

N.º 7 diciembre 2017

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Melissa Lecointre
EL DISCURSO AMOROSO
DE EUGENIO DE NORA EN LA
POESÍA DE POSGUERRA:
«AMOR PROMETIDO» (1946)

POESÍA

Natasha Trethewey
POEMAS INÉDITOS

ENTREVISTA

Ignacio Ballester Pardo
ENTREVISTA CON
VICENTE QUIRARTE

Julia Uceda.



POSGUERRA ESPAÑOLA, AMOR Y REBELDÍA: «MARIPOSA EN CENIZAS» DE JULIA UCEDA¹

—
SPANISH POSTWAR, LOVE AND REBELLION:
«MARIPOSA EN CENIZAS» BY JULIA UCEDA
—

María Teresa Navarrete Navarrete
Gent Universiteit

navarretenavarrete.mariateresa@ugent.be

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía amorosa, Posguerra española, Género,
Poesía de los 50, Julia Uceda }

El artículo analiza el poemario *Mariposa en cenizas* (1959) de Julia Uceda (1925-). Estos poemas fueron escritos y publicados durante la posguerra española y el amor es su tema principal. El amor en la posguerra estaba codificado por los principios ideológicos franquistas. Se definía bajo los parámetros del matrimonio donde la misión de la mujer era cuidar de los hijos y del marido. Sin embargo, Julia Uceda propone una noción del amor vitalista, libre e independiente de los modos de vida propugnados por el franquismo. El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la manera en la que Uceda construye una noción de amor distinta a la sostenida desde el franquismo y sobre la reivindicación que encierra

1. Este trabajo es resultado del proyecto «La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales» (FFI2013-44041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER.

esta propuesta. De este modo, este estudio a través de *Mariposa en cenizas* indagará sobre el papel de la mujer en la literatura de posguerra y en la ruptura del modelo de poesía asociado a la mujer que lleva a cabo Uceda en su primer libro y en su participación como crítica literaria en la revista *Cuadernos de Ágora*.

ABSTRACT

KEYWORDS { Love poems, Spanish postwar, Genre, Poetry of fifties, Julia Uceda }

This article analyzes the book of poems *Mariposa en cenizas* (1959) by Julia Uceda (1925-). These poems were written and published during the Spanish postwar period and love appears as the central theme. Love in the Spanish postwar was codified by Francoist ideological principles. It was defined under the parameters of marriage where the mission of the woman was to take care of the children and the husband. Nevertheless, Julia Uceda proposes a notion of the vital love, free and independent of the ways of life espoused by the Francoism. The objective of this work is to reflect on the way in which Uceda constructs a notion of love different from the one sustained by the Franco regime and on the claim that this proposal contains. In this way, this study through *Mariposa en cenizas* investigates the role of women in postwar literature and in the rupture of the model of poetry associated with women carried out by Uceda in her first book and in her participation as a literary critic in the magazine *Cuadernos de Ágora*.

1. INTRODUCCIÓN

Como tantos otros aspectos de la vida codificados por la ideología franquista, también el amor fue filtrado por el tamiz del Régimen convirtiéndolo en un sentimiento reeducado. Los usos amorosos de la posguerra, como diría Martín Gaité, debían destilar, ya fuera en la esfera pública o privada, el virtuosismo del Movimiento. El

amor en la posguerra tuvo reglas. En ellas estaba recogido su lado maligno —el erótico— que se llamó pecado y del que sólo era posible redimirse por medio del matrimonio, su lado legítimo.

Esta estructura donde la práctica del amor se debate entre la culpa o encaminarse al altar, revela no obstante la dificultad de las relaciones interpersonales en la posguerra, donde la amistad y el enamoramiento —por no nombrar la atracción— quedaban revestidas de sospecha y hostilidad. Ángel González en «Lugares propicios para el amor» explicó esta distorsión del amor bajo la acertada fórmula ««no tocar, peligro de ignominia»» (199).

Si se ahonda un poco más, se advierte que en este reglamento del amor también está en juego el papel de la mujer, que es, en último término, la gran damnificada. Al reducir su identidad a ser la esposa abnegada y la madre ejemplar —de nuevo estamos en la vereda legítima, la del matrimonio—, a las mujeres se les dejaba muy poco margen a adoptar otro rol en el amor. Si así lo hiciera, su misión en la sociedad franquista queda gravemente comprometida y se activa el resorte de la afrenta pública —el «peligro de ignominia»— donde la acusación de prostitución y, por ende, de pertenencia al bando republicano era más que frecuente.

Esta codificación del amor y de la mujer no va a estar exenta de otras sistematizaciones con las que tendrán que lidiar las poetas del medio siglo. El consabido acceso restringido de las mujeres a la literatura no sólo implicaba dificultades para ejercer el oficio de la escritura, sino también la asignación de un modelo. Para la poesía escrita por mujer estaban reservados los asuntos que a la mujer le eran propios. Estos fueron la maternidad y el cuidado de la familia. Quedaron reservadas las referencias al enamoramiento para las más jóvenes, pero siempre que se hicieran a partir de expresiones cándidas. Del mismo modo, también se asociaron unos modos formales a la poesía femenina caracterizados por el uso del verso breve y sencillo de inspiración popular.

Esta representación patriarcal de la lírica escrita por mujer quedó concentrada en el término *poetisa*, del que muchas autoras de posguerra se desligaron. Una de las renunciadas más conocidas fue

la de que Gloria Fuertes que en *Todo asusta* escribía «Hago versos, señores, hago versos / pero no me gusta que me llamen poetisa» (39). Aquellas que, al igual que Fuertes, se manifestaron abiertamente en contra del término poetisa, estaban enunciando su derecho a romper con una denominación, que además imponerles un modelo paralizante, las calificaba otorgándoles de entrada un valor inferior que a la obra escrita por sus compañeros. Todo lo tildado de femenino en la poesía de posguerra, nos advierte Roberta Quance recordándonos a Beauvoir, se recibe como secundario porque difiere de lo masculino «que se supone la norma» (186). En este sentido, el desmarque con respecto al término *poetisa* y el acogimiento del de *poeta* pone de manifiesto la convicción de acceder a la profesión en igualdad de condiciones, sin diferencias.

Sin embargo, dejar atrás denominaciones y modelos poéticos femeninos, no termina con las controversias a las que las poetisas de posguerra se enfrentaron. Sharon Keefe Ugalde señala que la entrada de las poetisas de posguerra a los grandes temas, en el caso concreto que nos ocupa el del amor, estuvo mediatizado por el discurso lírico masculino. En la poesía amorosa, «el discurso masculino transforma a las mujeres en La Mujer, [...] ella era objeto y no sujeto creador» (6). En otras palabras, la mujer en su ejercicio de la poesía se topa con el rol que la sociedad le otorga y que se transluce en el discurso lírico ya fundado, que es mayoritariamente masculino. Las poetisas tienen que optar entre aceptar el modelo lírico masculino y asumir la cosificación a la que se las relega, o construir un nuevo modelo que difiera del masculino y del admitido como femenino. Por suerte, en el medio siglo fueron muchas las que eligieron este segundo camino.

2. LA ESCRITURA DEL AMOR, A PESAR DE LA POSGUERRA

En una entrevista reciente, Julia Uceda apuntaba que «la educación de las mujeres ha sido una educación para mujeres muertas», pero «la gente que está viva, está viva» (*Julia Uceda s.p.*). Esta de-

claración me parece valiosa porque refleja bien el espíritu vitalista que fundamenta la poesía ucediana. Después de todo, queda la vida, parece recordarnos Uceda una y otra vez con sus versos. *Mariposa en cenizas*, aunque es el primer poemario que Uceda escribe, nos habla de un amor que es vital a pesar del franquismo, de la posguerra, del matrimonio y del ambiente represivo en el que crecían las mujeres. «Y por el mar corrí pidiendo: ¡Vida!» (*Mariposa* 21) dice el primer verso del poema «Último día».

La superación de la educación recibida pasa por rechazar los antiguos modelos y poner en construcción otro planteamiento. Además, el vitalismo ucediano, al que me venía refiriendo, exige la desarticulación de los modelos previos. En este sentido, el título de este primer poemario condensa bien este espíritu destructor de modelos y planteamientos previos que conduce a la liberación. El título pertenece a la *Soledad Primera* de Góngora, «mariposa en cenizas desatada», y como bien refiere Payeras Grau: «Desde el propio título, *Mariposa en cenizas* sitúa al sujeto poético en un ámbito connotativo relacionado, fundamentalmente, con la transformación, con un renacimiento capaz de superar las limitaciones del «yo».» («La identidad» 183). En esta misma dirección, el poema que da título al poemario «Mariposa en cenizas» se convierte en un alegato de la persistencia de la vida a pesar de todo, incluso de la muerte. A modo de epístola que tiene a Dios por destinatario, el yo poético se compara con una mariposa. Si la muerte abraza sus alas, el yo lírico quiere que sus cenizas perpetúen su presencia: «Tú, Dios, para matarme, / para volverme a Ti y a la sombría / cuna de donde vine, has de abrasar mis alas / y desatarme en nube pálida de ceniza / y aplastarme en la luz última de una tarde.» (*Mariposa* 33). A pesar de la falta de alas para ser libre, el yo lírico sigue vivo, aún siendo cenizas, y está listo para continuar.

Desde el comienzo, el amor se asocia a ese espíritu transformador y liberador al que aludía Payeras. Se quiebran y se superan las connotaciones sociales que el franquismo atribuyó al amor y este sentimiento se convierte en una nueva vía de acceder al mundo. El primer poema, «El encuentro», sienta las bases de este

planteamiento, pero además nos muestra que la poesía amorosa que se ofrece está muy lejos de las atribuciones asociadas con lo propio de la escritura femenina. Aparece el erotismo, no hay mención alguna al matrimonio o a la familia, el discurso lírico adopta la silva semilibre y la relación entre los amantes se establece en términos de reciprocidad²:

Me vibraste como una campanada
que me inundó, que resonó en lo íntimo,
en los recodos últimos de mis cuevas salvajes
y me envolvió en una inmensa ola
que me dejó en tus brazos, por primera vez viva.

Y pasaron los siglos.
Y al separar mis labios de tu cristal herido
tú tenías mis bosques y mis brisas. (*Mariposa* 13)

Estos versos indican que el amor se concibe como un proceso bidireccional, donde se sustituye la ecuación yo-amante-sujeto frente a tú-amado-objeto por la concesión del poder de transformación al amor donde el yo se convierte en el tú y viceversa. La identidad de los sujetos se asimila como se resume en el verso de «Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás...», «qué trozo seré yo y cual no-yo» (*Mariposa* 25).

Esta metamorfosis de los amantes del uno en el otro aparece en otros poemas hasta el punto de que se intensifica y la felicidad de la hablante poética depende de la presencia del amante como, por ejemplo, en «El paisaje» —«Surgiste, insospechado, / rasgando el horizonte, / dilatándolo / con la sonrisa azul de tus paisajes» (*Mariposa* 24)— y, de manera similar, en «Las hachas» —«Esta alegría de mis ojos (dónde estás, amor mío), [...] / surgió en las breves y extrañas primaveras del mundo, / cuando mirabas con tus ojos, / cuando tocabas con tu voz, / cuando me alzabas con tu beso.» (*Mariposa* 31)—. Como vemos, ambos poemas se ejecutan

2. Para un análisis métrico de *Mariposa en cenizas* remito al trabajo de Isabel Paraíso, «Imaginario y formas verbales en *Mariposa en cenizas* de Julia Uceda».

del mismo modo. La alegría se supedita a la presencia del amado. E, igual ocurre en el caso inverso. La ausencia el amado, como es posible suponer, conduce a la tristeza y el dolor. Tanto es así, que la ausencia del amado se percibe por la amante como si internara en una muerte de la que sólo la puede salvar una nueva llegada del amor. Poemas como «En ti la luz» (*Mariposa* 31) o versos de «Las hachas» como «Y así he vivido y muerto tantas veces / como venías o te ibas» (*Mariposa* 29) resumen bien esta idea.

Si los poemas de *Mariposa en cenizas* se sucedieran en esta misma línea, podríamos pensar que, a pesar de la superación de ciertos moldes atribuidos a la poesía amorosa escrita por mujer, estamos ante un poemario escrito bajo un procedimiento lírico sencillo basado en la alegría del yo poético en la presencia del amor y en la tristeza cuando el amor desaparece. Sin embargo, en *Mariposa en cenizas* esta noción del amor empieza a nutrirse de otras conceptualizaciones.

De acuerdo con Peñas-Bermejo, con el poema «El despertar» se «abre la puerta a una posible trascendencia del mismo [del yo poético] en compañía del amante.» (19). La unión de los amantes los despierta a un mundo que trasciende el terrenal. La naturaleza cambia por completo y el ambiente queda suspendido en una burbuja donde los enamorados, ajenos a la realidad, disfrutan de un ambiente mítico. El amor los protege de cualquier agresión que provenga de su alrededor: «No habrá un grito de angustia ni temor ante el frío / crujido de las venas que el cuchillo separe / y el rayo en nuestra mano se abrirá mansamente / en un haz luminoso de espigas y de vientos.» (*Mariposa* 38). Lo mismo ocurre en otros textos como «Su voz» donde la voz del amado se presenta como una fuente de conocimiento o «Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás...» donde la quiebra de la relación se convierte en un pretexto para reflexionar sobre la existencia y la identidad.

Pienso que lo interesante del amor que se describe en *Mariposa en cenizas* es su capacidad de integrar otros grandes temas, como diría Keefe Ugalde, tales como el descubrimiento del prójimo a través de

la figura del amado o el disfrute de la plenitud vital a través del amor. El amor se concibe, en este punto, como la única vía para comunicarse con el próximo y con la realidad. Sara Pujol Russell advirtió de manera muy certera que *Mariposa en cenizas* se debe entender como un sólido principio de la poética ucediana. «Se erige como un libro extraordinario en el que la búsqueda del amor se engarza con la búsqueda del conocimiento, configurando en sus inicios una poética que será la poética de Julia Uceda en posteriores libros.» (33-34).

3. EL AMOR PASA Y TALA

Ciertamente, el gran aprendizaje del amor se produce cuando ya no se tiene. Gil de Biedma no lo pudo expresar mejor con aquellos versos de «Pandémica y celeste», «Para saber de amor, para aprenderle, haber estado solo es necesario.» (135). La serie de poemas dedicados a la ausencia amorosa presentan un yo lírico desasistido y roto, como ya aludí, que conducen a reflexionar sobre las múltiples caras que adopta el amor, tales como el olvido, pero también sobre otras como el dolor y la muerte.

Un poema que libra su particular batalla contra el olvido es «Ven en el viento». La palabra lírica se utiliza como súplica de amor donde el verso «Ven en el viento» funciona como un estribillo que intenta atraer al amante y frenar el paso del tiempo —«El tiempo va de huida y pasa y tala» (*Mariposa* 14)—. El viento, que se alza en *Mariposa en cenizas* como símbolo de fatalidad —producida por la pérdida del amor— a partir de este poema, pretende recuperar en estos versos a un tú-amado, que ya es pasado para el presente de la voz lírica.

La caracterización de los enamorados desde una identidad dual, antes y después del amor, aunque se entrevé en «Ven en el viento», se afianza en «Cuatro». De las dualidades dobles *yo-pasado*, *yo-presente*, *tú-pasado* y *tú-presente* surge el título del poema (Payeras, «La identidad» 188). La voz lírica imagina el encuentro de los dos amantes al alba, momento en el que volverá a unirse con

el amado y, en este instante, los relojes darán marcha atrás —«Y amanecerá de modo inverso» (*Mariposa* 22)— para retomar el amor del pasado y convertirlo en presente. El sujeto se libra de la agonía de la espera. Se deshace de su *yo-presente* y será en el futuro donde pueda disfrutar por completo de su identidad enamorada: «Y todo mi silencio florecerá de extrañas / palabras olvidadas, / quedándose mi yo de ahora arrodillado / frente a mi yo de entonces, trascendente / de amanecer y estrella.» (*Mariposa* 22)³.

«Cuatro» no es más que una prospección del sujeto y el dolor por la ausencia del amor persiste. La angustia que padece la amante, desgajada del ambiente que compartía con el amado, se percibe en varias composiciones. El yo poético se siente perdida en un ámbito que no concuerda con su sentir. En «Un silencio de sal para la boca» se descubre abandonada recuperando un existir extraviado en las galerías del recuerdo. Pero la memoria ya no sirve de consuelo:

Nada te pido. Muerdo en mis entrañas
mi soledad, mi sal, mi aburrimiento,
mi corazón ahogado en telarañas

con un arado blanco y descontento.
Y destruida ciegamente vuelo
sin vida ya, sin muerte. Sólo viento.

Creciéndome en silencio y en ternura
con la sombra lejana por el suelo:
girando siempre en mi desierta altura
como un pálido pájaro de hielo. (*Mariposa* 19)

La identificación del sujeto lírico con un pájaro de hielo, incapaz de elevarse, se traslada a composiciones como «Alas» en la que los recuerdos, al igual que ocurre en «Un silencio de sal para la boca», se instalan en el yo lírico como un lastre pesado de cargar.

3. La construcción de una identidad dual para los amantes, ya estén en el pasado o en el presente, tendrá un desarrollo lírico posterior en *Poemas de Cherry Lane* (Navarrete 587-602).

La dificultad de deshacerse de todo aquel pasado, a medida que pasan los versos, se definen como «puñales» y «peces» que la impiden proseguir: «Por defender mi agua de estos peces / por vaciar el costado en que me cabe, / he querido morir tantas veces...» (*Mariposa* 43). La muerte como alternativa al amor se contempla en este caso a modo de salvación.

Sin embargo, no en todos los poemas la muerte se acoge de la misma manera. Encontramos otros ejemplos en *Mariposa en cenizas* como «Para sentirme la vida» donde la muerte se asocia con la espera del amado. O, «Raíces», en el que la muerte se vislumbra como el único espacio posible para una identidad enamorada y desasistida: «De no hincarse en su tierra poderosa / no quiere mi raíz ninguna cosa / si no es andar y andar hacia la muerte.» (*Mariposa* 17). De acuerdo con el análisis de Peñas Bermejo, estos versos recuerdan al planteamiento hernandiano de *El rayo que no cesa* donde el amor se percibe como destrucción.

4. SABERSE EXTRAÑA

La rebeldía a la hora de acatar las pautas franquistas referidas al amor, pone en pie una identidad lírica desde temprano en desajuste con la sociedad de la posguerra. Es importante insistir sobre este hecho, porque es la experiencia amorosa —quizá por ser una de las primeras experiencias vitales más conmovedoras— la que contribuye a expresar líricamente el desacuerdo. Así, desde *Mariposa en cenizas* comienza a generarse un rechazo hacia el tiempo histórico en el que el sujeto habita que seguirá construyéndose en *Extraña juventud* y *Sin mucha esperanza*. Ese rechazo o, más bien, esa distancia social, ideológica e identitaria insoslayable con la vida promovida por el franquismo, adquiere en la obra ucediana un término concreto, la extrañeza.

«Hora», el haiku de *Mariposa en cenizas* condensa esa sensación de no pertenecer al mundo en el que se habita. Los elementos del espacio se distancian ajenos al sujeto lírico: «Abrí la puerta / y todo quedó en mármol / se quedó para siempre.» (*Mariposa* 18). Pero, sin

duda, la mejor pieza que representa este concepto y que inaugura esta vía de indagación en la poesía ucediana es la que lleva por título «La extraña». Isabel Paraíso señala que la distancia entre el sujeto y el mundo es palpable desde los primeros versos. En ellos, dice Paraíso: «reflexiona la poeta sobre sí misma, sobre su extrañeza y singularidad» (158). En términos semejantes, Payeras Grau afirma:

Su primer verso [...] define al sujeto poético a partir del desarraigo existencial, hecho que se le revela como un descubrimiento repentino [...]. El descubrimiento acarrea, para quien lo realiza, un sentimiento seguro de soledad, pero también la sensación de hallarse expuesta, indefensa, ante el conjunto de unos seres que le dan la espalda. («La identidad» 182-183).

Su primer verso, «Siempre fui una extraña» (*Mariposa* 36), presenta el estado psíquico del yo poético. Se ofrece con esta aseveración, el desenlace del análisis que realiza del mundo que la rodea. Las causas que explican esta percepción se desarrollan a lo largo del poema. Sus dos estrofas dividen dos momentos. En la primera estrofa, el yo poético se siente integrado en la sociedad: «A veces me creía de la mano de todos» (*Mariposa* 36). Sin embargo, en la segunda estrofa, el ambiente se torna hostil: «Y de pronto las cosas me volvieron la espalda» (*Mariposa* 36). El yo poético se sorprende en un espacio que redescubre y al que empieza a percibir de manera distinta. Esta revelación, vinculada en el poema con una luz pálida y fría, no es momentánea. Pasarán muchos poemas hasta que el sujeto lírico ucediano vuelva a sentirse en equilibrio con su alrededor. En «La extraña» empieza a trazarse esa sensación de estar presa en una sociedad en la que no es capaz de reconocerse:

Siempre fui una extraña.
 A veces me creía de la mano de todos,
 entre luces y sombras,
 mi voz entre las voces.
 Una amistad de corazón de pájaro
 empapaba mis manos.
 Y de pronto las cosas me volvieron la espalda,
 dejándome en el centro de una luz

tan pálida, tan fría...
Como de huesos.
Como de peces recién muertos.
Temblaba allí. Miraba
el detrás de las cosas,
las nuca, las espaldas,
los talones extraños,
el confuso revés de las sonrisas,
el secreto más triste y polvoriento
que nadie se confiesa. No podía
salir de aquella luz en la que nada
parecía —ni era— como antes.

[...]

Sigo siendo una extraña. (*Mariposa* 36-37)

Esta extrañeza, a pesar de que es asumida, conduce en algunos poemas a un aminoramiento de la identidad que se percibe cercano a una muerte en términos psíquicos. Los versos finales de «Mariposa en cenizas» dejan traslucir ese sentimiento de tiempo perdido, de ilusiones consumidas: «[...] como un pequeño / quejido por mis alas ardidas ya y cenizas / desde que me las diste un octubre lejano. / Cuando tuvo mi nombre un lugar en el aire / y me llamaron «Julia» para hacerme más sitio.» (*Mariposa* 33-34). Siendo así, la serie de poemas «Elegía», «Tiempo», «Los espejos» y «El regreso» de *Mariposa en cenizas* tratan esa muerte psíquica como un lugar al que la sociedad confina a los extraños.

Existe en estos poemas una gradación en la forma en la que el yo poético se relaciona con la muerte, ya que ésta no siempre conduce a la finitud. Por ejemplo, en «Tiempo», la muerte sí se presenta como una noche final donde el cuerpo del sujeto poético se apaga en el mar y queda la carne «anclada ya en la eternidad» (*Mariposa* 20). Sin embargo, en los siguientes poemas, la muerte empieza a pensarse desde otra perspectiva. En «Los espejos», la muerte se percibe como otra forma de vida, donde el sujeto no se extingue, sino que su existencia permanece habitando en otro espacio. Esta premisa lleva al yo poético a plantearse si no es la vida más que un espejismo de la muerte: «Pude no haber nacido.

/ ¿Quién me robó del sueño? / Me sacaron un día / de otoño del misterio.» (*Mariposa* 42). A ambas fronteras, se le concede la misma entidad. A la vida le sigue la muerte y a la muerte, la vida. Sobre esta idea se construye «El regreso». Un yo poético, que cruza la frontera de estos dos estados, disfruta de una existencia dual que le permite ingresar en el misterio de la muerte y recorrer el mundo sin ser advertida por el resto:

Secretamente, creo que volveré.
 Con mis cabellos duros
 jugarán las estrellas y las fuentes
 y yo seré un misterio más en los misterios,
 hoja en hoja, sonido en aire, tierra...

Y tal vez dentro de un hogar,
 el hombre joven diga a la mujer:
 Cierra ya la ventana. Esta es noche
 de niebla y de brujas. Ven.
 Yámame. (*Mariposa* 27-28)

Pienso que este poema consigue aunar la forma en la que el yo poético compagina su extrañeza hacia la sociedad, su refugio vital en esa suerte de muerte psíquica hacia los otros, con la exaltación del amor. Y, demuestra, una vez más, la importancia que adquiere el vitalismo. La evolución del concepto de la muerte en *Mariposa en cenizas* se posa, una vez más, en el deseo de conocer. Una vez que el yo lírico determina que la muerte no tiene por qué traer el final de la existencia y la contempla como una misteriosa continuación, la busca. Empieza a ver en ella una posibilidad de trascendencia, de superar los límites de lo conocido. En gran medida, aquí yace la esencia de *Mariposa en cenizas*. El amor y la muerte se conciben como instrumentos para ampliar la percepción de la realidad. Descubrir, experimentar, cruzar los límites, ésta va a ser la dirección lírica a la que se encamina la poesía de Julia Uceda.

5. LA CARA B DE *MARIPOSA EN CENIZAS*

A lo largo de estas páginas, he mantenido que *Mariposa en cenizas* pone en marcha un modelo de poesía y de discurso amoroso, completamente al margen de la literatura que había sido concebida como propiamente femenina. Después de este epígrafe, lo seguiré manteniendo, pero no podía dejar de aludir a dos poemas de tema excepcional. Me refiero a «Canción de cuna» y «Soneto de la muerte», poemas en los que se trata la maternidad o, con más exactitud, la maternidad fallida. Al percibirse temáticamente inusuales, si contemplamos el conjunto de la obra de Uceda, he decidido llamar a este apartado la cara B de *Mariposa en cenizas* queriendo hacer hincapié en la rareza y singularidad de estas dos piezas líricas.

Estos poemas no han pasado desapercibidos para el resto de la crítica, incluso en los primeros análisis que se publicaron. Uno de los trabajos más tempranos fue el de Manuel Mantero que en su libro *Poesía española contemporánea*, dedicó un capítulo a la poesía ucediana que tituló «Julia Uceda y lo extraño». Mantero advierte en su análisis que la presencia de estos poemas dedicados a la maternidad no eran tan singulares si se tiene en cuenta que el tratamiento de este tema se realiza desde la óptica de lo extraño e imposible (180). Paraíso, por su parte, ya años más tarde, alude a que el tema de la maternidad en *Mariposa en cenizas* se conecta con el deseo de trascendencia que envuelve al sujeto lírico. La maternidad fallida vendría así a invalidar una de las vías de trascender y superar la muerte y el tiempo (159). Y, finalmente, Payeras Grau señala que estos poemas parecen ser «aparentemente circunstanciales» y a renglón seguido argumenta que se pueden enlazar dentro de la dicotomía Eros/Thánatos que según su análisis sostiene el libro («Espejos» 211; «La identidad» 186)⁴.

En conexión con los análisis citados donde son referidos conceptos como la imposibilidad, la intranscendencia o la des-

4. Payeras Grau analiza *Mariposa en cenizas* bajo la dicotomía Eros/Thánatos asociando los poemas de temática amorosa al principio fundado en Eros y aquellos otros vinculados con la muerte a Thánatos. Mi propuesta se distancia de la de Payeras, porque asumo la existencia de una previa destrucción de modelos líricos otorgados, hasta llegar a construir una reflexión sobre el amor liberado, vitalista y trascendente, características que se extienden hasta la concepción de la muerte que se plantea en este poemario.

trucción, tanto «Soneto de la piedra» como «Canción de cuna» encauzan sus versos a expresar la pérdida de la descendencia. «Soneto de la piedra» nos habla de un aborto, cuestión que se deja entrever ya desde el título al mencionar de forma explícita lo inerte a través del símbolo de la piedra. El segundo cuarteto y los dos tercetos finales narran la pérdida del hijo:

Espera. Mi cintura encadenada
tiene un nardo amarillo que no medra.
Tengo tan dentro de mí la piedra
que no siento la carne lastimada.

Espera, espera. Por mi sien doblada,
un niño iba durmiendo y ha varado
su sueño por las playas de la muerte.

Como el de una paloma lanceada,
su grito me salió por el costado
trémulo y triste y apretado y fuerte. (*Mariposa* 32)

Me gustaría reparar en la forma en la que Uceda construye la progresión de la pérdida. El segundo cuarteto se plaga de signos que se relacionan con la falta de vitalidad: el nardo amarillo, que no blanco, ya marchito; la mencionada piedra; la negación de verbos relacionados con el crecimiento —«no medra»—; o, la ausencia de padecimiento —«no siento»—. Los cuartetos se unen con los tercetos con la repetición de «Espera» que consigue perpetuar la falta de vitalidad hasta llegar a constatarse la muerte en el primer terceto y, finalmente, el fatal aborto en un explosivo último terceto. Por su parte, «Canción de cuna», escrito en cuartetos alejandrinos, se concibe como una nana destinada a dormir a los hijos no nacidos. El último verso —«pero nunca, hijos míos, os habré de mecer» (*Mariposa* 40)— es el mismo en cada cuarteto formándose un estribillo que se repite a lo largo de todo el poema. La repetición junto con el verso largo acerca el tono de esta composición al de la letanía, si bien difieren en cuanto a los receptores, que no son los santos o Dios, sino los hijos que no han nacido.

6. CONCLUSIÓN: UN INTERROGANTE Y ÚLTIMAS APRECIACIONES

Cuando se leen los primeros poemarios de Julia Uceda, *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966) escritos y publicados en la España de la posguerra, es inevitable pensar en cómo fueron recibidos. Tratándose de *Mariposa en cenizas*, me pregunto ¿cómo se recibió este libro dentro de la sociedad franquista? Por ejemplo, cómo reaccionaron los lectores oficiales del Régimen, los censores, ante versos del tipo «Me vibraste como una campanada que me inundó / que resonó en lo íntimo» (*Mariposa* 13) o «Tú, Dios, para matarme / [...] has de abrazar mis alas» (*Mariposa* 33). Hay que tener en cuenta la fuerte presión que la censura ejerció sobre la obra de las mujeres donde se mezclaba a partes iguales el machismo hacia la literatura de las mujeres y la preservación de la ideología dominante (Montejo Gurruchaga 5-6). Sin embargo y a diferencia de los dos poemarios siguientes, *Mariposa en cenizas* no contó con recortes ni supresiones de la censura. Da la impresión, no sólo por la ausencia de cortes, sino por otros condicionantes, a los que me referiré más adelante, que *Mariposa en cenizas* ofreció una apariencia falsa a sus coetáneos, circunstancia que resultó ventajosa a la hora de pasar los controles de la censura, pero que dificultó la apreciación de su carácter rupturista.

Mariposa en cenizas contó con algunas reseñas de la crítica especializada. Joaquín Caro la escribió para *Ínsula* (7), Miguel Dolç para *Destino* (41), Jiménez Martos para la *Estafeta literaria* (21) y Manrique de Lara para *Poesía española* (4-5). Las cuatro reseñas tienen puntos en común y un discurso parecido donde se destaca el verso romántico, sensible y femenino de *Mariposa en cenizas*. Vistas las cuatro reseñas juntas, se advierte que la recepción crítica de *Mariposa en cenizas* en el momento de su publicación no fue mucho más allá de la que recibían otros primeros poemarios de poetas de provincias con algunos contactos en Madrid. No estamos ante estudios exhaustivos, sino más bien ante notas de prensa que perseguían recoger la salida al mercado de novedades.

En la mayoría de los casos, el seguimiento de un poemario termina en la crítica y en los estudios posteriores, sin embargo, en el caso de *Mariposa en cenizas* también podemos conocer la otra vereda, la de la reacción del escritor ante su obra una vez que se publica y se comenta. Los epistolarios representan, todavía para la generación de los cincuenta, un instrumento esencial para conocer los reajustes que sufre el proceso creativo de un autor tras la publicación.

En el caso de Julia Uceda, el primer libro no empieza, sino que acaba cuando se publica. Es decir, *Mariposa en cenizas* envejece para Uceda muy pronto. En octubre de 1959 —*Mariposa en cenizas* se publicó en agosto—, Uceda le confiesa a Concha Lagos la alegría de ver su primer libro publicado pero también que sus preocupaciones habían cambiado por otras: «Me alegro de haberlo lanzado —alguna vez tendría que ser— pero ya se me ha quedado atrás» (*Carta 22656*¹⁵¹). Esta percepción de *Mariposa en cenizas* tiene su explicación. Por un lado, *Mariposa en cenizas* se escribe a lo largo de, al menos, cuatro años⁵. Se puede entender que tras un proceso de escritura tan largo, la publicación representara un punto final y la posibilidad de emprender un nuevo proyecto. Por otro lado, también debemos recordar que las prioridades vitales de Uceda cambian en aquel verano del 59 después de un viaje a París. La visita a París acrecentó el compromiso político de Julia Uceda y sus siguientes poemas —y poemarios— consiguen transmitir y explicitar que ese sentimiento de extrañeza que surge en *Mariposa en cenizas* tiene como responsable la falta de libertades y la represión ideológica del franquismo. El amor queda en suspenso y no aparece hasta una nueva etapa de la poesía ucediana, la del exilio, con *Poemas de Cherry Lane*.

Como vemos, el amor no contó después de *Mariposa en cenizas* con una segunda parte en poemarios próximos, pero la poe-

5. En 1955 aparece en la revista *Rocío* el poema «Su voz» bajo el título «Tu voz» (s. p.) con algunas variantes con respecto a la versión definitiva incluida en *Mariposa en cenizas*. Esta publicación nos ofrece el dato de que *Mariposa en cenizas* comienza a escribirse al menos cuatro años antes.

zación del amor sí genera en Uceda una reflexión importante en cuanto a la recepción de la literatura escrita por mujer. La batalla de Uceda en la denuncia de la falta de igualdad crítica en los poemarios escritos por hombres y mujeres empieza a librarse en la primavera de 1960. Uceda se compromete con Concha Lagos a escribirle una crítica de su libro de poemas *Campo abierto*, pero el texto a medida que se va escribiendo, va mutando en una crítica a los críticos. Uceda se lo explica así a Lagos:

Ahora estoy liada con un artículo sobre tu libro. [...] No es una crítica de él, sino una crítica de las críticas. Notas para futuros críticos. [...]

La idea me la han dado las críticas que han hecho sobre mi libro. [...] no son más que cosas que un hombre dice de una mujer, y no un crítico de un libro. Por lo tanto, no son críticas, sino cosas al fondo de las cuales, más o menos suavemente, está el sexo. En el fondo es porque no toman en cuenta la obra femenina. Dicen lo que esperan de nosotras: unos cuantos escauceos literarios que resultan «monos» siempre que se puedan interpretar de modo «correcto». Es decir, sexualmente. Más o menos que sigamos siendo la matrona española, buena cocinera, sucia y piadosa, cuya misión, en el fondo, no sea más que la del viejo refrán: «Llorar, parir, rezar». Lo otro, lo serio, la creación, es de hombres.

Yo quiero decir algo de esto y añadir que cuando tengan tu libro y piensen en la crítica, que vean cómo al mismo tiempo que hay una esencial condición femenina, que sería una redundancia apuntar, existe una seriedad madura, unos valores literarios independientes personales con conciencia poética y humana con la que han de enfrentarse. Que se coloquen, por fin, en el siglo XX y que al hacer la crítica de un libro femenino, la hagan sabiendo que están trabajando en serio. Más o menos, esta es mi idea. ¿Qué te parece? (*Carta 22656*^{154b})

Esta crítica de las críticas, como la llamaba Uceda, se establece, sin duda, como la reivindicación de un trato de igualdad en el mundo literario. La crítica se escribió (*Carta 22656*¹⁵⁸), pero, hasta donde llegar mis investigaciones, no llegó a publicarse. Sin em-

bargo, Concha Lagos, como directora de la revista *Cuadernos de Ágora*, advierte en Uceda un compromiso con la literatura escrita por mujer y, sobre todo, el convencimiento de la necesidad de romper con la forma en la que los textos femeninos eran recibidos. Por eso, Lagos le ofrece que participe como colaboradora en *Cuadernos de Ágora* reseñando libros de poesía femenina.

Después de que Uceda aceptara el encargo, Lagos comenzó a enviarle poemarios a Sevilla. A Uceda le tocó afrontar una tarea que resultó ser más difícil de lo que a priori pensaba. Sus propósitos estaban claros. Entre ellos, denunciar los estrechos límites en los que se encasilla a la poesía femenina —«visión estrecha y pequeña» (Uceda, «Elegías» 45) —, expresar que la culta, la alta y la gran poesía no tiene nada que ver con el género —«la sencillez y los límites en que suele encasillarse la poesía femenina, como si los grandes temas y las grandes preocupaciones no estuviesen a su alcance» (Uceda, «En un mundo» 60)—, o recriminar a los críticos que empiecen y terminen sus ensayos aludiendo al género cuando se trata de obras escritas por mujeres —«Cuando una poeta adquiere determinada altura intelectual [...] es pueril e insuficiente enfocar el fenómeno poético que se ha manifestado en ese libro, única y exclusivamente desde el punto de vista de la feminidad» (Uceda, «Elegías» 45)—. Y aunque, como vemos, las reivindicaciones quedaron escritas, Uceda también tuvo que enfrentarse, cuando leía los poemarios de mujeres que Lagos le enviaba, al descubrimiento de que el detestado modelo de poetisa era perpetuado por algunas mujeres, o que algunas se amparaban en el género para publicar cualquier cosa sin reparar en la calidad poética —«Muchas mujeres, es verdad, escriben por coquetería y de ahí que abunden tanto los libros confidenciales [...]. La poesía es algo más serio y siendo, a la vez, más personal e íntimo, es por ello mucho más universal.» (Uceda, «Elegías» 45)—.

Quizá se pueda pensar que no es pertinente en un artículo dedicado al tema del amor en *Mariposa en cenizas* consagrar parte de la conclusión a referir las críticas que se publicaron de este poemario y también a indicar las posteriores críticas de Uceda a estas críticas,

pero estimo que no son cuestiones tan alejadas. Escribir sobre el amor en la posguerra implicaba toparse con unas expectativas ideológicas que aceptar o a las que enfrentarse. Más aún para las mujeres, que escribir sobre el amor significaba, en último término, reflexionar sobre el papel que ocupaban en la sociedad y comprobar el poco margen de libertad del que disfrutaban. En este sentido, dentro de las primeras obras de las poetisas de la generación de los cincuenta, *Mariposa en cenizas* de Julia Uceda fue una apuesta arriesgada, en rebeldía con lo aceptado. Uceda no evade las circunstancias históricas que rodean la creación de su poemario, ni tampoco se desentiende de las expectativas culturales que rodean a la condición femenina en la escritura (Bernikow 8), sino que las afronta y lanza su propuesta.

En *Mariposa en cenizas* se escribe sobre un amor que se vive en libertad, donde la mujer y el hombre aparecen en términos de igualdad, y que se concibe como una vía de trascender y superar el hastío de la realidad. La reivindicación de este tipo de amor impulsa también la revolución en el discurso poético que rompe con los transitados modelos líricos femeninos. Esta reivindicación, además, continúa en las críticas de la revista *Cuadernos de Ágora*, particular trinchera de Julia Uceda para contribuir a la consolidación de otra idea de poesía que fuera definida y valorada por su calidad y no por el género de quien la escribiera. De este modo, apreciamos que desde el inicio de su trayectoria, Uceda tuvo claro que la poesía es «cosa de rebeldes, de *outsiders*» y un medio al que no se le podía arrebatar «la libertad de disentir» (Uceda, «Manuel Mantero» 7).

OBRAS CITADAS

Bernikow, Louise. «Introduction». *The World Split Open. Women Poets 1552-1950*. Ed. Louise Bernikow. Londres: The Woman's Press, 1994. 7-16.

Caro, Joaquín. «Mariposa en cenizas». *Ínsula* 185 (1962): 7.

Dolç, Miguel. «Mariposa en cenizas por Julia Uceda». *Destino* 1184 (1960): 41.

- Fuertes, Gloria. *Todo asusta*. Caracas: Lírica Hispana, 1958.
- Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- González, Ángel. *Palabra sobre palabra (1956-2001)*. Madrid: Austral, 2010.
- Jiménez Martos, Luis. «Mariposa en cenizas, Julia Uceda». *Estafeta literaria* 185 (1960): 21.
- Keefe Ugalde, Sharon. «Los grandes temas: ellas también». *Zurgai* (2004): 6-17.
- Manrique de Lara, José Gerardo. «Mariposa en cenizas de Julia Uceda». *Poesía española* 85 (1960): 4-5.
- Mantero, Manuel. «Julia Uceda y lo extraño». Mantero, Manuel. *Poesía española contemporánea*. Barcelona: Plaza y Janés, 1966. 179-182 .
- Montejo Gurruchaga, Lucía. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED, 2013.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. «Huéspedes imaginarios en *Poemas de Cherry Lane* de Julia Uceda». *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V) (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas)*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Málaga: AEDILE, 2013. 587-602.
- Paraíso, Isabel. «Imaginario y formas verbales en Mariposa en cenizas de Julia Uceda». *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*. Ed. Sara Pujol Russell. Ferrol: La barca de loto, 2004. 153-168.
- Payeras Grau, María. *Especiosos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED, 2009.
- Payeras Grau, María. «La identidad literaria de Julia Uceda en sus orígenes». *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*. Ed. Sara Pujol Russell. Ferrol: La barca de loto, 2004. 169-191.
- Peñas-Bermejo, Francisco Javier. «Introducción». Uceda, Julia. *Poemas*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1991. 11-73.
- Pujol Russell, Sara. «Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple». Uceda, Julia. *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2002. 9-40.
- Quance, Roberta. «Hago versos, señores...». *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. V. Ed. Iris Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 185-210.
- Uceda, Julia. «Tu voz». *Rocío* 2-3 (1955): s.p.

Uceda, Julia. *Carta a Concha Lagos*. Biblioteca Nacional de España, 16/10/1959. Ms. 22656¹⁵¹.

Uceda, Julia. *Mariposa en cenizas*. Arcos de la Frontera: Alcaraván, 1959.

Uceda, Julia. *Carta a Concha Lagos*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 24/5/1960. Ms. 22656^{154b}.

Uceda, Julia. *Carta a Concha Lagos*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 17/7/1960. Ms. 22656¹⁵⁸.

Uceda, Julia. «*Elegías de Uad-el-Kebir* de María de los Reyes Fuentes, *Vida interior* de María Beneyto, *Soneto de Dios* de María Elvira Lacaci y *Tierra Secreta* de María Eugenia Rincón». *Cuadernos de Ágora* 75-78 (1963): 42-46.

Uceda, Julia. «*En un mundo de fugitivos* de Carmen Conde, *Contorno mío* de Eduarda Moro, *Poemas innominados* de Montserrat Vayreda, *En silencio* de Luisa del Valle Silva, *Elegías y canciones* de Isabel moscosa Dávila, *Poemas* de Mercedes Bermúdez de Belloso, *Cielo insistente* de Gloria Stolk». *Cuadernos de Ágora* 61-62 (1961): 58-62.

Uceda, Julia. «Manuel Mantero». *República de las Letras* 71 (2001): 7-14.

Uceda, Julia. «Julia Uceda, autora del año 2017 en Andalucía» con Juan María Rodríguez. *Al Sur*. Canal Sur Televisión. 2 de febrero de 2015.