

# Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich

Luz Elizabeth Lara-Kuhlman  
*University of Utah*

## Resumen

Este ensayo analiza la evolución de la obra de la poeta española Ángela Figuera Áymerich en relación a la función y representación del cuerpo en su poesía y la manera en que esto se conjuga con los otros aspectos innegables de su obra, el compromiso social y la denuncia. Por medio de una relectura de la obra de esta autora se pretende demostrar que en las diferentes etapas de su creación literaria, la poeta reta la construcción social del cuerpo femenino y se sirve de ello para crear un espacio de articulación de su discurso. Desde este espacio Figuera realiza su crítica tanto en contra de su condición de opresión como de la realidad social de esa época. Figuera se identifica con las masas subyugadas y su denuncia se transforma en un clamor que insta a las generaciones presentes y futuras a tomar acción que genere un cambio en su porvenir.

El análisis conjuga aspectos que tratan al cuerpo como texto bajo la luz de teóricas como Hélène Cixous, quien propone que la mujer debe escribir con su cuerpo a fin de liberar ese subconsciente que ha estado reprimido por el discurso falogocéntrico. De igual manera el estudio se apoyará en argumentos de la crítica Toril Moi en su aseveración de que no existe un sujeto femenino fundamental, buscando demostrar que la obra de Figuera no es un reflejo de lo que varios teóricos y críticos conciben como “la escritura femenina” sino de la escritura de un sujeto dentro de un específico contexto histórico, temporal, social, político, y religioso, la misma que siguiendo la teoría de Julia Kristeva, se manifiesta como una escritura contestaria.

*“Las mujeres deben escribir su cuerpo y al hacerlo liberarán su inconsciente que ha sido silenciado hasta ahora.”*

Hélène Cixous

La crítica ha analizado, contextualizado y situado la obra de Ángela Figuera Áymerich dentro la realidad de la mujer en la España de la postguerra. Críticos como Arkinstall, Evans, Payeras, Riddel Wilcox y Zabala entre otros han identificado la vena social y feminista en las obras de esta poeta. Todos estos críticos identifican una evolución que va desde la lucha por abrirse camino en el campo literario hasta desembocar en una poesía de denuncia y compromiso social. Elementos que los críticos han encontrado como constantes y convergentes en la obra de Figuera son el género, el lenguaje, el cuerpo, la maternidad, y el entorno socio-político de su época y en base a estos la obra de esta poeta ha sido leída e interpretada.

Este ensayo analiza la evolución de la obra de Figuera en relación a la función y representación del cuerpo en su poesía y la manera en que esto se conjuga con los otros aspectos indiscutibles de su obra, el compromiso social y la denuncia. Propongo una relectura de la obra de esta autora con el fin de demostrar que en las diferentes etapas de su creación literaria la poeta reta la construcción social del cuerpo femenino y se sirve de ello para crear un espacio desde donde enunciarse. Desde este espacio Figuera efectúa su crítica tanto en contra de su condición de subyugación como de la realidad social de la España de la posguerra. Figuera se identifica con las masas oprimidas y su denuncia se transforma en un llamado que urge a las generaciones presentes y futuras a tomar acción que engendre un futuro diferente.

El análisis se enfoca en aspectos que tratan al cuerpo como texto bajo la luz de teóricas como Hélène Cixous, quien propone que la mujer debe escribir con su cuerpo a fin de liberar ese subconsciente que ha estado reprimido por el discurso falocéntrico. De igual manera este estudio se apoyará en argumentos de la crítica Toril Moi en su aserción de que no existe un sujeto femenino fundamental con el fin de demostrar que la obra de Figuera no es un reflejo de lo que varios teóricos y críticos conciben como “la escritura femenina” sino

de la escritura de un sujeto dentro de un específico contexto histórico, temporal, social, político, y religioso, la misma que siguiendo la teoría de Julia Kristeva se manifiesta como una escritura de subversión.

### **La España De La Postguerra**

Para enmarcar este análisis es necesario brindar una breve perspectiva del entorno social y literario de la

España de la postguerra. El régimen franquista se había embarcado en una misión por volver a formas tradicionales de vida con prácticas homogeneizadoras, en la que la jerarquía patriarcal era la base en todos los niveles de la sociedad. Por tal motivo, la mujer quedó relegada a un papel secundario que la limitaba a la domesticidad y como ente de apoyo al quehacer del hombre, es decir como reproductora del orden social establecido. De igual manera esta situación opresiva afectó al campo literario del país, ya que muchos autores fueron considerados opositores al gobierno y por ende fueron eliminados o tuvieron que exiliarse. Los que decidieron quedarse en el país vieron su obra restringida enormemente por la censura del régimen. Es entonces que dentro de este ambiente que Ángela Figuera Áymerich empieza a escribir.

Para facilitar el análisis de su obra, y siguiendo la premisa del crítico John C. Wilcox, la obra de esta poeta será dividida en tres etapas. De acuerdo a la crítica, a breves rasgos, la primera etapa presenta un corte intimista en el que se aprecia su dilema como madre y autora; al igual que su esfuerzo por establecer su derecho a participar en el quehacer literario. La segunda etapa ha sido catalogada como el comienzo de su crítica social por medio de poemas que denuncian la devastación de la guerra y presentan los efectos de esta en la identidad del pueblo español. En otras obras de esta misma etapa, se ha identificado el auto-cuestionamiento hacia su labor literaria. En la tercera etapa todavía se aprecia su inquietud con respecto al propósito de su obra literaria, y a lo largo de varios poemas se observa que su voz como autora se afianza, su denuncia se transforma en activismo y su identidad individual converge con la identidad colectiva con el fin de desafiar el discurso patriarcal homogeneizador.

### **Primera Etapa**

Figuera publicó sus obras *Mujer de Barro* en 1948 y *Soria Pura* en 1949 y críticos como José Zabala y el ya mencionado John C. Wilcox

han catalogado esta etapa como una de corte intimista en la que resalta la sensualidad, el erotismo, el quehacer materno, su relación con la naturaleza y su dilema como autora; aunque esta clasificación es aparentemente acertada, es necesario brindarle atención a otros aspectos recurrentes en varios de los poemas de Figuera. La autora escribe en varias instancias sobre la mirada de “su amante” que se posa sobre su cuerpo. Por tanto, propongo que esta es una estrategia que la autora usa para exponer y criticar el discurso patriarcal en el que la mujer se convierte en objeto. Así en los siguientes versos del poema “Primavera,” “¿Qué miras, amante, qué miras?... Parece/que algo en tus ojos florece, florece...” (Figuera 33) se aprecia la representación de la mirada masculina que, de acuerdo a lo propuesto por la crítica Laura Mulvey, se manifiesta como lo activo (sujeto, el que mira) y ubica a la mujer como lo pasivo (objeto, lo mirado).

Bajo esta premisa, argumento que Figuera realiza una crítica a esta dinámica de la mirada, en primer lugar porque la hablante devuelve la mirada al hombre y con tan sólo este acto abandona su posición de objeto y promueve una interacción con el que la mira. Esta dinámica recíproca conlleva por una parte la identificación de la mujer en su calidad de objeto, ya que se da cuenta que esa mirada la refleja como la flor que florece, así mismo, el hecho de cuestionar lo que mira introduce la participación del lenguaje en esta dinámica de los opuestos (masculino/femenino, espectador/observado). Dentro este mismo registro se observa que la hablante no identifica a una flor (objeto) en la mirada del hombre sino una acción, florecer; es decir, se transforma de ente pasivo a ente activo.

En otra instancia, en los versos del poema “Verano,” “Mi amante me mira, pero dice que/con el sol de cara, casi no me ve...” (Figuera 34) se puede apreciar el concepto de la no-existencia propuesto por Alicia S. Ostriker, es decir la presencia, la no presencia y la invisibilidad de la mujer. Así Figuera representa el cuerpo de la hablante nuevamente bajo la mirada del amante; sin embargo, a pesar de que la mirada de este afirma que el cuerpo de la mujer se encuentra allí por medio del resplandor solar, la presencia de la mujer se anula. Dentro de esta retórica y haciendo reminiscencia del simbolismo del sol en la mitología griega, que lo identifica como Helios o Panoptes,<sup>1</sup> este se representa como una deidad masculina que tiene la habilidad de verlo todo. Es así que dentro de la estrategia subversiva de Figuera la luz del sol que resplandece sobre su cuerpo puede interpretarse

como el discurso patriarcal perpetuado por el franquismo, es decir, la invisibilidad de la mujer en la sociedad. Para que el resplandor de este sol anule su imagen, debe entenderse que se encuentra ubicado detrás o al menos en la misma posición del hombre (amante) que la mira, sobreentendiéndose por ende que tanto el sujeto masculino que la mira como el sol cuya luz la vuelve casi invisible, se encuentran en el mismo extremo de este espacio. Es así entonces que Figuera por medio de estos versos critica al sistema falogocéntrico que la deja fuera, que desconoce su presencia, la anula y la relega a un espacio secundario.

En su poema “Invierno,” Figuera nos presenta versos que hacen referencia al espacio físico de desenvolvimiento del hombre y la mujer de acuerdo a lo establecido por el discurso patriarcal, así:

Llegaste de fuera, herido  
de lluvia y vientos helados.  
Tus manos, duras de frío,  
se arroparon en mis manos (35)

El hombre llega de afuera, del espacio público, mientras que la mujer lo espera en el espacio doméstico (el hogar) y brinda calor y cobijo por medio de la presentación de las manos de la mujer como abrazadoras y contenedoras de las manos del hombre. En esta instancia, las manos se presentan como sinécdoque del cuerpo de la mujer y del hombre, por tanto las manos femeninas como un espacio cóncavo que es penetrado por las manos masculinas que representan el falo. De esta manera Figuera expone no sólo la división del espacio físico de los papeles masculino y femenino, sino también el discurso patriarcal, que construye la identidad de los individuos en base a los discursos de género y que se inscriben en el cuerpo de la mujer.

En estos tres poemas se observa la manera en que Figuera usa la retórica patriarcal sobre el cuerpo de la mujer y su función en relación al hombre. De esta manera la autora se apodera del lenguaje falogocéntrico para desestabilizar las dicotomías hombre/mujer, activo/pasivo y abrirse paso dentro del ámbito literario en el que la construcción del género prohíbe y condena su quehacer literario por considerarlo parte del ámbito público y por ende del hombre.

En esta misma etapa, Figuera publica poemas titulados, “Corre que te Pillo,” “Cinco Años,” “Madre,” “Elegante,” “Infancia Entre Otros.” El contenido de estos se encuentran íntimamente ligado con la

imagen de la mujer como madre y el ambiente doméstico como el espacio a donde pertenece. Por este motivo el crítico Manuel Mantero, citado por Jill Robbins, ha catalogado este quehacer literario como autobiográfico; por tanto, al establecer una identificación de la autora con la voz poética, esta crítica presenta una visión esencializada de la mujer. Es así que estas observaciones se pueden entender como reafirmación del discurso patriarcal que contrapone a la mujer-madre con la mujer-escritora, por tanto, la crítica ha interpretado que la única manera de unificar estos dos quehaceres era si esta madre escribía sobre maternidad y así se justificaba su irrupción en el espacio del hombre. En contraste con esta opinión, Robbins argumenta que esta imagen idealizada de la mujer como madre abnegada es una herramienta que Figuera usa al esencializar estratégicamente “lo femenino” y de esta manera apoderarse del discurso patriarcal que confina el cuerpo de la mujer a su capacidad reproductora. Es decir, la obra de Figuera, considerada bajo un lente Butleriano, presenta este discurso repetitivo de las actuaciones inherentes a “lo femenino,” y realiza una performativa de las reglas que la construcción social del género adjudica a la mujer para apoderarse de este discurso y desestabilizarlo. Así pues, al usar lo que Robbins llama “una máscara social” (568), Figuera logra establecer un espacio desde donde enunciarse.

Siguiendo esta misma retórica sobre la maternidad, Figuera la relaciona con su creación literaria y así escribe los siguientes versos en su poema “Insomnio,” “Y adentro, copo a copo,/se va tejiendo el verso” (Figuera 66) y por otro lado en el “El fruto redondo,” “Pero mis versos nacen redondos como frutos,/envueltos en la pulpa caliente de mi carne” (Figuera 60). En estos se puede apreciar como la poeta establece una relación entre el cuerpo de la mujer y el lenguaje al crear una analogía entre el verso y el hijo; por lo que ateniéndose a la diferenciación que Julia Kristeva, citada en Toril Moi, hace entre lo semiótico y lo simbólico, se puede apreciar que esta palabra que se convierte en verso, se forma en las entrañas de la madre y recibe las pulsaciones rítmicas positivas y negativas del cuerpo materno. Así entonces se manifiesta como un lenguaje diferente del establecido en el orden simbólico, el mismo que se caracteriza por ser lineal y unívoco. Estas características se pueden apreciar en el simbolismo de las palabras copo y redondo que se relacionan con la forma circular, la misma que se contrapone al concepto de lo lineal. De esta manera

estos versos presentan un reto a la visión patriarcal que considera a la mujer como un lugar o espacio generativo del hombre, es decir, lo no-hombre, el otro; y la subvierte al presentar una interpretación de la “chora” Platónica, como el espacio central generativo de lo femenino. Es importante notar que dentro de esta discursiva no se pretende delimitar la escritura o el discurso en términos de masculino o femenino, tal como Moi explica “what she (Kristeva) does have is a theory of marginality, subversion and dissidence” (164), sino en términos de diferencia y subversión a la norma simbólica.

A esta visión metafórica de la escritura con el cuerpo, se incorpora la visión de la obra poética como una “vía de perduración para el poeta, como manera de alargar su vida más allá de los límites naturales” (Frau 247). Por ejemplo, en el poema “Durar,” Figuera discierne sobre la cuestión metafísica de su quehacer literario y toca el tema de la trascendencia por medio de la escritura:

Yo pasaré y apenas habré sido,  
-frágil destino de mi pobre arcilla-.  
Hijo, cuando yo no exista,  
tú serás mi carne, viva.  
Verso, cuando yo no hable,  
tú, mi palabra inextinta. (70)

Por medio de la analogía del verso con el hijo, la poeta presenta a los dos como extensión del yo poético que se alza y perdura sobre la fragilidad y temporalidad de su cuerpo, la arcilla. De igual manera, compagina nuevamente los opuestos papeles de la mujer-madre y mujer-escritora para equipararlos y darles una nueva dimensión que trasciende el discurso patriarcal en el que la mujer no puede ser ente activo y creador.

Para concluir esta sección, el poema “Mujer” se presenta como un manifiesto de la subjetividad de la voz poética que se abre paso en un mundo “de hombres,” a su vez presenta una íntima relación de la hablante con la naturaleza y su subjetividad como algo que trasciende el “yo” individual:

¡Cuán vanamente, cuán ligeramente  
me llamaron poetas, flor; perfume!...  
Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme.  
Me entregan la simiente: doy el fruto.

El agua corre en mí: no soy el agua.  
 Árboles de la orilla, dulcemente  
 los acojo y reflejo: no soy árbol.  
 Ave que vuela, no: seguro nido.  
 Cauce propicio, cálido camino  
 para el fluir eterno de la especie. (32)

En este poema la voz poética devuelve la mirada al hombre que la ha convertido en objeto. Por medio de representaciones como flor, perfume, árbol, y ave el discurso falogocéntrico ha catalogado a la mujer como fuente de inspiración para la poesía; negando así su capacidad de crear y generar poesía o acción por ella misma. En este poema, Figuera cambia las imágenes estáticas por imágenes activas como florecer, dar fruto, y otras abarcadoras como cauce de un río y nido que acoge. De esta manera genera un discurso propio sobre sí misma. En este poema también se ve manifestada la presencia del cuerpo y su compenetración con la naturaleza como lugar y a la vez fuerza (pro)creadora.

### Segunda Etapa

Figuera publicó *Vencida por el Ángel* en 1950, *El Grito Inútil* en 1952, *Víspera de la Vida* en 1953 y *Los Días Duros* en 1953 y de acuerdo a críticos como Zabala y Wilcox estos demuestran las inquietudes metafísicas y existenciales de la poeta. Estas inquietudes se manifiestan en una mayor preocupación por temas sociales, políticos, religiosos y estéticos; a esto Christine Arkininstall añade que el trabajo de Figuera “is engaged in a process of determined remembrance when many were wishing simply to forget” (19), así la poeta expone en su poesía la devastación y atrocidades de la guerra y las conjuga con su frustración como madre y escritora ante tanta destrucción y opresión. Tanto la crítica velada al régimen franquista, a su discurso y simbología, así como su uso del cuerpo de la mujer como herramienta para de(re)escribir el testimonio poético-social de Figuera se manifiestan en los siguientes versos del poema “Egoísta,” “yo apretaba la puerta. Mis dos manos,/resueltas, obstinadas, indomables” y “Maciza, erguida; manteniéndome firme” (121-122). Estos muestran una diferente dimensión del cuerpo de la mujer, en la que se aprecia la fortaleza y el rechazo; esta mujer-madre alza sus



manos ya no para acariciar a su amante o a su hijo sino para protestar y desafiar.

Por otro lado, la crítica de Figuera hacia el régimen dictatorial se enfoca ya no sólo en la subyugación de la mujer dentro del sistema patriarcal sino que avanza a la dimensión social y confronta el autoritarismo franquista. Esto se puede apreciar en el poema “Esta Paz” que contiene versos como “no es esta paz, de ahora, enmascarada/entre papel y tinta mentirosa” (Figuera 124) en los que la voz poética denuncia y se revela en contra de lo que Arkistall llama “therapy of amnesia” (24) con la que el régimen pretendía borrar la memoria histórica y colectiva del país. Figuera clama por los muertos sin sepultar “Paz con hedor de muertos insepultos;” (125) en referencia a las miles de desapariciones y ejecuciones de todo aquel que fuera considerado oponente político del régimen. Igualmente, en el mismo poema, la hablante rechaza y denuncia la opresión de la siguiente manera, “en que las manos duras, apretadas,/han de llevar el corazón en vilo/para que no se arrastre ni se hiera,” (125). En este verso, las manos de esta mujer se han transformado en puños debido a la frustración ante el ambiente de zozobra y el continuo escrutinio del sistema dictatorial.

La intersección entre mujer-madre y mujer-escritora siguen de manifiesto en la obra de Figuera, como se puede apreciar en los siguientes versos del poema “Los Días Duros:”

Ya no podemos acunar la débil  
carne del hijo en un regazo tibio  
de raso y plumas: hay que sostenerla  
con fuertes manos, apoyarla adrede  
en el inquieto suelo, preparando  
con firme decisión su andar futuro (171)

Wilcox argumenta que Figuera desmantela el discurso patriarcal al desmitificar y desantificar la imagen de la madre y el discurso de la maternidad, lo que se revela al relacionar esta imagen con pobreza y odio, es decir, desligando a la mujer del discurso religioso de santidad y eterealidad. La madre en estos versos usa sus brazos como protección, fuerza impulsora y formadora para el hijo. Su papel ya no se limita a acunarlo sino que busca asegurarse que en medio de la incertidumbre de su entorno, este hijo se encuentre preparado para el futuro. Es de la misma manera que haciendo referencia a la previa

relación sinónima que la poeta ha establecido entre el verso y el hijo, estos versos se pueden interpretar como la decisión de la poeta de proyectar su obra hacia un contexto más amplio que trascienda hacia el porvenir.

En otros poemas tales como “Silencio,” Figuera presenta sus dudas sobre su labor literaria y la cuestiona en su dimensión pragmática, así:

Ser poeta es inútil en un mundo acosado.  
Cuando todos tus versos, día a día, exhibiendo  
delicados perfiles de barroca belleza,  
hayan dicho el fracaso de ser hombre, la angustia  
de ir a tientas, vagando con latido impreciso  
por caminos fangosos que los muertos obstruyen,  
.....  
¿qué habrás hecho, poeta? Ni una lágrima sola,  
Ni una tibia, redonda lagrimita de niño  
habrá sido enjugada. Ni unos labios sedientos  
quedarán refrescados. Ni un hilillo de sangre  
que las venas perdieron, será vuelto a las venas.  
Y aunque grites el hambre y las madres robadas  
no habrá pan en las bocas ni los rotos regazos  
serán llenos de nuevo con el peso del hijo.  
.....  
Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.  
Adentrarse en las ruinas salpicadas de llanto  
y empezar a poner con humilde paciencia  
un ladrillo sobre otro. (149-150)

La voz poética presenta su dilema entre seguir dedicada a su labor literaria o abandonarla y apegarse a la realidad que demanda una reconstrucción de su sociedad y su país. La hablante deja entrever su inquietud de dar a la poesía una dimensión más activa, lo que Jo Evans ha calificado como la intención de la poeta de conjugar el arte con la denuncia y que esto a su vez desemboque en un compromiso social que forje la acción.

La relación entre el cuerpo, el lenguaje y la naturaleza también se manifiesta en esta etapa de la obra de Figuera. Así lo demuestra en su poema “La Sangre” en el que identifica la sangre con su verso y la manera que esta se genera, se desplaza y se inscribe en su cuerpo como una fuerza que la apoya y la mueve a expresarse:

Yo me siento la sangre ¿No la sentís vosotros?  
Sangre de la mujer, cáliz abierto.

Yo me siento la sangre. Ella me nutre  
Me llena, me dibuja, me sostiene.

Callada sinfonía de mis pulsos.  
Verso rimado en rojo por mis venas.  
Vuelo encerrado en íntimas volutas.  
Rio escondido de infinitas ramas  
fertilizando mi sensible barro,

Yo la siento correr. Flujo y reflujo,  
bate las hondas playas de mi pecho.  
sube por mi garganta estremecida,  
moja mis labios con sabor espeso  
de miel caliente. Grita  
y enciende la codicia de mis ojos. (206)

Estas estrofas presentan la sangre como el símbolo del verso (de la palabra), la misma que corre por todo el cuerpo de la hablante en un movimiento fluido y por medio de pulsaciones. Entonces volviendo a los postulados de Kristeva, este lenguaje que surge de “lo femenino” se entrelaza y mezcla por todo el cuerpo de la mujer, es decir, el lenguaje y el cuerpo son uno mismo. Partiendo de esta noción, es necesario mencionar que la manera en que este lenguaje se transmite fuera del cuerpo de la mujer ya no es por medio de la analogía con el parto como en “El fruto redondo” sino ahora es por la garganta, es decir, la poeta ya no hace el esfuerzo de velar su voz o metaforizar su producción literaria por medio de la maternidad. Ahora esta se manifiesta por su boca como grito que ilumina su visión.

Permaneciendo en este mismo poema, en la quinta estrofa, la hablante identifica el objetivo de su obra:

Mi sangre, zumo denso circulando  
por todos mis poemas. Limpia savia  
irguiéndose en la recia primavera  
del hijo conseguido. (206)

La voz poética primero asevera que esta sangre (lenguaje) se encuentra en todas sus obras y tiene una consistencia densa, es decir, su contenido es pesado; lo que se puede apreciar en la carga testimonial de su obra. Así también demuestra que ella está consciente de que su perspectiva está inscrita en su obra, no a nivel lingüístico esencialista de la llamada “escritura femenina” sino como resultado de su única experiencia dentro de su entorno, la misma que se transforma en la esencia (savia) de las generaciones futuras (hijo conseguido- concebido).

Finalmente en las dos últimas estrofas del mismo poema, la hablante demanda que su obra no quede olvidada y nuevamente se aprecia su preocupación metafísica:

Amo mi sangre. Cuando yo muera  
no la dejéis cuajarse como hielo  
hecho con agua sucia.  
No la dejéis secarse en polvo oscuro.  
Descomponerse en jugos malolientes.  
Cuando yo muera, abridme, desatadme  
las frágiles esclusas de las venas.

Verted mi sangre toda. Derramadla.  
Absórbala la tierra como suya  
Y el agua deslizante de algún río  
Unte con ella el lomo de sus peces. (206)

Esta obra de Figuera se apega al concepto propuesto por Noemí Acedo Alonso en lo referente a la escritura corpórea:

La práctica de escribir con el cuerpo es: primero, transcribir todo aquello que está en la memoria del cuerpo, intentar representar el dolor, segundo, hacer emerger aquello de lo que no se es consciente, a base de una escritura que surge como intento de nombrar lo innombrable, y tercero, implicar la propia vida -el cuerpo- en la literatura. (n/p)

La hablante infiere su deseo de que su obra se perpetúe con un objetivo superior, más allá de la trascendencia personal; es decir, como un testimonio que se alza del silencio, se nutre de la experiencia individual y ahora se proyecta a lo colectivo en conjugación con la

naturaleza, en este caso, la tierra y el río, como símbolos de su país y por ende de la gente que habita en él.

### Tercera Etapa

En esta etapa, Figuera publicó *Belleza Cruel* en 1958 y *Toco la Tierra* en 1962; posteriormente continuó trabajando esporádicamente y por motivos de espacio y enfoque, dichas obras no se tomarán en cuenta en este análisis. Las publicaciones mencionadas han sido calificadas por la crítica como la producción que demuestra un mayor interés por las cuestiones sociales, así como un posicionamiento radical de la autora en favor del ser humano que sufre. Sus obras presentan una identificación mayor con el sufrimiento y alienación de todo un país. Así partiendo de la crítica realizada por Arkinstall en la que propone que Figuera usa técnicas en las que conjuga el lenguaje, tiempo y espacio, lo individual y lo colectivo para crear una identidad nacional; se observa que esta se ubica en un espacio híbrido desde el cuál enuncia un discurso contestatario al de la de hegemonía patriarcal.

Así se puede apreciar en los siguientes versos del poema “Sólo Ante el Hombre”:

Pero sólo ante el hombre, hijo del hombre,  
reo de origen, ciego y maniatado,  
los pies clavados y la espalda herida,  
sucio de llanto y de sudor, impuro, (Figuera 225)

En este verso, la hablante introduce la palabra “hombre” sin la carga de la construcción social del género. Ante el poder opresivo de la dictadura, las diferencias de género, de raza, de religión, etc... fueron homogenizadas y se ubicó al pueblo en general en el espacio del Otro. De esta manera se dio paso a la dicotomía centro-margen, en la que el régimen dictatorial ocupa el centro y el pueblo el margen. De igual manera, en la siguiente estrofa la poeta diluye la dicotomía hombre-mujer y se identifica con el sufrimiento universal:

sólo ante el hombre me comprendo y mido  
mi altura por su altura y reconozco  
su sangre por mis venas y le entrego  
mi vaso de esperanza, y le bendigo,  
y junto a él me pongo y le acompaño (225)

Por medio de esta unificación, como explica Marina Fe, la diferencia entre hombre y mujer quedó eliminada para dar paso a una identificación en su papel de subyugados y a una diferencia que se basa en un cruce de multiplicidades. Así Arkinstall argumenta que el uso de lenguaje, tiempo y espacio en la obra de Figuera se manifiestan como una técnica para contestar al discurso hegemónico desde un espacio e identidad híbridos. Así en estos versos el hombre es sinécdoque de toda la sociedad, de los seres humano que independientemente de sus circunstancias se encuentra homogeneizados y marginalizados bajo el yugo del régimen franquista.

En el poema “Guerra” se aprecia una identificación de la hablante y su cuerpo como la madre patria que dio a luz a Caín y Abel, “Los ví nacer: Menudos, desarmados./pero en su carne yo leía: muerte” (Figuera 230). La representación dos hermanos que se enfrentaron, cayendo uno y alzándose otro, se puede interpretar como la España divide en derecha e izquierda y la guerra civil como resultado; por tanto, de acuerdo a Arkinstall, esta estrategia de la poeta puede entenderse como su afán de revisar la historia en un presente doloroso y devastado pero con miras a proyectarse hacia un futuro en el que no se repitan los errores del pasado. Así en su poema “Donde veas” la voz lírica hace un llamado de unidad que abarca a todos sin igual, al labrador, al hombre, al niño, a la madre:

Donde veas  
que el látigo o la espada se levantan,  
que la prisión redobla sus cerrojos,  
que los fusiles amenazan muerte,  
acércate y, a pecho descubierto,  
lanza un tremendo NO que salve al mundo. (276)

La hablante hace un llamado que conjuga el poder de la unidad y del lenguaje ante la alienación y la opresión. Este llamado se consolida en el poema “Hombre Naciente” porque el hablante lírico es un individuo que todavía no ha nacido, es la metáfora de las generaciones presentes y futuras que merecen y demandan un mundo mejor:

Después que vengan a nacer conmigo.  
Haremos entre todos cuenta nueva.

Quiero vivir: Lo exijo por derecho.  
Pido la paz y entrego la esperanza. (257)

El hablante hace un llamado a todos los hombres a volver a nacer y a comenzar de cero, a dejar el pasado atrás pero habiendo aprendido de él. Se postula como un sujeto que exige un mundo mejor, pero a la vez brinda la esperanza de cambio. El hecho que Figuera, siendo mujer, y lo que esta clasificación acarrea le de voz a un “hijo” sin género; se manifiesta como una total subversión a la construcción social del género y su discurso sobre el “lenguaje femenino” porque la autora puede pronunciarse con la subjetividad de un individuo, que se informa en sus propias experiencias independientemente de categorías de género.

Dentro de este mismo afán, Figuera escribió *Canto Rabioso de Amor a España en su Belleza* en el que alaba la hermosura de la naturaleza, la historia y la cultura española a manera de una búsqueda de la esencia que había sido destruida por la guerra, “porque eres bella España, y agonizas/bajo mis pies, herida en tus cimientos” y “con una cruz al cuello y otra al hombro” (243-245). Es así que para esta belleza, que se encuentra subyugada bajo el peso de dos cruces, símbolos de la iglesia y del gobierno, la hablante enuncia su compromiso:

Con los ojos cerrados,  
con los puños cerrados, con la boca  
cerrada, España, canto tu belleza.  
Y con la pluma ardiendo y con la pluma  
loca de amor rabioso canto y firmo. (243)

Su cuerpo como sinécdoque del ser humano subyugado presenta los ojos cerrados por la ceguera impuesta por el régimen franquista; los puños cerrados como símbolo de la frustración que satura al hombre ante la opresión y la boca cerrada como la imposibilidad de expresarse abiertamente ante la censura impuesta por el gobierno. Y es así que en sus dos versos finales la hablante reafirma su posición de sujeto que quiere y puede expresarse sin ningún temor porque para finalizar firma su nombre con la pluma, símbolo de “la escritura masculina.” Así Figuera se apodera de esta herramienta para subvertir el discurso y las prácticas del sistema patriarcal. En este poema se nota ya una evolución avanzada del compromiso de la autora con la

causa social. Ella se postula como un sujeto con autonomía que se encuentra en íntima armonía con su posición, su obra literaria y su lenguaje como también se aprecia en el poema “Aunque la Mies más Alta Dure un Día”:

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 (289)

Por tanto, bajo el lente teórico de Cixous citada en Moi, “voice: ‘writing and voice... are woven together’. The speaking woman is entirely her voice: ‘She physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body’”(114). En estos versos se aprecia la convergencia de temas que han sido constantes en la obra de Figuera: el cuerpo y el lenguaje como constituyentes de la voz de la mujer. De igual manera, la boca adolorida se puede entender como producto de la protesta y denuncia mientras que el carácter renuente de la voz poética se manifiesta cuando habla de transformar la herida (producto de la opresión) en una fuerza de denuncia y cambio.

### **Conclusión**

La obra de Ángela Figuera Áymerich se manifiesta como la expresión de un testigo que, en su condición de subordinada, usa su cuerpo como texto y herramienta textual con dos objetivos: uno el de expresar lo silenciado de su experiencia sobre su entorno social y cultural, y por otro lado para subvertir el discurso hegemónico que jerarquiza a los individuos en base a la construcción social del género.

Puesto que el cuerpo no puede desligarse de una cultura determinada, y de la serie de discursos que constituyen la dimensión simbólica del mismo, Figuera se apodera del cuerpo de la mujer y del discurso relacionado con el mismo para dismantelar las construcciones sociales de género y reafirmar su identidad individual y literaria. Por medio del uso del cuerpo como herramienta textual, Figuera utiliza las convenciones literarias del grupo dominante para cuestionar las definiciones establecidas de “lo femenino.” Igualmente, la poeta no reacciona solamente a las circunstancias sociales y políticas específicas de la mujer en España de la postguerra sino que



su obra trasciende para cuestionar el orden establecido por el patriarcado y la jerarquización arbitraria que conlleva.

Finalmente, partiendo de la concepción de que no existe una definición unívoca y absoluta sobre el cuerpo, por el mismo hecho de su vinculación a discursos y prácticas culturales, Figuera escribe su obra postrera desde, de, y con su cuerpo. Escribe un texto testimonial e histórico con el fin de generar una denuncia, la misma que representa tanto las vivencias de una colectividad como la necesidad de cambio.

### Obras Citadas

- Acedo Alonso, Noemí. "Cos i Textualitat." *La Escritura Corpórea en la Narrativa de Luisa Valenzuela*. Cos i Textualitat, 03/2011.
- Arkininstall, Christine. *Histories, Cultures, and National Identities*. Cranbury: Rosemont Publishing and Printing Corp, 2009.
- Berens, E.M. *Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*. New York: Maynard, Merrill, & Co. 2007. 62-67.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999. 162-180.
- Carr, Helen. "Poetic License." *Contemporary Women's Poetry: Reading/Writing/Practice*. Eds. Alison Mark and Ed. Deryn Rees-Jnes. London: Macmillan Press, 2000. 76-100.
- Cixous Hélène, First. *The Hélène Cixous reader*. Ed. Susan Sellers. New York: Routledge, 1994.
- Dru, Dougherty. "Una Poética del Zigzagueo: Ernestina de Champourcin (1926- 1936)." *Hispania*. 92.4 (2009): 653-663.
- Evans, Jo. *Moving Reflections: Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Ángela Figuera Áymerich*. London: Tamesis, 1996.
- Fe, Marina. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, D.F.: Lengua y Estudios Literarios, 1999.
- Figuera Áymerich, Ángela. *Obras Completas*. Madrid: Ediciones Himperión, 2009.
- Frau, Juan. "La Analogía entre Parto y Creación Poética en la Lirica Hispánica Contemporánea." *Hispanic Research Journal* 5.3 (2004): 245-254.
- Kristeva, Julia, and Goldhammer Arthur. "Stabat Mater." *Poetics Today* 6.1/2 (1985): 133-152.
- Mantero, Manuel. "Ángela Figuera y la Maternidad a la Redonda." *Entraiture*. Ithaca: Cornell UP, 1989.

- Moi, Toril. *Sexual Textual Politics: Feminists Literary Theory*. New York: Routledge, 1985.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Ostriker, Alicia S. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon, 1986.
- Payeras, María. *El Linaje de Eva: Tres Escritoras Españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. n/a: Trivium, 2002. 9-48.
- Riddel, María del Carmen. *La Escritura Femenina en la Postguerra Española*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.
- Robbins, Jill. "La Mujer en el Umbral. La Simbología de la Madre en la Poesía de Ángela Figuera." *Society of Spanish & Spanish-American Studies* 25.2 (2000): 557-585.
- Rodriguez Nunez, Victor. "Género, Alteridad y Poesía en "Belleza Cruel, de Ángela Figuera Áymerich." *Revista Hispanica Moderna* 54.1 (2001): 140-153.
- Rubin Suleiman, Susan. "(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Erotism." *Poetics Today* 6.1/2 (1985): 43-65. Print.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1999
- . "Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited." *NOVEL: A Forum on Fiction* 31.3 (1998): 399-413
- Wilcox, John C. "A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Ángela Figuera Áymerich and Francisca Aguirre." *STCL* 16.1 (1992): 65-89
- . *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: U of Illinois P, 1997. 173-196.
- Zabala, José. "Ángela Figuera Áymerich: Cuando la Poesía no Basta; Activismo poético en Defensa del ser Sumano." *Españolas del Siglo XX, Promotoras de la Cultura* (2003): 245-283.

### Notes

---

<sup>1</sup> Gigante con cien ojos de acuerdo a la mitología griega.