

Letras Hispanas

Volume 17

SPECIAL SECTION: Poesía de la Transición

TITLE: Identidad personal y medio social en *La canción del olvido* de Ángeles Mora

AUTHOR: María Payeras Grau

E-MAIL: maria.payeras@uib.es

AFFILIATION: Universitat de les Illes Balears; Departamento de Filología Española, Moderna y Clásica; Campus Universitari UIB; Despatx CB12; Segon pis; Edifici Ramon Llull; Palma Mallorca, Baleares, Spain

ABSTRACT: This article revolves around *La canción del olvido*, a collection of poems by Ángeles Mora which was published in 1985. Mora belongs to the group of writers known as “la otra sentimentalidad [the other sentimentality],” which appeared in Granada at the time of the Spanish transition to democracy. This article analyzes the author’s writing strategies to deconstruct inherited models of traditional education by different means such as the references to mass media—particularly radio and cinema—and traditional children’s tales. The author also establishes an interartistic and intertextual dialogue not only with authors belonging to so-called “high culture”—such as poets and philosophers—but also with popular songs and movies.

KEYWORDS: Poetry from the Spanish Transition to Democracy, Women’s Poetry, Ángeles Mora, *Otra sentimentalidad*, Interartistic and Intertextual Dialogue

RESUMEN: Este artículo se centra en *La canción del olvido*, un poemario de Ángeles Mora publicado por primera vez en 1985. Mora es una de las escritoras del grupo conocido como la otra sentimentalidad, surgido en Granada durante los años de la Transición española. A lo largo del artículo se analizan las estrategias escriturales de la autora para deconstruir los modelos heredados de la educación tradicional a través de distintos cauces como los medios de comunicación de masas—la radio y el cine en lugar preponderante—y el cuento infantil tradicional. La autora establece, asimismo, un diálogo interartístico e intertextual, no solo con la obra de autores cultos—poetas y filósofos, por ejemplo—sino también con canciones populares y con obras cinematográficas.

PALABRAS CLAVE: poesía de la Transición española, poesía de autoría femenina, Ángeles Mora, otra sentimentalidad, diálogo interartístico e intertextual

BIOGRAPHY: María Payeras Grau es Catedrática de Literatura Española en la Universidad de las Islas Baleares. Ha obtenido el Premio Sial de Ensayo (2002) y la Beca de Investigación Miguel Fernández (2003). En noviembre de 2014 fue nombrada Dra. Honoris Causa por la Universidad Stefan Cel Mare (Suceava, Rumanía). Sus líneas de investigación principales han estado relacionadas con la poesía española posterior a la guerra civil y a la poesía de autoría femenina en la época contemporánea.

Identidad personal y medio social en *La canción del olvido* de Ángeles Mora *

María Payeras Grau, Universitat de les Illes Balears

Este artículo da continuidad a un trabajo anterior acerca de la obra poética de Ángeles Mora y, concretamente, acerca de *La canción del olvido*, su segundo poemario, publicado por primera vez en 1985 y reeditado en 2018.¹ En dicho trabajo presenté una parte de mis reflexiones sobre este libro que, a mi entender, manifiesta de forma muy significativa la lucha de la autora por afirmar una identidad personal opuesta al medio social dominante a lo largo de todo su período formativo, lo que, necesariamente, implicaba la deconstrucción de los modelos femeninos que le fueron transmitidos por una sociedad androcéntrica y patriarcal. Como la propia autora indica en el prólogo a la segunda edición del poemario, *La canción del olvido* refleja su necesidad de analizar su educación sentimental para afirmarse “como una ‘mujer otra,’ en el poema y en la cotidianidad” (7). Entendiendo la identidad como un proceso continuo que conduce a la permanente transformación del individuo como ser histórico, la construcción de un yo “otro” por parte de quien escribe implica, en el desarrollo del poemario, la deconstrucción de la mujer formada a partir del aprendizaje previo. Si se considera, como punto de partida, la máxima de Simone de Beauvoir según la cual “no se nace mujer, se llega a serlo” (371), la consolidación de una identidad femenina “otra” implica la demolición del conjunto de creencias que han colaborado en la elaboración de la feminidad como una construcción social y cultural.

Ángeles Mora es una de las pocas mujeres vinculadas al grupo granadino de la otra sentimentalidad y, desde luego es, entre ellas,

la única que ha logrado dar continuidad a su recorrido poético. En el seno de ese grupo poético, la autora asimiló dos principios fundamentales: en primer lugar, la idea de que los sentimientos no pertenecen a un orden eterno e inmutable, sino que se producen en un momento histórico y se desarrollan en su seno; en segundo lugar, lo que Díaz de Castro define como “desenmascaramiento de la falacia de la poesía como lenguaje de la sinceridad” (23), asociado a una “concepción de la poesía como producción ideológica radicalmente histórica” (25). A la vez, la escritora, como las otras mujeres del grupo “no trataba solo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina” (Wahnón 499).

Construirse como una “mujer otra” significaba desprenderse de las adherencias interiorizadas a partir de la educación sexista recibida en los años infantiles que, para la autora, se desarrollaron durante la larga dictadura franquista que impuso, por distintos medios represivos, propagandísticos y educativos, un proceso involutivo en la progresiva implantación de modelos de feminidad modernos que tuvo lugar en los años anteriores a la guerra civil. La represión de las mujeres republicanas, su remoción en los puestos de trabajo, así como las vejaciones y humillaciones directas fueron parte de esos medios.²

El modelo de mujer republicana, por otra parte, fue vilipendiado de forma sistemática a través de los medios de masas, usados como herramienta de adoctrinamiento y manipulación social. Un papel preponderante en la construcción de la identidad de género en

las mujeres educadas durante ese largo período le correspondió a la Sección Femenina de Falange, organismo encargado de la propaganda ideológica y del control de la población femenina a través de la enseñanza o el Servicio Social. Fue competencia de este organismo, en connivencia con la Iglesia Católica, el adoctrinamiento moral y el afianzamiento de un modelo femenino amoldado a los patrones tradicionales. Con estos componentes se estableció, durante los primeros años del franquismo, la pauta respecto al modelo de feminidad que se deseaba imponer. Pasado el período de la autarquía, cuando la evolución económica y política posibilitó algunos cambios sociales—es decir, a lo largo de los años 50 y la mayor parte de los 60—el impulso refrenado del colectivo femenino por ocupar el espacio público que se le había venido negando comenzaría a ser una realidad incómoda para el pensamiento hegemónico. En esa etapa, el paso del modelo rural de familia al modelo urbano y la crisis que se vivió a principios de los 60 abocaron a muchas mujeres a la emigración o al trabajo remunerado, avivando el debate acerca de cuestiones como la inserción de la mujer en el ámbito laboral o la necesidad de una nueva planificación educativa, y estimulando la progresiva ocupación del espacio público por su parte. En este contexto, el sistema no dejó de arbitrar sus propios mecanismos de resistencia. Así, los medios de comunicación de masas inducían a las mujeres a la aceptación de espacios laborales subalternos, preferentemente aquellos percibidos como meras extensiones de sus ocupaciones domésticas,³ a la vez que mantenían como ideal el modelo de mujer doméstica y madre de familia, modelo incentivado de distintos modos. Por ejemplo, las revistas comerciales dirigidas al público femenino joven abundaban en la difusión de historias sentimentales destinadas a consolidar la idea del matrimonio como meta principal y articulaban un conjunto de creencias, valores y actitudes en torno a los que el propósito matrimonial sería el más plausible para ellas.⁴ En cuanto a las publicaciones dirigidas

a adultas, se adaptarían al cambio socioeconómico y al propio cambio de mentalidad del colectivo al que iban destinadas, pero sin que los modelos propuestos contradijeran, en lo esencial, el ideal de domesticidad. Por otra parte, a la vez que la economía del país pasaba de la autarquía al desarrollo de una incipiente sociedad capitalista, el modelo de feminidad se desplazaba desde el adoctrinamiento moral propio del nacionalcatolicismo a la introducción de los hábitos de consumo. Los medios de comunicación de masas, pues, ponían de manifiesto la continuidad de un discurso dominante partidario de un modelo de feminidad tradicional, solo matizado con fines de consumo.

Frente al discurso oficial, la realidad cotidiana de la mujer variaría por la fuerza de la propia evolución socioeconómica del país, sujeta a circunstancias como el desplazamiento de la población del campo hacia las ciudades, la masiva emigración a países europeos más desarrollados, la apertura de las fronteras españolas a los turistas y sus divisas, etc. Todo ello forzaría la integración de las mujeres en el ámbito laboral, particularmente en la industria y el servicio doméstico, a la vez que el crecimiento desordenado de las ciudades las llevaría a constituir movimientos vecinales—embriones de futuros asociacionismos obreros y feministas—destinados a lograr mejoras en los barrios suburbanos de las grandes ciudades. Este activismo femenino, desarrollado en los márgenes del discurso hegemónico, permitiría, en el debut de la Transición, que las mujeres cobrasen un inédito protagonismo social que las llevaría a plantear un extenso marco reivindicativo que en algunos casos conduciría a la separación de la lucha obrera y la lucha feminista.⁵

La situación descrita se corresponde con el desarrollo de la infancia y la juventud de Ángeles Mora, nacida en 1952, es decir, en la recta final de la posguerra *strictu sensu*. El progreso silente del discurso femenino antihegemónico, que eclosiona durante el período transicional lleva a las mujeres españolas,

en un tiempo relativamente breve, *del velo al bikini*, como describe el expresivo título de Prieto Borrego (2018).⁷

La bibliografía en torno al tema incide en que, mientras el modelo de mujer propuesto como idóneo no se modifica sustancialmente a lo largo del franquismo, y el consumismo económico no contraviene la doctrina moral que, en esencia, mantiene sus principios, las costumbres sociales y la moral privada sufren una lenta pero imparable transformación que permite a las jóvenes de la Transición la posibilidad de buscarse y comprenderse como mujeres “otras,” tal como lo hace Ángeles Mora. Esa otredad nace, y eso es importante, en el seno de un discurso que procura la transformación del espacio público, pero también—y en especial en el caso de las propuestas feministas—del espacio privado:

Este nuevo feminismo, cuyo ideario se puede resumir en el enunciado “lo personal es político,” modifica la noción de política al establecer la centralidad del factor personal en su definición, incluyendo el desarrollo personal, la autoestima, y la identidad individual en la agenda feminista, que equiparaba las demandas de derechos de igualdad al establecer el camino de la libertad no solo a partir de los derechos formales. (Rubio y Tejada 48)

La lucha feminista de esos años se produjo en el seno de una sociedad en plena metamorfosis.

El enunciado “lo personal es político” viene a coincidir, por otra parte, con la superación teórica de las falsas dicotomías público/privado, reflexión/sentimiento, etc. que denunciaba en sus planteamientos el profesor Juan Carlos Rodríguez, teórico de la otra sentimentalidad.⁸

El libro de Ángeles Mora se escribe, pues, en el seno de un conjunto de debates de los que la autora participa: por una parte, el debate político acerca de la deseada transformación revolucionaria de las estructuras sociales, por otra, el debate feminista y, por

último, el debate literario en el que se desarrollan los principios de la otra sentimentalidad. Todos ellos son pertinentes en el análisis de este poemario.

En este contexto, la autora busca construir su identidad en contra del modelo de feminidad que se le ha propuesto en su etapa formativa por parte de distintos agentes socializadores como la familia, las instancias educativas, los medios de comunicación de masas, etc. Concretamente, y atendiendo al conjunto de poemas de *La canción del olvido*, la autora reacciona contra los modelos difundidos a partir de instancias aparentemente inocuas como las vinculadas al ocio y al entretenimiento, esto es, los relatos infantiles, la música, la radio o el cine. La selección de estos aspectos viene dada por su particular influencia en el desarrollo de la educación sentimental y en la preservación de un modelo de feminidad consolidado por la estructura patriarcal.

Así, cuando Ángeles Mora afirma la necesidad de construirse en su obra como una “mujer otra,” lo hace señalando la construcción de un personaje poético—según los requerimientos teóricos de la formación poética en la que milita—pero también expresando la necesidad de articular su identidad como mujer soltando el lastre que una tradición ancestral ha acumulado sobre la condición femenina. Para ello, la autora identifica con claridad algunos de los mecanismos por los que se infiltra la ideología patriarcal tomando como base elementos propios de la cultura popular.

Centraré la reflexión en torno a ello en una selección de poemas significativos. Como ya he dicho, en un trabajo anterior desarrollé mis comentarios en torno a “Otra educación sentimental,” un poema especialmente importante para comprender de qué modo, en la labor de reconstrucción identitaria, juega un papel fundamental el diálogo con referentes musicales, cinematográficos y literarios. Sobre ese diálogo se estructura la construcción de una identidad alternativa, en pugna con la educación recibida.

forma realista la época de la posguerra, vista a través de los ojos de una niña que presencia la desintegración de su familia y de su país y experimenta dolorosamente el paso de la inocencia al mundo impuesto por los adultos” (García 11).⁹ La transposición que efectúa con el personaje de la película es evidente, de igual modo que es evidente la yuxtaposición de dos infancias marcadas, una—la del niño judío—por la búsqueda identitaria y otra—la de la niña errante—por el reconocimiento de la huella histórica en la experiencia personal.

“Otra educación sentimental” sitúa al sujeto poético en el centro de dos debates centrales que afectan a la construcción identitaria de la hablante: su ubicación frente a la realidad sociopolítica del país y su posicionamiento frente a la imagen estereotipada de la mujer. A la transmisión de esta imagen estereotipada contribuyeron tanto la música popular como los seriales radiofónicos. Guillermo Sautier Casaseca, mencionado en el poema, fue uno de los guionistas más exitosos de radionovelas, especializado en melodramas sentimentales donde se exaltaba el modelo de mujer sacrificada, sometida e invisibilizada. La infancia de Mora está marcada por el esplendor de este género, cuyo auge se inicia en los primeros años 50, consolidándose en breve como la propuesta de entretenimiento más popular de la radio.

A partir de todos estos elementos la autora construye un discurso propio, contrahegemónico, que desestabiliza las creencias y valores transmitidos, en este caso, canalizados a través de la radiodifusión.

El poema de Ángeles Mora se retrotrae a la época que he procurado contextualizar y reacciona contra el modelo de mujer doméstica y abnegada que el sistema promueve y que la cultura popular ha asimilado al inconsciente colectivo, desde donde se ha hecho muy resistente. A la vez, impugna los años de su infancia contraponiendo la experiencia personal a la propaganda ideológica del Régimen. El tema de la infancia como depósito de experiencias significativas en un plano histórico conecta, bien es cierto, con el precedente

de los maestros del medio siglo, como Ángel González y Jaime Gil de Biedma, que forman parte de las afinidades electivas de la autora, pero en el conjunto de *La canción del olvido* guarda estrecha relación, sobre todo, con la temática de la educación sentimental a través de poemas como “En un profundo sueño” (27) y otros en los que la relación amorosa se explica como la confluencia de identidades afines, históricamente construidas a partir de dos infancias vividas en paralelo.

La canción del olvido es, como su propia autora reconoce, un poemario amoroso, pero encaminado hacia la búsqueda de un amor “otro,” compatible con el deseo de liberación femenina que las mujeres, desde las postrimerías del franquismo—y de manera muy notable durante los años de la Transición—elevan a debate público.

La identidad personal se forja interactuando con el medio social. En este sentido, la escuela y la familia son agentes socializadores de primer orden. Ellos son los transmisores de los relatos infantiles tradicionales, en los que se contienen, asimismo, un conjunto de valores y creencias que pueden analizarse, a la luz de su valor formativo, de forma contrapuesta. En su análisis de algunas obras de Elfriede Jelinek, que reescriben el mito de la muerte y la doncella, Giménez Calpe contrapone las visiones en torno a la mitología de los cuentos populares desde la perspectiva de Barthes y desde la de Bettelheim. En tanto que Bettelheim recalca el valor de esta narrativa para permitir a los niños identificar problemas y construir soluciones enfrentando sus miedos, sus traumas o sus problemas cotidianos, la posición de Barthes, en cambio, advierte acerca de la historicidad de los textos, por lo que la conclusión es que “los cuentos fueron configurados en una época histórica muy concreta y con unos claros objetivos ideológicos” (85). Numerosos estudios actuales concluyen que, en relación a la construcción de modelos de conducta femenina, los cuentos tradicionales no son en absoluto inocuos: “Los cuentos con final feliz donde se asocia la consagración femenina con el matrimonio,

el éxito con el poder, la fuerza con el mundo masculino y la sumisión con la feminidad, marcaron la educación de generaciones de niños” (Sartelli 201). De este modo, este tipo de relatos, igual que los personajes de las coplas y de los seriales radiofónicos, perpetúan las asimetrías de género en la sociedad y, por lo tanto, constituyen modelos ante los que la poeta reacciona. La aparente inocencia y la falsa candidez de tales relatos han sido puestas en evidencia por autoras que, como Ángeles Mora, se cuestionan una mitología que contribuye ladinamente a normalizar valores, creencias y comportamientos en un público muy joven. Como muestra de ello, tomemos el poema “Era un profundo sueño”:

No fue un príncipe azul,
aquel que un asombrado beso
deshojara
sobre la pura línea de sus labios.

No fue un príncipe azul,
aquel que descubriera
su hermosura
bajo la eterna mirada
y la complicidad de los planetas.

No fue un príncipe azul.
Y ella por siempre esperará dormida.
Y nunca llegará un caballo blanco. (27)

El poema anterior reescribe el mito de la princesa adormecida para desmentir los cuentos de hadas y la existencia de príncipes azules. El príncipe azul, como idealización sentimental, no resiste la confrontación con ningún hombre de carne y hueso. Este mito, en sus distintas variantes—entre las más conocidas se encuentran la historia de la Bella Durmiente y la de Blancanieves—promueven la idea de una mujer pasiva, inconsciente frente a la realidad, que no puede intervenir para cambiar su situación y necesita que la salvación le llegue de la mano de un hombre.

El relato infantil popular se construye sobre personajes estereotípicos e inculca en las jóvenes generaciones los papeles tradicionales asignados culturalmente a cada

uno de los sexos. Si pensamos en los cuentos populares antes mencionados, la belleza es la característica de las dos protagonistas, siendo, además, en el caso de Blancanieves, la fuente de sus problemas. La belleza es una de las cualidades tópicas de las protagonistas femeninas. Amables, bondadosas y hacendosas, viven inconscientes de los peligros que les acechan, peligros cuya equivalencia con los tabúes morales sobre los que se advierte a las jóvenes en las sociedades tradicionales es clara: la manzana que envenena a Blancanieves o el huso de la rueca con que se pincha la Bella durmiente tienen una fuerte carga simbólica en el plano sexual. Los valores sexistas resultan, asimismo, patentes en el desenlace matrimonial que, como “final feliz,” culmina los cuentos de hadas en tanto que perpetúa la exigencia matrimonial al margen de la voluntad de la mujer, que no hace otra cosa que esperar dormida a casarse con el primero que la despierte o, alternativamente, a que algún hecho mágico le solucione los conflictos.

Ángeles Mora, criada en el seno de una sociedad que educa a las niñas para soñar con historias de encantamientos y príncipes azules, aborda la desmitificación de las historias de pareja erradicando los sentimientos que tienen lugar en el país de Nunca Jamás. En este sentido, la idealización del amor como hecho inmutable y eterno que estas historias sentimentales proponen es incompatible con la consideración de los sentimientos como realidades sometidas a las leyes del tiempo. Las princesas de cuento dormirán para siempre porque no tienen lugar en la realidad.

Un punto de confluencia claro entre esta clase de relatos tradicionales y las narraciones divulgadas por la copla o los seriales radiofónicos que veíamos aparecer en “Una educación sentimental” consiste en la construcción de intrigas amorosas cuyos desarrollos afianzan los valores patriarcales. En *La canción del olvido*, la autora incluye poemas que muestran, de algún modo, la otra cara de la moneda, es decir, que, en torno al tema del amor—prioritario en la colección poética—abordan la actitud transgresora del personaje

respecto a la educación recibida. “El incomparable sonido de una noche de verano” (15-16) es, en este sentido, un poema que incide en el control de la conducta femenina ejercida por la sociedad patriarcal, cuyo centro neurálgico se sitúa en el aspecto de su sexualidad. No es de extrañar, por ello, que Ángeles Mora, perteneciente a la generación de mujeres de la revolución sexual, en su proyecto de construirse verbalmente como mujer “otra,” enfoque uno de sus poemas hacia el cuestionamiento de un tabú que estigmatiza a la mujer sexualmente libre. La ironía y su potencial transgresor son la mejor baza de la autora en un poema cuyo título, es importante señalarlo, posee resonancias shakespearianas.

El incomparable sonido de una noche de verano
Che colpa ne ho [...]]

Un árbol de celindas
y un bullicio de abejas.
Y luego susurrar una canción
tan pequeño burguesa
—que no vale más que un real—
en el brocal del pozo y las hormigas
trepando por el borde en la piscina
con los duraznos casi a reventar
*(Che colpa ne ho
se il cuore è uno zingaro e va. . .)*
Un árbol de celindas
y un bullicio de abejas.
Aire cruel
que se cae tan de espacio
sobre una hoja.
Envés
de canciones de ayer,
sonrisas de verano
y de una noche oscura en el chalet,
cuando después bailamos:
briznas de hierba y sangre
en el granado.

Pues qué otra educación sentimental
(raccogliera le stelle su di se. . .)
Que fue como un bebedizo
de menta y ajonjolí.
Que fue un árbol de celindas
en la casa en que viví
—como un bullicio de abejas—
y luego en el cobertizo

lo que escondimos allí.
Pero no voy a hablar más
de todo lo que perdí.
Sólo celindas leves y acaso el abejorro
que me embriagó en el sol:
aquel poema. . .

Qué culpa tuve yo. (15-16)

El epígrafe de este poema cita un fragmento del estribillo de “Il cuore è uno zingaro,” canción popularizada en España en los años 70 por Nicola di Bari, reproduciendo algunos fragmentos de la misma en el cuerpo del texto. El título, como he señalado anteriormente, resuena como un eco de *El sueño de una noche de verano*. Recuérdese que la comedia de Shakespeare tiene, en el contexto de un himeneo, una trama de enredos amorosos aderezados con los encantamientos y hechizos tan del gusto de la época. Estos dos referentes sitúan el enunciado poético en el cruce de dos temas significativos: la celebración de la unión de una pareja y el discurso exculpatorio por parte de la mujer que habla. El poema consiste en el relato cifrado de las circunstancias en que esta mujer mantiene, por primera vez, relaciones sexuales. Siendo la castidad uno de los principales valores atribuidos al modelo de mujer defendido en la sociedad nacionalcatólica que domina en los años formativos de la autora, el poema traspasa la frontera entre lo privado y lo público, en tanto que revela la rebeldía del personaje frente a los patrones de género impuestos. La cita inicial de la canción italiana, descontextualizada, introduce el elemento irónico en el texto. De forma distanciada, la mujer asume como un derecho el disfrute de su libertad sexual, de forma despreocupada y ajena a la culpa, todo lo cual incide en la construcción de una identidad femenina liberada, capaz de transgredir los principales tabúes.

Además de los referentes musicales y literarios, Mora utiliza otros campos artísticos para deconstruir del discurso patriarcal dominante y generar un pensamiento crítico personal. El cine, que se cuenta entre las pre-

ferencias de la autora, da lugar a numerosas referencias a lo largo de su obra. Una de ellas se encuentra en “Metafísica y ética—Crítica de la razón práctica (pura)” (29), un breve poema que se sitúa, como es habitual en la poesía de Mora, en el cruce de referencias cultas y populares. Por una parte, el título es un *collage* que con intención humorística juega con varios de los principales títulos de la filosofía kantiana. En él tiene lugar la desmitificación de una de las imágenes más apegadas al concepto de feminidad tradicional, cuestión que se examina desde el propio epígrafe: “¿Las mujeres son mágicas?” La cita es una frase de la película de Truffaut, *La noche americana* (1973), verbalizando, por lo demás, una obsesión del propio cineasta, que se declaraba subyugado por la belleza femenina hasta el punto de sentirla como algo irreal. La autora pone de manifiesto que la admiración hacia la mujer a costa de ofrecer de ella una imagen desconectada de la realidad es también engañosa y dañina para el colectivo. Las distinciones de género, incluso las aparentemente elogiosas o intrascendentes, acaban también, en la práctica, sancionando desigualdades.

La cita de Truffaut, por otra parte, dio título a una antología de Ángeles Mora, acerca de la cual le han preguntado si, en verdad, las mujeres son mágicas. La respuesta de la autora aclara lo siguiente:

Es lo que se preguntaba, con cierta obsesión, el protagonista de *La noche americana*, de Truffaut. Además, “la noche americana” es en cine la noche “artificial,” algo mágico, en cierto modo. Pero las mujeres ni somos mágicas ni hacemos milagros [. . .], en todo caso hacemos cuentas, como cualquiera. (Mora, Entrevista)

De igual modo, el poema insiste en una perspectiva realista sobre la experiencia cotidiana de la mujer—“Mujer como mi vida: / el agrio amanecer / de cada día” (29)—y, contrariamente a una posible metafísica de lo femenino, a una irracional creencia en la posibilidad

de que las mujeres escapen a las leyes de la naturaleza, la escritora persevera en definirse como mujer, dentro de los límites del tiempo y la situación concretas, sin aceptar supuestos contrarios a la realidad pragmática.

La amargura de la experiencia—un aspecto que no es extraño a la representación poética moriana—tiene su origen, entre otras cosas, en la lucha personal por construirse a sí misma al margen de lo aprendido, lo que implica la elaboración de un pensamiento personal que dirija sus opciones. Este proceso interior del personaje hasta hacer realidad esa elaboración personal se refleja, por ejemplo, en “Estaré donde esté tu corazón” (17-18), introducido por un epígrafe de Quevedo—*Y me consuelo más que me lastimo*—de su Salmo X.

Huir no es para ti ahora,
—sueños de ayer, oh quietas penas mías—
la palabra que olvidas con el mar
o ahuyentar una imagen
quemada en la retina
de otras viejas historias que viviste. . .

Fue un sucio aprendizaje
debajo de otra piel
—a trizas—.

Turbadoras lecturas
de la alta madrugada,
dramáticas historias prohibidas
de las que al fin podías
escapar con la luz. . .

Un mundo más sombrío
se zambullía allí, detrás de las montañas
(en los embozos mismos de tu cama).

Huir no es para ti ahora
aquel reír de sombras,
celuloide agrandado
en la escasa pantalla
de algún cine de pueblo,
sugestivo dolor
que jamás enfangaba
el sueño de otra vida. . .
(Ay, oscura esperanza de vivirte,
cuánta fe en la batalla y nuestras fuerzas).

Huir no es para ti ahora
la noche de otros ojos,

el látigo que cae sobre una espalda.
No es beber otras lágrimas
desde un hermano corazón
que a luchar se prepara.

Contempla sólo esta impaciencia a pie,
ese temblor palpable de unos dedos,
la sensación violenta de no encontrarte nunca,
de ser acaso el caracol que vuelve
lamiendo el imposible
rincón que amaneció después ya negro.
Y la náusea por dentro
o el ansia de esquivar
—ahora sí, tú también junto a tus héroes—
un hacha y un verdugo.
(Quevedo 238)

El poema tematiza la etapa formativa de una mujer que espía en el cine o en la literatura la existencia de otras vidas posibles, de unas experiencias que proyectaban la ilusión de ampliar el horizonte probable de la experiencia personal hacia regiones más prometedoras. Un sueño individual, tal vez pequeñoburgués, que impulsa el deseo hacia nuevas aventuras liberadoras del cuerpo, hacia experiencias que parecían imposibles fuera de los territorios ficticios del cine y de la literatura y que estuvieron vedadas a las mujeres desde tiempo inmemorial. En segunda persona, el personaje dialoga consigo mismo, recuperando las inquietudes del pasado, que actualiza en la memoria. La cita que abre el poema—“Y me consuelo más que me lastimo”—indica que rebuscar en el pasado es un proceso incómodo, en alguna medida doloroso, aunque el balance final del examen pueda ser balsámico. El dolor, no obstante, forma parte de la experiencia recordada. Es consecuente con ello, en el texto, la repetición del verbo “huir” que sin duda representa la necesidad más perentoria de la hablante poética: escapar de la realidad inmediata, un deseo que solo puede lograrse de forma temporal y vicaria a través de la ficción literaria o cinematográfica, aunque esta clase de evasión resulte, a la postre, insuficiente ante el ansia libertadora del personaje poético. La hablante persigue algo más que una fuga ocasional. En su discurso se advierte que quiere medirse en la acción, aun a riesgo de sobrevalorar las posibilidades de alcanzar sus

objetivos. Este solo hecho—querer medirse en la acción—ya es en sí mismo significativo pues vulnera el carácter de pasividad que se le atribuye tradicionalmente a la mujer. El discurso de ésta persigue, por el contrario, incidir en la realidad, construyendo, de hecho, una forma de vida alternativa. Conceptos como lucha y heroísmo se encuentran contenidos en el texto, y el reconocimiento de que no se trata de una lucha solitaria, insinúan sin llegar a desarrollarlo, el paso de la lucha individual—sin duda la de una laboriosa construcción identitaria—a la lucha colectiva, esa que persigue deponer “un hacha y un verdugo.” El enunciado se mantiene, en este aspecto, en una cierta ambigüedad, no ya por razones censorias—al fin y al cabo, el poemario se publica ya en plena democracia—sino porque la autora prefiere respetar el clima de nebulosa en que el poema se desarrolla, dejando que el lector imagine y complete el discurso. Incorporando de este modo al lector en la construcción de sentido, se reconoce también el papel de la colectividad en la construcción de la propia realidad.

En cierto sentido, muchos de los poemas de *La canción del olvido* tienen una lectura individual y otra colectiva, ya que su discurso poético se produce en el seno de un importante conjunto de cambios en la sociedad española. Así, la indagación en la identidad personal fuerza en todo momento el diálogo con las imágenes del colectivo femenino que se proyectan desde distintos ámbitos sociales y culturales, tal como he tratado de reflejar en mi análisis anterior. Ángeles Mora es, por todo ello, un ejemplo palmario de la transformación del papel social de la mujer a lo largo de la Transición, que permitió romper con viejos estereotipos.

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

Notas

¹ Payeras Grau, María. “Otra educación sentimental: *La canción del olvido* de Ángeles Mora.” *Visor*, 2020, pp. 279-97.

² Véanse al respecto: Núñez Díaz-Balart, Mirta. “Tríptico de mujeres de posguerra: de la mujer comprometida a la marginal.” *Historia del presente* no. 4, 2004, pp. 47-60; y Guillén Lorente, Carmen. “Historiografía de la represión sexual durante el franquismo: una historia inacabada.” En *Una historia de las relaciones de género e historia de las mujeres para el siglo XXI: Teoría, fuentes, historiografía y metodologías*, VII Encuentro de Jóvenes investigadoras e investigadores en *Historia Contemporánea*, editado por Soraya Gahete Muñoz [et al.], Granada Universidad, 5 de septiembre de 2019, Mesa-Taller 5, comunicación no. 7.

³ Sobre este tema, es muy interesante el trabajo siguiente: Rabazas Romero, Teresa y Sara Ramos Zamora. “La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina.” *Encounters on Education*, no. 7, 2006, pp. 43-70.

⁴ Para conocer el papel de las revistas en la difusión del modelo tradicional de mujer, véase:

Muñoz Ruiz, Carmen. *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España 1955-1970*. Universidad Complutense, 2002.

⁵ Véanse: Aguado, Ana. “Memoria de la guerra civil e identidades femeninas antifranquistas.” En *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*. Actas del Congreso Internacional IHEAL 2009. Actes de Colloques 2, 2011; y Gahete Muñoz, Soraya. “Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976-1981).” *Investigaciones feministas*, vol. 8, no. 2, 2017, pp. 583-601.

⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Lumen, 1971.

⁷ Con independencia de la temática del libro, que excede los márgenes de este artículo, el título hace referencia a la rápida modificación de las costumbres y la moral españolas durante el período de la transición, que pasan en pocos años de ir a misa con vestido recatado y cubriéndose la cabeza con un velo, a ir a la playa usando bikini.

⁸ Juan Carlos Rodríguez, esposo de Ángeles Mora y maestro de los poetas de la “otra sentimentalidad” como Luis García Montero y Álvaro Salvador, entre otros, contribuyó a la formulación del marco teórico de esta corriente poética. Puede ser útil consultar al respecto su libro *Dichos y escritos (Sobre La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*. Hiperión, Madrid, 1999.

⁹ García se refiere, en este caso, a la etapa posterior a la segunda guerra mundial en Noruega

Obras citadas

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 1949. Cátedra, 2016.

Díaz de Castro, Francisco. *La otra sentimentalidad: Estudio y antología*. Fundación José Manuel Lara, 2003.

Fouce, Héctor. “Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición.” *Trans. Revista transcultural de música*, no.12, 2008, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>

García, Miguel Ángel. “De España vengo, de España soy.” *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, no. 811-12, 2014, pp. 12-15.

Giménez Calpe, Ana. “El mito de la princesa Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek.” *Extravío: Revista electrónica de literatura comparada*, no. 6, 2011, pp. 82-96.

Mora, Ángeles. Entrevista. “Ángeles Mora: Las mujeres ni somos mágicas ni hacemos milagros.” *El País, Babelia*, 29 de agosto de 2016. https://elpais.com/cultura/2016/08/23/babelia/1471962172_819051.html.

—. *La canción del olvido*. 1985. La Palma, 2018.

—. *¿Las mujeres son mágicas? Cuatro estaciones*, 2000.

Prieto Borrego, Lucía. *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*. Universidad de Málaga, 2018.

Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Edición crítica de Aureliano Fernández Guerra, con notas y adiciones de Marcelino Menéndez Pelayo, Sociedad de bibliófilos andaluces, 1903.

Rubio, Oliva María e Isabel Tejada (dirs.). *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España*, Acción Cultural Española, 2012.

Sartelli, Silvina Laura. “Los roles de género en cuentos infantiles: perspectivas no tradicionales.” *Derecho y ciencias sociales*, no. 18, 2018, pp. 199-218.

Wahnón, Sultana. “Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia.” *Homemaje a la profesora María Dolores Tortosa*, editada por Remedios Morales Raya, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510.