

ACTAS

**XIII JORNADAS INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA**

Departamento de Historia y Teoría del Arte FA, UNICEN. Tandil



Juan Manuel Padrón
Daniel Giacomelli
María Amelia García

COORDINADORES

Actas de las XIII Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y Política

Coordinadores

Juan Manuel Padrón

Daniel Giacomelli

María Amelia García

departamento de
HISTORIA y TEORÍA
del ARTE



1983/2023

40 AÑOS
DE DEMOCRACIA

Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política / María Marcela Bertoldi ... [et al.]; compilación de Juan Manuel Padrón ; Daniel Giacomelli ; María Amelia García. - 1a ed - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-590-7

1. Arte. 2. Política. 3. Historia. I. Bertoldi, María Marcela II. Padrón, Juan Manuel, comp. III. Giacomelli, Daniel, comp. IV. García, María Amelia, comp.
CDD 709

Diseño y edición

Diseño gráfico de tapa, contratapa y separadores internos: Matías Petrini

Diseño de Logo de XIII Jornadas: Alicia Cavalleri

Edición de las Actas: Juan Manuel Padrón

Autoridades

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Rector: Dr. Marcelo Aba

Vicerectora: Prof. Alicia Spinello

Facultad de Arte

Decana: Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana: Lic. Claudia A. Castro

Secretario de Investigación y Posgrado: Mgs. Martín Rosso

Los trabajos presentados en estas Actas representan la opinión de cada uno de lxs autorxs de los mismos, y son exclusiva responsabilidad de ellxs.



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons reconocimiento-NoComercial-Compartirigual 4.0. Las y los autores conservan sus derechos autorales y les permiten a otras personas copiar y distribuir su obra siempre y cuando reconozcan la correspondiente autoría y no se utilice la obra con fines comerciales.

- 11** Introducción y agradecimientos
por Juan Manuel Padrón, Daniel Giacomelli y María Amelia García
- MESA 1: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES, SUJETOS E INSTITUCIONES EN EL MUNDO DE LAS ARTES**
- 14** Escuela secundaria orientada en arte-teatro en Villa Laza, Tandil. Imaginarios sobre el arte
por María Marcela Bertoldi
- 32** Entre trayectorias. Cartografía de un dispositivo de acompañamiento de prácticas de investigación
por María Soledad Lami
- 47** Teatro callejero y teatro de invasión. Una mirada sobre La larga noche de los 500 años
por Anabel Paoletta y Miguel Santagada
- 63** El poeta es un mediador. Exploraciones interdiscursivas en El arte en la era del consumo de Roger Wolfe
por Mariano Domingo
- 75** Campo poético, percepción y experiencia en el testimonio de un militante peronista
por Sandra Ferreyra
- 82** La identidad danoargentina: una construcción colectiva en devenir
por Cecilia Wulff, Virginia Morazzo y Fabián Flores
- 90** “Con comprensión y ternura”: lo comunitario en la obra de Gloria Fuertes
por Lara Sol Paglione Mareque
- 101** Cuando el lenguaje no alcanza. Usos discursivos de lo monstruoso en la construcción teatral de identidades femeninas disruptivas en piezas de Calderón de la Barca
por Guadalupe Sobrón Tauber
- 113** Las mujeres como directoras teatrales: violencia simbólica en el campo del arte
por Lourdes Dolphyn
- 120** Tensiones entre lo visible y lo enunciable. La participación de las mujeres en la construcción de un sujeto social activo en dos representaciones cinematográficas sobre el Cordobazo
por Violeta Sabater

- 133** El circuito teatral alternativo porteño como sistema: características y particularidades
por Larisa Rivarola
- 145** Lo inexpugnable. Imágenes de mujer de Rafael Penagos en la revista ilustrada La Esfera (1918) y en un cuento de Carmen de Burgos (1922)
por Marcela Romano
- 154** Subjetividad(es) (des)compuesta(s) en *Fruta podrida* de Lina Meruane
por Agustina Ibáñez
- 164** *Fuerte, pacifista, humana*: Mujeres poetas y redes femeninas en la posguerra española
por Verónica Leuci
- 178** El tipo de la literata en la España del XIX: entre el costumbrismo y el lugar común
por Marta Beatriz Ferrari
- 186** Mujer y escritura en la obra de Carmen Martín Gaité: configuraciones identitarias femeninas
por Karen Rudenick
- 195** ¡Somos trabajadorxs de las danzas! La aparición de la voz/cuerpo de lxs trabajadorxs de las danzas de la C.A.B.A.
por Belén Arenas Arce y Ayelén Clavin
- 210** Actuar la Patria: L-Gante y las formas de la otredad
por Martín Rodríguez
- 218** Resistencia desde el cuerpo: análisis de la figura de *alien* en literatura gráfica del siglo XXI
por Lena Fugassa Casali
- 228** Gerónimo Solane, el Tata Dios, en los sesenta llegó a la historieta
por Mauricio Gutiérrez
- 238** Sociabilidad política y el rol del periodismo tandilense en la reconstrucción de la Democracia (1983-1989)
por Agustín Pintueles
- 252** Los museos de arte y sus públicos, encuentros y vínculos en las prácticas culturales
por Federico Luis Abiuso, Gabriela Tatiana Kravetz, Nuria Pazos, Agustín Pipicello y Rubén Venticinque
- 264** El cine de Betzabé García: personajes en resistencia
por María Virginia Morazzo
- 284** Muerte sin fin y otras re-presentaciones de las violencias en la obra de Teresa Margolles. Reflexiones desde un abordaje descolonial
por Horacio García Clerc

- 291** Artistas visuales *Latinx* en los Estados Unidos. La herida colonial en la obra de Scherezade García
por Claudio Lobeto
- 313** Berenson en Argentina: las marcas de la fascinación
por Juan Cruz Pedroni
- 327** Más *under* que el *under*. El caso de la "Casa okupa" (Centro Cultural Rizomas. Mar del Plata)
por Juan Martín Salandro

MESA 2: HISTORIA DEL ARTE, VANGUARDIAS Y NEO-VANGUARDIAS

- 334** Historia, música y política en la Rusia revolucionaria. El compositor Arthur Lourié en el gobierno de Lenin
por Javier Ares Yebra
- 346** 1973 en la obra de Gleyzer y Pavlovsky
por Nicolás Scipione
- 355** 1º Congreso Internacional "Procesos Creativos en Estatuas Vivientes"
por Mariela Olivera Almada
- 368** Naturaleza y lenguaje en el arte experimental chino: aproximaciones al paisaje en la obra de Xu Bing
por Verónica Noelia Flores
- 384** Florencio Molina Campos la vanguardia o la modernidad que no miramos
por M. Guillermina Fressoli y Graciela Schuster

MESA 3: ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

- 401** Memoria e identidad en el antes y el después en un espacio fabril: el caso de la fábrica de cemento Portland San Martín en la localidad de Sierras Bayas
por Giuliana Castiglia
- 412** La dialéctica en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en los inicios de la Venezuela Republicana
por José Miguel Funes
- 428** El mestizaje estilístico manifestado en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en las noveles republicas americanas durante la transición de los Siglos XIX al XX
por José Miguel Funes
- 445** Juventud y moralidad en la Farándula Estudiantil de Tandil: algunos apuntes metodológicos
por Manuela Belén Calvo
- 457** El romanticismo y los melodramas en Latinoamérica como expresiones de género
por Tomás Calello

- 467** El teatro político de Curi-Rein. Operación Mascare, Episodio inacabable. El teatro como reducto de la imaginación
por María Pollak
- 477** La dramaturga uruguaya Mercedes Rein: ¿un talento en la sombra o una estrategia ideológica?
por Pilar de León
- 484** Intermitencias de María de Montserrat en la Comedia de China. Intertextualidades de la soledad
por Claudia Pérez
- 491** Equipo de Estudios Transmediales, introducción y contexto del proyecto de investigación: Las formas modernas de protagonismo del teatro uruguayo desde las fundaciones de la década del 40 hasta el reestablecimiento de la democracia: Taco Larreta, China Zorrilla, Jorge Curi, Mercedes Rein
por Iannina Gamarra y Marcelo Sienna
- 497** Hablar los silencios: el linaje materno como ligazón política identitaria en *Última luna* (1998-2007) y *Una estirpe de petisas* (2002) de Patricia Zangaro
por Eleonora Soledad García
- 507** La maravillosa hipertextualidad femenina
por Maicol Terra Silveira
- 516** De cómo el desierto se hace pampa. Entre La vuelta del malón y Pampa Bárbara (1892-1949)
por Daniel Horacio Vázquez y María José Maiarú
- 534** Vivenciar, imaginar, conocer: aproximaciones a las exposiciones de artes visuales como espacios de imaginación sobre el pasado
por Clarisa López Galarza
- 548** Arte y memoria en torno a la inundación de La Plata: producciones artísticas situadas en el espacio público
por María Victoria Trípodí
- 565** EL DESGARRO DE LA CARNE, la deshumanización de los cuerpos en la década del 80 en Argentina
por Brian Moreno
- 569** Los actos escolares como performance en la última dictadura cívico militar y la apertura democrática
por Gladys Pilla
- 575** Mujeres poshumanas: género y cine en el siglo XXI
por Gabriel Cabrejas
- 599** La memoria de la historia y la memoria de las mujeres: conflicto, entrega y sacrificio en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *La mujer de sal* (1964) de María Elena Gertner
por Fátima Abigail Argüello

- 609** Aída Carballo, una ciudadana desde su taller
por Lucía Laumann
- 631** Nunca hacheras, marcas de género en los documentales sobre La Forestal
por Paola J. Martínez
- 644** Retrato femenino y memoria: modalidades de inscripción en la memoria institucional del retrato de María Antonia de San José (1799)
por Rebeca Palma dos Santos
- 657** Imágenes críticas de orfandad. Memoria y experiencia en dos escritores del cono sur, Alejandro Zambra y Julián López
por Yamila Puga
- 665** Memoria, utopía y espacio heterotópico en Las Malas, de Camila Sosa Villada
por Matías Héctor Pardini
- 677** La memoria *queer/cuir* en los archivos de dos documentales latinoamericanos recientes (2008-2017)
por Cecilia Villalba Almirón
- 693** Fondo TyPAL: desafíos en torno a la construcción y mantenimiento de archivos de las artes escénicas
por Denise Cobello y Paula Tortosa
- 704** Cuerpos disidentes y poder. En dictadura y posdictadura
por Alcira Serna y María Marta Hovhannessian

MESA 4: PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES

- 715** Accesibilizar Patrimonio: una propuesta en curso para la inclusión de personas con discapacidad visual al patrimonio arquitectónico museístico
por Estefanía Slavin
- 725** Mediación en las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA: hacia una conceptualización situada
por Lucía Engert
- 737** Salvaguarda social del patrimonio: pedidos vecinales, debilidades proteccionistas y pérdidas comunitarias. Caso chalet Ave María, Mar del Plata
por Lorena M. Sánchez, Analía Benítez y María Eguren
- 755** Patrimonio cultural arquitectónico y estudios de género, Mar del Plata, mediados del siglo XX
por Andrea Noordermeer y Gisela P. Kaczan
- 773** Formas de Hacer, Producir y Gestionar Arte en Villa María entre los años 2001-2019: Un resumen de la cuestión
por Manuel Lunari
- 791** Políticas de la mirada en la museografía actual, una aproximación a partir de la muestra *Liminal* de Leandro Erlich en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

por Juana Raspo

- 821** Políticas de la mirada a partir de la pandemia del Covid-19. Estrategias comunicacionales en articulación con las tecnologías digitales y su incidencia en la formación de públicos
por Malena Rosemberg Gociol
- 838** “Este es mi lugar”. Relatos y memorias en torno al despoblamiento del pueblo rural La Constancia (partido de Ayacucho)
por Valeria A. D’Agostino, Silvana Villanueva y Micaela Silvestro
- 855** Sobre trenes, despoblamiento y conmemoraciones: la búsqueda de registros audiovisuales sobre la historia de los pueblos rurales del sudeste bonaerense
por Luciano O. Barandiarán
- 875** Preservación de fuentes documentales y políticas institucionales de acceso abierto en la UNICEN
por Agustina Bertone, Inés del Águila, Fernando Funaro, María Eugenia Iturralde y Diego Lingeri
- 890** Construcciones discursivas en las exposiciones temporarias de arte europeo de los siglos XV al XVIII en Buenos Aires
por Alejo Lo Russo
- 902** Producción audiovisual con material de archivo y tecnología obsoleta recuperada, el caso del proyecto Re-Visión
por Juan Manuel Artero y Juan Pablo Vicente
- 912** Mega eventos Franquistas, herramienta diplomática
por Leandro Martín Galella
- 926** Primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes. Tandil
por Abril Ocampos
- 934** Relato histórico y representación de la cultura popular. Una cumbia y otras formas de contar la historia
por Carla Caberlotto

MESA 5: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS EN TORNO A LAS ARTES Y LA COMUNICACIÓN

- 950** Bitácora de experiencia: participación en un proyecto de investigación universitario sobre entrenamiento vocal del actor/actriz. Zoom/Meet como punto de encuentro entre Tandil (Facultad de Arte) y Bariloche (Universidad Nacional de Río Negro)
por Rubén Maidana, Delfina Lebed y Agustín Farina
- 966** El documental y el "giro animado". Rupturas y continuidades
por Lior Zylberman
- 984** La construcción del archivo del arte de los noventa a través de Ramona (2000-2005)
por Daniela Saco

- 1000** Modalidades de violencias en la cultura neoliberal: reflexiones respecto a *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro
por Ariel Ilzarbe
- 1013** El Galán de Venecia (Martín Piroyansky, 2017): desbordes y posibilidades a través de la comedia para visitar el melodrama
por Francisca Pérez Lence
- 1019** Apuntes sobre un nuevo género transmedia: el video-ensayo en YouTube
por Franco Denápole
- 1029** *La mal querida*, de Esteban Argonz: querer a una misma
por Mariana Gardey
- 1043** Literatura expandida: algunas reflexiones sobre los relatos documentales contemporáneos y el arte
por Virginia P. Forace
- 1054** Arte y Territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público
por Ana Inés Gutiérrez Costa, Julieta Romina Monastiriotis, Mónica Vivian Ettlin y Liliana Inés Silva
- 1072** Desventuras en una balsa de barro. La experiencia de Isla Invisible y la importancia de las metodologías en el pasaje de práctica artística a investigación en arte
por Agustín Eduardo Rodríguez
- 1086** Nuevas formas de leer y escribir en la web: Wattpad entre la gamificación y el diseño ux-ui
por Emilia Oriana Pozzoni
- 1097** Consumidores y prosumidores: primeras aproximaciones semióticas
por Florencia Montenegro
- 1109** La afectación de los cuerpos como modo de volver a hacer: Savage 2013-2018
por Ana Lucía Pellegrini y Sofía Rypka
- 1125** La precariedad como condición constitutiva de la experiencia y la teoría del arte contemporáneos. Un análisis de sus potencialidades políticas en el orden social
por Romina Conti y Guillermo López Geadá

MESA 6: TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES

- 1138** La experiencia del presente en la reflexión sobre el cine de Martin Seel
por Esteban Cardone
- 1151** *Los Otros* y *El juego del poder*, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión*
por Enzo Moreira Facca
- 1165** Pensar lo visual. Sobre el alcance y lugar de la imagen contemporánea
por Nahir Fernández y Mariano Martínez Atencio

- 1179** Fantasmas y dobles: formas del afecto en Los Ingrávidos de Valeria Luiselli
por Amaranta Gallego
- 1189** El espesor de la nada. Ficción y teoría en El amo bueno de Damián Tabarovsky
por Martín Haczek
- 1199** Escritura e interpretación en las didascalias del texto dramático y las notas de carácter de las partituras musicales.
por Laura Conde
- 1215** Performar es constelar mundos sensibles. Indisciplina epistémico-filosófica de lxs cuerpxs en educación
por Santiago Diaz
- 1223** Alcances de un conocimiento complementario: La filosofía de Nietzsche en la poética contemporánea
por Diego Lucas Cordeu

Fuerte, pacifista, humana:

Mujeres poetas y redes femeninas en la posguerra española

Verónica Leuci, Celehis – Inhus – CONICET – UNMDP

Ángela Figuera, fuerte, pacifista, humana.

“Nota”, de Gloria Fuertes en *Antología Versos con faldas*

En el canto primero de la *Odisea*, Telémaco impele a su madre, Penélope, a que abandone el salón y retorne a su lugar doméstico y silencioso, cuando ella se dirigió a un aedo que cantaba sobre un tema que no le agradaba, referido a héroes y dioses: “más tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...]. El hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa” (14). Este episodio, recogido por Mary Beard, catedrática de Cambridge, especialista en estudios clásicos, Premio Princesa de Asturias (2016), primero en su conferencia “La voz pública de las mujeres”, y luego en el libro de 2018, *Mujeres y poder*, da cuenta del silenciamiento y las barreras culturales y sociales que, desde tiempos remotos, se alzan entre las mujeres y su posibilidad de alzar la voz e intervenir en el espacio público. De hecho, como reflexiona Beard, “hay algo vagamente ridículo en este muchacho recién salido del cascarón que hace callar a una Penélope sagaz y madura, sin embargo, es una prueba palpable de que ya en las primeras evidencias escritas de la cultura occidental las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública” (2018: 14). Incluso, prosigue la autora,

las palabras literales pronunciadas por Telémaco son harto significativas, porque cuando dice que el «relato» está «al cuidado de los hombres», el término que utiliza es *mythos*, aunque no en el sentido de «mito», que es como ha llegado hasta nosotros, sino con el significado que tenía en el griego homérico, que aludía al discurso público acreditado, no a la clase de charla ociosa, parloteo o chismorreo de cualquier persona, incluidas las mujeres, o especialmente las mujeres (2018: 14).

Este ejemplo remoto nos permite advertir que, desde tiempos antiguos, las mujeres han sufrido el silenciamiento, el ocultamiento o el desplazamiento de su voz en el terreno de lo público, reservándose su lugar entonces –subalterno, secundario respecto al del varón- en el territorio doméstico, cifrado en la voz antigua de Telémaco en las “salas” –las habitaciones privadas- y en labores determinadas: el telar y la rueca. Así, podemos ver en el comienzo de nuestra travesía el espesor histórico de una situación de marginación y desigualdad que pervive en la actualidad, como centro de diversas luchas y resistencias feministas de gran vigencia en la agenda tanto local como global, pero que trasluce raíces pretéritas que nos remiten hacia distintos tiempos y geografías. En este trabajo, nos detendremos en la España de posguerra, para ver de qué modo mujeres poetas del particular y aciago contexto franquista procuraron tener su turno de palabra, alzar su voz y dedicarse a la literatura y a la poesía sorteando los reveses e impedimentos culturales y sociales.

El ángel del hogar y “la busca de cobijo”

La instauración de la dictadura de Franco, que tuvo lugar desde 1939 y durante largas décadas, hasta 1975, significó un regreso a los valores tradicionales, conservadores y reaccionarios, donde las mujeres eran confinadas al hogar y a las tareas domésticas, y ensalzadas sobre todo en su carácter de madre; es decir, el rol femenino se reformuló hacia un modelo definido por el ideario del patriarcado nacional y católico. Esta imagen de mujer y este lugar al que eran relegadas destruyó todos los logros y avances logrados con la II República, en la década del 30, en materia de derechos y de género: ley de divorcio, regulación de leyes laborales, legalización del aborto, obtención de sufragio femenino, etc. El Franquismo en cambio abolió rápidamente estas leyes y estas conquistas postulando un discurso marcadamente misógino y antifeminista, en el cual la mujer era percibida como un ser inferior al hombre, tanto espiritual como intelectualmente, limitada pues a las tareas del hogar. En consecuencia, era ponderada como madre y esposa, subordinada al hombre: al padre, al hermano, al marido. En el marco de esta tradición conservadora es silenciada u omitida cualquier referencia a su capacidad intelectual o creativa, con un papel vinculado al de “musa”: objeto, no sujeto; “procreadora”, no “creadora”, bajo estereotipos antiguos, como “la perfecta casada”, que remite al siglo de oro español, o “el ángel

del hogar”, una imagen decimonónica que permeó y circuló fuertemente también en la posguerra. Se delinea entonces la consideración patriarcal de la mujer artista como una rareza.

En este contexto adverso, en un estado marcadamente antiintelectual como fue el franquista -tendencia condensada en el eslogan del ministro Millán Astray “Muera la inteligencia”- escribir ya era una forma de rebeldía y de trasgresión, condición acentuada si quien procuraba dedicarse a la vocación intelectual era una mujer. Así, es interesante rastrear las diversas estrategias y actividades realizadas por las mujeres en ese mundo perdido de la posguerra, es pos de persistir en su actividad literaria, de buscar un lugar público de visibilidad y difusión para sus escritos y su turno de palabra.

“Versos con faldas” y lazos entre las poetisas: formas de sociabilidad y redes femeninas

Aunque no es factible hablar en la posguerra de un grupo organizado o sólido entre las poetisas, sí se observan entre ellas diversos rastros e indicios que dan cuenta de su conocimiento y de relaciones forjadas en el plano textual, paratextual y biográfico que permiten pensar en una red cultural y afectiva de apoyo y colaboración. Se articula entre ellas una comunidad a través de conexiones y formas de sociabilidad formales o informales, como correspondencia epistolar, dedicatorias cruzadas, coincidencia en tertulias, poemas en homenaje, comidas de agasajo, diálogos poéticos, etc. Asimismo, como señalan la mayoría de los estudiosos, los nombres de las poetisas que escribieron y publicaron sus poemarios en la posguerra, al filo del 50 especialmente, nos llegan de modo prioritario a través de las antologías de mujeres realizadas en ese momento –otras formas cruciales de sociabilidad femenina- como la de Ma. Antonia Vidal (1943), las de Carmen Conde (de 1954, 1967 y 1970), la de Adelaida Las Santas de 1983, entre otras. Esta última particularmente posee un valor especial pues remite a una forma de agrupamiento que tuvo lugar en la década del 50, en Madrid, con una breve duración que significó sin embargo un hito ineludible para las poetisas de la época: la única tertulia femenina que tuvo lugar durante la posguerra, “Versos con faldas”.

Versos con faldas fue fundada en marzo de 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y Ma. Dolores de Pablos, y disuelta en 1953. Surgió de la mano de las autoras mencionadas en busca de dar lugar y publicitar a las poetas que, aunque eran invitadas a las tertulias y recitales que proliferaban por el Madrid de la época, quedaban relegadas a un segundo lugar, con intervenciones cada vez más escasas. De este modo, algunas de las autoras que habían coincidido en estas lecturas, que comenzaron a compartir espacios y visibilidad pública y conocer con más profundidad la obra de otras poetas, decidieron fundar la única tertulia específicamente femenina que tuvo lugar durante la posguerra. Las mencionadas Fuertes, Las Santas y de Pablos generaron entonces este espacio que congregó a cuantiosas voces de mujeres poetas, tanto de Madrid como del resto de la península, como parte de una floreciente primavera poética de comienzos de los 50. “Versos con faldas” significó una posibilidad de apertura y de encuentro para todas esas poetas a las que se procuraba brindar voz y un espacio propio. Como dice Fuertes, “aunque en 1951 no lo pensábamos ninguna de las tres ‘organizadoras’, hoy, a treinta y dos años vista, he sentido que ‘Versos con faldas’ fue un verdadero Grupo Cultural Feminista” (citado en Porpetta y Garcerá, 2019: 42).

La labor poética de las escritoras en este contexto hostil, y la conformación de un ámbito propio donde leer y escucharse representa pues un espacio heterodoxo – feminista sin saberlo, como decía Gloria Fuertes- que se rebela contra los modelos femeninos esperables, definidos por el discurso hegemónico del patriarcado católico. Al margen del canon y de los grupos dominantes, desde las orillas del campo literario y cultural diseñarán “una habitación propia”, al decir de Virginia Woolf: ese recinto material y simbólico que le permite traspasar las rejas de lo privado y los mundos interiores para exhibir una vocación y un trabajo intelectual y literario que la conectan con el afuera y con la vida pública. Como decía Woolf, “la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad individual. Y las mujeres siempre hemos sido pobres [...] Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia.” (2008: 77).

Entre los diversos tópicos revisitados en la escritura poética femenina, la solidaridad de género o, en términos actuales, la sororidad – un concepto adoptado desde el pensamiento feminista desde hace algunas décadas y aceptado

por la RAE recientemente, pero con raíces antiguas (Ferrari 2009; De Grado 2019)-, es sin duda uno de los más importantes, que trasciende el contexto histórico del franquismo y también el campo literario, para constituirse como uno de los posicionamientos clave en la agenda de búsquedas, reivindicaciones y resistencias de carácter social y feminista a través del tiempo. Los enlaces entre las diversas escritoras que escribían y procuraban la transmisión y el reconocimiento de su obra en esa España adversa traslucen decididamente la importancia de la sociabilidad cultural que permitió establecer transformaciones cruciales en torno del lugar de la mujer y sus autodefiniciones desde el plano social y también en sus figuraciones textuales. Como han estudiado Gilbert y Gubar (1998), desde las más antiguas creaciones literarias escritas por mujeres puede observarse la necesidad que éstas sienten de no ser consideradas casos excepcionales o aislados. Rastrear una genealogía, rescatar nombres de antecesoras, inscribir la escritura y la vocación intelectual y creativa en una tradición previa que, aunque ocultada o silenciada, merece ser considerada, es un motivo usual y recurrente en sus obras. No se acepta que el reconocimiento de su trabajo quede reducido a casos aislados, porque eso sería considerar que esas capacidades se producen excepcionalmente, y no son propias de la condición femenina (Payeras 2009: 250-251).

Lazos poéticos entre Gloria Fuertes y Ángela Figuera: “mujeres de carne y verso”

Es posible advertir lazos diversos entre las poetisas de la época, muchas de las cuales coincidieron en la mencionada tertulia, en las Antologías mencionadas, o en el mapa cultural de la época. En el plano textual, asimismo, pueden rastrearse desde los umbrales de la escritura, al decir de Genette, desde los bordes paratextuales – esas zonas indecisas entre el adentro y el afuera, entre el texto y el mundo- (2001: 7), diversos guiños y diálogos poéticos, con poemas en homenaje, dedicatorias cruzadas, etc. Entre ellos, se destaca el poema de Gloria Fuertes incluido en la “Nota” que escribe a la Antología *Versos con faldas*, primero en 1983 y reeditada en 2019. En él, incluye los nombres propios de muchas de las poetisas participantes de la tertulia, junto con diversas palabras y calificativos en busca de dar cuenta de la que denomina “su altura poética”. Algunos ejemplos: “Mercedes Chamorro: pasión y amor. Clemencia Laborda, clásica y lírica. Adelaida Las Santas: audacia

y emoción...”, entre otros. Entre ellas, sobresale el modo en que se caracteriza a Ángela Figuera, “fuerte, pacifista, humana” (57). Tres adjetivos -elegidos para titular estas páginas- que se distinguen claramente de los utilizados para el resto de sus colegas. Estos se posicionan en una veta distintiva de la voz poética de Figuera, elegida asimismo por la propia Gloria Fuertes para su decir poético: el de una poesía social, comprometida, de cara a la realidad y el mundo, marcadamente humanista, pacifista y testimonial.

Esta breve línea, síntesis de una lectura y una poética, trasluce una predilección que se explicita incluso en el borrador manuscrito de dicha “Nota”, incluido en la nueva edición de 2019 donde se lee un paréntesis referido a Figuera, luego omitido, con una aclaración elocuente: “la mejor”. Entre las poetisas conectadas con la tertulia fueron Gloria Fuertes y Ángela Figuera quienes mayor fama y reconocimiento obtuvieron en las décadas posteriores a su disolución -también Carmen Conde, una autora fundamental en el mapa cultural del momento, en quien no nos detendremos en esta ocasión. Ángela Figuera, vasca en Madrid desde los años 30, poseía un lugar fundamental en la disidencia madrileña de los años 50, con la difusión de ideas y publicaciones clandestinas (como el prólogo de León Felipe a su libro *Belleza Cruel*, de 1958 o la carta de Neruda que hace ingresar en España, de 1957). Ángela actuaba, a su vez, de puente entre la intelectualidad de la capital y su Bilbao natal, a donde viajaba todos los veranos desde el año 50 y asistía a las tertulias de su hermano, el pintor Rafael; allí conoció a Sabina de la Cruz, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Amparo Gastón, Gabriel Aresti, entre otras personalidades. En tanto, en Madrid, se advierte su presencia en tertulias en las que interactuaba con parte de la oposición española de aquellos años, como José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Gerardo Diego, etc. Su obra poética, tardía –pues empieza a publicar recién en 1948, habiendo nacido en 1902, el mismo año que poetisas como Cernuda y Rafael Alberti por ejemplo-, comienza con dos poemarios que la misma autora denomina “intimistas”, *Mujer de barro* y *Soria pura*. Luego, sin embargo, en la senda de los caminos abiertos por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, en 1944, con sus libros-hitos hacia la poesía desarraigada y comprometida *Hijos de la ira* y *Sobre los ángeles*; y también de Carmen Conde, con su *Mujer sin edén* de 1947 que inicia un nuevo tipo de poesía tendiente a redefinir el lugar de la mujer en la Historia, su poesía vira hacia la que la propia poeta denomina una “poesía preocupada”. Así, a partir

de 1950, con *Vencida por el ángel* su escritura estará conectada con la situación histórico-política, como testimonio y denuncia de los pesares de la guerra y de la posguerra. En sus palabras: “terminó la íntima soledad del poeta” (Figuera en De Luis 2000: 228).

En cuanto a Gloria Fuertes, la madrileña, nacida en 1917, participó como fundadora en la mencionada tertulia, publicó sus primeros libros en la década del 50, obtuvo una beca Fulbright para viajar a Estados Unidos y, en especial, alcanzó una popularidad sin precedentes por su labor infantil, que le otorgó un reconocimiento y un carácter mediático que, de acuerdo a muchos críticos, opacó acaso su importancia como poeta para adultos. En referencia a su producción poética, luego de su primer poemario *Isla ignorada*, de 1950, a partir de 1954, con *Antología y poemas del suburbio* (cuyos poemas abren las *Obras incompletas* compiladas por la autora en 1975), la poética de Fuertes se alinea en una vertiente sumamente original como una versión singular, *sui generis*, de los cauces de la poesía social vigentes en el medio siglo. En sus libros la poesía persigue una evidente voluntad testimonial y comunicativa, de “comunicación con el lector” (2011: 30). En muchos de sus poemas, la hablante poética se propone como vocera y portavoz de las penurias de los que no tiene voz: “poeta de guardia”, como dice uno de sus títulos más famosos. Y en este sentido, es interesante advertir cómo su decir poético retoma muchas líneas presentes en la obra de Ángela Figuera, en referencia a cuestiones variadas.

Es posible rastrear nexos claros, filiaciones, e incluso reescrituras explícitas de imágenes y versos que hace dialogar sendos proyectos poéticos. Sobresale en este sentido, en primer término, uno de los textos más originales de Figuera, “Carta abierta”, incluido en el poemario de 1958, *Belleza cruel*. En él, el género discursivo que anuncia el título introduce de modo explícito un nuevo hablante poético con nombre propio, Segundo López, que se dirige a un destinatario con señas ineludibles: “Jesús de Nazaret (Dios hijo). Cielo” (1986: 226). De este modo, el poema presenta por un lado una imagen de la religión y la divinidad fuertemente humanizada, próxima a los hombres, a los pobres, al pueblo, a la vez que, en el plano discursivo, apela a la original técnica del monólogo dramático. El hablante poético, en primera persona y nominado, elude la frecuente identificación entre sujeto poético y poeta a partir de esta técnica original a través

de la cual se cede la voz a un personaje menor, a un obrero, un carptintero, que se dirige a Jesús de igual a igual:

Perdona que te escriba. De seguro
o nharás cuenta de mi. Soy poca cosa.

Segundo López Sánchez, carpintero,
casado, con mujer y cinco hijos.

[...]

Soy uno de tus pobres. Pero ocurre
que ya no tengo fuerzas ni paciencia.

[...]

De obrero a obrero te lo pido y firmo:

Tu humilde servidor:

Segundo López.

(1986: 226-27)

El monólogo dramático, de límites difusos, y definido frecuentemente de modo impreciso, puede ser acotado, como señala Thanoon (2009), en respuesta a determinados criterios específicos o “señas de identidad” genéricas. Entre ellos, se tornan imprescindibles, en primer lugar, la inclusión de un *hablante* (un “yo” nítidamente distinto del autor), un personaje central que habla en primera persona y se “autorrevela” en el poema, una “persona” dramática, no una simple voz poemática. Así, la presencia de esta voz nominada del texto, que se aleja del yo esperable en la lírica para distanciarse de modo ostensible del polo autoral, constituye una original apuesta de Figuera que se recoge en variadas ocasiones a lo largo de la obra de Fuertes. En ella, se recuperan en primer lugar, como marca vertebradora de su poesía, esa religiosidad hondamente popular y humanizada que destacamos a propósito de Figuera (“¿Qué no soy mística porque canto al suburbio? / Y canto al suburbio porque en él veo a Cristo”, dice por ejemplo en “Poema” (2011: 55). Y asimismo, la introducción de la singular técnica despliega por la vasca se remeda asimismo con la intromisión polifónica de poemas con nuevos hablantes poéticos, sobre todo de sus *Obras incompletas*, donde se cede la voz a prostitutas, vendedores ambulantes y pregoneros, presos, mendigos y personajes extraídos de los estratos más humildes, muchas veces también con nombre propio, en poemas como “La arrepentida”, “Yo”, “Puesto del rastro”, “El

vendedor de papeles o el poeta sin suerte”, “Pobre de nacimiento”, etc.¹Este último, por ejemplo, emula el pedido de limosna de un mendigo, José García: “Señorito, / de una limosna al mendigo, / que el hombre que le pide no le quita nada señorito./ [...] Soy pobre de solemnidad, según este recibo / José García, para servirle, sin domicilio” (2011: 65).

En segundo término, uno de los textos más representativos de Fuertes, una suerte de arte poética que cierra su poemario de 1958, *Todo asusta*, comienza con versos que delinear la figura de una hablante claramente social y comprometida, desde los sesgos orales que presenta el título reafirmando los postulados sociales de la poesía como oficio: “Hago versos, señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa, / me gusta el vino como a los albañiles” (2011: 137). En este poema, la hablante expone el carácter testimonial de esta “poeta de guardia” que concibe su actividad poética como una cuestión moral: denunciando injusticias, mostrando solidaridad frente a una sociedad indiferente: “a los déspotas duros nadie les dice nada, / y leemos que hay muertos y pasamos la hoja, / y nos pisan el cuello y nadie se levanta, / y nos odia la gente y decimos: ¡la vida! / Esto pasa señores y yo debo decirlo” (2011: 137). Algunos años antes, en 1953, en el poemario denominado de manera elocuente *El grito inútil*, y dedicado “a los que no quieren escuchar”, en el poema “Culpa”, Figueroa planteaba asimismo esta indiferencia moral y social frente a las penurias, las evidentes desigualdades y oprobios de índole diversa. Como veíamos en el poema anterior, las enumeraciones recorren también los versos desde un tenor que enfatiza, en este caso, la carga fuertemente irónica y crítica hacia la desidia de quienes quieren eludir las culpas y responsabilidades con diferentes pretextos:

Si un niño agoniza, poco a poco, en silencio,
con el vientre abombado y la cara de greda.
Si un bello adolescente se suicida una noche
tan sólo porque el alma le pesa demasiado.
[...]
Si las hembras rehuyen el parir. Si los viejos
a hurtadillas codician a los guapos muchachos.
[...]

¹ He trabajado la inclusión del monólogo dramático en gloria fuertes en mi artículo “Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes”, publicado en el número 26, año 2013, de *la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis)*.

Si la cárcel, si el miedo, si la tisis, si el hambre.
Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gente honrada. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y así vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía.

(1986: 181)

En su interesante estudio sobre la censura española en relación con Figuera, Lucía Montejo subraya que, de todo el conjunto de poemas y poetas de la Antología de Millán de 1955, *Veinte poetas españoles*, solo dos versos de este poema son los que el censor propone sean eliminados, “por considerarlos improcedentes” y porque pueden dar lugar a “torcidas interpretaciones” (1998: 172): “Si las hembras rehúyen el parir. Si los viejos / a hurtadillas codician a los guapos muchachos”. La supresión finalmente no tuvo lugar, pero es elocuente que estas líneas sean las que enciendan la alarma de la censura: se rebate por un lado la figura de madre abnegada ensalzada en la posguerra española y se desliza también uno de los temas más silenciados y perseguidos desde la virilidad y el modelo claramente androcéntrico y militarizado del franquismo, la homosexualidad.

Por último, una imagen luminosa anuda ambas poéticas, la sentencia que afirma la estatura humana imbricada a la vocación poética, como anverso y reverso de sus identidades poéticas. “Mujer de carne y verso me declaro, /pozo de amor y boca dolorida, /pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro” (1986: 284) decía Ángela Figuera en su poema “Aunque la mies más alta dure un día”, incluido en su libro de 1962 *Toco la tierra. Letanías*. Gloria Fuertes replica varios años después este verso y esta singular autorrepresentación poética, en su poema “Otra historia de Gloria”, de 1980: “por fin me conociste de verdad: en carne y verso”. Indudablemente, vida y obra traslucen en Figuera una coherencia poética y política que la configuran como una intelectual, una “mujer de carne y verso”, imagen que conjuga y entrecruza lo privado y lo público, la experiencia singular con la proyección y el testimonio colectivo, que actualizan la famosa rúbrica de Blas de Otero en su poema “A la inmensa mayoría”, cuyos

versos se sellan con la inclusión de las coordenadas históricas del acto poético, “en carne y hueso”.² Gloria Fuertes recoge este sintagma, posteriormente, en diálogo con la evidente matriz autorreferencial y autobiográfica/autoficcional de su escritura, trocándolo por una nueva imagen que compendia el binomio vida/poesía, frecuentemente explotado de manera lúdica en su poesía.

Tres poemas pues que permiten advertir lazos intertextuales entre ambas poéticas, con conexiones en el plano temático, enunciativo y en referencia también a sus autofiguraciones como poetisas en el contexto adverso de la posguerra, en el cual su voluntad social y testimonial se anuda a sus roles femeninos y a decires singulares como mujeres escritoras. Los desplazamientos enunciativos, en primer lugar, donde se cede la voz a hablantes diversos en desmedro del reinado dominante de la primera persona y la identificación sujeto-poeta, representa una vuelta de tuerca fuerte en estas poéticas sociales. En ellas, no solo el poeta funciona como vocero de sectores oprimidos, sino que se les otorga el protagonismo enunciativo para que acaparen un espacio poético propio, desde una apuesta coral y polifónica, con puntos de vista diversificados. Así, se otorga el turno de palabra y se permite elevar la voz a sectores marginados y silenciados cultural y socialmente, como espejo heteroglósico y diversificado de las propias dicciones femeninas de las poetisas.

Luego, “Culpa” y “Hago versos, señores” dialogan como hemos visto en el afán comunicativo y testimonial de una poesía que conmina a posicionarse de cara a la Historia y al mundo, dejando de lado visiones edulcoradas, esteticistas o autónomas de un arte evasivo, intimista, o “egoísta”, parafraseando el famoso poema “Egoísmo”, de Figuera, una suerte de manifiesto que inaugura su libro *Vencida por el ángel* y, con él, su etapa más social: “contra el sucio oleaje de las cosas / yo apretaba la puerta. Mis dos manos, / resueltas, obstinadas, indomables, / la mantenían firme desde adentro.” (1986: 111). Finalmente, el intertexto explícito que entreteje sendos proyectos, trazando una imagen análoga en referencia a sus figuraciones poéticas definidas por su género y por su rol poético –“mujeres de carne y verso”- permite establecer un puente entre ambas, desde los años 60 y hasta los 80. De la escritura a la vida, de su rol textual a su rol

² “...Aquí tenéis en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno. / Blas de Otero.”.

social (Mignolo), desde la poesía y hacia el mundo, ambas se construyen en la intersección fecunda entre la palabra y la historia.

En el estudio de la poesía de autoría femenina es interesante advertir cruces y nexos entre las “compañeras de oficio” ya que, como dice Joanna Russ, entre las diversas estrategias que la norteamericana considera tendientes a “acabar con la escritura de las mujeres”, “cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna, y cada generación cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez” (2018: 123). Como prosigue la autora, “sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz” (2018: 126). Así, entre otras líneas posibles, temas y tonos que revelan un fructífero diálogo literario entre ambas, hemos elegido en esta ocasión estas calas poéticas que tienden redes entre sus proyectos, trasluciendo acercamientos y filiaciones que delinean una traza diacrónica y genealógica. En el asfixiante y antiintelectual mapa de la posguerra española, diversas redes se extienden entre sus libros y versos, tejiendo una mirada colectiva y dando luz a una comunidad letrada femenina en la posguerra española, como contracara de la realidad oficial. Estudiar las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura (Bibbó, 2016: 6) es pues una puerta fecunda, que excede tanto a las autoras como a los límites del texto y la obra individual, para dar cuenta de un espacio diverso en el que coexisten diversas caras entramadas. Claudio Maíz alude a esta concepción asociativa, a partir de la noción de red –definida como un conjunto específico de conexiones entre un grupo de personas (Maíz 2013: 22)- que permite aportar una dimensión relacional que consiente reconstruir en su interior trayectorias individuales y obras personales, pero estableciendo simultáneamente un espacio macroestructural que presta atención a las conexiones y vínculos entre las y los actores implicados. Así es posible advertir, más allá de la expresión de una voz particular, un entramado polifónico, inclinado a la reafirmación de un modo de expresarse y de una identidad plural, por sobre los condicionamientos impuestos moral, social y ancestralmente.

Bibliografía

Alonso Valero, E. (2016). "Mujeres poetas bajo el franquismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier, julio 1 (2016). Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/>, consultado el 20/08/2021.

Beard, M. (2018). *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica.

Bibbó, F. (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*, 2016. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987>, consultado el 20/06/2021.

Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.

Conde, C. (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.

Conde, C. (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

De Grado, (2019) "Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo." *Efeminista*, 25. <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>, consultado 25/08/2021.

De León, Fray Luis (1987). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus.

De Luis, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva.

Ferrari, M. (2019) "Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno." *La pecera*. Disponible en <https://www.lapecerarevista.com/ensayo>, consultado el 15/08/2021.

Figuera, Á. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

Fuertes, G. (2004). *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.

Fuertes, G. (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

Garcerá, F. y Porpetta, M. (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torremozas.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.
- Maíz, C. (2013). “Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual.” *Años 90*, v. 20, n. 37 (2013) 19-35.
- Manzano Garías, A. (1969). “De una década extremeña y romántica”. *Revista de Estudios Extremeños*, 24, 1-29.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Mignolo, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939–1959)*. Madrid: UNED.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Traducción de Gloria Fortún. España: Dos bigotes.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.