

La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra

Anna Cacciola¹

Resumen. El tratamiento revisionista de la mitología clásica llevado a cabo por las poetisas contemporáneas obedece a estrategias desmitificadoras de estereotipos femeninos transmitidos por la sociedad patriarcal, encaminadas a reconstruir un nuevo orden simbólico desde la autoconciencia de la mujer. Sin embargo, los antecedentes de ese proceso se fijan en la experimentación lírica realizada por las autoras de la inmediata posguerra quienes, aprovechando el recurso a una imaginería bíblica, propio de cierta poesía religiosa de los años cuarenta, abordan la antigua dicotomía Eva/María para alejarse de los convencionalismos figurativos asociados a esas figuras y modificar la representación del colectivo femenino.

Palabras clave: Ave/Eva; revisión mítica femenina; poesía femenina de posguerra; mitología bíblica; lenguaje bíblico.

[en] Overcoming the Ave/Eva Anagrammatic Dichotomy in Postwar Feminist Revisionist Mythology

Abstract. The revisionist treatment of classical mythology carried out by contemporary poets obeys to demystifying strategies of feminine stereotypes transmitted by patriarchal society, aimed at reconstructing a new symbolic order from the woman's self-consciousness. However, the antecedents of this process are fixed in the lyrical experimentation carried out by the authors of the immediate postwar period who, taking advantage of the recourse to a biblical imagery, typical of certain religious poetry of the forties, approach the ancient dichotomy Eva / Maria, in order to get away from the figurative conventions associated with these figures and modify the representation of the female collective.

Keywords: Ave / Eva; feminist revisionist mythology; postwar feminine poetry; biblical mythology; biblical language.

Sumario. 1. Reelaboración mítica y lenguaje bíblico en la poesía de los años cuarenta. 2. Carmen Conde, María Beneyto y Ángela Figueroa: el rescate de Eva. 3. Alfonsa de la Torre: de Eva a María, pasando por Lilith. 4. Obras citadas.

Cómo citar: Cacciola, A. La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 11, 2019, 11-25.

1. Reelaboración mítica y lenguaje bíblico en la poesía de los años cuarenta

La eclosión de poesía femenina en las últimas décadas del siglo XX constituye un fenómeno literario de incuestionable relevancia y de notable interés desde la pers-

¹ Universidad de Alicante
a.cacciola89@gmail.com

pectiva crítica. A partir de los años 80, en efecto, el protagonismo de las poetisas en las letras españolas se hizo absoluto, tanto por la aparición de las más jóvenes (Almudena Guzmán, Aurora Luque o Amalia Bautista), como por el descubrimiento de sus inmediatas predecesoras (María Vitoria Atencia, Clara Janés, Ana Rossetti), a las cuales se dedicaron importantes antologías de género².

Pese a todo, seguían relegadas a las sombras las escritoras que habían empezado sus andanzas literarias paralelamente a la Generación del 27 y que alcanzaron la madurez artística en los años 50. A dar a conocer la labor de búsqueda y la experimentación artística llevada a cabo por esas intelectuales fue Merlo, con su antología *Peces en la tierra* (2010). Sin embargo, ya Acillona subrayaba la importancia de esa generación de autoras de la primera posguerra que “se inserta como eslabón y nudo entre la poesía anterior a la guerra civil y la que olvida definitivamente cualquier rescoldo de esta” (1993: 4). Ambas críticas insisten en la trascendencia de la aportación de esas figuras eclipsadas, sin las cuales habría sido imposible alcanzar tal envergadura en la lírica contemporánea.

Entre las pluralidades de tendencias estéticas de finales del siglo XX destaca un peculiar tratamiento de la mitología clásica, realizado tanto por los autores como por las autoras. En general, el recurso, más allá del alarde de culturalismo, sirve como ejemplo efrástico, tópico literario u obedece a la necesidad de deslocalización y recreación de los personajes mitológicos. Sin embargo, en el caso de las mujeres responde más bien a estrategias deconstructivas y desmitificadoras.

Es decir, las poetisas reconocen en los mitos clásicos los principales medios transmisores de valores patriarcales y operan una revisión en clave feminista para reconstruir un nuevo orden simbólico desde la cosmovisión y la autoconciencia femeninas.

Ese método, además de ser moda literaria del tiempo, entra en un más amplio proceso revisionista que, según cierta crítica feminista, caracteriza a la dinámica creativa femenina a partir de los años 60. En palabras de Adrienne Rich, la *revisión* es el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica (1972: 18).

Para descubrir las tácticas adoptadas por las autoras al enfrentarse a esa tarea, Ostriker (1986) acuña el término de *revisionist mythmaking*. Del estudio de la investigadora, basado en la literatura americana escrita por mujeres, se colige que la alteración de la materia mítica efectuada corresponde a un intento de corrección de estereotipos de género y de representación de lo que se considera divino y demoníaco en el propio ser.

Ugalde, situándose en la misma línea, identifica dos mecanismos: la *subversión*, cuyo fin es destructor y consistiría en “desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer” (1990: 118), y la *revisión*, encaminada hacia el hallazgo y la construcción de la identidad de la mujer (1990: 119). Esos dos conceptos se aplican al esquema de las tres fases de la escritura femenina, teorizadas por Showalter (1977). Ésta detecta en el proceso creativo de las autoras no sólo la pertenencia a una subcultura literaria completamente diferente de la de los escritores, sino también rasgos distintivos que asocia a varias etapas de la exploración identitaria: la femenina, de imitación de los modelos de la cultura dominante; la feminista, de protesta; la del autodescubrimiento (2009: 11). Para Ugalde, la *subversión* se correspondería con la segunda fase y la *revisión* con la tercera. En efecto, el proceso

² *Las diosas blancas* (1986); *Ellas tienen la palabra* (1997).

reversionista resulta ser el medio más efectivo para apropiarse de “los dioses y las diosas de la mitología clásica, figuras históricas y casi históricas, cuentos populares, leyendas y la Biblia y luego corregirlos para expresar el conocimiento femenino de la experiencia femenina” (1990: 126).

En resumidas cuentas, el desmantelamiento del edificio clásico se convierte en un método a través del cual criticar la estructura androcéntrica de la sociedad patriarcal y subvertir la marginación y la inferioridad a las cuales las leyendas tradicionales han confinado a las mujeres.

Los orígenes de este proceso, que como venimos detallando llega a la cumbre en las últimas décadas del siglo XX en la poesía femenina, se remontan a los años 40 y encajan con el aura de religiosidad pletórica del coevo panorama literario español. Al ideal poético de la revista *Garcilaso*, que proponía la recuperación de la gracia y la estructura de las formas clásicas, se opuso el programa de *Espadaña*, que optaba por un estilo anticlásico y prosaico, destinado a traslucir inquietudes metafísicas y existenciales. Pese a las diferencias estilísticas de las poetizaciones, Dios seguía siendo el *leitmotiv* de ambas corrientes.

Respecto a la vertiente más desarraigada de esa poesía, cabe destacar que su savia lírica se vertebra en el recurso a un lenguaje cuyos mitos y símbolos arraigan en la Biblia. La intertextualidad escritural tenía la función de renovar el estancamiento temático y formal de la poesía *arraigada* y expresar el desasosiego originado por el régimen político, bajo la cobertura de una crisis espiritual que era, en realidad, existencial.

Ese *lenguaje bíblico* (Jato, 2004) posibilita un mecanismo de transferencia, activado gracias a lo que Ilie denomina *reversibilidad*: explotando la cobertura universal del mito y la carga asociativa del símbolo, los autores de la posguerra consiguen poner nombre al inconformismo y a la desazón causados por la instauración del franquismo, pero manteniendo la faceta, aceptada por los estamentos oficiales, del catolicismo (1980: 13).

En los poemarios de las autoras, ese proceso se carga de componentes reivindicativos y rupturistas con los cánones de la literatura heteropatriarcal, particularmente con los modelos de maternidad y feminidad ensalzados por el nacionalcatolicismo, contribuyendo a generar una nueva representación de género, más acorde con la sensibilidad de la mujer.

El mito al que acuden las poetas es el de la expulsión del Edén, tema muy aprovechado en la posguerra. Pero, si sus colegas varones efectúan una reelaboración desde la perspectiva social, denunciando veladamente la pérdida de la patria a raíz del exilio interior o exterior, las mujeres la realizan desde la femenina, reinterpretando la figura de Eva, personaje genésico en el que recae la culpa de la condenación eterna.

La pérdida del Paraíso, ese primigenio estado de plenitud espiritual, el anatema y el consiguiente destierro por mano de Dios permiten a las autoras expresar la marginación y la represión que padecieron con la instauración del franquismo. De hecho, Franco puso fin de forma abrupta a la emancipación protagonizada por las mujeres en la Segunda República, obligando a las mujeres a enclaustrarse en el gineceo y a amoldarse a los modelos de conducta adoptados por Falange.

La política dictatorial supeditó la simbología maternal a las exigencias nacionalistas e imperialistas del régimen. En efecto, impulsando el rol materno y el doméstico, la ideología del régimen propone a la mujer como estandarte simbólico de la

nación. Entre los ejemplos a seguir propuesto por Sección Femenina figuraban, de hecho, Teresa de Ávila, Isabel la Católica y, sobre todo, la Virgen María, pura, casta y abnegada hasta en el consentimiento del sacrificio de su único hijo (Blasco, 2014: 49-72).

La imagen femenina en la sociedad patriarcal arranca, sí, de la cultura greco-latina, pero se ve influenciada tanto por la tradición judeo-cristiana como por la católica.

La interpretación del relato bíblico del desacato y la caracterización de Eva como agente del pecado han marcado profundamente la moral y el pensamiento teológico occidental. En palabras de Gerda Lerner, “las metáforas sobre el género más influyentes presentes en la Biblia han sido las de mujer, creada de la costilla del hombre, y Eva, la tentadora que provoca la pérdida de gracia de la Humanidad. Durante dos milenios se las ha citado como prueba del apoyo divino a la subordinación de las mujeres” (1990: 270).

El discurso discriminatorio creado alrededor de la primera mujer se aviva en la tradición religiosa medieval con la introducción de otro elemento, la maternidad, que se convierte en diacrítico del concepto de feminidad. A través de la dicotomía anagramática Ave/Eva, los pensadores de la Iglesia establecen un dualismo contundente entre Eva, la mujer de carne, la pecadora y madre de los vivientes, y María, la *tota pulchra*, elegida para gestar al mismísimo Dios.

La paranomasia anagramática, en realidad, había aparecido ya en el siglo II. Según Gambero, los primeros a incluir el paralelismo en sus escritos fueron San Justino el mártir (1999: 46) y San Ireneo de Lyon (1999: 54). Sin embargo, a partir del siglo XII y a consecuencia de una crisis de los sistemas normativos feudales que peligraban la sacralidad del instituto matrimonial, surgió una atención hacia la sexualidad femenina como garante de la unidad familiar. Con lo cual, se dio lugar a

una reformulación de la visión que de la mujer se tenía tradicionalmente como fomentadora del caos en el mundo desde el relato mítico del libro del Génesis. A partir de ahí, y siguiendo el modelo exegético de la Iglesia, el caos del pecado introducido en el mundo por una mujer deberá ser neutralizado por otra mujer que introduzca el orden, la redención en el mismo. [...] Se creó en las incipientes literaturas de las lenguas románicas el tema de la oposición AVE/EVA o lo que es lo mismo entre María, la nueva Ave, dadora de vida, y Eva, madre de la stirpe humana, introductora de la muerte tanto física como espiritual en forma de pecado. (Izquierdo, 2003: 59-60)

Así fue como el tema de la maternidad empezó a penetrar en las letras españolas, no sólo en la literatura devocionaria. De hecho, la de la madre ha sido una figura ensalzada o vilipendiada en sus interpretaciones literarias, dependiendo de las exigencias del discurso falocéntrico que ha informado la sociedad.

A vuelo de pájaro, decimos que en la lírica tradicional medieval y en el romance es presencia activa y efectiva que actúa como consoladora de las penas de amor padecidas por la hija, voz lírica que estructura las composiciones poéticas. Sin embargo, en el Renacimiento contrarreformista, cuando Juan Luis Vives en su *De Institutione feminae christianae* (1523) dicta las normas a seguir para alcanzar la austeridad requerida para ejercer el oficio materno, la picaresca retrata casi exclusivamente madres con características poco edificantes o moralmente repugnantes. En el teatro barroco sobreviven únicamente como recuerdo. Especialmente las comedias de capa

y espada están repletas de jóvenes huérfanas quienes, faltas de consejos maternos, se ven obligadas a lidiar en un mundo dominado por valores masculinos (Puig Mares, 2004: 13-15).

Para que la madre vuelva a poblar el panorama literario, hay que esperar hasta el siglo XIX, en el que reaparecerá con prepotencia, si bien alterado, el antiguo paralelismo antitético de la tradición religiosa medieval. En la transición del siglo XIX al XX es, efectivamente, cuando se encona en las artes la polarización entre dos representaciones estereotipadas de mujer: la angelical y la demoníaca.

En contraposición a los criterios antifeministas que desde la Edad Media vinculaban la mujer al pecado, a la lujuria y a la ignorancia, a mediados del siglo XIX se forja el mito aniquilador del *ángel del hogar*, que atrinchera aún más a la mujer en la domesticidad y la destina únicamente a la crianza, divinizando el acto de generar y fijando en la maternidad de María el modelo de madre a seguir.

A marcar el giro definitivo hacia la mitificación del instinto maternal son, sin lugar a duda, los discursos médicos que miraban únicamente a la prosperidad pública. Como bien explican Moreno Seco y Mira Abad, “las alusiones a la naturaleza y a una concepción esencialista del sexo servían para explicar la función social de la mujer. El cuerpo femenino había sido configurado para la maternidad, convertida así en destino inexcusable de las mujeres” (2005:24).

Contradiscurso de esa mujer abnegada a la vida familiar son las *malas madres*, mujeres afligidas por un bovarismo crónico, fluctuando entre las ilusiones de un mundo ideal y la realidad de la vida conyugal y maternal, insatisfechas, descuidadas y egoístas que abrirán paso a la figura de la mujer fatal de los años treinta.

En el cambio del siglo XIX al XX, se asiste a una politización del concepto de maternidad en el movimiento feminista de primera ola. Sin embargo, no se cuestiona su cariz esencialista y tradicionalista, sino que se reivindica la incorporación a la vida pública de la mujer, teniendo en cuenta las exigencias dictadas por su rol doméstico.

A raíz del descenso de los nacimientos provocado por la Primera Guerra Mundial, se construye un discurso nacionalista alrededor de la figura de la mujer, que establece un paralelismo entre *madre y patria*, debido a la analogía que ambos conceptos activan, tanto a nivel simbólico como emocional.

Durante la Segunda República, pese al emancipismo y al reformismo político y social, la maternidad sigue siendo el fundamento de la identidad femenina, pero, al mismo tiempo, empezó a difundirse una réplica por parte de las feministas como Hildegart Rodríguez, “que distinguía entre sexualidad y procreación y defendía la maternidad voluntaria” (Moreno Seco y Mira Abad, 2005: 26-31).

No obstante, la experiencia de la Guerra Civil recrudeció el esencialismo de la maternidad, ensalzando a la madre como emblema del sacrificio femenino ya que, dispuesta a entregar a sus hijos y a su hombre a la muerte, asume heroicamente el sinsentido del contexto bélico.

A tenor de lo dicho, la elección del mito de Eva fue motivado tanto por la afición hacia la simbología bíblica que caracterizó cierta vertiente de la poesía de posguerra, como por la iconografía de la Guerra Civil y del nacionalcatolicismo después. Si bien abordan la dicotomía Eva/María, las representaciones de las autoras se alejan de los convencionalismos con los que se simbolizaban a esos dos estereotipos.

María puebla las páginas de muchos poemarios femeninos de la posguerra, pero las poetas rompen con la idealización de su figura y proporcionan una imagería mariana no propiamente canónica. Eva (o su sucedánea Lilith) goza de un protago-

nismo palmario, mas viene redimida del pecado y la perversidad y se convierte en el eje al rededor del cual se desarrolla una denuncia tajante hacia la sociedad.

El mecanismo de imitación y superación no es sólo destinado a edificar una nueva identidad de género, sino también a ocultar una señal de disconformidad detrás de una apariencia ortodoxa.

2. Carmen Conde, María Beneyto y Ángela Figuera: el rescate de Eva

El primer experimento revisionista del mito de Eva en la literatura de autoría femenina de la posguerra se debe a Carmen Conde (Cartagena, 1907- Madrid, 1996) con su *Mujer sin Edén* (1947), obra cumbre que la consagra definitivamente a la gloria poética. El poemario supuso una revolución desde el punto de vista conceptual, estructural y retórico. La misma Conde, consciente de su papel rompedor, llegó a confesar en una entrevista: “Sin pecar de vanidad –¡cosa pueril!– puedo asegurarle que la aparición de mis libros, *Ansia de la gracia* y *Mujer sin Edén* abrieron las puertas a la poesía de la mujer en España” (Cabello, 1978: 5). En efecto, el éxito obtenido por esa obra ocasionó un interés cada vez más creciente de las autoras hacia la pareja Eva/María y el prototipo de mujer y madre encarnado por los dos personajes, que llevó hacia una consideración distinta de la corporeidad femenina y una concienciación acerca de la función social e histórica de la mujer.

En *Mujer sin Edén* Conde reelabora el mito de Eva, quien se niega a aceptar la culpa y a llevar la marca del pecado. Por ende, entabla un diálogo con la misma divinidad, a través del cual presenta un alegato a favor de su inocencia. En el “I Canto” se nos presenta a la pareja edénica ya arrojada del Jardín y en el acto de rememorar el episodio del desacato. En la reconstrucción de lo ocurrido, Eva lanza una invectiva contra Dios que se fundamenta en el principio de la diferencia: la primera mujer se siente al margen de la Creación, es lo inesencial, lo accesorio del Paraíso:

Para verte a Ti mismo me has nacido.
 Por no estar solo con tu omnipotencia.
 Soy la nada, soy de tiempo, soy un sueño...
 Agua que te fluye, hierba ácida
 que cortas sin amor...
 Tú no me quieres. (1967: 388)

Porque desde el principio, siendo creada para satisfacer una necesidad del hombre, no participa de la misma sustancia divina. Eva desarrolla una reflexión acerca de la verdadera responsabilidad de la caída en el relato bíblico, en la que llega a cuestionar la ajenidad a los hechos del Todopoderoso:

¿Quién era de nosotros el culpable:
 la bestia que indujo a mi inocencia;
 aquel que me sacó sin ser yo nadie
 del cuerpo que busqué, mi patria única?
 No soy yo sustancia de Dios pura.
 Hízome Él del hombre con su carne.
 Y allí quise volver: hincarme dentro. (1967: 373)

En la justificación que hace de sí misma, Dios es responsable de su caída porque la creó de la carne, a sabiendas de que a esa misma carne habría querido volver. Además, al crear todas las especies animales, incluyó también a la serpiente que la tentó, es decir, de las manos del demiurgo vienen el bien y el mal, los contrarios y las contradicciones. Por consiguiente, Eva se postula como víctima del principio creador de la divinidad:

¿Hice yo la bestia o los árboles sapientes
de espasmos ajenos a tu poderío?
¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios,
enseñarme la carne que se quema alegre
en vítores que un ojo de ofidio presidía
por ofenderte a Ti, el Hacedor del mundo?

Me abandonaste al manzano y a la serpiente
cerrando el camino de la vida edénica
con el Ángel, que revuelve mil espadas
mordientes con sus lumbres vengadoras. (1967: 379)

Conde cuestiona la naturaleza del pecado original que, según la tradición católica, es debido a un acto de soberbia de la mujer, al transgredir el mandato divino de no comer del árbol de la ciencia. Por esa falta será condenada a sufrir preñeces difíciles, a parir con dolor y a buscar con ardor al hombre que la dominará. Además, la Eva de *Mujer sin Edén* quiebra la identificación de la mujer con la lujuria y defiende el sensualismo no como acto pecaminoso, mas como impulso fundamental de los seres animados, fuerza creadora de la energía vital: “También yo fui cual ellos inocente; / después de amarle a él seguía siéndolo” (1967: 375).

Para mayor inri, esa atracción erótica que Eva ejerce sobre Adán llega a suscitar los celos del Omnipotente:

¡Oh Dios de Ira, cuán severo
que fuiste Tú conmigo! Me arrancaste
del hombre que pusiste entre las fieras.
¿Por qué te sorprendió que le buscara;
por qué tuviste celos de mi lucha
por ir de nuevo a él...? (1967: 374)

Es interesante notar que la envidia de la divinidad no es dada sólo por el goce sensorial entre el hombre y la mujer, sino también por la capacidad procreadora de esa unión:

¡Oh tu castigo eterno, tu maldición perenne:
brotar y aniquilarme lo que broto a la fuerza,
porque un día yo quise que el hombre por Ti hecho
repitiera en mi cuerpo su estatua, tu Figura! (1967: 375)

La primera mujer reivindica esta diversidad intrínseca, su derecho al placer y al saber, su capacidad de procrear, no como mero perpetuarse de una maldición divina sino como poder creativo que la iguala a la misma divinidad: “Eva roba a Dios su

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

En el “Canto III” el yo poético de *Mujer sin Edén* termina por hipostasiarse en la voz de otras mujeres, personajes extraídos del Antiguo Testamento, que encarnan todas un estereotipo de género, para vehicular un mensaje subversivo:

Lot, Señor, me ofrecía: yo era dos hijas tuyas
 en espera de amar; por salvar los mancebos,
 Lot, mi padre, nos daba a los hombres rebeldes...
 [...]
 Dime ahora, Señor: ¿por qué me convertiste
 en estatua de sal cuando volví los ojos?
 ¡Nunca admites, oh Dios, que yo quiera saber!
 En las hijas de Lot, que perdió su mujer,
 la inquietud de la especie comenzó a rebullir.
 Y le dimos el vino porque se adormeciera
 y entrara a nuestros cuerpos de vírgenes conscientes.
 [...]
 Unas veces le niegas que me siga a tu hombre,
 Otras niegas el hijo a mi cuerpo doliente...
 Y hay momentos que baja tu voluntad fecunda
 y soy un manantial de hijos que te loan.

Si soy Sarah, perdonas. Si soy Agar, ayudas.
 Si la hembra de Lot, no perdonas que mire.
 Y me dejas que yazga con un padre embriagado
 y no escuchas mi voz, que es un cardo sin flores. (1967: 407)

La cita es un fúlgido ejemplo de lo que Jato denomina proceso de *dramatización*: el yo lírico suplanta la personalidad de estas figuras míticas que actualizan su simbolología, al asumir códigos y significaciones sociales propias de la persona poética les ofrece, al prestarles su voz (2004: 22-23).

Predomina, en el extracto, la complejidad del uso pronominal que refleja la del sujeto lírico. La autora, mediante la alternancia entre primera persona singular y plural consigue construir un marco de interacción muy bien definido. La creación de un *alter ego* de la voz poética obedece a la necesidad de mantener un diálogo, aunque dialéctico, con su fuero interno. Este recurso cumple con una función retórica, mas permite reflexionar también acerca de la profundidad de las experiencias trágicas de esos personajes que se subsumen en una sola: Agar, Sara, la esposa y las hijas de Lot no representan el agravio perpetrado contra un sujeto individual sino contra todo el género humano femenino.

El “Canto IV” sitúa al sujeto lírico en el Nuevo Testamento. Jesús y la Virgen protagonizan esta sección, pero Conde nos facilita de ellos un retrato sumamente humano y cercano, anulando cada deferencia que pueda ocasionar la divinidad de sus personas. Al introducir la figura de María, la autora propone la misma dualidad anagramática de la tradición religiosa medieval, insinuando, sólo aparentemente, la idea de oposición:

A Ella la llamas *Ave*, saludándola.
 A mí llamaste *Eva*, que es lo mismo.
 El *Ave* de María es terrenal morada tuya,
 y yo fui lanzada de tu Huerto, acá a la tierra.
 No perdonaste que engendrara hombre
 a la que quitaras Tú del que fraguaste.
 Y vienes a posar en cuerpo humano,
 en virgen de mi propia descendencia. (1967: 410)

Lo que hermana a María y a Eva, pese a la diversidad de tratamiento que Dios les reserva, es su capacidad biológica de procrear. La primera mujer denuncia la paradoja de la elección divina: después de condenarla a la maldición eterna por su sexualidad, Dios se sirvió de una mujer, otra Eva (ya que de ella desciende), para edificar en su carne (antes aborrecida) el Salvador. Lo que sugiere Conde es que Dios condenó a Eva no por el acto procreativo en sí, sino por la voluntad del mismo. María, al aceptar su preñez, aceptó la injerencia divina en su cuerpo: el suyo fue un gesto de sumisión. Eva, al descubrir su corporeidad y al disfrutarla rechazó la sumisión y creó la vida por su cuenta; Eva concibió a Caín sin Dios permitirlo, por eso Dios no le tiene aprecio (“Criatura de tu ira, con ira te responde” [1967: 391]). Conde insiste a lo largo del mismo fragmento con las alusiones al tema cainita y a la maternidad:

¡Salvarnos con tu lumbre, por tu Hijo;
 venirte Tú a entendernos, dialogando
 por medio de la Voz que depositas
 en cuerpo de mujer que es pura siempre!
 Ignoras las miserias de los hombres.
 Harán en tu Criatura su venganza.
 La tierra no se olvida de que es tierra
 maldita, como yo, por tu arrebató.
 Tu Hijo, otro Abel, será vendido
 por quien tu Ojo implacable airado mira.
Ave, Eva. Nombres de mujer en dos Edades.
 Presencias de tu Ser. Pero María
 jamás pecó, Señor. ¿Por qué la eliges
 sufridora del drama sobrehumano?
 ¡No hay árbol de la ciencia,
 no hay árbol de la vida para ella! (1967: 410)

El poema implica el rechazo del modelo dualista que durante siglos de exégesis bíblica había fijado la conceptualización de la mujer en estos dos polos: Eva la pecadora y María la Virgen. “Aparentemente antitéticas, se revelan como eslabones de una misma cadena, identificada como síntesis de la estirpe femenina” (Payeras, 2007: 359).

Ese último aspecto viene subrayado por María Beneyto (Valencia, 1925-2011) en *Eva en el tiempo* (1952). La Eva del poemario, de hecho, asume como categórico el imperativo de andar y se condena a un exilio voluntario a lo largo de los siglos que la lleva a un autodescubrimiento consciente:

Mujer que soy, mujer profundamente
maldecida por Dios desde el vivir primero,
dejaré mi atrevido pecado de caminos
cuando Eva en mí pida perdón al alba
y vuelva a serme la mujer perfecta,
fragante y sedentaria junto al fuego
y a la ventana eterna. (34)

En su errancia infinita a lo largo de la Historia, la mítica figura genésica de Beneyto se declina en una multiplicidad de identidades, que dan cuenta de la poliedricidad del ser humano femenino, para luego asimilarlas todas en un único arquetipo de género. La finalidad de ese juego de espejos es actualizar el tópico tradicional del *ángel del hogar* y ofrecer una denuncia contra el monolitismo de la esposa servicial.

El ideal maternal de Ángela Figuera (Bilbao, 1902 – Madrid, 1984) evoluciona notablemente a lo largo del tiempo. En *Mujer de barro* (1948) la mujer sigue gozando de los placeres del paraíso terrenal y se nos presenta ensimismada en su gloria, del todo ajena al proceso histórico. En las colecciones siguientes, en cambio, el patetismo se apodera de sus versos. La maternidad, antes celebrada como supremo logro del ser femenino, se convierte en misión salvífica.

De acuerdo con el feminismo maternalista y antimilitarista coevo, en *El grito inútil* (1952) Figuera desliga a Eva del imaginario de la culpa, concediéndole el poder de garantizar la unión armónica entre seres y mundo, merced a su capacidad biológica de dar a luz. Las madres, por lo tanto, abogando por la perpetuación de la vida, configuran un espacio ajeno a la muerte y al odio fratricida:

Serán las madres las que digan: Basta.
Esas mujeres que acarrear siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y el sacrificio de su cría
[...]
No más parir abeles y caínes.
Ninguna querrá dar pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales. (1999: 143).

Detonado por la Guerra Civil, el antibelicismo maternal se injerta también en el lirismo de Angelina Gatell (Barcelona, 1926 - 2017): en *Poema del soldado* (1955) la maternidad se ensancha de un tono mesiánico que la hace instrumento de salvación, al conciliar el ser humano con su más profunda esencia.

3. Alfonsa de la Torre: de Eva a María, pasando por Lilith

Cierto es que ese mesianismo maternal y salvador, fraguando en el seno del feminismo del primer tercio del siglo, se exacerbó con la tragedia bélica y contribuyó

a fijar la caracterización del modelo femenino. Pese a todo, si bien la mayoría de las autoras acudieron al imaginario bíblico para fundamentar sus planteamientos estéticos, otras efectuaron una poetización distinta que, aunque anticonvencional, procede de la mitología pagana, la brujería, tradiciones históricas y leyendas medievales.

Tomamos como ejemplo la obra de Alfonsa de la Torre (Cuéllar, 1915 - 1993) en la que “mujeres de perdición, amazonas, infanticidas, brujas y hechiceras” aparecen con una frecuencia “que no tiene equivalente en toda la poesía española de esos años” (Payeras, 2008: 251).

Oratorio de San Bernardino (1950) alberga, en su tercera sección, un complejo entramado simbólico relacionado con figuras femeninas fuera del canon patriarcal. Entre los títulos más llamativos: “Juicio de Lilith”, “Amazonas veladas”, “Pesadilla de las infanticidas”.

Nos parece destacable la introducción del personaje de Lilith. Diosa perteneciente a la mitología sumeria, puede considerarse la antecedente de Eva, por aparecer en diversas leyendas hebraicas en calidad de primera esposa de Adán. A diferencia de la mujer sacada de la costilla del varón, Lilith fue creada del mismo barro, con lo cual en situación de igualdad. La transgresión femenina, en esa versión del mito, fue debida al hecho de que Lilith nombró a Dios y rehusó someterse sexualmente a Adán. Según relata Bornay: “Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. “Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba– Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual”. Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó” (1995: 25).

En las Sagradas Escrituras la presencia de Lilith se cifra en unos versículos de Isaías, bajo el nombre de un animal, o sea, la lechuza que se traduciría al hebreo como *lilit* o *liliz*: “Las fieras del desierto se encontrarán con las hienas, / y la cabra salvaje gritará a su compañero; / y la lechuza también tendrá allí morada / y hallará para sí reposo” (34: 14-15). Sin embargo, el referente castellano varía según las distintas versiones bíblicas. En efecto, entre los referentes propuestos aparecen: el fantasma, el monstruo nocturno, las criaturas de la noche, las aves nocturnas. Las palabras de Isaías se sitúan en un contexto en el que la ira de Dios destierra y castiga a quienes lo ofenden, convirtiendo la tierra en un lugar inhóspito y rebosante fieras y animales salvajes. Según la leyenda hebrea, de hecho, Lilith dejó voluntariamente el Edén y alcanzó las orillas del mar Rojo (hogar de muchos demonios). Allí se unió con estos, dando a luz a cientos de seres demoníacos. Cuando tres ángeles de Dios fueron a buscarla para que se arrepintiera y regresara a su anterior vida, ella se negó. Dios la maldijo, provocando la muerte de cientos de sus hijos cada día. Desde entonces, según las tradiciones judías medievales, intenta vengarse seduciendo a los hombres y matando a los recién nacidos en sus cunas. También en la tradición asiria y babilonia Lilith representa un demonio, símbolo del erotismo no procreativo y de la lascivia (Patai, 1964: 295-305).

En la versión de Alfonsa de la Torre, Lilith no aparece físicamente. Su figura y sus acciones son evocadas a través del anatema que le lanza la divinidad. Interrogativos, exclamativos, paralelismos, anáforas y enumeraciones estructuran el poema “que refuerza, mediante alusiones cultas, la censura patriarcal sobre la mujer caída” (Payeras, 2008: 257):

¿Dónde, lechuza hiperbórea
 con cejas de arco apuntado
 y borlas en el costado?
 Haré saltar una a una
 las plumas de tu tocado,
 ibis de almizcle rosado.
 Arrancaré las caretas
 de tu rostro simulado,
 sirena en sepulcro alzado.
 Insaciable sanguijuela,
 oveja negra del prado.
 ¿De qué ser te has disfrazado?
 ¿Bajo qué cuerpo impreciso,
 bajo qué rostro sellado,
 escorpión, te has ocultado?
 ¿Bajo que pasión sinuosa,
 bajo qué ambiguo pecado,
 alacrán, te has ocultado?
 ¿Bajo qué verde ternura,
 bajo qué panal dorado,
 abeja, te has ocultado? (1950: 66)

La recreación de la figura de Lilith toma datos tanto de la versión bíblica, al ser representada como una lechuza, un animal salvaje y rapaz que se mueve en las tinieblas, como de la hebrea, al evocar el carácter sensual de esa mujer, que viene descrita como entregada a la lujuria y diestra en el manejo de las artimañas de la seducción. Su ingenio parece concretarse en la capacidad de mutarse, de disfrazarse para atrapar a su presa.

Alfonsa de la Torre realiza un sincretismo iconográfico, fusionando rasgos de animales reales y mitológicos, cuyas características psicofísicas se asocian a la personalidad de Lilith. Malvada, agresiva, demoníaca, con un poder seductor venenoso y letal, esa mujer quintaesencia el mal supremo.

En su maldición, repleta de una simbología numérica propia de las Sagradas Escrituras y de referencias al sacrificio evangélico de la muerte de Cristo en la cruz, Dios arrancará las caretas de Lilith para revelar su verdadera naturaleza, poner fin a su desvarío y condenarla para siempre a la destrucción:

Siete veces te he perdido,
 siete mil te he perdonado,
 cinco veces me has llagado.
 Siete mares extendí
 para lavar tu pecado.
 Sangre lavó mi costado.
 Siete veces te lloré,
 siete mil me has ultrajado.
 Mi justicia se ha colmado.
 Arrancaré tus caretas,
 las siete mil que has usado;
 tu grito será alcanzado.

Leonas de Babilonia,
sirrushs de mirar vidriado,
caerán con tu grito airado. (1950: 68)

La mención al *sirrush*, elemento artístico y decorativo de la puerta de Ishtar, diosa del *eros*, cuyo culto implicaba la prostitución sagrada, es una síntesis que recolecta todas las connotaciones animales antes atribuidas a Lilith. Criatura propia de la mitología mesopotámica, se representaba con el cuerpo de dragón, las patas delanteras de león, las traseras de águila, cuello largo, cola, cabeza cornuda, lengua bífida y cresta.

El hecho de que la autora prive al personaje de la posibilidad de hablar podría llevar a engaño al lector. El silencio de esa primera mujer, en realidad, no le quita protagonismo. Alfonsa de la Torre, poniendo en la boca de Dios palabras de acusación hacia Lilith, “pone de manifiesto la censura patriarcal sobre la mujer que no se somete, a la que se responsabiliza por los males del mundo y a la que se hace acreedora del máximo castigo” (Payeras, 2008: 260).

Como contrapunto a ese personaje, la poeta inserta también el de la Madre de Dios. En el poema titulado “El pianto de la Madonna” la Virgen llora un llanto sin fin que, acrecentado por una cadena de imágenes apocalípticas, se muda en nevada. Pese a todo, esa figura, de la cual conocemos la identidad sólo gracias al título, rompe con la iconografía y la onomástica marianas clásicas: “es un poder, una energía que brota del sufrimiento, cuya fuerza es capaz de transformar la materia” (Payeras, 2008: 263). Pero ese lloro no se explica con la muerte de nadie. A doler, paradójicamente, es el gozo:

Para el duelo del gozo
¡qué escasos son los ojos!
Las uvas brotan lágrimas
en el lagar de llanto,
en el lagar del pecho
han pisado los sueños:
los copos son de ansias,
nieva sobre la nada. (1950: 88)

La tónica de todo el fragmento es la angustia; un *angor* existencial que se concretiza en la imagen del *lagar*, recipiente en el que se prensa la uva para obtener el mosto. Lo que nos auxilia en la interpretación de esos versos es el término *pisar*, que connota una acción violenta física y espiritualmente: los granos de uvas, al ser pisados, se rompen y de la rotura provocada salen lágrimas; los sueños, al ser pisados, también fracasan, causando decepción y desencanto. La metáfora de la quebradura lleva consigo el carácter de irreversibilidad, con lo cual lo que se llora es la pérdida de un estado de plenitud que se poseía o que se creía posible y que ahora se ha convertido en nada, como sugiere el cierre del poema. El poema se convierte en elegía por lo perdido y por esa condición de integridad inalcanzable.

4. Conclusiones

De los casos analizados se deduce que las producciones de las poetisas que escribieron en la inmediata posguerra se caracterizan por uno rasgos estilísticos y temáticos,

vinculados con la autodeterminación individual y encaminados a derribar el ideal de domesticidad nacionalcatólico. De acuerdo con la estética del período, pertrechada de símbolos religiosos y retórica bíblica, esas autoras acuden al patrimonio mítico de la tradición judeo-cristiana con una finalidad subversiva. En efecto, al alterar la iconografía convencional de la figura Eva y de la Virgen María, postulan como inviable, en la vida concreta, el modelo de feminidad transmitido por el patriarcado, a la vez que propician la creación de nuevos arquetipos genéricos mediante los cuales expresar una sensibilidad femenina secularmente oculta.

5. Obras citadas

- Acillona, Mercedes (1993). “Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra”. *Zurgai* 6: 4-7.
- (1996). “*Mujer sin Edén*. La reescritura del mito de la culpa”. *Zurgai*: 92-96.
- Aleixandre, Vicente (1976). *Sombra del Paraíso*. Madrid: Castalia.
- Alonso, Dámaso (2013). *Hijos de la ira*. Madrid: Austral.
- Cabello, Susan (1978). *The Poetic World of Carmen Conde*. Tucson: University of Arizona.
- Beneyto, María (1952). *Eva en el tiempo*. Valencia: El sobre literario.
- Blasco, Inmaculada (2004). “La Nación haciendo el género: nacionalismo español y concepciones de feminidad y masculinidad”. En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Eds. Stéphane Michonneau, Xosé M. Núñez Seixas. Madrid: La casa de Velázquez: 49-72.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Buenaventura, Ramón (1986). *Las diosas blancas*. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres. Madrid: Hiperión.
- Conde, Carmen (1947). *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura.
- (1967). *Obra poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Figuera, Ángela (1948). *Mujer de barro*. Madrid: SAETA.
- (1952). *El grito inútil*. Valencia: Col. Ifach, Such, Sierra y Cía.
- (1999). *Obras Completas*. Madrid: Hiperión.
- Gambero, Luigi (1999). *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought*. San Francisco: Ignatius Press.
- Gatell, Angelina (1955). *Poema del soldado*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Ilie, Paul (1980). *Literature and Inner Exile in Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Izquierdo, José María (2003). “Ave/Eva. Comentarios acerca de una tipología artística bajo-medieval”. *Romansk Forum* 17: 59-70.
- Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Jato, Mónica (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Merino, Antonio (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis doctoral online. 30 de diciembre de 2017. <http://espacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:FilologiaAmerino/MERINO_MADRID_Antonio_Tesis.pdf>
- Merlo, Pepa (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Vandalia.

- Moreno, Mónica y Mira, Alicia (2005). „Maternidades y madres: un enfoque historiográfico“. En *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): Una visión integradora*. Coord. Silvia Caporale Bizzini. Madrid: Entinema: 19-61.
- Munárriz, Jesús y Benegas Noni (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- Ostriker, Alicia (1986). *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- Payeras, María (2007). „El mito de Eva en la poesía de autoría femenina entre 1939 y 1959“. En *Au bout du bras du fleuve. Miscelanea a la memoria de Gabriel María Jordà Lliteras*. Ed. Carlota Vicens Pujol. Palma de Mallorca: Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la Universitat de les Illes Balears: 357-369.
- (2008). Figuras femeninas en la obra de Alfonsa de la Torre“. *Signa* 17: 249-272.
- Patai, Raphael (1964). „Lilith“. *The Journal of American Folklore* 77: 295-314.
- Puig Mares, María del Pilar (2004). *Madres en literatura española: Eros, honor y muerte*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Rich, Adrienne (1972). „When We Dead Awaken: Writing as a Re-vision“. *College English* 34: 18-30.
- Showalter, Elaine (2009). *A Literature of Their Own. British Women Writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Londres: Virago.
- Torre, Alfonsa de la (1950). *Oratorio de San Bernardino*. Madrid: Silverio Aguirre Impresor.
- Ugalde, Sharon (1990). „Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Lúca“. En *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Ed. Birutė Ciplijauskaitė. Madrid: Orígenes: 117-139.
- Vives, Juan Luis (1989). *De institutione feminae christianae*. Roma: Aracne.

