, Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Godayol, Pilar. "José María Castellet, editor de autoras feministas traducidas" en *Trans*, n.º 20, (2016), pp. 87-100.
- González de la Torre, Jesús. "El homenaje a Machado en Segovia en el año 1959" en *El Adelantado de Indiana. Revista de literatura, arte y pensamiento sobre ciudades pequeñas, cuerpos que crecen, aquello que no cabe en el mundo y carros voladores*, n.º 7, (diciembre 2007). Última consulta el 15/05/2020 en <https://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue7/torre.html>
- Jiménez Martos, Luis. "Poesía femenina de posguerra" en *La Estafeta Literaria*, n.º 287, (marzo 1964), pp. 4-5.
- Jiménez Faro, Luzmaría. (1996a). *Poetisas españolas. Tomo I: hasta 1900. Antología general*. Madrid: Torremozas.
- Jiménez Faro, Luzmaría. (1996b). *Poetisas españolas. Tomo III: de 1940 a 1975. Antología general*. Madrid: Torremozas.
- Laínez, Josep Carles. (2011). *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Lanseros, Raquel y Ana Merino. (Eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Millán, Rafael. (Dir.). *Ágora*, n.º 31, (julio 1954), p. 117.
- Ministerio de Información y Turismo. (1971). *Teleclub TVE*. Madrid: Junta Central de Información, Turismo, y Educación Popular.
- Moga, Eduardo. "Antología en femenino" en *Revista de Libros. Segunda época*, n.º 130, (2007).
- Neira, Julio. "Las Poetas Españolas Contra La Guerra De Vietnam" en *UNED, REI*, n.º 5, (2017), pp. 123-150.

Keefe Ugalde, Sharon. (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.

Payeras Grau, María. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: Uned.

Payeras Grau, María. (Ed.) (2013). *Desde las orillas: poetas de los 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Renacimiento.

Rosal Nadales, María. "La crítica y las antologías poéticas femeninas. El caso de *Las Diosas Blancas*" en *Iberoromania*, Vol. 2015, n.º 82, (2015), pp. 137-150.

Sánchez Dueñas, Blas. "Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo en España. Las poetas del 50: textos, iniciativas y relaciones literarias" en Fernández Ulloa, Teresa (Dir.) (2014), *Otherness in Hispanic Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Soriano, Elena. (1986). *Mujer y hombre*. Barcelona: Plaza y Janés.

Uceda, Julia. "Rincón, María Eugenia: *Tierra secreta*. Valencia, 1962", en *Cuadernos de Ágora*, n.º 75-78, (enero-abril 1963), pp. 45-46.

Otra bibliografía teórica y crítica

Arce, Manuel. (2010). *Los papeles de una vida recobrada*. Cantabria: Valnera.

Aznar Soler, Manuel. "*Enero en Cuba: la revolución cubana vista por Max Aub en 1968*" en González Martell, Roger. (Ed.) (2000), "La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939", *Actas del II Coloquio Internacional, CHE, GEXEL, AEMIC*.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón. (Eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, col. *Diálogos Hispánicos*, n.º 21.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. (Comp.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, col. Lecturas.

Camacho Guizado, Eduardo. (1969). *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.

- Casado, Miguel. (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Certeau, Michel de. (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cohen, Jean. (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- Domínguez Caparrós, José. (2005). *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Eagleton, Terry. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Eliot, T. S. (1919). "Tradition and the individual talent", en Eliot, T. S. (1997), *The sacred wood and major early essays*, Nueva York: Dover Publications.
- Even-Zohar, Itamar. "Teoría de los Polisistemas" en *Polysystem Studies en Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.º 1, (1990), pp. 9-27. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero.
- Ferraté, Joan. "El método histórico de las generaciones" en *Laye*, n.º 1, (marzo 1950), pp. 9-11.
- Gracia, Jordi. (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Halbwachs, Maurice. (1968). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Ilie, Paul. (1981). *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad de la España franquista)*. Madrid: Fundamentos.
- Jato, Mónica. "Exilio interior e identidad nacional: el concepto de *Matria* en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera, y Angelina Gatell" en *Hispanic Poetry Review*, vol. 2, n.º 1, (2000), pp. 35-50.
- López Estrada, Francisco. (1987). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

- López-Pasarín Basabe, Alfredo. (2016). *Teoría y práctica del análisis de textos poéticos*. Madrid: Devenir el otro.
- Luján Atienza, Ángel Luis. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Síntesis.
- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.
- Paz, Octavio. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)” en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 24, (2015), pp. 1-16.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. (Eds.) (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Paz Gago, José María. (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Oviedo: Kassel-Edition Reichenberger.
- Pérez Parejo, Ramón. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Pérez Parejo, Ramón. “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 36, (julio-octubre 2007).
- Rosal Nadales, María. “Poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX” en *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n.º 13, (2011), pp. 157-167.
- Sánchez Trigueros, Antonio. (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Scarano, Laura. (1994). *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Sullá, Enric. (Comp.) (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.