



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2017

BÚSQUEDA Y CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
EN LA POESÍA DE SUSANA MARCH

MARÍA DE LOS ÁNGELES VILALTA IGLESIAS



Universitat
de les Illes Balears

TESIS DOCTORAL
2017

Programa de Doctorado en Lenguas y Literaturas
Modernas

BÚSQUEDA Y CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
EN LA POESÍA DE SUSANA MARCH

María de los Ángeles Vilalta Iglesias

Director/a: Dra. María Payeras Grau

Doctora por la Universitat de les Illes Balears

A mi padre.
In memoriam

Agradecimientos

En primer lugar, ha sido decisivo para este trabajo de investigación el poder contar con las orientaciones por parte de mi directora de tesis, María Payeras Grau, a quien le quiero agradecer la infinita paciencia que ha tenido conmigo. Asimismo, ha sido de gran ayuda el contacto establecido con la nieta de Susana March, Tànit Fernández de la Reguera, que junto a su padre Alfredo Fernández de la Reguera me han aportado información necesaria para completar adecuadamente este estudio.

De igual modo debo agradecer la diligencia y amabilidad de los compañeros del Servei de Documentació, porque gracias a ellos he tenido acceso a material bibliográfico que de otro modo hubiera sido mucho más complejo consultar. Asimismo agradezco la buena predisposición por parte de los compañeros de la Biblioteca del edificio Ramón Llull de nuestra universidad.

Por sus consejos y aún más por su aliento, quiero mostrar mi gratitud a mi profesor Perfecto Cuadrado y a mis amigas y compañeras Lourdes Pereira y Assumpció Rost.

En un último y privilegiado lugar, les debo mi infinita gratitud a mi pequeña familia. A mi madre a la que admiro enormemente por su lucha incansable, a Rodrigo, mi compañero en la vida y a nuestra hija Guiomar, nuestro mayor triunfo.

RESUMEN

El objetivo principal del presente trabajo es ahondar en la obra poética de Susana March como autora inscrita en la poesía de posguerra. Para ello se trabaja en uno de los aspectos claves en la literatura femenina de la época y así también en nuestra autora: la búsqueda y construcción identitaria, presente a lo largo de toda su producción literaria. Susana March estructura su poética a través de un hilo conductor que camina sobre la historia de un sujeto femenino que nos relata todo su proceso vivencial entrelazado libro a libro, desde la niñez, pasando por los años de juventud, seguidos de la madurez, hasta alcanzar la vejez. Se crea así una historia solícitamente construida desde el principio hasta el final, en la que se da una estrecha relación entre autobiografía e identidad, es decir, entre la impronta autobiográfica de Susana March y todo el proceso de búsqueda identitaria que caracteriza enormemente su poesía.

Palabras clave: Susana March, poesía femenina, poesía de posguerra, búsqueda identitaria, autobiografía.

RESUM

L'objectiu principal del present treball és aprofundir en l'obra poètica de Susana March com a autora inscrita en la poesia de postguerra. En aquest sentit, es treballa un dels aspectes claus en la literatura femenina de l'època i així també en la nostra autora: la recerca i la construcció identitària, present al llarg de tota la seva producció literària. Susana March estructura la seva poètica a través d'un fil conductor que camina sobre la història d'un subjecte femení que ens relata tot el seu procés vivencial entrellaçant llibre a llibre, des de la infantesa, passant pels anys de joventut i la maduresa, fins a arribar a la vellesa. Crea així una història construïda des del principi fins al final, en la qual és implícita una estreta relació entre autobiografia i identitat, és a dir, entre l'empremta autobiogràfica de Susana March i tot el procés de recerca identitària que caracteritza enormement la seva poesia.

Paraules clau: Susana March, poesia femenina, poesia de postguerra, recerca identitària, autobiografia.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to delve into the poetic work of Susana March as an author inscribed in Spanish postwar poetry. With this purpose we'll work on one of the key aspects in the feminine literature of the time and also in our author: the search and identity construction throughout all her literary production. Susana March structures her poetics through a thread that walks on the history of a female subject which tells us all her experiential process book by book, from childhood, through the years of youth, followed by maturity, until the old age. A well-constructed story from the beginning to the end is thus created, in which there is a close relationship between autobiography and identity, or in other words, between the autobiographical imprint of Susana March and the whole process of identity research that characterizes her poetry.

Key words: Susana March, women's poetry, postwar poetry, identity research, autobiography.

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
1.1. Objetivos.....	3
1.2. Metodología.....	4
1.3. Estado de la cuestión.....	6
2. Itinerario biobibliográfico de Susana March.....	10
3. Breve apunte sobre la poesía española de posguerra (1939-1959)	19
3.1. Susana March en la poesía femenina de posguerra.....	34
4. Libro a libro.....	43
4.1. <i>Rutas</i> (1938). La quimera de la juventud.....	44
4.2. <i>Los poemas de la Plaza Real</i> (1987). Nostalgias.....	61
4.3. <i>Ardiente voz</i> (1948). Primera esencia.....	72
4.4. <i>El viento</i> (1951). El inaprensible paso del tiempo.....	88
4.5. <i>La tristeza</i> (1953). El desencanto existencial.....	99
4.6. <i>Esta mujer que soy</i> (1959). Rebelde resignación.....	113
5. Símbolos recurrentes en la expresión poética de Susana March.....	122
6. Recursos formales.....	134
6.1. Formas métricas	134
6.2. Estructura textual.....	171
6.3. Recursos expresivos.....	189
7. La identidad femenina en la obra de Susana March.....	204
7.1. Entre realidad y ficción.....	204
7.2. Búsqueda identitaria.....	217
7.3. El personaje femenino en narrativa y poesía.....	238
7.3.1. Susana March en la narrativa de posguerra.....	240

7.3.2. Novelas destacadas.....	245
7.3.2.1. <i>Nido de vencejos</i> . La mujer intelectual.....	246
7.3.2.2. <i>Nina</i> . La mujer adúltera.....	252
7.3.2.3. <i>Algo muere cada día</i> . La mujer y su destino.....	256
7.3.3. Interrelaciones entre poesía y narrativa.....	262
7.3.3.1. <i>Flores enfermas de inquietudes</i>	264
7.3.3.2. <i>Sin fronteras ni angustias</i>	273
7.3.3.3. <i>Mundo perdido</i>	285
8. A modo de conclusión.....	295
9. Bibliografía.....	301
10. Anexos.....	318
10.1. Cronología de la vida y obra de Susana March.....	318
10.2. Entrevista a Alfredo Fernández de la Reguera.....	323

1. Introducción

1.1. Objetivos

Este trabajo pretende sumarse al esfuerzo que desde las últimas décadas se ha llevado a cabo para mitigar el olvido al que ha sido sometida gran parte de la poesía escrita por mujeres a lo largo del siglo XX, en el que se han sucedido varias generaciones de escritoras que no siempre han gozado del prestigio y la visibilidad que merecerían, pero que en todo caso han tenido una solidez que progresivamente va siendo reconocida en los estudios académicos que comienza a repercutir en una mayor proyección de las mismas. Así pues, este proyecto se engarza con otros estudios cuyo propósito común es «recuperar, historiar y visibilizar la aportación de la mujer a la poesía española de posguerra, en gran medida ignorada o valorada de forma injusta» (Payeras, 2009: 23).

A partir de este planteamiento —y en la medida de mis posibilidades— el objetivo principal que me propongo con esta tesis doctoral es el de ahondar en la obra poética de Susana March como autora inscrita en la poesía de posguerra, con la intención de combatir el semiolvido crítico y académico que existe en relación a su trayectoria literaria. En este sentido, aspiro a que este trabajo sirva de incentivo para ampliar la divulgación de su obra, impulsando el interés por su estudio como escritora destacada en la poesía del periodo.

A lo largo de las páginas que siguen se intenta, pues, recuperar de alguna manera la memoria y la relevancia que pudo tener Susana March como exponente de la poesía de su tiempo, aunque por varios motivos nunca se le concedió el lugar merecido, tratándose así de un ejemplo más, entre otros, de aquello que Gerardo Diego apuntó: «Faltan muchos nombres, para mi gusto de tanto relieve como los citados. Faltan las poetisas, que nunca han sido más merecedoras de lauro que en nuestros días» (1947: 421).

1.2. Metodología

Empezaremos este trabajo con un primer punto en el que a modo de presentación se traza el itinerario bibliográfico de Susana March. A continuación en el siguiente capítulo se realizará un esbozo del contexto histórico, social y literario que propicia el surgimiento de la poesía de posguerra, para valorar cómo tales circunstancias influyen en los compromisos, tanto estéticos como sociales y ver cómo se transmutan (si es que lo hacen) de una generación a otra, para de este modo poder ver cuál es el lugar que ocupa la poesía de Susana March en la literatura de su tiempo.

Además, todo ello ayudará a conectar dialógicamente la poesía de Susana March con la de otras autoras coetáneas, predecesoras e incluso posteriores. Un diálogo entre poéticas que ayudará a comprender con mayor perspectiva la obra de la autora. Evidentemente, son muchas y variadas las constantes interrelaciones que se pueden hacer entre las obras de distintas autoras, y también lo es que dependen de la observación subjetiva que el lector haga. No obstante, hemos intentado apuntar las conexiones más significativas para el presente estudio.

Al análisis de la obra poética de Susana March, se dedican tres capítulos. En primer lugar, se elabora un pormenorizado recorrido libro a libro en el que, además de contextualizarlos, se profundiza en el fondo de los temas que sustentan esta obra. En otro capítulo, se dedican unas páginas a los símbolos más recurrentes en la expresión poética de Susana March. Un tercer apartado se centra en la estructura formal sobre la que se sostiene la lírica de la autora, que como veremos —y como debe ser—, conecta estrechamente con los contenidos que dotan de significación a la composición de esta obra poética.

Aunque destaca por su poesía, la obra literaria de Susana March está dividida en dos grandes bloques: lírica y narrativa. Por ello, en un último capítulo se aborda la narrativa de Susana March como la otra parte importante del conjunto de su obra escrita y ello nos va a servir, no sólo para conocer más y mejor la producción literaria de la autora, sino también, y sobre todo, para dar con uno de los aspectos claves en la literatura femenina

de la época y así también en nuestra autora. Se trata de ver el tipo de personaje femenino que se construye a lo largo y ancho de las novelas de Susana March, para poder hacer posteriormente una interrelación con el tipo que encarna la voz protagonista de sus poemarios, y todo ello en conjunto con el fin último de extraer los rasgos destacados de esa figura femenina que por antonomasia se deriva de toda la producción literaria de la autora.

Se trata de demostrar la cohesión existente en la obra creativa respecto a la representación de la identidad femenina, punto central de este trabajo. Puesto que «Nadie como ella —la mujer creadora— conoce o puede conocer el alma y la psicología de la mujer» (Fagundo, 1995: 36). Esta otra parte de su escritura literaria nos va a servir de apoyo para profundizar mejor en la construcción del personaje femenino en el conjunto de toda su producción. El objetivo, pues, es perfilar los rasgos definitorios de ese yo poético y de esas protagonistas en su narrativa, que a su vez nos ayudarán a delimitar el marco temático de la obra de la autora.

De forma transversal, a lo largo de este estudio, cierto enfoque biográfico y psicológico también se pone de relieve para completar y precisar la razón de ser de esta poética, considerablemente condicionada por la vivencia del momento histórico en el que se inserta. Cabe decir que no me detengo a realizar un estudio en profundidad desde estas dos perspectivas extratextuales (desde lo biográfico y lo psicológico), sino que se trata de hacer un acercamiento hacia lo más relevante, a fin de alcanzar un tratamiento lo más riguroso y exacto posible de aquello que interviene directa o indirectamente en el camino de toda la construcción poética de la autora, desde sus inicios hasta su último libro.

Cabe avanzar que en esta línea de trabajo he dejado de lado los libros de Susana March de edición seudónima, puesto que, como veremos, no forman parte de la obra importante de la autora. Se dejan de lado las novelas rosas que la autora publica con su seudónimo “Amanda Román”, así como los relatos juveniles firmados por “Alauda”. Nos centraremos únicamente en sus tres novelas más destacadas.

Mi criterio a la hora de seleccionar el material ha sido siempre el de

procurar una amplia y fidedigna información en relación al objeto de estudio que me he propuesto. De acuerdo con ello, principalmente, esta investigación se apoya en tres fuentes de información: el conjunto de la obra de Susana March, la bibliografía crítica relacionada directamente con su obra y toda la bibliografía complementaria necesaria.

Las obras del corpus con las que ha sido posible realizar esta investigación ha sido toda la poesía de Susana March a la que he tenido acceso a través de la “Colección Voces secretas” existente en la Biblioteca de la Universitat de les Illes Balears. Además, a través de este servicio se ha podido llevar a cabo un estudio sobre la literatura de autoría femenina, puesto que, junto a una bibliografía extensa en cuanto a obras de autoría femenina, ofrece una amplia bibliografía de teoría literaria que también ha sido de gran ayuda para este trabajo.

Por último, cabe decir que, para la realización de este estudio, se ha consultado el legado de la autora que se encuentra en el archivo del Fons de Ricardo Fernández de la Reguera - Susana March de la Biblioteca Nacional de Catalunya y, a su vez, se ha contado con la participación de la familia, que ha aportado información relevante, tanto sobre cuestiones personales, como literarias, en relación a Susana March.

1.3. Estado de la cuestión

Aunque tal vez sea anecdótico, cabe apuntar aquí que, a pesar de haber sido una figura conocida y considerablemente reconocida en su época, Susana March siempre intuyó lo que con el trascurso del tiempo podría pasar en relación a su obra. Es este hecho algo que, como veremos, ella misma refleja sin ambages tanto en su poesía, como en sus propias declaraciones sobre la literatura española de su época: «luego pasa el tiempo y elimina la paja. (A lo mejor, entre la paja, me eliminan a mí y me revientan)» (Corredor-Matheos, 1962: 10).

Estas palabras de Susana March se podrían extrapolar a todos los órdenes del desarrollo de la sociedad española, puesto que apenas es esta una más de las ausencias heredadas:

si la investigación tradicional —en objeto y método— se aplica a las mujeres no puede encontrar otra cosa que ausencias. Ausencia en la Historia, en la Lengua, en la Economía, en el Derecho... Una larguísima e inacabable ausencia, de la que sólo se puede salir acotando nuevos ámbitos de estudio y rescatándolos para la dignidad del objeto de atención y de recuerdo. (Durán, 1987: 17)

Así pues, en el caso de mujeres escritoras encontramos frecuentes lagunas, ya que tradicionalmente, y hasta hace relativamente poco tiempo, no pudieron dedicarse públicamente a tareas intelectuales o artísticas, y si lo hacían el reconocimiento era o bien nulo, o bien mínimo, en todo caso con muchas reticencias y en el mejor de ellos el reconocimiento era tardío: «En la historia de occidente la escritura de la mujer no ha gozado de privilegios iguales a la de los hombres ni en la jerarquía de producción o publicación, ni en los mecanismos de circulación y recensión de los textos» (Díaz Diocaretz y Zavala, 1999: 77).

El silencio impuesto a estas mujeres hizo que muchas de ellas, que poseían una obra de buena calidad y una trayectoria digna de ser reconocida, hayan pasado discretamente por la Historia de la Literatura Española. Como afirma Geraldine C. Nichols en su artículo «Ni una, ni grande, ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática»:

Narradora excepcional cuando la moda crítica valoraba las innovaciones estructurales o idiomáticas, Laforet era menospreciada por su destreza en narrar. Ni siquiera se hablaba de su “destreza”, palabra que implica inteligencia y cultura, sino de su “don”, es decir, de una cualidad otorgada por la naturaleza (1995: 204).

Con este ejemplo, entre muchos, es lícito decir que desde las últimas décadas del siglo XX, muchos nombres femeninos se han vuelto a escuchar mediante el proceso de recuperación y reconocimiento que ha supuesto la aparición desde el ámbito académico de numerosos estudios de crítica

literaria femenina. Asimismo desde el ámbito cultural con la proliferación de poemarios, antologías, revistas, premios, etc., que ha habido y sigue habiendo desde las últimas décadas del siglo pasado, se ha originado un auge destacado iniciado en los años ochenta, momento en el que, ya finalizada la represión del Régimen, se da una nueva etapa, de transición política y de recuperación de libertades perdidas en el que «la participación creciente de la mujer en la vida pública y la búsqueda de una nueva identidad femenina, ha multiplicado los estudios feministas sobre la condición de la mujer, con un importante trabajo de recuperación de la memoria histórica femenina» (Ruiz Guerrero, 1997: 129). Se ha generado pues un nuevo panorama cultural y literario que se llena de nombres femeninos que escriben poesía y sobre poesía.

Sin embargo, Susana March es una más de las lamentables ausencias que posee la historia de la literatura, a pesar de la resonancia de sus publicaciones, de los premios recibidos¹, del contacto con editores y críticos de la época, y de su amistad con escritores de la talla de Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer, Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Conde, Ana María Matute, Carmen Laforet, entre otros. A pesar de todo ello, hasta este momento son escasos los estudios realizados sobre su obra literaria.

March está hoy prácticamente olvidada no sólo dentro y fuera de España sino también en su Barcelona natal. [...] Por una parte, la omisión de Susana March de los cánones oficiales de la poesía española del siglo XX —antologías, historias del verso, cuadros generacionales— se debe a factores que afectaron a un sinnúmero de mujeres poetas. Pero por otra, el caso de March es anómalo porque nunca estaba en cuestión la alta calidad de su obra poética². (Cavallo, 2006: 447)

1 Premios recibidos: accésit al Premio Boscán por “Polvo en la tierra” (1949); Premio Adonais por su poemario *La tristeza* (1952); finalista en el Premio de Novela Ciudad de Barcelona con su novela *Nina* (1949) y el Premio Angaro con *Poemas de la Plaza Real* (1986).

2 Susana Cavallo recoge en su artículo declaraciones sobre Susana March realizadas por parte de autores reconocidos como Vicente Aleixandre, en el capítulo «Susana March es muy joven» (1977a), y como Victoriano Crémer que de Susana March expresa lo siguiente: «es la voz femenina más valiosa de la poesía española actual» (2006: 447).

En todo caso, para la redacción de este trabajo han sido de gran ayuda los artículos publicados por Susana Cavallo, quien hasta ahora es la autora que más ha profundizado en el estudio de la obra poética de Susana March. Cabe decir también que recientemente, en noviembre de 2012, se celebró en el Ateneu Barcelonès un homenaje en memoria de la poeta Susana March en el que intervinieron Alfredo Fernández de la Reguera (hijo), Tànit Fernández de la Reguera (nieta), Susana Cavallo, Pilar Gómez Bedate, José María Balcells y José Corredor-Matheos, que fue el moderador del acto.

A partir de ahí engarzo mi labor investigadora con el esfuerzo de analizar en los apartados que siguen toda la producción poética de Susana March con el fin de ampliar lo que sobre ella hasta ahora conocemos y con el propósito de subrayar el papel de Susana March en la poesía femenina de posguerra.

2. Itinerario biobibliográfico de Susana March

Susana March nace en el seno de una familia acomodada el 28 de enero de 1915. Junto a sus tres hermanos, Antonio, María Teresa y Alfredo, se crió en una casa de Barcelona situada entre la Plaza Real y Las Ramblas. Su niñez está profundamente marcada por dos hechos dramáticos: su estado de salud delicado que le lleva a una larga convalecencia a causa de una nefritis, y la muerte de su hermano Alfredo a la edad de doce años.

La formación académica de esta autora es muy diversa, puesto que además de cursar Bachillerato, posee estudios de Comercio, idiomas, música y pintura. Aunque en algún momento pensó en ir a la universidad, las circunstancias del momento histórico que atravesaba el país no se lo permitieron.

A los catorce años, en 1929, empieza a publicar sus primeros poemas en el diario barcelonés *Las noticias*, hasta que en 1938, da a conocer su primer libro de poemas, al que titula *Rutas*. En 1939 empieza a escribir su segundo poemario, al que titulará *Poemas de la Plaza Real*, pero no lo acabará hasta 1954 y no será publicado hasta 1987.

Poco antes de estallar la guerra civil, conoce a Ricardo Fernández de la Reguera Ugarte en la redacción de *Las Noticias*. Una vez iniciado el conflicto bélico, Ricardo intenta desertar durante dos meses, pero finalmente se ve obligado a incorporarse a filas y es enviado al frente. Susana March se queda con sus padres y hermanos en la casa de la Plaza Real. Su hermano Antonio March es reclutado en la llamada “Quinta del Biberón” del ejército republicano.

En 1940 Ricardo y Susana se casan. Al año siguiente nace su primer y único hijo, Alfredo Fernández de la Reguera March. Permanecen en la casa de la Plaza Real hasta 1947. A principios de los años cuarenta, Ricardo obtiene plaza como profesor titular de Lengua y Literatura en el Instituto Maragall y como profesor adjunto del catedrático Castro y Calvo en la Facultad de Filosofía y Letras.

La obra literaria de Susana March va surgiendo a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. En la más inmediata posguerra, exactamente entre

1941 y 1945, publica sus primeras novelas: *El velero cautivo*, *Canto rodado*, *Una alondra en la casa*, *Nido de vencejos*, *Cumbre solitaria* y *La otra Isabel*.

Aunque queda constatado que la autora ha sido más conocida y reconocida en su labor como poeta³, no es poco ni breve todo el trabajo en narrativa realizado por la autora. Así sabemos que durante toda su trayectoria, a la par que colabora en revistas, escribe relatos y realiza otras actividades literarias como la escritura de prólogos⁴ para otras autoras, encontramos que Susana March ha publicado otro tipo de material más comercial⁵ como son las más de treinta novelas rosas⁶ para las que utilizará el pseudónimo de Amanda Román⁷, sobre las cuales la propia autora explica lo siguiente: «Me decidí a escribir literatura del género “rosa” para equilibrar mi presupuesto económico de joven recién casada en los duros tiempos de la post-guerra española» (en Cavallo, 2006: 448).

Además de todo este material de supervivencia⁸, la autora publica en 1945 una colección de cuentos infantiles titulada *Narraciones para la juventud*.

Hacia el segundo lustro de la década de los cuarenta empieza a publicar sus obras más destacadas dándose a conocer en el ambiente cultural catalán, sobre todo en cuanto a la poesía escrita en Barcelona durante la posguerra.

3 Valga de ejemplo la apreciación que hace Eugenio de Nora cuando comenta la narrativa de Susana March en *La novela española contemporánea*: «Se ha destacado ante todo con sus intensos libros de poesía» (1970: 186). También son muestra de ello los halagos y el reconocimiento recibidos como poeta por parte de Victoriano Crémer: «es la voz femenina más valiosa de la poesía española actual» (2006: 447). Y por supuesto, muestra de su éxito como poeta son los diversos premios recibidos por su poesía.

4 Por ejemplo, el prólogo que redacta para el poemario de Carmen Conde, *El tiempo es un río lentísimo de fuego*, publicado en 1978.

5 Según las palabras exactas de Susana Cavallo, se trata de «docenas de novelas sentimentales, relatos policíacos e historias de aventuras escritos por ella y su hermana María Teresa March, y publicados mayormente en revistas femeninas de Latinoamérica» (2006: 448)

6 Susana Cavallo en su artículo «*Polvo en la tierra*: La poesía temprana de Susana March» (2006) explica que son más de treinta las novelas rosas que escribe Susana March.

7 Éste no será el único pseudónimo que usará Susana March, también sabemos que con “Alauda” publica relatos de literatura juvenil.

8 Estas novelas fueron escritas con la colaboración de su hermana Teresa March y la mayoría fueron publicadas fuera de España.

Así pues, en 1946 publica en una de las revistas poéticas más representativas de la poesía de dicho periodo, *Entregas de poesía*⁹, en cuyo número 21 da a conocer *La pasión desvelada*, una colección de poemas que incluyó dos años más tarde en su segundo poemario publicado, *Ardiente voz*. Ese mismo año, 1948, conoce en Barcelona a Vicente Aleixandre y desde ese momento se inicia una correspondencia que dura toda su vida.

En 1949 queda finalista en el Premio de Novela Ciudad de Barcelona con *Nina*, su primera novela destacada. Al año siguiente vuelve a quedar finalista con el poema —aún inédito¹⁰— «Polvo en la tierra» en el Premio de Poesía Juan Boscán¹¹.

En la década de los cincuenta se sitúa el apogeo de su obra; publica sucesivamente sus poemarios más destacados, *El viento* (1951), *La tristeza* (1953), con el que gana el accésit al Premio Adonais, y *Esta mujer que soy* (1959). Entre medias, en 1955 publica su novela más aplaudida, *Algo muere cada día*, y en 1957 publica en Buenos Aires la antología poética *Los mejores versos* en el número 34 de Cuadernillos de Poesía.

Durante la década de los sesenta se da un cambio de rumbo en su trayectoria como escritora, puesto que a partir de 1963 Susana March dedica su tiempo principalmente al laborioso trabajo de documentación y redacción de la ingente novela histórica que realiza en colaboración con su marido, los doce volúmenes de los *Episodios Nacionales Contemporáneos*¹², que fueron publicados desde 1963 (*Héroes de Cuba*, el primero) hasta 1988 (*La República II*, el último).

Son años en los que la producción individual de la autora se queda

9 *Entregas de poesía*: la primera revista exclusivamente poética que se publica en Barcelona después de la guerra civil. Sacó a la calle 24 números desde enero de 1944 hasta principios de 1947.

10 Este poema permanece aún inédito puesto que Susana March no lo recogió en sus obras posteriores, ni apareció en ninguna revista literaria.

11 El galardón del primer premio fue otorgado a Alfonso Costafreda por *Nuestra elegía*.

12 Trabajo con el que esta pareja de autores se propone proseguir los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Se trata de unas crónicas históricas noveladas que constan de doce tomos, todos firmados por ambos y publicados en la Editorial Planeta desde 1963 hasta 1979. Abarcan el periodo de la Historia de España que va desde la Guerra de Cuba hasta la posguerra. El hilo argumental de estas novelas gira en torno a dos familias «una del pueblo, la otra de la clase privilegiada que ofrecen así una ilación narrativa entre una y otra novela. Pero no hay ningún personaje que destaque de manera especial» (entrevista a Susana March en “Solidaridad Nacional”: 12 de marzo de 1963, n.p.)

relegada a un segundo plano, ya que este matrimonio de escritores dedicará mucho tiempo a la elaboración de este inmenso trabajo que, como el mismo Ricardo Fernández de la Reguera explica, abarcó tanto espacio en sus vidas que desde un inicio Susana March apenas tuvo tiempo para poco más, en cuanto a producción literaria se refiere: «Los dos trabajamos sin descanso, inmersos en tanto personaje, en tanto ambiente de datos, tanto de España como de fuera de España. Susana, que se dio a conocer como poetisa, no hace ni colaboraciones, ni pronuncia conferencias...nada. Los *Episodios* son algo así como el pan nuestro de cada día» (1972: 5)¹³. Asimismo, Susana March lo verbaliza en una entrevista que le hace José Corredor Matheos en *La prensa*: «No me queda tiempo para la poesía, mejor dicho, para escribir versos, que a veces no tiene nada que ver con la poesía» (1962: 10).

De hecho, durante el periodo que abarca la elaboración de los *Episodios Nacionales Contemporáneos*, Susana March tan sólo publica recopilaciones de poemas ya aparecidos en sus libros anteriores. Así, en 1966 se publica *Poemas: antología 1938-1959*¹⁴, en la colección La Isla de los Ratonés, de su amigo Manuel Arce. Y en 1970 *Los poemas del hijo*, libro que reúne poemas dirigidos al hijo, ya publicados en sus anteriores entregas.

La resonancia que tuvieron los *Episodios* en su momento es considerable y los elogios que recibieron fueron muchos. Valgan de ejemplo las palabras de Miguel Delibes en una carta a Susana y Ricardo del 20 de mayo del 1965: «Mil gracias por el nuevo volumen de los “Episodios”. Realmente son asombrosos. ¿Cómo colaboráis juntos y cómo es posible trabajar a este ritmo? La fecundidad de Galdós queda pálida junto a la vuestra»¹⁵.

13 Se trata de una entrevista realizada a Ricardo Fernández de la Reguera en *El Diario Montañés*, el día 24 de marzo 1972.

14 Manuel Arce en *Los papeles de una vida recobrada* cuenta que en una de las tertulias habituales (“la tertulia rotatoria de los sábados” o “de los fijos”: Manuel Arce y su mujer, Díaz-Plaja, Luis Monreal, Antonio Vilanova, Martín de Riquer, Juan Ramón Masoliver, los Reguera), Susana March aprovechó para «dar a conocer “su noticia”: “La publicación, con motivo de las Bodas de Plata, de una Antología de mis poemas. Las celebraremos en el mes de junio en La Roca. Recibiréis todos invitación”» (Arce, 2010 : 665)

15 Consultada en el archivo del Fons de Ricardo Fernández de la Reguera - Susana March de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Si bien no podemos decir que Susana March fuera una escritora ampliamente reconocida a nivel nacional, sí que se observa que es una autora que cobra notoriedad como poeta en distintos focos de producción cultural y literaria del momento.

La participación de Susana March en revistas y colecciones de la época es notable. Tal y como se recoge en el estudio de Fanny Rubio *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, algunas de las publicaciones de la autora se encuentran en: *Entregas de Poesía*, *La Isla de los Ratones*, *La Calandria*, *Hontanar*, *Alfoz*, *Pleamar* y *Grimpala*.

Como hemos visto, en *Entregas de poesía* —revista barcelonesa de poesía en castellano que «fue una amalgama de tendencias» (Rubio, 1976: 184) y cuyo periodo de existencia va de 1944 a 1947— Susana March publica su colección *La pasión desvelada* en el n.º 21 de 1946. Tal y como comenta Dolores Manjón-Cabeza Cruz en su tesis doctoral *Poesía en castellano en Barcelona (1939-1950)*, y en relación a la dinámica poético-cultural de Barcelona «En torno a esta revista se formó un grupo poético de calidad. Las figuras más importantes de este grupo fueron Juan-Eduardo Cirlot, Fernando Gutiérrez, Diego Navarro, Manuel Segalá, Julio Garcés, José Cruset y Susana March» (2005: 5).

Posteriormente, junto a otros de Concha Zardoya, Gerardo Diego y Juan Ramón Jiménez, se publica el poema «Mundo perdido» de Susana March en el número 21 de *La Isla de los Ratones «Hojas de poesía»*, revista dirigida por el santanderino Manuel Arce que tuvo 26 entregas desde 1948 a 1953. A su vez con *La Isla de los Ratones* editó una colección de libros de poesía desde 1949 hasta 1986, en la que recordemos que Susana March publicó en 1951 su poemario *El viento*.

En *La calandria*, revista de breve duración —apenas un año— la autora publica unos poemas en la tercera entrega de 1951 junto a Rafael Porlán, Jacinto López Gorgé, Gabriel Celaya, José Albi, Max Jacob y Manuel María, y además, aparece en esta revista una antología fotográfica, a modo de biobliografía de la autora.

También durante los cincuenta aparecen poemas suyos en revistas

andaluzas como *Hontanar* (Sevilla) y *Alfoz* (Córdoba) y asimismo en la revista vizcaína *Pleamar*.

Más tarde, ya en la década de los sesenta, exactamente en 1965 y junto a otros nombres femeninos como Julia Uceda, Gloria Fuertes y Concha Zardoya, la autora publica en *Grímpola* —revista madrileña que en su último año de existencia, 1964, se pobló de presencias femeninas (Rubio, 1976: 163-164). Además de las citadas, aparecen poemas de Concha Lagos, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Ernestina de Champourcin, Juana de Ibarburu, Alfonsa de la Torre, Ángela Figuera y Dora Varona.

En cuanto a la presencia de Susana March en antologías, su nombre se recoge en varias. En primer lugar en 1954, *Poesía femenina española viviente*, dirigida por Carmen Conde¹⁶; en 1964, *Voci femminili della lirica spagnola del '900* de Maria Romano Colangeli¹⁷; en 1967, *Poesía amorosa*, de López-Gorgé¹⁸. Años más tarde, en 1987, aparecerá en el trabajo de

16 En esta antología, junto a poesías de Susana March, son compiladas otras de María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnín, Carmen Conde, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champourcin, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz, Luz Pozo Garza, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre, Josefina de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas y Concha Zardoya. Mientras que para José María Balcells se trata de «una antología que no subordina las autoras a los autores, un hecho que, en aquel contexto, era tan osado como generoso y útil fue su recopilatorio. Generoso y útil porque Conde fue una de las contadísimas escritoras que de vez en vez fueron seleccionadas en los espicilegios de la inmediata posguerra y, sin embargo, trató de llamar la atención acerca de otras buenas poetas» (2006: 637), Cecilia Dreymüller considera que: «En vez de la reivindicación de una identidad y de un espacio propios, propone la autolimitación voluntaria» (1993: 21).

17 Además de Susana March, en esta antología publicada en Italia aparecen los siguientes nombres: Concha Méndez, Ángela Figuera, Ana Inés Bonnín, Carmen Conde, Elena Martín Vivaldi, Clemencia Laborda, Josefa Romo Arregui, Concha Lagos, María Antonia Sanz, María del Pino Ojeda, Alfonsa de la Torre, María Beneyto, Angelina Gatell, Aurora de Albornoz, María Elvira Lacaci, María Victoria Atencia, Elena Andrés y Pilar Paz Pasamar. Y sobre esta compilación José María Balcells hace la siguiente apreciación: «La antología de Colangeli revela notable pericia filológica, no solo por la acertada labor antologizadora, sino por la magistral introducción, en la que incluye valoraciones pertinentes de cada poeta, así como una precisa relación de sus respectivas obras» (2006: 638).

18 En la antología de López Gorgé, *Poesía amorosa*, que forma parte de la colección *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, se recogen cuarenta poetas y cada uno de ellos hace una breve reseña sobre su poética en relación a la poesía amorosa. Tras cada reseña se incluye una selección de poemas relacionados con dicho tema. Se trata de autores ya consagrados como Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Blas de Otero o José Hierro y, entre todos ellos, se encuentran cinco autoras: Ángela Figuera Aymerich, Carmen Conde, Susana March, Angelina Gatell y Pilar Paz Pasamar. Los poemas que aparecen de nuestra autora son de *Ardiente Voz* («Si mi amor es tan cauto», «Tú» y «Sed»), *El viento* («Enamorada» y «Amor») y *La tristeza* («Pasión» y «Amor»).

Luzmaría Jiménez Faro, *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*.

Asimismo podemos encontrar reseñas de sus libros en revistas destacadas del periodo como en *Ínsula*, en la que además de colaborar como redactora en la sección “Dos libros de mujeres”, se encuentran reseñas a sus obras como la de María Alfaro a *Algo muere cada día*, número 121 de 1956; las de José Luis Cano, a *Nina* en el núm. 46 de 1949 y a *Canto rodado* en el núm. 27 de 1948; y las dos de Ramón de Garciasol, a *La tristeza* en el núm. 94 de 1953 y en el núm. 158 de 1960 a *Esta mujer que soy*.

También en el número 587 de 1948 de la revista *Destino*, Miguel Dolç escribe una reseña a *Ardiente voz*. Asimismo aparece el nombre de Susana March en varias de las secciones de “Crítica y Notas” de *España*, por ejemplo en la crítica que se le hace a su poemario *Ardiente voz* en el número 35 de 1948.

Además de toda esta participación, queda constatado que se trata de una escritora integrada y considerablemente activa en la dinámica cultural de la Barcelona de posguerra. Lo podemos corroborar en la lectura de dos publicaciones recientes: *Los papeles de una vida recobrada*, de Manuel Arce (2010) y *Corredor de fondo. Memorias*, de José Corredor-Matheos (2016). Y asimismo hay una diversidad de material en el acervo del Fons de Ricardo Fernández de la Reguera - Susana March de la Biblioteca Nacional de Catalunya que nos conducen a apreciar la intensa actividad de Susana March como poeta. Del cenáculo literario de la época se puede encontrar intercambio de correspondencia con nombres como Salvador Espriu, Miguel Delibes, Carmen Conde, Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer, Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo, Juan Luis Alborg, entre otros. Sin duda alguna, Susana y su marido eran un matrimonio conocido, «Los Reguera», y eran asiduos en cuanto asistencia, participación, colaboración e incluso organización de eventos literarios, algunos realizados en su propia casa. Así relata Manuel Arce uno de estos encuentros habituales de 1965:

Hablamos con los Reguera desde el Hotel Gales. Habían contado ya con nosotros para el fin de semana: asistiríamos a “la tertulia rotatoria

de los sábados”. Tocaba en casa de Guillermo Díaz-Plaja: estábamos invitados; y el domingo lo pasaríamos los cuatro en La Roca. “Los Sabios” —como Ricardo los había bautizado— tenían establecido que las reuniones fueran “semanales y rotatorias”, con el propósito de mantener un contacto personal más continuado. [...] La tertulia de los fijos estaba al completo: Díaz-Plaja, Luis Monreal, Antonio Vilanova, Martín de Riquer, Juan Ramón Masoliver, los Reguera y nosotros¹⁹ (2010: 665)

En sus últimos años de vida la autora parece retomar levemente su propia producción y en 1983 publica un libro de relatos titulado *Cosas que pasan* en la Editorial Planeta y en 1986 gana el Premio Ángaro de Poesía (Sevilla) con *Poemas de la Plaza Real*, que será su última entrega poética.

Finalmente, el 21 de diciembre de 1990, Susana March muere en Barcelona a los 75 años en la habitación 513 del Hospital Delfos. Justo diez años después muere su marido Ricardo Fernández de la Reguera, que tras el fallecimiento de su mujer permaneció aislado de la vida cultural, excepto como miembro del Jurado del Premio Planeta de Novela.

En 2005 su único hijo Alfredo Fernández de la Reguera dona el archivo de sus padres a la Biblioteca Nacional de Catalunya. El material de dicho archivo fue organizado en cajas y con una base de datos por Corin Tanner, con la supervisión de su esposa Tànit Fernández de la Reguera, primera nieta de Susana March, con la que mantuvo siempre una estrecha relación.

En los últimos años se han organizado una serie de actos relacionados con la figura de Susana March. Así en 2009 se inaugura en el Palau Maricel de Sitges una exposición en memoria del Nobel Vicente Aleixandre a los 25 años de su fallecimiento, en la que se rememora la presencia de Susana incluyendo en la exposición y el catálogo su poema “Sitges”. El 19 de diciembre de ese mismo año se celebra un acto que incluye lectura y audición musical de su obra poética en el Cau Ferrat.

Asimismo en 2012 se celebra el “Homenaje a Susana March: La

¹⁹ Manuel Arce se refiere a él mismo y a su mujer.

presencia de la poeta”, acto organizado por la Asociación de Escritores de Cataluña, José Corredor Matheos y Tànit Fernández de la Reguera en el Ateneu Barcelonès, que además cuenta con las intervenciones de Susana Cavallo, Pilar Gómez Bedate y José María Balcells, y también del hijo Alfredo Fernández de la Reguera.

3. Breve apunte sobre la poesía española de posguerra (1939-1959)

Derribada la Monarquía del Rey Alfonso XIII, justo dos días más tarde, el 14 de abril de 1931 se proclama en España la Segunda República (1931-1939), dando fin a la decadencia de la Restauración después de la dictadura militar de los generales Primo de Rivera y Berenguer. Desde sus comienzos, los gobiernos de la República emprendieron importantes reformas sociales, educativas, económicas, laborales y políticas, siendo el primer bienio (1931-1933) el periodo más fructífero.

Tras el triunfo del Frente Popular en la primavera de 1936, derivado de una contienda ideológica, se sucede un conflicto bélico que marca de manera trágica y profunda la historia de España. No sólo durante los años en los que se da la guerra civil —que se cierra con un balance catastrófico—, sino también en el periodo histórico que le sigue, puesto que desde el Nuevo Régimen instaurado se inicia un fuerte intervencionismo a todos los niveles: económico, político, social y también cultural.

Como bien recoge y documenta Ramón Tamames en *La República. La Era de Franco* (1973), con la victoria del bando franquista en el conflicto, se echan abajo los progresos obtenidos con la República en los diversos ámbitos de la sociedad española. Principalmente, en cuanto a las consecuencias que tuvo en la economía, hubo un retroceso tan alarmante que las dos primeras décadas están marcadas por el hambre y la miseria: «a partir de 1939 la economía española entró en una larga fase de regresión/estancamiento en todos los órdenes. Hasta 1951 no se empezó a salir de esa situación, y sólo hacia 1959 pudo España desprenderse definitivamente en las últimas secuelas de la postguerra» (Tamames, 1977: 327).

A todo ello se suma el aislamiento internacional, la represión política y la censura gubernamental que provocó que en España miles de ciudadanos optaran por el exilio, una gran parte de ellos, figuras destacadas en diversos ámbitos. De forma tal que con la marcha a países americanos y europeos de poetas, novelistas, dramaturgos, críticos literarios, historiadores, filósofos, músicos, educadores, pedagogos, juristas, sociólogos y científicos, se crea

en nuestro país un vacío insoslayable: «La situación cultural de España en el período inmediato a la guerra civil, y como consecuencia de la misma, fue la de un auténtico páramo intelectual» (Abellán, 1971: 9)²⁰.

En los primeros años de posguerra se habla de la generación del 36, cuya composición como grupo ha sido discutida ampliamente en el ámbito de la crítica literaria, de forma tal que cualquier estudio que intente mantener un sentido de rigor y de objetividad le resultará complejo establecer «¿Quiénes forman la “generación del 36” y hasta qué punto gozan de características comunes?» (Payeras, 1986: 24).

De tal forma es lícito plantear esta cuestión que la propia definición de este grupo de autores ha tenido distintas denominaciones, hecho que se recoge en algunos de los destacados estudios sobre la poesía de posguerra. Así pues, Francisco Pérez Gutiérrez en 1976 en su libro *La generación del 1936*, «antología oportuna y necesaria que viene a devolver, [...] las verdaderas dimensiones del fenómeno que conocemos con la etiqueta generación del 36» (Marín Martínez, 1977: 203), recoge desde el primer nombre acuñado al grupo, el de “generación del 36”, otorgado en 1945 por el profesor Homero Serís, y otros como “criaturas del 36”, por el profesor J.L. Aranguren “generación escindida”, por Ricardo Gullón e incluso el de “destruida”, “culpable”, por G. Díaz Plaja (Pérez Gutiérrez, 1981: 7-11). Asimismo Francisco Ruiz Soriano recoge otras etiquetas atribuidas a dicha generación como «promoción de poetas que se ha calificado de la República» (1997: 12), y también explica que Luis Rosales prefirió hablar de la “generación del 35” por la publicación de los primeros libros destacados de los autores. Esta variedad de nomenclaturas barajadas para esta generación, se puede acrecentar con la observación que hace José Olivio Jiménez al explicar lo siguiente:

Todas las fórmulas que se han usado para describir a la generación del 36 revelan ese sustrato común: “poesía de la existencia” (Aranguren), “poesía de la experiencia temporal” (Castellet), “realismo existencial”

²⁰ En su libro *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, José Luis Abellán aporta los nombres de personalidades destacadas que emigraron tras la guerra civil.

(Caballero Bonald); aunque tal vez sea la propuesta por uno de sus miembros, Luis Felipe Vivanco, la que mejor resume las dos polaridades entrañadas (el *yo* y lo *otro* metafísico) de todo ese grupo: “realismo intimista trascendente”. (1975: 880)

Es evidente que, debido a todas las matizaciones que se deben hacer en cuanto a diversidad estética —e ideológica— de los autores, resulta difícil establecer una nómina cerrada y unánimemente consensuada en los estudios sobre esta generación. La citada antología de Pérez Gutiérrez contiene once nombres de poetas: Germán Bleiberg, Leopoldo Panero, Gabriel Celaya, Dionisio Ridruejo, Ildefonso-Manuel Gil, Luis Rosales, Juan Gil-Albert, Arturo Serrano-Plaja, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco y Juan Panero²¹. Además Pérez Gutiérrez, precisando aún más, considera que se pueda hablar de

dos núcleos claramente diferenciados: el de la revista *Hora de España*, donde destacan dos nombres, Juan-Gil-Albert y Arturo Serrano-Plaja, y el que después de la guerra giraría en torno a *Escorial*: Juan y Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Por sus relaciones personales con algunos de los mencionados, cabría añadir aquí a Germán Bleiberg (1981: 12)

No obstante, teniendo en cuenta los nombres citados en otros estudios de referencia sobre dicha generación como el de Ricardo Gullón («La generación del 36») o la antología poética de Luis Jiménez Martos (*La generación poética de 1936*) —que tiene en cuenta una serie de características centradas por un lado en lo estrictamente literario y, por otro lado, en otras más relacionadas con el momento histórico y social (Benito de Lucas, 1989: 10)— se nombran otros autores, como Victoriano Crémer, Ramón de Garciasol, José Luis Cano.

21 En su antología Pérez Gutiérrez justifica los motivos de la selección de poetas que incluye dentro de la generación del 36: «No ignoro otros nombres; ni, por supuesto, el valor que les asiste. Pero había que escoger y he escogido. [...] Nos ha guiado, al editor y a mí, un criterio básico: de acuerdo con el número máximo de páginas que se podía conceder al volumen, favorecer a los poetas de obra creciente» (1981: 12).

Entre todos estos nombres, se destaca también un nombre femenino, el de Ángela Figuera, con la que sucede aquello que indica Francisco Ruiz Soriano respecto a determinados casos que quedan en los límites —siempre algo difusos— existentes entre los tres momentos destacados en la poesía de posguerra:

Celaya, lo mismo que Ángela Figuera son poetas que por su fecha de nacimiento podrían pertenecer a esta llamada generación del 36, pero que, por los rasgos formales y temáticos de su obra (dentro de la poesía social) y consolidación de la misma en los años cuarenta, están más cerca de la primera promoción de posguerra. (1997: 15)

Otro nombre femenino resuena ubicado en esta generación, de acuerdo con Joaquín Benito de Lucas, que, en el breve y último apartado titulado «La poesía femenina» de su libro *Literatura de la posguerra: La poesía* (1981), comenta que Carmen Conde «tanto por la fecha de su nacimiento como por la de publicación de sus primeras obras podemos considerarla como perteneciente a la generación del 36» (1989: 85).

En definitiva, como apunta María Payeras, de esta generación también podemos decir que «además de escindida está [...] muy ramificada» (Payeras, 1986: 26).

Fruto del fervor nacionalista, en un primer momento de la denominada «Era de Franco»²², se da en España una poesía con una temática centrada en la exaltación heroica y en la fe religiosa. En esta línea destaca la publicación en dos tomos de una obra titulada *Poesía heroica del imperio*, antologada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Este último —«el caso más típico y puro de poeta religioso» (Valverde, 1944: 5)— es el autor del prólogo titulado «El sentido del imperio en la lírica del XVI», en el que podemos leer: «si el verso perpetúa al héroe y a la hazaña es, a su vez, colmado de la más alta humanidad por ellos. [...] El tema heroico, como

²² Ramón Tamames denomina «La Era de Franco» al periodo que ocupa toda la posguerra, es decir, de 1939 a 1975 y explica que lo titula así porque: «¿Qué otro nombre podríamos haber escogido si no ha habido una época en toda nuestra historia marcada de forma tan indeleble por una figura política individual como lo fueron los treinta seis años del franquismo?» (1977: 331)

otro tema humano, debe ser convertido, en substancia propia. [...] El lector de esta antología va a encontrar en ella la poesía heroica de nuestra edad de oro» (Vivanco, 1940: IX-XI). Y con ello se justifica la importancia del máximo cuidado en la construcción del poema: «La palabra es lo último y la estrofa lo primero» (Vivanco, 1940: X). Por último, es necesario hacer notar que la extensa lista de autores que contienen en conjunto estos dos volúmenes aparecen encabezados por Garcilaso de la Vega —«el primero y el mejor de todos» (Vivanco, 1940: XV).

No obstante, a pesar de estas manifestaciones, puesto que el grupo del 36 sobre todo se caracteriza por la vivencia de la guerra civil, predomina una tendencia rehumanizadora que se reflejará en la forma de tratar los temas. Más aún por el destino que tomó la vida de los hombres ante la nueva realidad sociopolítica de España, que «quedarán, a partir de aquel 1 de abril de 1939, entre las rejas de las cárceles, torturados, vencidos, traicionados, asesinados. Y, los más afortunados, amordazados durante más de cuarenta años, escondidos en sus casas, entre las cuatro paredes de la no intervención» (Alcalde, 1996: 17). De ese panorama desolador deriva

Este interés del poeta por reflejar en su obra la situación real del destino de toda la comunidad humana en el momento histórico tan crítico en el que le toca vivir, implica, necesariamente, una tendencia hacia la objetividad, sea parcial o no. De este modo, a nivel temático, la poesía se carga de un fuerte contenido ideológico, de compromisos políticos y, formalmente, adquiere características realistas, rasgos historicistas y una predisposición hacia la narratividad. (Ruiz Soriano, 1997: 11)

También con los poetas de la generación del 36²³ empiezan a destacarse autores entre los que es innegable la mayor presencia y el

23 En el artículo «Sobre la generación del 36» publicado en *Symposium* (núm. XXII del año 1968) por unos de los miembros de esta generación Ildefonso-Manuel Gil, explica que «nombres como el de Unamuno, Antonio Machado, Ortega, García Lorca, Miguel Hernández, así como los de otros escritores entonces en el exilio, emergieron desde el fondo de la condenación oficial hasta el conocimiento de los jóvenes» (en Jiménez, 1975: 881)

magisterio de Antonio Machado y Miguel de Unamuno que «con su palabra humana temporal presagiaron la postura rehumanizadora y objetiva de la poesía contemporánea, a la vez que propugnaron una poética sencilla y clara» (Ruiz Soriano, 1997: 11).

Sobre todo se ha hecho hincapié en la influencia de Antonio Machado a lo largo de toda la poesía de posguerra, por la cantidad de referencias a él que se han seguido: desde poemas dedicados por parte de muchos autores, y también desde numerosos artículos y estudios en torno a su figura. En este sentido, es un buen material el artículo de José Olivio Jiménez «La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra»²⁴ en el que justifica el indiscutible peso del poeta sevillano. Explica que entre la amplia diversidad de antologías que surgen del periodo de posguerra, y teniendo en cuenta la diversidad temática que aportaban, Antonio Machado aparecía en las cuatro que la Editorial Alfaguara publicó entre 1965-1969: *Poesía social* de Leopoldo de Luis (1965), *Poesía cotidiana* (1966) de Antonio Molina, *Poesía amorosa* (1967) de Jacinto López Gorgé²⁵ y *Poesía religiosa* (1969), también de Leopoldo de Luis.

En cuanto a los autores que siguen en España, el camino se bifurca en dos orientaciones contrapuestas que Dámaso Alonso en su estudio *Poetas españoles contemporáneos* (1952) ha consagrado con el epígrafe “Poesía arraigada y poesía desarraigada” y en la que explica lo siguiente respecto a cada uno de estos posicionamientos:

El panorama poético español actual nos ofrece unas cuanta imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada. [...]unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya

24 En este artículo José Olivio Jiménez centra su atención en examinar y demostrar la proyección que tuvo la figura de Antonio Machado en la poesía de posguerra y lo acota a los treinta primeros años, es decir, de 1936-1966, aunque, sin embargo, desde un principio advierte que: «La presencia de Antonio Machado en la poesía de estos años es un hecho de tan rotundos perfiles que, en su peso general (lo que no obsta el pretender observarlo y registrarlos en sus matices) apenas requiere una demostración mayor» (1975: 871).

25 Como veremos en un próximo capítulo en esta antología se recogen poemas de Susana March.

melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente. [...] Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. [...] nos hemos visto cadáveres entre otros millones de cadáveres vivientes, pudriéndonos todos, [...], o hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir, toda vida. Y hemos gemido largamente en la noche. Y no sabíamos hacia dónde vocear. (1965: 345-349)

Cada una de estas opciones literarias van amparadas bajo el signo de ciertas revistas en las que publicaban los autores del periodo; las más destacadas, y de entrada oponentes entre sí, fueron las revistas *Garcilaso* y *Espadaña*. No obstante, antes de adentrarnos en cada una de ellas cabe apuntar que el florecimiento de revistas literarias es un hecho que se da con una considerable proliferación durante los años de posguerra, aunque se debe indicar que ese movimiento ya se había iniciado en los años veinte. Por ello, para abordar el periodo literario que se enmarca en la posguerra es imprescindible hacer referencia a todo lo que implica el surgimiento de determinadas revistas, puesto que es «imposible acercarse a la historia de la literaria de nuestra postguerra sin considerar en profundidad el material y documentación que permanece encerrado en sus publicaciones periódicas» (Rubio, 1979: 13).

En definitiva, paralelamente a todo el clima literario de los años cuarenta surgen las más importantes revistas de posguerra que Benito de Lucas resume de la siguiente manera:

frente a la norma clásica de la madrileña revista *Garcilaso*, de José García Nieto, se alza la renovadora y apasionada *Espadaña*, de León, en manos de Crémer y de Nora, como revulsivo contra la concepción clasicista de la poesía. Por otra parte, *Cántico* representa la tendencia esteticista, tanto desde el punto de vista de los temas como del lenguaje. Entre ellas, con una visión más amplia de la vida artística,

aparece *Proel*, en Santander. En sus páginas se da cuenta no sólo de los problemas de la lírica, sino también de las artes plásticas, en un intento más ambicioso de representar los movimientos artísticos de la posguerra española. (1989: 35)

Así pues, visto con más detenimiento, en primer lugar, con el apoyo oficial surgen dos revistas destacadas, *Escorial* y *Garcilaso*. La primera en surgir es *Escorial* en 1940 y posee una importancia clave, puesto que, más allá del posicionamiento político de sus fundadores²⁶, «la importancia poética de *Escorial* radica en ser el principal vehículo de la llamada generación del 36. Y el dar a conocer a una cantidad de poetas que ya empezaban a conquistar los muros de la expresión poética en España» (Rubio, 1976: 33).

Otra de las primeras revistas importantes que surgen tras la guerra es la revista *Garcilaso*, cuyo primer número aparece en mayo de 1943. Los poetas “arraigados” —también llamados “garcilasistas” o los de la “poesía oficial”—, que, con su lema en la contraportada “Siempre ha llevado y lleva *Garcilaso*”, abogan claramente por una poesía “pura” frente al carácter rehumanizador que se podía encontrar en otras revistas anteriores, como fue, entre otras, la revista madrileña *Caballo verde para la Poesía*, dirigida en 1935 por Pablo Neruda²⁷. Esta revista se destacaba por la defensa de una “poesía impura”, haciendo frente a la poesía pura que bajo la insignia de Juan Ramón Jiménez prevaleció en años anteriores. En este sentido, cabe destacar aquí el estudio publicado en 1972 de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, en el explica que:

Un nutrido grupo de poetas jóvenes en torno a la figura de Pablo Neruda y la revista *Caballo Verde para la Poesía* llevaron a cabo, como hemos visto, una rebelión organizada proclamando la necesidad de «una poesía impura». El antagonismo con el ideal purista no puede

26 La revista *Escorial* fue dirigida por Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, dos de los autores más conocidos de la Falange.

27 Cabe apuntar que los verdaderos dueños de esta revista, que delegaron la dirección en Pablo Neruda, fueron el matrimonio Concha Méndez-Manuel Altolaquirre.

ser formulado de modo más llamativo.²⁸ (1972: 262)

En los poetas “garcilasistas” predomina una actitud de serenidad con la que muestran su conformidad con el mundo en el que viven, por lo que en sus creaciones optan por una línea de expresión neoclásica en la que «distinguímos tres vertientes: religiosa, épica y “pura”, que se dan con frecuencia conjuntamente en los mismos autores» (Rubio, 1973: 464). De este modo dan cauce a una poesía de un hondo sentido religioso, junto a otros temas de corte tradicional como son el amor y el paisaje. Algunos de los autores unánimemente destacados dentro de esta tendencia son: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dinosio Ridruejo, José García Nieto, Rafael Morales.

En oposición a la actitud de conformismo y a la línea estética con la que se pronunciaban los poetas de *Garcilaso*, se da lo que en conjunto María Payeras llama “la reacción subsiguiente” (1986: 41) a la poesía oficial, la del “bando opuesto”, que se aglutina en torno a la otra revista destacada, *Espadaña*. En ella publicaron autores de la generación del '27, de la del 36 y asimismo los poetas de la primera promoción de posguerra y en ella se encuentran las reseñas a los libros más destacados del momento, como *Hijos de la ira*, *Sombra del paraíso*. Por todo ello, se debe poner de relieve la importancia que tuvo esta revista en el periodo de la poesía de posguerra:

Espadaña fue una de las más importantes revistas de postguerra porque además de ser todo un símbolo contra la poesía garcilasista y oficial, generó polémicas y preocupaciones por el quehacer poético que reavivaron el interés por la literatura, y se convirtió en el punto de apoyo para la incipiente vertiente social que empezaba a revelarse hacia mediados de los cuarenta. (Ruiz Soriano, 1997: 47)

28 En su antología Juan Cano Ballesta explica la importancia de la llegada de Pablo Neruda a España: «El clima literario y artístico de los años de la República, tan inquieto y enmarañado en sus numerosos manifiestos, revistas poéticas y movimientos de vanguardia, está decisivamente marcado en lo estético por escritores y concepciones poéticas muy dispares [...]. Pablo Neruda es muy significativo a ese respecto. [...] su presencia en Madrid, admirado por muchos y atacado por algunos, merece ser estudiada» (1972: 201).

En este punto es imprescindible resaltar la importancia del año 1944, «clave en la evolución de la poesía de posguerra» (García de la Concha, 1987: 11), «año importante para la poesía española» (Castellet, 1966: 73), en el que no sólo se publican dos obras cumbres —dos hitos— en la poesía de posguerra, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, sino que además, surgen importantes revistas como, *Espadaña* en León, *Proel*, en Santander y *Entregas de Poesía* en Barcelona.

Nacida justo un año después que *Garcilaso* —exactamente en mayo de 1944— y bajo la dirección del sacerdote Antonio G. de Lama y de dos poetas, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, en torno a *Espadaña* se aglutinaron nombres destacados como Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Con esta nueva publicación se manifestaba una oposición directa a *Garcilaso*, tanto en lo relacionado con el contenido, como en la forma:

Frente a las estrofas clásicas y a los temas consagrados por la tradición renacentista, los poetas de *Espadaña* ofrecen un tipo de poema más liberado de las exigencias de la métrica y más independiente de la temática clásica. [...] Su deseo de nuevas formas estróficas les lleva a ensayar otros metros y otros temas con los que pretenden superar el esteticismo con que se cantaba el amor o el paisaje, la amistad o la muerte. El tema fundamental de los poetas de *Espadaña* es el hombre y toda la problemática de su existencia (Benito de Lucas, 1989: 32)

Ese mismo año surge otra revista importante para el periodo de posguerra, *Proel*, con dos peculiaridades, que aunaba poesía y pintura, y que además se caracterizaba, al contrario que la gran mayoría de revistas del momento, por una postura abierta a cualquier tendencia.

Asimismo se debe hablar de la proyección que tuvo en 1944 la revista barcelonesa *Entregas de Poesía* dirigida por Juan Ramón Masoliver, Fernando Gutiérrez y Diego Navarro: «fue un ejemplo de calidad. Los poetas que esta revista en castellano seleccionó estrenaron sus más cuidadosos versos. [...] dio cabida a poetas muy representativos de la

península.[...] Más madura que *Corcel* o *Proel*, menos apasionada que *Espadaña*, fue sin duda una revista rigurosa en su contenido y en su —si cabe hablar— línea» (Rubio, 1976: 174-182).

En definitiva, los diversos grupos poéticos que conviven y que se van sucediendo durante la posguerra manifiestan sus preferencias literarias de acuerdo con su adhesión a estas revistas; no obstante, se debe tener en cuenta dos aspectos: «que estos poetas no transpasaron (sic) nunca los límites de lo literario en sus críticas, dejando fuera de ellas los ataques personales» y que «en ambas revistas la mayor parte de los nombres coinciden» (Benito de Lucas, 1989: 31). Asimismo lo explica Fanny Rubio en la presentación de su libro *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, en el que ofrece un completo estudio sobre dicho asunto:

El eclecticismo es una cualidad casi general en estas publicaciones. En todas las revistas se amalgaman poetas con estilos e intenciones muy dispares, incluso encontradas. Poetas cuyos nombres siempre se repiten, barajados de una y mil formas. Eclecticismo, en nombre de la Poesía (con mayúscula), que soslayó las diferencias estéticas y éticas que oponían a unos y otros escritores, los cuales, en los peores casos, fueron cordiales enemigos (1976: 10).

Del mismo modo, es necesario hacer una apreciación que desecha una dicotomía tan simple como la que se encuentra en los libros de texto entre poesía comprometida y poesía de evasión, porque como apunta Gerardo Diego en su artículo «La última poesía española», en la que hace una radiografía sucinta y clarificadora de la poesía de posguerra:

Cantar la rosa, la ilusión de amor adolescente, la abstracción del propio sentimiento hecho cifra poética y retórica no supone necesariamente dejar de ser hombre ni permanecer egoístamente insensible a las amarguras y miserias de la vida social, a los abismos de la conciencia desgarrada. Contraponer vida y poesía, belleza y angustia, pureza y humanidad sensual y doliente es crear

artificialmente un conflicto. (1947: 420)

Se debe atender también a la evolución de cada poeta, puesto que a menudo se observan variaciones en el rumbo de su creación literaria. Así, por ejemplo: «Los propios poetas “garcilasistas” también evolucionaron en su trayectoria poética, los más representativos José García Nieto y José Luis Cano, derivaron hacia posiciones existenciales y realistas» (Ruiz Soriano, 1997: 34)

En definitiva, cabe insistir en que, aun siendo aparentemente opuestas, —”poesía oficial”, “poesía no oficial”; “poesía arraigada, poesía desarraigada”— “poesía comprometida, poesía de evasión”, de una forma u otra ambas responden a la realidad del momento. Tanto la literatura de testimonio, compromiso y denuncia, como la literatura de evasión, independientemente de su afinidad o lejanía respecto a la ideología del Régimen, son fruto de una reacción que la realidad histórica de España provoca en los escritores. La guerra y sus consecuencias gravitan en todos ellos. Si es evidente que los acontecimientos exteriores condicionan la vida cotidiana de cualquier sujeto, por fuerza ha de condicionar también su escritura:

Nadie escribe en el vacío, y el entorno condiciona. Nadie puede lavarse las manos del todo cuando la sangre salpica. Había concluido la guerra civil y, vacías las trincheras, las secuelas del enfrentamiento se dispersaron sordamente. El inevitable colapso cultural tuvo que hacer mella también en la poesía. Maestros exiliados o silenciados, juventud dividida y desorientada. Censura rigurosa. Y esfuerzos por recuperar la voz, ya por el juego evasivo, ya por la toma de conciencia. (Leopoldo de Luis en Jiménez Faro, 1998: 13)

Partiendo de esa mirada de inconformidad propia de la poesía desarraigada y con el precedente que crearon *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, se pasa a otro de los momentos más intensos en cuanto a creación literaria durante el periodo de la posguerra. Se trata de la denominada

“poesía social”, que abre esa protesta inicial a una queja mucho mayor. Al final de la década de los cuarenta surge esta tendencia y se consolida durante los años cincuenta, aunque no lo hace de forma aislada, sino que se inserta en el llamado “realismo social” que se da en todos los géneros:

El esfuerzo de toma de conciencia histórica de estos poetas no es un hecho aislado [...]. Parecidos intentos han llevado a cabo novelistas [...], dramaturgos [...]. En este sentido cabe hablar, creo yo, de una cierta unidad generacional —o de grupo generacional— entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga postguerra que le sucedió. (Castellet, 1966: 111)

Junto a Celaya y Otero, cultivan la poesía social muchos de los que antes se inscribían en la poesía desarraigada. Rafael Bosch concreta los inicios de esta nueva línea dentro de la poesía de posguerra, en su artículo «La nueva poesía inconformista española»:

Un soplo poético que fue tomando forma con carácter de producción continuada desde 1947 en la obra de José Hierro, en un empuje de savia que los tiempos de desesperanza absoluta sobre todo futuro todavía subyugaban. Un soplo que había de convertirse en vendaval rebelde a partir de 1955 con la aparición *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero, tras de lo cual se resquebrajaron los diques de contención. Un viento fresco, pasando por Celaya, Crémer, de Nora, de Luis y otros, nos lleva hasta la obra granada de Ángela Figuera en 1958, *Belleza cruel*. Desde Otero, este viento de frescura se extiende a las otras formas literarias y principalmente a la novela a partir de Juan Goytisolo. (1963: 71)

En esta nueva línea poética el protagonismo se desplaza desde la propia angustia existencial de los poetas hacia los problemas del mundo que les rodea. Se pasa a un posicionamiento de solidaridad con los que sufren, con una denuncia abierta ante las injusticias y conflictos sociales. Como

insignia de esta nueva expresión es pertinente nombrar el poema de Gabriel Celaya «La poesía es un arma cargada de futuro», en el que se expone la nueva perspectiva desde la que se se debe enfocar la palabra poética:

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta
mancharse.
(Celaya, 1977: 58)

Con esa pretensión de llegar al pueblo, «A la inmensa mayoría», — otro poema representativo de la época, el primero del libro *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero—(2007: 9), la expresión poética de los autores se caracteriza por un lenguaje claro, de tono coloquial, en el que cobra mayor importancia el contenido que la forma. No obstante, fue este un camino arriesgado, por el que en ocasiones a esta poesía se le ha recriminado su excesivo prosaísmo: «a fuerza de extenderse y repetirse la poesía social se pobló de tópicos que la empobrecieron, y el lenguaje directo y sencillo utilizado por ella acabó por ser intolerablemente prosaico» (Payeras, 1986: 59).

Para finalizar este breve apunte contextual, cabe señalar que asimismo durante los años de posguerra se dan otras tendencias, como el postismo, fundado en 1945 por Carlos Edmundo de Ory que enlaza con la poesía de vanguardia. También cabe hacer mención del “grupo Cántico” de Córdoba que mantuvieron durante la posguerra el entronque con la generación del '27. Es oportuno pues mencionar aquí la revista *Cántico. Hojas de poesía*, publicación andaluza surgida a finales de los años cuarenta, en 1947, y que destaca por aglutinar a «una serie de poetas, andaluces también, con una gran entidad lírica en su obra y que alcanzan proyección en el resto de España» (Benito de Lucas, 1989: 34). Poesía predominantemente intimista y de gran rigor estético, cuyas principales figuras fueron Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente y Pablo García

Baena y en la que colaboraron poetas del 27 y otros posteriores.

Y por supuesto, no debemos olvidar aquellos otros poetas que quedan en una situación difícil de clasificar fuera de las líneas más definidas. Así por ejemplo, José Hierro y José María Valverde, de los que es necesario precisar que, aunque destaque en ellos cierto acento propio de la poesía social, es arriesgado clasificarlos de forma taxativa, por la amplitud de sus temas y enfoques.

Y, asimismo, cabe nombrar a Gloria Fuertes, otra poeta destacada igualmente difícil de clasificar, por aportar a la poesía una singularidad que se caracteriza por «una voz nueva, auténtica, original, en la que se combinan el sarcasmo, la ironía, la denuncia y el humor con la búsqueda de la comunicación, la angustia, el dolor y la soledad» (González Rodas, en Fuertes, 1980: 30)

Tras el agotamiento de la poesía social, en la década siguiente, surge la promoción poética del medio siglo, grupo de poetas que, si bien empiezan a escribir en los cincuenta, alcanzan su máximo esplendor en los años sesenta. Hablamos de Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez, de los que cabe apuntar que:

el hecho de que por su corta edad —son los «niños de la guerra» [Aldecoa, 1983]—, estos autores no participaran directamente en la contienda civil, [...] como espectadores privilegiados, les permite distanciarse hasta cierto punto de un suceso traumático y atenuar el tono desgarrador y de angustia existencial que encontramos en buena parte de la poesía inmediatamente anterior» (García Jambrina, 2008: 43)

Tras este breve apunte en cuanto a las dos primeras décadas de poesía de posguerra en las que se sitúa el periodo de producción poética de Susana March, veamos a continuación el recorrido de la poesía femenina para ver con más claridad qué lugar ocupa nuestra poeta en el panorama literario de la época.

3.1. Susana March en la poesía femenina de posguerra

Los primeros años de la Segunda República se destacan por la puesta en marcha de ambiciosas reformas que suponen un progreso social en general, que para la mujer se traduce en la obtención de importantes logros en cuanto a su situación en el campo laboral, educativo, familiar y social, puesto que:

la Constitución de la República Española, la más avanzada de su tiempo [...] daría paso, entre otras cosas: al divorcio, a la equiparación salarial para ambos sexos establecida por la Ley de Jurados Mixtos, al sufragio universal, eliminó la prohibición que pesaba sobre las trabajadoras de contraer matrimonio, se prohibió el despido por maternidad, se estableció el seguro obligatorio de maternidad, se legalizó el divorcio por mutuo acuerdo y el derecho de la mujer a tener la patria potestad de los hijos (Domingo, 2004: 71).

Los años que preceden a la guerra civil son años efervescentes en cuanto a las condiciones de vida de la mujer. Por un lado, desde las políticas de izquierdas hay una defensa férrea de ciertos planteamientos feministas.

desde la socialdemocracia encarnada por Victoria Kent, hasta el comunismo de Dolores Ibárruri, pasando por el anarquismo de Federica Montseny²⁹. Estas tres corrientes interpretaban el feminismo dentro del movimiento emancipatorio que pasaba por la transformación de la sociedad: bastaba transformar la sociedad para que la mujer pudiera realizarse (Vázquez Montalbán, en Alcalde, 1996: 12).

Haciendo oposición, por otro lado, estos avances se intentan frenar con las políticas más conservadoras desde las cuales surge en 1934 la Sección Femenina de Falange, mediante su intensa labor de propagación del ideal de mujer sumisa, abnegada y recluida en el hogar familiar, creando así

²⁹ A estos nombres cabría añadir el de Clara Campoamor, la impulsora del voto femenino en España.

un importante agravio para la vida cotidiana de la mujer.

Posteriormente, como es sabido y está ampliamente documentado, «la posguerra es el período esencial para el asentamiento institucional de Sección Femenina y en él empieza a desplegar el abanico de sus ambiciones» (Sánchez López, 1990: 35). De tal forma que con la entrada de la hegemonía ideológica del Nuevo Régimen dictatorial cambia la posición de la mujer, constreñida como toda la sociedad en general, a toda una serie de privaciones y limitaciones impuestas durante la contienda y la posguerra que le siguió:

las libertades de las que habían gozado las mujeres de la República son rápidamente recortadas con el único fin de volver a encerrar a la mujer en el hogar. Para ello, se hace necesaria la legitimación de este retroceso de la situación de la mujer por medio de una legislación adecuada. En efecto, todos los derechos igualitarios de la Constitución republicana, entre ellos el matrimonio civil o el divorcio, son derogados. Se restablece el Código Civil de 1889, claramente discriminatorio. (Ruiz Guerrero, 1997: 143-144)

Si todos los ciudadanos se vieron perjudicados por el momento histórico que atravesaba el país, la mujer se enfrentaba además a unas circunstancias muy restrictivas, puesto que ante ella se erguían dos grandes fuerzas limitadoras y unidas entre sí en un mismo frente común, la Iglesia y el Estado. Es el nacionalcatolicismo que, con sus discursos dominantes se convierte para la mujer en un gran muro de piedra. De hecho, sobre todo las dos primeras décadas de la posguerra son años de escasa producción literaria por parte de las mujeres.

No se debe olvidar que la posguerra se caracteriza por la voluntad de hacer desaparecer todo rastro de la etapa republicana e implantar una nueva agrupación política, la Falange Española, que a través de la represión de una férrea censura llevará a cabo una vigilancia, propaganda y adoctrinamiento. Así pues, en el clima político y social de la época impera una ideología misógina que dicta órdenes a través de un sinnúmero de preceptos a la altura

de lo que sigue:

Para la mujer la tierra es la familia. Por eso en la Falange, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, queremos apegarlas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarlo en todos los problemas de la vida.³⁰ (Primo de Rivera, en Martín Gaité, 2007: 63)

La mujer es vista, pues, como una extensión del hombre, como una parte que ha de complementar la vida del hombre, situado siempre en un rango de superioridad. En clara inferioridad respecto al hombre, la vida de la mujer se circunscribe al cuidado del hogar, del marido y de los hijos, y su vida pública se limita a comulgar y colaborar con los intereses del Régimen.

Pese a ello, como a continuación veremos, algunas de las poetas más destacadas del período, con su producción literaria, ponen de manifiesto su discrepancia con tales preceptos. Entre ellas, se suelen destacar los tres nombres consagrados: Gloria Fuertes, con una línea personalísima desde sus inicios caracterizada por un lenguaje espontáneo y cargado de sarcasmo como una singular manera de afrontar el momento histórico que le tocó vivir; Ángela Figuera que se da a conocer con su libro *Mujer de barro* (1948) con el que inicia su marcada tendencia dentro de la línea de la poesía social; y Carmen Conde, con una vasta obra poética entre la que cabe destacar su libro *Mujer sin edén* (1947). Esta última autora destaca además por su labor como antologista, puesto que publica dos compilaciones de poesía femenina —*Poesía femenina española viviente* (1954) y *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971)— que cobran una gran importancia en cuanto a su función de difusión de mujeres poetas que escriben durante las primeras décadas de posguerra. Más allá de todas las matizaciones que se le puedan hacer a estas dos antologías, se le debe reconocer a Carmen Conde el esfuerzo que hace al fortalecer la presencia de poesía escrita por

³⁰ Esta cita pertenece al prólogo realizado por Pilar Primo de Rivera para el libro *Mujeres* de María Pilar Morales.

mujeres en un tiempo verdaderamente adverso para la mujer escritora.

Más allá de estos tres nombres destacados, para hacer un análisis en profundidad de la poesía femenina de posguerra es necesario echar la vista atrás y revisar la historia de la poesía escrita por mujeres desde los albores del siglo XX. Observamos que en las primeras décadas de la centuria pasada son pocas las mujeres poetas que se dan a conocer; tal y como apunta Jiménez Faro, se podría decir que los dos primeros decenios son “décadas del silencio”³¹ en las que

Nos encontramos, lamentablemente, ante una laguna en la historia de la poesía española: no nos ha sido posible localizar, al menos con los medios a nuestro alcance, ni una sola poetisa significativa que publicara un primer libro entre el largo periodo de 1901 a 1920. Hay algunas voces, pero sus nombres se diluyen en el tiempo y sus aportaciones carecen de importancia. Sí abundan, en cambio, las grandes novelistas que alternaban su obra con algunas composiciones poéticas, entre las que destacan Concha Espina, Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Carmen de Burgos, «Colombine» (Jiménez Faro, 1987: 91).

A partir de final de la segunda década del siglo XX empiezan a sonar nombres de mujer en el panorama literario. Entre los nombres femeninos destacados en poesía, del periodo entre 1921 a 1930 Jiménez Faro recoge como poetas destacadas a Ernestina de Champourcin y Carmen Conde (1987: 95). Por su parte, Cristina Ruiz Guerrero apunta lo siguiente: «El punto de partida para la poesía femenina contemporánea se puede fijar en 1926, fecha de publicación de las primeras obras de Concha Méndez y Ernestina de Champourcin»³² (1997: 190). Además, cabe hacer notar que Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre fueron las dos únicas poetas que Gerardo Diego incluyó en la segunda edición de su su antología

31 Así lo denomina Luzmaría Jiménez Faro en el libro *Panorama Antológico de Poetisas Españolas. (Siglos XV al XX)* (1987).

32 Los dos poemarios a los que hace referencia Cristina Ruiz Guerrero son *Inquietudes* de Concha Méndez (Madrid: imprenta de Juan Pueyo) y *En silencio* de Ernestina de Champourcin (Madrid: Espasa Calpe). Se puede añadir que estas dos poetas estaban casadas respectivamente con los poetas Manuel Altolaguirre y Juan José Domenchina.

Poesía española contemporánea, publicada en 1934. En *Antología de poetisas del 27*, Emilio Miró (1999: 5) habla de cinco escritoras: Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y Carmen Conde. A propósito de esta generación, tal y como indica José Carlos Mainer en su artículo «Las escritoras del 27»:

La construcción crítica de la idea de Generación del 27 ha venido imponiendo una visión de las cosas muy peculiar y algo injusta. [...] De todos estos añejos hay uno que apenas suele merecer mención y cuyo mismo enunciado empieza por suscitar recelo: me refiero al de las mujeres poetas, a las que debemos agrupar como tales —y ahí reside lo arbitrario— precisamente porque brillan por su ausencia hasta en los panoramas más demorados de la mencionada generación. (en Mangini, 2001: 161)

A partir de los años cuarenta es cuando empieza la verdadera proliferación de literatura de autoría femenina, y más aún en la década de los cincuenta, que fueron años de abundante producción, a pesar de que la creación literaria de las mujeres escritoras se encontraba lastrada por “una doble censura”:

Ellas llevaban a la espalda el peso de una doble censura: la nacional, que negaba la libre expresión de una política de oposición y acceso a información del extranjero, y la del género, una mordaza que restringía el alcance de sus voces. Al contrario de la censura nacional, la del género no se elimina por decreto porque el silenciamiento de las mujeres como grupo tiene raíces profundas en la cultura occidental. [...] Entre la prisión del género y la mordaza de la censura política hablar en voz alta fue un reto que parecía insuperable (Ugalde, 2007: 22-38).

Pero la necesidad hizo superable el reto, puesto que, a partir de los años cuarenta y, sobre todo, durante el primer lustro de los cincuenta, se dan a conocer un gran número de mujeres poetas. Son años de abundante

producción literaria en los que se observa una proliferación de libros de autoría femenina, mayor presencia de nombres femeninos en las revistas literarias y, a su vez, hay una profusión de premios literarios en los que resuenan nombres de mujeres. Así pues, si atendemos a la lista de poetas galardonadas vemos que viene encabezada por Ángela Figuera que en 1952 obtiene el Premio Ifach con *El grito inútil*; en 1953, María Beneyto el Premio Valencia con *Criatura múltiple*; en 1955, Concha Zardoya el Premio Boscán con *Debajo de la luz* y, en 1956, María Elvira Lacaci, Premio Adonais con *Humana voz*³³ y María Beneyto, Premio Calvina Telzalori con *Antología general*. Además cabe destacar los accésits que algunas poetas ganaron al premio Adonais de esta década. Tal y como recoge Emilio Miró en su libro *Medio siglo de Adonais 1943-1993* (1993: 167-189), la propia Susana March es la primera en recibir un accésit a dicho premio en 1952 por su poemario *La tristeza*³⁴; en 1953 Pino Ojeda, con *Como fruto en el árbol* y Pilar Paz Pasamar con *Los buenos días*; y en 1955, María Beneyto con *Tierra viva*.

Establecer una nómina generacional es un asunto amplio y constantemente cuestionado³⁵, sin embargo esto ayuda a contextualizar mejor las producciones individuales. En cuanto a Susana March, la podríamos ubicar en la primera promoción de posguerra, junto a otras poetas como Esther Andreis, Ana-Inés Bonnín, Carmen Conde, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Clemencia Laborda, Concha Lagos, Adelaida las Santas, M.^a Pilar López, Chona Madera, Elena Martín Vivaldi, Elisabeth Mulder, Pino Ojeda, Marina Romero, Josefina Romo, Alfonsa de la Torre, Pura Vázquez,

33 Con *Humana voz* María Elvira Lacaci se convierte en la primera mujer ganadora del Premio Adonais.

34 Antes de ella, sólo encontramos a Concha Zardoya que con *Dominio del llanto* fue la primera mujer en ganar un accésit al Premio Adonais en 1947, año en el que tuvo lugar la segunda edición del premio. También cabe apuntar que en 1952 el premio fue otorgado a Antonio Fernández Spencer por *Bajo la luz del día*. Junto a él, se concedieron cuatro accésits, el de Susana March y, junto a ella, Salvador Pérez Valiente (*Por tercera vez*), Jaime Ferrán (*Desde esta orilla*) y Jesús López Pacheco (*Dejad crecer este silencio*).

35 En relación a ello son interesantes las aportaciones que se recogen en «El planteamiento generacional. Las promociones» del libro de Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra* (1986). Y asimismo en *Épocas literarias y evolución* (1981) de Carlos Bousoño o en diversas publicaciones al respecto de Julián Marías como *El método histórico de las generaciones* (1949) o *Generaciones y constelaciones* (1989).

Celia Viñas, Concha Zardoya (Payeras, 2009)³⁶.

La mayoría de estas autoras provienen de familias acomodadas que les han permitido tener una buena formación y un considerable acceso a la cultura. Aun así, frente a los orígenes comunes, cabe señalar que se dan algunas excepciones, como es el caso destacado de Gloria Fuertes que posee unas circunstancias vitales muy diferentes a la de la mayoría. Como ella misma relata a través de sus poemas —sirvan de ejemplo, «Autobiografía», «No dejan escribir» y «No tengo nunca nada» de su libro *Aconsejo beber hilo* (1954)—, se trata de una autora que proviene de una familia humilde y que tuvo dificultades para subsistir en el Madrid de posguerra.

En cuanto a la educación de la mujer y sus expectativas de futuro, recordemos que durante la dictadura franquista el destino de las mujeres quedaba muy limitado: «A los 17 años, terminados los primeros estudios, unas [...] se disponían a casarse, otras a los escasos trabajos que les había destinado la sociedad patriarcal y unas poquísimas a las carreras universitarias cuya elección, por otro lado, era implícitamente femenina» (Alcalde, 1996: 115).

A pesar de ello, como veremos, y como suele suceder en el caso de la poesía escrita por mujeres durante la posguerra, es difícil asimilar rotundamente su poesía a una tendencia u otra. Aunque algunas de ellas son conocidas por su fuerte adhesión a la poesía social, la gran mayoría nunca se integran en una línea concreta de expresión y si lo hacen nunca será del todo, debido a «la extrema independencia de sus voces respecto a las tendencias dominantes» (Ugalde, 2007: 18).

Lo característico de la poesía femenina del siglo XX, particularmente en el periodo que aquí interesa, es que las poetisas no suelen pertenecer ni a grupo poético, revista, colección de poesía o tertulia como parece ser lo común en la poesía masculina. Las mujeres poetas aparecen aisladas, con excepciones por supuesto, laborando en solitario y publicando sus libros en colecciones por lo general

³⁶ María Payeras recoge esta nómina de autoras como la primera promoción poética de posguerra en su estudio *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de postguerra (1939-1959)* (2009).

minoritarias. (Fagundo, 1995: 13)

Volviendo a Susana March, también en su caso determinar la inserción de su poesía en una tendencia concreta acaba por ser algo injustificado, ya que, aunque vemos que a lo largo de su trayectoria se va amoldando a los cambios de cada época, en ningún momento se ajusta totalmente a ninguna corriente, «bien porque su producción mantiene una línea personal e independiente, al margen de las modas triunfantes, o por presentar una evolución con grandes huecos, que no se deja clasificar fácilmente» (Ruiz Guerrero, 1997: 187). Véase, por ejemplo, que *La tristeza*, siendo el libro más cercano a la llamada poesía social, aún así prevalece en este poemario un enfoque en consonancia con el estilo que mejor caracteriza su obra, una línea intimista de introspección en la que predomina una actitud indagadora de tono existencialista. Asimismo lo apunta Raquel Arias Careaga: «Especialmente a partir de 1944 y tras la revolución literaria que supuso *Hijos de la ira*, irá aumentando significativamente el número de poetas que se refugian en un mundo interior, muchas veces en clave existencialista como es el caso de Susana March» (2005: 39).

Así también lo afirma Cristina Ruiz Guerrero al indicar que Susana March, como otras,

se incorpora a las preocupaciones existenciales, a los procesos históricos y sociales, abriendo su abanico temático a nuevas inquietudes. Se da, pues, un proceso de enriquecimiento de la poesía femenina en la que el amor, la tristeza, la soledad, o la muerte son solo una parte de su espectro temático (1997: 192).

Paralelamente, Dios, amor y maternidad —«trilogía temática» como la llama Cristina Ruiz Guerrero (1997: 191), «tríptico» para Emilio Miró (1987: 310)³⁷— son otras tres temáticas que predominan en la cosmovisión

³⁷ Cristian Ruiz Guerrero habla de ello en *Panorama de escritoras españolas*. Vol. II (1997) y Emilio Miró en «Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960» artículo incluido en el libro *Literatura y vida cotidiana* (1987).

de la lírica femenina de posguerra, claro está que desde perspectivas y sensibilidades muy diversas, algunas incluso antagónicas entre sí.

Todos estos temas —tristeza, soledad, muerte, Dios, amor y maternidad— los encontramos en la poesía de Susana March, de forma que, a su manera, la autora contribuye a ese proceso de vindicación de la poesía de autoría femenina sumándose de este modo a la rebelión ante las restricciones impuestas a la mujer. En una reseña escrita por Miguel Dolç en la revista *Destino* podemos leer: «aunque Susana March luchara por librar su creación de la marca “poesía femenina”, sería vano e inútil su empeño, *Ardiente voz* quedará como uno de los libros poéticos femeninos más significativos de estos últimos tiempos» (Dolç, 1948: 14).

El momento histórico en el que se inserta la poesía de Susana March, las dos primeras décadas de los años de posguerra, provoca que las autoras compartan la necesidad de usar la vía de la escritura —tal vez la única posible en dicho contexto— como medio para pensar, reflexionar, indagar, discurrir y sobre todo pronunciarse acerca de la propia imagen y condición como mujeres. La escritura es, tal vez, el único salvoconducto con el que manifestar «un vastísimo país lleno de inquietudes, de amargas clarividencias» (Conde, 1954: 18).

De ahí que uno de los puntos de unión más destacados que se perpetúa durante décadas entre todas estas autoras sea el proceso de introspección devenido por la necesidad de búsqueda y construcción de una identidad propia y autónoma. De alguna manera es el medio de hacer frente a sus verdaderas inquietudes, con total independencia, sin ser excluidas o menguadas por su condición de mujer.

Ese ahondamiento en la condición femenina y su ulterior expresión poética es, creo, el logro más significativo de la poesía escrita por mujeres del periodo. Tal vez, como dice Carmen Conde, no poseyeran del todo su libertad, en sentido estricto. Pero la libertad interior de sus voces resonó, esplendorosa. Y marcó, en caminos de intimidad poética muchas voces futuras. (M.^a del Pilar Palomo, en Jiménez Faro, 1996: 16)

4. Libro a libro

Todo el corpus poético de Susana March formado por sus seis poemarios³⁸, *Rutas*, *Poemas de la Plaza Real*, *Ardiente voz*, *El viento*, *La tristeza* y *Esta mujer que soy*, traza una perfecta línea de continuo que se extiende libro a libro sin interrupción. Se trata de todo un trayecto vital en el que se nos desvela una mujer que con plena consciencia existencial inicia su andadura literaria en sus años de adolescencia. De tal forma en el decurso de sus poemarios asistimos a un desarrollo vivencial en perfecto orden cronológico. Tanto es así que al cotejar la datación de los poemas se observa que se da una total correspondencia entre el periodo que se describe en cada libro y la edad real de la poeta en el momento de escribirlos. No obstante, a su vez, la edad real de la poeta no siempre se corresponde necesariamente con la edad por ella sentida.

En cada uno de sus libros que a continuación analizaremos en profundidad, se abre y se cierra un periodo concreto del ciclo vital de la autora que se van desarrollando durante dos décadas, que transcurren desde los veinte a los cuarenta años. *Rutas* que simboliza la adolescencia hasta los veinte años, fue publicado cuando la autora cumplía exactamente veintitrés años. *Poemas de la Plaza Real*, rememoración de la niñez y de la juventud, fue escrito³⁹ cuando la autora tenía entre veinticinco y treinta años. *Ardiente voz* lo publica a los treinta y tres años y se corresponde con una época en la que relata sus vivencias más intensas: el descubrimiento del amor y la maternidad. Con *El viento* y *La tristeza* el sujeto femenino ha entrado en una etapa de madurez que le hace mirar la vida con una perspectiva cada vez más desencantada; estos dos poemarios se publican en torno a los treinta y cinco años de la autora (para ser más exactos, treinta y seis y treinta y ocho años, respectivamente). Finalmente en *Esta mujer que soy*, publicado cuando Susana March tiene cuarenta y cuatro años, se nos desvela una voz

38 Además de estos, existen dos poemarios más de la autora que no se contemplan aquí como obras principales puesto que ambos son recopilaciones de poemas anteriormente escritos y publicados: *Poemas. Antología 1938-1959* (1966) y *Los Poemas del hijo* (1970).

39 Es el único poemario de la autora que fue publicado años después de ser escrito. Susana Cavallo indica que fue escrito entre los años 1939 y 1945, por lo que se trata del último poemario en fecha de publicación (1987). Por lo tanto, siguiendo un orden cronológico real se trata del segundo libro de poemas.

poética que desde un sentir prematuramente envejecido hace balance de lo que ha sido su vida.

A continuación, damos paso al trabajo que ha derivado del recorrido literario realizado libro a libro, con el que se ha pretendido llegar hasta lo más hondo las verdades del personaje femenino construido por Susana March. No obstante, cabe decir que, del mismo modo pero de forma inversa, en ocasiones a través de la propia autora ahondamos mejor en el personaje poético que discurre en su obra. En definitiva, en medio de ese vaivén entre autora y personaje, se debe tener en cuenta la reflexión que ofrece Carlos Bousoño en «Comunicación imaginaria del poeta y comunicación real del personaje que figura que es el poeta. Objeción: la multiplicidad de las intuiciones lectoras»⁴⁰:

La comunicación del autor es, pues, imaginaria, pero tras decir esto, debemos añadir, y pronto, que, en cambio, la del poema es real, lo cual significa, en otro giro, que un personaje ficticio nos transmite la representación que en ese poema está depositada. Enunciado de modo sólo ligeramente distinto: ya que no el poeta, un personaje que figura que es el poeta se comunica objetivamente con nosotros en la poesía. (1976: I, 48)

4.1. *Rutas* (1938). La quimera de la juventud

*Que seré como una gaviota perdida
en el mar de la idea sin contorno y sin forma.*

«Primer ensayo poético», según María Payeras (2009a: 682), «obra de inmadurez poética», según Mercedes Acillona (1986: 100), «el más imperfecto» según la propia Susana March (en Susana Cavallo, 2006: 447)⁴¹. Efectivamente este primer poemario —que no primeros poemas

⁴⁰ Este capítulo pertenece al estudio en dos volúmenes de Carlos Bousoño titulado *Teoría de la expresión poética* (1952).

⁴¹ También Miquel Dolç en la reseña que hace a propósito de *Ardiente voz* y a la que da por título “La voz de Susana March” publicada en el número 587 de la revista *Destino* comenta lo siguiente: «Inútil querer rastrear una sola huella de aquella producción, fechada en 1938 [...]. Y no se arguya que «Rutas» era simplemente un primer libro, con todas las vacilaciones, ligerezas, e influencias [...] propias... de «un rosal de veinte

publicados⁴²—, adolece de cierta falta de experiencia literaria, derivada como es evidente de una experiencia vital aún en ciernes. No obstante, a pesar de que como obra incipiente se observan ciertas carencias en este quehacer poético y dentro de esta mezcolanza y de esta indefinición estilística que se observa en esta primera construcción poética, Susana March nos ofrece con *Rutas* una obra trabajada, cuidada y formalmente bien trabada a lo largo y ancho de los dos centenares de páginas y de los ciento siete poemas que contiene.

Sin embargo, más allá de todo ello, uno de los valores más destacados de este primer libro de poemas reside, por un lado, en que se trata de una obra de lanzamiento, ya que nuestra escritora con esta publicación se dará a conocer como poeta y empieza a perfilar algunas de las líneas definitorias de su poesía que irán evolucionando en las próximas entregas. Y desde el punto de vista personal, posee esta obra una carga emotiva importante para la autora, porque, tal como ella misma cuenta en la dedicatoria a su hermano Antonio⁴³, aun reconociendo ser plenamente consciente de que como obra incipiente este su primer poemario carece de calidad literaria, la importancia que le otorga es que el hermano, que en esos momentos se encontraba como soldado combatiendo en plena contienda, pudiera recibirlo y leerlo:

A ti, Antonio, hermano mío que la guerra ha llevado lejos del hogar, te dedico mi libro. Yo sé como lo recibirás; con qué ternura leerás sus páginas que tú has visto nacer a lo largo de los días. ¡No importa que sea malo como casi todos los libros primeros! Para ti será siempre el mejor. Y eso me basta. (March, 1938)

capullos»» (1948: 14)

42 Tal y como documenta Susana Cavallo, nuestra autora a la temprana edad de catorce años ya había publicado «sus primeros poemas en revistas y periódicos de Barcelona como *Las noticias* y *La dona catalana*» (1995: 10).

43 Al respecto, en el prólogo de *El viento*, Susana Cavallo recoge estas palabras de la nieta de Susana March, Tànit Fernández de la Reguera: «[*Rutas*]... es un libro emblemático, tiene mucho valor sentimental, además le recuerda los momentos más fuertes de aquella época de guerra. Él tenía 21 años, se encontraba en una trinchera cuando recibió con el correo el primer libro publicado por su hermana y dedicado a él. De modo que ese libro le acompañó durante toda la última parte de la guerra y cuando regresó a casa era lo único que llevaba en el macuto». (1995: 10)

Posee este libro una amplia variedad de construcciones que se presentan ancladas a la métrica tradicional y con una expresión subordinada a la influencia literaria de la poesía finisecular, entre las que es destacable el influjo del Modernismo, muy especialmente del poeta Rubén Darío, y también, aunque de forma menos evidente, se perciben algunos ribetes del postromanticismo. Cabe anunciar que hacia el final del poemario, las composiciones resultan menos encorsetadas y van ganando en hondura y en soltura en cuanto a su construcción formal y de igual modo sucede en relación a su expresión; ambos aspectos se irán engrosando en sus obras posteriores, propiciando así una poesía cada vez más directa y cercana al lector.

Antes de entrar en el análisis del contenido temático, creo necesario hacer un alto en el prólogo de este poemario que, tal y como insiste su autor, se trata más bien de una presentación que de un prólogo—*sensu stricto*—. En mi opinión este prólogo —presentación o prefacio— desmerece, más que engrandece esta obra y, además, despista más que orienta sobre lo que vamos a encontrar en su lectura. En primer lugar, el autor de dicha presentación, que firma con el pseudónimo de Palmerín de Oliva⁴⁴, en un ejercicio de sincera alabanza hacia la autora, desmerece la obra de forma abrumadora al manifestar una gran admiración ante el hecho de que sea una mujer y joven la que escribe estos poemas:

La escritora que da hoy por primera vez a luz los hijos de sus imaginaciones y emociones, carne de su carne y espíritu de su espíritu: es una mujer, ¡UNA MUJER! de 23 años, revestida natural, intelectual y socialmente de todas las armas que abren paso en la palestra (1938: VI).

A pesar de que «incurrir en la práctica bastante común de considerar el talante poético de la autora como excepcional o anómalo respecto a su condición femenina» (Payeras, 2009: 24), es cierto, y así cabe apuntarlo,

⁴⁴ Pseudónimo que alude al personaje Palmerín de Oliva, protagonista del libro homólogo, novela de caballerías de 1511 en la que se narran las aventuras de dicho personaje.

que la publicación de *Rutas* tiene una importancia crucial por dos motivos: por surgir en un momento en el que las circunstancias históricas no eran las propicias, puesto que este libro se da a conocer en plena guerra civil, y porque resultaba mucho más complicado si se trataba de nombres femeninos. Por lo tanto, podemos decir que Susana March empieza a publicar en un periodo en el que escasas mujeres lo hacían, puesto que:

Carecían [...] del apoyo y estímulos necesarios y solamente unas cuantas se atrevieron a sacar a la luz sus publicaciones. [...] En su conjunto, los primeros libros de estas décadas no pasan de ser discretos pero, como apunta María del Pilar Palomo, posteriormente muchas de sus autoras serían nombres importantes en nuestra historia literaria. (Jiménez Faro, 1996: 7)⁴⁵.

Volviendo a la desmesura del prologuista, por otro lado llama la atención que este autor haga una clasificación de la obra a la que denomina «*Rutas. Poemas apasionados y heroicos*». Resulta un tanto contraproducente que la subtitule de esta forma cuando ni predominan los poemas amorosos, ni tampoco es ese el tema principal, sino que no es más que uno de los motivos que componen este poemario y que, además, como se tratará en las siguientes páginas, no siempre se habla del amor “apasionado” como tema en sí, sino que se engloba en otro más amplio y primordial. De hecho, cabe lamentar la hipérbole que se da en la valoración que dicho autor hace de este libro, ya que por expresión vacía desacredita su propia afirmación: «estoy seguro de que pronto será RUTAS “el de cabecera”, entre cuantos gozan la poesía de Amor y sienten el amor a la Poesía» (1938: IX).

Estas palabras contrastan enormemente con las de la propia Susana March unas páginas después en la dedicatoria del libro —citada anteriormente—, y asimismo, con otras declaraciones hechas años después de esta publicación en las que la autora relativiza el primer impacto que tuvo su poesía amorosa, hecho que ni ella misma considera tan excepcional: «Escandalizaron no poco mis poemas amorosos de *Rutas* que, sin embargo,

⁴⁵ Concretamente, Luzmaría Jiménez Faro se refiere al periodo que va de 1901 a 1939, que se recoge en el Tomo II de su estudio *Poetisas Española. Antología general*.

no eran nada más que los naturales sueños de una adolescente normal» (1967: 175).

Así pues, en los primeros poemas en los que se trata el tema del amor, la autora lo aborda desde un plano distante, como ente abstracto, reflexionando y divagando sobre ello y sin que se aprecie una base experiencial real: «Quizá el amor más grande no es el que se vive, sino el que se sueña. Y para eso están los poetas: para soñar» (March, 1967 :176). En este sentido, resulta ilustrativo el triple soneto «Amor», poema en el que haciendo analogía con los periodos de tiempo en los que se desarrolla todo un día, se definen las tres fases claves en el proceso amoroso: «Amanecer», «Mediodía» y «Crepúsculo». Así rezan los primeros cuartetos de cada uno de ellos:

I

AMANECER

¡Despertar de mi amor! La luz naciente
me ciega de ternura el corazón
y me entrego dichosa a la ilusión
que deshoja los lirios de mi frente.

II

MEDIODÍA

¡Triunfa el amor! La gloria es toda mía...
Hoy como nunca amo, sueño y creo;
y en esa plenitud de mi deseo,
lo tengo todo y quiero todavía.

III

CREPÚSCULO

¡Muere el amor...! La flor de terciopelo
se deshoja en el frío de la hora
cuando el sol, hecho sangre, ríe y llora
en la calma suavísima del cielo.

(1938: 97-99)

Como se observa, en cada uno de estos cuartetos se concede un espacio concreto con el que definir y así aportar un carácter universal a los tres estados principales que se atraviesa a través del acto de amar. Esto es comprensible si consideramos la falta de experiencia amorosa, puesto que quien no lo ha vivido tan sólo puede especular, imaginar, soñar sobre el tema amoroso, no puede, en cambio, materializarlo en hechos concretos que no han sido vividos. La propia Susana March de alguna manera justifica esto cuando al referirse a sus primeras creaciones líricas sobre el amor dice lo siguiente: «Mis primeros poemas de amor fueron escritos, naturalmente, cuando yo no sabía absolutamente nada del amor» (1967: 175).

Y asimismo, desde este punto alejado de lo vivido en la experiencia real, es decir, sin implicación personal —porque aún no hay verdad vital—, y como si una y otra vez elaborase teorías, se refiere al acto de amar en otros poemas como «Cuando espera el Amor», «El amor y Yo» y «Amanecer».

Amor versus esclavitud, es este el tratamiento preponderante del tema amoroso, que aquí tan sólo se inicia y que se mantendrá a lo largo de toda la poesía de la autora. Se trata de una disyuntiva que preocupa sobremedida a la voz poética que reiteradamente manifiesta su temor de sucumbir al sentimiento amoroso puesto que ello supondría someterse a una dependencia que probablemente resultaría perniciosa para la consecución de sus anhelos. Es decir, el amor pone en peligro su verdadera plenitud, puesto que merma su libertad:

La metáfora del amor como cárcel presente en toda la literatura universal desde el Renacimiento, se extiende en las mujeres de carne y hueso a las barreras que el mundo le pone para expresarse. [...] el amor, ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los principales acicates de la escritura femenina. O bien para ensalzar las ansias de libertad que hace concebir o para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la mujer prisionera del amor sólo cuando lo convierte en palabra empieza a salir de su cárcel. (Martín Gaité, 1992: 56-59)

En relación a ello, recordemos que en este poemario está muy presente la temática modernista, en concreto ese anhelo de armonía, esa ansia de plenitud y de perfección, espoleada por íntimas angustias. Sólo que aquí la perspectiva cambia, ahora es una mujer la que frente al hombre se siente insatisfecha. Así lo podemos observar en composiciones como «Tú y yo», «De ti y de mí», en las que la hablante se autodefine en oposición al hombre concretando lo que siente, lo que espera de él y lo que puede o no suceder entre ambos.

TÚ Y YO

No somos iguales.

Tú representas todo lo humilde, lo pequeño;

lo vulgar de la vida vacía de ideales,

sin gloria y sin ensueño.

(1938: 179)

Desde este primer cuarteto y a lo largo de los diez que le siguen, la mujer se dirige al hombre para expresar abiertamente cómo esa unión entre “tú y yo” implica una limitación a sus aspiraciones. Desde el primer verso la premisa que se transmite es clara: «No somos iguales», y esa rotunda aseveración es la que la voz femenina va sosteniendo con vehemencia: «Yo soy como las aves, Soy libre y ambiciosa, Amo la lucha, Amo la vida intensa» (1938: 179). Ésta es la verdadera esencia del sujeto poético que habla, por lo que no encuentra entendimiento posible entre el hombre y la mujer, ya que entre ambos media un abismo:

Tú quédate en tu gruta

llena de oscuridades y problemas pequeños.

¡Y déjame que siga yo mi ruta

luminosa de sueños!

(1938: 180-181)

El tema principal en toda la obra de la autora —narrativa y poesía—

no es el hecho de encontrar el amor, sino la ambivalencia que ello implica para la mujer. Hay una constante y tensa dialéctica entre el deseo y la necesidad de amar y el miedo a esclavizar las ansias de libertad absoluta, de soñar sin límites. Y en esto sí que considero acertada la apreciación que hace Palmerín de Oliva sobre este tema en *Rutas*:

La mujer se resiste a esclavizarse... y pide un dueño en todo. Habla de amores libres y se casa en cuanto puede; [...]. Logra ser libre y no sabe defender su libertad contra el insaciable deseo de compartir su conquista, [...] siempre fluctuando entre dos tendencias, entre dos atracciones, amorosa y placentera, y entre dos ansias, de paz y de dominio. (1938: VII-IX)

Así pues, en general se habla de esta empresa difícil de resolver para la voz poética, para quien el amor un arma de doble filo. Por un lado, no quiere —a veces, no puede— renunciar a tal sentimiento, pero por otro lado le aterra sucumbir al hecho de amar o ser amada, puesto que ello implicaría esclavizar sus oportunidades de expansión por las innumerables rutas que tiene por delante. Decíamos que también en el poema «De ti y de mí» insiste en la diferenciación genérica y en esta ocasión, en este libro de poemas, lo hace recurriendo al mundo clásico como referente («titán» *versus* «vírgenes»). En cada una de las estrofas que estructuran esta composición el procedimiento es el mismo: el yo que es la voz femenina hablante de define en contraposición al tú, al hombre.

Tú eres lo duradero
lo que persiste y lo que queda, la verdad de las cosas.
Yo soy como las rosas...
¡Doy mi perfume y muero!
Tú eres el titán
que a fuerza de constancia perforaste las rocas
¡Yo soy una de esas vírgenes locas
que nunca saben donde (sic) van!

(1938: 207)

Esta dicotomía entre el yo femenino y el tú masculino presente en poemas como este y como «Tú y yo» será una confrontación recurrente en toda la poesía de Susana March en busca de un reparto de protagonismo que aboca siempre en un nosotros en perfecta ecuanimidad. Ese esfuerzo responde al peso que la historia ejerce sobre la mujer que intenta rebelarse ante la injusta distribución de cargas. Frente al desequilibrio derivado de esa jerarquía de poder, se busca una compenetración justa y absolutamente real que trascienda la subyugación femenina víctima de la dominación masculina. Son pues estos poemas reclamos de una paridad entre hombre y mujer.

De acuerdo con la línea de las escritoras de la poesía romántica, aquí también la mujer poeta no encuentra el mismo cauce de expresión que el hombre. Tanto es así que algunos de los poemas que se insertan en esta primera obra de Susana March poseen de forma recurrente «Imágenes que sugieren la tensión entre las aladas aspiraciones poéticas y los límites del rol femenino» (Zavala, 1998: 51).

Formando parte de esa misma reivindicación, a través de un abanico de personajes femeninos que encarnan un tipo de mujer fuerte, decidida, capaz de tomar sus propias decisiones. Encontramos personajes históricos como «Teresa de Jesús», «Maria Antonieta» y asimismo mitológicos («Dafne», «Penélope»).

Cabe hacer un alto aquí para hacer un análisis desde la Psicología del desarrollo, puesto que teniendo en cuenta el momento en que Susana March escribe estos poemas, se observa que dicho mecanismo responde a una necesidad individual con la que «los adolescentes imaginan que sus propias vidas son únicas, heroicas o incluso legendarias. En el mito personal, el joven individuo se percibe como un ser excepcional, distinguido por experiencias, talentos, perspectivas y valores inusuales» (Berger, 2007: 466).

Recreando las historias de estas heroínas clásicas, proyecta en ellas su propia experiencia y sus zozobras y de esta forma se sirve de ellas para hablar de sí misma. Susana March se suma así al procedimiento que otras

poetas coetáneas —y más aún las poetas de décadas posteriores, como las del setenta— llevan a cabo a través de la revisión como «estrategia textual predilecta para la construcción de un espacio discursivo propio. Las poetas reformulan las narrativas y mitos fundacionales de la cultura occidental y transforman las imágenes, los símbolos y los espacios femeninos del canon patriarcal» (Ugalde, 2007: 47). De este modo, nuestra autora vuelca sus expectativas en ciertos personajes femeninos de nuestra herencia cultural, de forma tal que, con un personaje u otro, reivindica la verdadera voluntad de la mujer que quiere sentirse libre frente al sometimiento del hombre. Veamos, pues, el siguiente poema:

PENÉLOPE

Como nueva Penélope, yo tejeré la tela
de la fidelidad,
esperando a mi Ulises en las noches en vela
mientras, indiferente, el tiempo raudo vuela
sobre la inmensidad.
[...]
Por un esposo ausente pierdo miles de esposos
y me marchito en flor.
[...]
Se me irá la alborada de la vida en espera,
enferma de inquietud...
Sobre la puerta abierta caerá la primavera
y morirá sin sueños la luz de mi quimera
junto a mi juventud.

(1938: 146-148)

En este poema se cuestiona la mítica fidelidad de Penélope, y se pone en tela de juicio la inutilidad de su espera, dando de este modo la vuelta a la visión histórica de este conocido relato homérico. Más que valorar como una virtud la inmaculada lealtad de la esposa a Ulises, la voz poética la cuestiona considerando lo desesperante que puede resultar para

esa mujer estar esperando un amor que no vuelve, ya que mientras tanto deja pasar otras oportunidades de amar y además se le pasan los años de ser joven.

En la poesía de Susana March, este proceso se repite en otros poemas en los que hace que la propia experiencia de la hablante se sustente en la fuerza simbólica de los relatos de personajes fácilmente reconocibles de la cultura universal. Parecen ser discretas llamadas encaminadas a desobedecer lo que a la mujer se impone por una suerte de orden sociohistórico: «se le exige la mortificación de una actitud paciente y la sufrida y resignada espera de la iniciativa del otro. La mujer debía esperar, pues, pasiva. [...] Esa pasividad, en ocasiones, no podía derivar más que en un estado de ánimo enfermizo» (Roca i Girona, 1996: 171).

Cabe recordar que desde el medio siglo del XIX empiezan a surgir voces de autoras que con un discurso atrevido y rebelde para el momento en el que se insertan sus obras empiezan a lamentar los límites impuestos a la mujer. Así desde las pioneras, Josepa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, «la primera generación de románticas» (Zavala, 1998: 45), y desde la singularidad que caracteriza cada una de sus obras, estas autoras transmiten la tensión derivada entre las aspiraciones de la mujer en cuanto a actividades intelectuales (escritura), al sentimiento amoroso, o a la necesidad anhelante de lo desconocido, y los preceptos de una época que lo impiden.

Una vez más observamos la influencia de la literatura romántica, al apreciar los pretextos que encuentra la autora para poder desvelar miedos y preocupaciones. Si además analizamos este aspecto contemplándolo desde una perspectiva psicológica, y teniendo en cuenta que este primer poemario pertenece a la época de su adolescencia, podemos hablar de “un yo múltiple”:

en los primeros años de la adolescencia, los adolescentes suelen tener varias identidades. Muchos adolescentes experimentan “yo” posibles; es decir, diversas percepciones de quiénes son en realidad, quiénes son en diferentes grupos o contextos y quiénes podrían llegar a ser [...].

Los “yo” posibles se exploran de manera más imaginativa que realista.
(Berger, 2007: 496)

De forma análoga al procedimiento de recurrir a personajes del mundo de la cultura clásica para revelar una nueva postura en cuanto al papel atribuido a la mujer a lo largo de la historia, a través de escritores conocidos —sus maestros— la autora pretende reivindicar la otra parte que conforma su ser, la de poeta. Acorde con el gusto romántico por los seres marginales y el rechazo que despiertan en la sociedad, aquí ser mujer y poeta son dos condiciones personales que le hacen sentir marginal.

Desde su faceta como escritora, en este extenso poemario concede espacio también para dedicar algunas composiciones a cada uno de sus admirados maestros literatos y en ellos, más exactamente en la descripción que hace de sus luchas particulares como poetas, funde la suya propia. No pretende dar una visión compleja de sus personalidades, por ello desde lo más universalmente conocido de cada uno de ellos, desde sus rasgos más tópicos, los (re)construye a medida de su necesidad simplemente de proyectar sus propias zozobras.

Como luchadores, como seres solitarios, como buscadores de quimeras, les habla con una mirada cómplice plena de estima y de sincera admiración, como si buscara en ellos compañía y consuelo. De este modo la autora retrata poéticamente a sus maestros: Ramón del Valle Inclán, «Hombre de los mil sueños imposibles y extraños» (63); Gustavo Adolfo Bécquer, «el poeta romántico de todas las edades. / El soñador» (74); Federico García Lorca, «rey de la gitanería» (86). Asimismo hace mención de su influencia más destacada, el maestro Rubén Darío, con el que se identifica plenamente en su sentir y al que le dedica unos versos con los que lanza un guiño a través de este soneto de alejandrinos:

A RUBÉN DARÍO

Yo también he sentido los goces inefables
de soñar y sentir. Y en mi profundo río
también las aguas brillan de sol, Rubén Darío,

persiguiendo ideales gloriosos y admirables

(1938: 108)

Se trata de una forma métrica innovadora muy usada por el autor. Esta fórmula se repite en varias ocasiones, es decir, no sólo les dedica un poema a través del cual canaliza sus sentimientos, sino que además imita las formas predilectas de cada uno de los poetas. Del mismo modo procede cuando se acerca a la imagen de Federico García Lorca, primero encontramos un romance que emula en forma y contenido al poeta andaluz, «Romance del contrabandista», y seguidamente construye otro romance, «Federico García Lorca» en el que se ofrece una suerte de etopeya del poeta con los motivos y los símbolos más reconocibles de su obra (*gitanería, luna, Andalucía, sangre, caballistas, mozas*, etc.). Asimismo, se observa en el poema «A Don Ramón del Valle-Inclán» al que dedica “En su muerte” una serie de nueve cuartetos de alejandrinos con rima alterna en los que realiza un dibujo pormenorizado y grandilocuente del poeta que pasa por la etopeya, la descripción física hasta mencionar datos relativos a su obra literaria.

También a Bécquer le dedica unas «Rimas», poema que va seguido de otro en el que describe al poeta, «Gustavo Adolfo Bécquer», formado por ocho cuartetos de alejandrinos de rima alterna. Con el poeta romántico comparte Susana March ese «Dolor de incomprendidos» (1938: 75), haciendo gala de esa visión romántica del escritor como ser solitario e incomprendido.

Asimismo habla de sus influencias musicales, igualmente fuentes de inspiración. En el doble soneto que conforma el poema «Schubert» enlaza la voz poética el sufrimiento vivido por el compositor austriaco con el suyo propio: «Tus lágrimas de entonces son ahora mi llanto/ y en mis propios sollozos se escucha tu lamento» (1938: 222). De forma análoga en el poema titulado «Beethoven» describe al compositor como «Hombre atormentado, semi-dios, acaso/ que al mundo ofreciera su inmenso dolor» (1938: 82).

En definitiva, observamos que en este primer libro se ofrece una especie de veneración generalizada con la que la voz poética asimila su

propia experiencia haciendo de algún modo parangón con los sentimientos de estas personalidades reconocidas extraídas de la literatura y de la música. Por este motivo, necesita sostener sus vivencias en estos retratos-homenajes para darle un carácter más objetivo, más real, a esa angustia que le produce la insignificancia que tiene —y tendrá— su nombre de poeta. No dejan de ser todas estas descripciones visiones superficiales y tópicas de estos autores, propias de una voz adolescente que busca proyectar sus inquietudes en cuanto a su incipiente faceta como poeta y que, por otro lado, responde al proceso de búsqueda identitaria que, como veremos en un próximo capítulo, puebla toda la obra de la autora.

El sujeto poético es consciente de que va remando a contracorriente y aun prefigurando la derrota, no cesará en su empeño. La confrontación de este sujeto poético ahora es con el mundo que le rodea, una realidad ante la que muestra su total desacuerdo, postura que se mantendrá firme desde ahora que es una voz de adolescente, hasta su último poemario. De este modo, una y otra vez podremos observar cómo a pesar de mostrarse desconcertada ante una realidad que se impone inflexible, va ganando terreno al Ideal soñado, a pesar de su confrontación con lo imaginado, es decir, a pesar de todos los pesares que provocan esos momentos de dolorosa «Decepción» —«La realidad me hirió con sus puñales/ y es terrible y brutal la cruel herida./ ¡Tengo vacía el alma de ideales/ y me asquean los hombres y la vida!» (1938: 145)—, la voz poética se mostrará firme y tenaz, y así lo hará siempre, más allá de los años y superando las flaquezas internas.

Tal y como podremos observar en su obra narrativa, la esencia primera de todos los versos de nuestra poeta es esa preocupación extrema —obsesiva, tal vez— por seguir el camino del Ideal, un camino libre donde quepa cualquier quimera, sueño e ilusión, todo lo que la imaginación de la hablante se proponga como posible o verdadero para alcanzar la plenitud absoluta. Por ello y, aun a sabiendas de la imposibilidad de conseguirlo, la hablante de estos poemas, apenas una adolescente, se nos revela perseverante, indómita, firme en sus convicciones, «Como el acero»:

Así soy, como el acero.
Me rompo mas no me doblo.
Rebelde, sigo el camino
dispuesta a luchar con todo.

(1938: 164)

Como postrománticos, los modernistas muestran su rechazo a una sociedad en la que no hallan lugar en «un mundo sordo que no perdona al que quiere/ vivir la vida a su antojo /[...] un mundo vergonzoso/ que no absuelve a los rebeldes» (1938: 165-166). De ello se deriva una sensación de desasosiego junto a una profunda soledad, en medio de aquella crisis que produce un sentimiento de desarraigo en el escritor.

Hasta aquí podemos ver que la voz poética de este libro en un primer momento es impersonal, utiliza interlocutores simbólicos, referencias mediante las cuales poder expresar sus sentimientos, pero no se evidencia una implicación vital expresa. Luego, paulatinamente, el sujeto poético de este poemario se va haciendo más íntima y, de forma más destacada en los posteriores libros, va ganando espacio la primera persona que habla de sus propias vivencias, pensamientos y sensaciones y lo hará cada vez más sin ambages, sin puentes, sin otras voces que sirvan de transmisores.

Si bien, tal y como comenta Susana Cavallo cuando habla del sujeto poético de *Rutas*, se trata de una mujer «sedienta de vida y de victorias» (1995: 12), también es cierto que, como consecuencia de su inadaptación al mundo que le rodea, predomina en su queja una consciencia atormentada de ver cómo esos años de juventud se le escapan raudos. Será esta una congoja permanente que hará mella de ahora en adelante en la voz poética de Susana March, desde esta joven de *Rutas* adolescente precoz en cuanto al despertar a la vida, a esa otra mujer que veremos en los próximos poemarios, que con una expresión cada vez más personal hablará de una vejez que se le hace presente también de forma prematura.

De este modo, se puede afirmar que en su conjunto el rasgo que mejor define a este poemario es la mitificación que se hace de la juventud. Es este el eco de aquel conocido canto de Darío, «Juventud, divino tesoro»;

un clamor que se da desde el primer al último verso y que se entona siempre desde el sufrimiento, nunca desde el goce de la experiencia. Los veinte años vividos son sentidos así, con esa perenne sensación de pérdida, y a ellos les dedica un poema al que titula con el propio signo numérico:

20

20 estrellas me tiemblan dentro del corazón;
20 llamas palpitan en mi sangre encendidas;
20 alegrías tengo formando una ilusión;
20 tristezas lloran las quimeras perdidas
[...]
¡Veinte capullos rojos! Hinchidos de inquietud,
mis años van borrachos de locas ambiciones.
¡Veinte quimeras cantan dentro de mi juventud
un poema bordado de mil fascinaciones!

(March, 1938: 39)

Siendo propio de la temática modernista de herencia postromántica, «alegrías», «ilusión», «tristezas», «quimeras», «inquietud», «ambiciones», «juventud», «fascinaciones», son todos ellos sentimientos antagónicos al servicio de este ser complejo. Nos hallamos pues ante una voz hablante demasiado joven como para lamentarse de una adolescencia que se marchita cuando aún está viviendo los mejores años, los de mayor esplendor, se anticipa y hace mella en esa voz poética llena de anhelos.

Sin embargo, el camino escogido seguirá siempre en pie, ese que le da la vida y que a su vez se la quita, el de la eterna búsqueda del Ideal, así en abstracto y en mayúscula, por desconocido y utópico. No sabe —no puede— ponerle nombre porque no tiene una experiencia real donde soportarlo. De este modo lo manifiesta en un último y largo poema titulado «Final» con el que se cierra este libro y en el que a través de doce cuartetos la voz poética habla con gran aplomo, sellando así esta primera etapa de su vida:

Ahí van mis veinte años como potros salvajes
con las crines al viento,
devorando caminos, devorando paisajes,
es un loco galope, brioso y violento.

[...]

Yo no cambiaré nunca; sé que iré por la vida
sin camino y sin norma.

Que seré como una gaviota perdida
en el mar de la idea sin contorno y sin forma.

[...]

¡Mis veinte años pasaron borrachos de ambiciones
y locos de ideal!

Los malgasté en extrañas y absurdas ilusiones;

¡mas sé que si volvieran los viviría igual!

(1938: 226-228)

Esta composición responde, como venimos diciendo, a los rasgos propios de la expresión literaria finisecular, puesto que topamos con el subjetivismo de un yo complejo y atormentado que habla de sus anhelos, que contra toda limitación expresa sus ansias de libertad e incorpora el paisaje para proyectarse.

Fiel a este momento vital, la voz poética de *Rutas* se muestra como una adolescente en pleno despertar a la vida; no obstante sabe que va caminando bajo quimeras de las que empieza a recelar. Aunque siempre se mantiene lúcida, reconociendo en todo momento lo poco probable que es que en algún momento pueda convertir en realidad sus deseos, aun anticipando muchos de los temores que luego serán evidencias, en este poemario prevalece la voz de una hablante joven con ansias de vivir y descubrir nuevos y misteriosos caminos.

Es en definitiva este primer poemario de la autora una oda a la juventud a la vez que un canto fúnebre. Una oda, por ser en conjunto una composición que ensalza con viveza esa fase en plenitud del ciclo vital, por sentir que es esa etapa del camino en el que están abiertas todas las rutas deseadas e imaginadas. Canto fúnebre, por la expresión dolorosa de la

quimera que supone anhelar sin límites y, lo más difícil todavía, pretender ser eternamente joven.

4.2. Los poemas de la Plaza Real (1987). Nostalgias

*Del camino
me llega un canto lejano
de horizontes encendidos.*

Si *Rutas* se publicaba en plena Guerra Civil, *Poemas de la Plaza Real* que fue escrito en la más inmediata posguerra⁴⁶, solo se dará a conocer décadas después, en 1987, siendo el último poemario publicado por Susana March y el único con que obtiene un galardón, el Premio de Poesía Ángaro. Sin embargo, cabe anunciar que, aun perteneciendo a una época tan convulsa, la temática no trasluce una poesía de testimonio o de compromiso social, ni tan solo se mencionan ni se vislumbran las vicisitudes de la contienda. No obstante, la vinculación con las circunstancias históricas del momento quedan latentes bajo el tono nostálgico que embarga este libro, puesto que, ante un paisaje tan inhóspito y ante un devenir tan incierto, en esta segunda empresa poética se pone de manifiesto la necesidad de mirar no a otro lado sino atrás, al pasado, a un tiempo que fue mejor, un tiempo en el que había lugar para la esperanza.

Recordemos que los primeros años de posguerra son de desorientación y de búsqueda, por lo que en la literatura dominan las preocupaciones existenciales. Es pues *Poemas de la Plaza Real* una vuelta a la infancia, a las raíces, a los orígenes. Es común en las poetas del periodo y asimismo en las que les siguen hablar de esa otra parte suya, «la niñez, “esa patria” y materia prima —lugares, imágenes, símbolos, emociones— con que construyen su mundo lírico» (Ugalde, 1991: XVII). Los recuerdos de infancia, la casa, la placita, son el rincón donde, a pesar de los avatares de la

⁴⁶ Recordemos que el último poemario en fecha de publicación es *Poemas de la Plaza Real* (1987), pero hay que tener en cuenta que fue elaborado por la autora con anterioridad a su fecha de publicación, concretamente entre los años 1939 y 1945. Por lo tanto, siguiendo un orden cronológico real se trata del segundo libro de poemas y coincide con los primeros años de posguerra.

vida, los sueños se visualizan posibles, como si se tratase de grandes bienes preciados. Y esta retrospectiva se presenta desde una experiencia personal que pasa por un tamiz de añoranza meditativa, unida a una mirada poética que empieza a ahondar en la reflexión filosófica y que se irá acentuando cada vez más en las próximas entregas de la autora.

Y es este sentir que vertebra con la misma firmeza la presencia significativa aún de la herencia finisecular anteriormente mencionada y así lo demuestran muchos de los títulos de esta nueva aportación poética de Susana March: «Crepúsculo», «Hastío», «Insatisfecha», «Inquietud», «Congoja», «Nostalgia» y «Melancolías», títulos representativos que se corresponden con la expresión propia que comparten Romanticismo y Modernismo y que aquí sirve para volcar la insatisfacción vital del sujeto femenino de un alma exaltada cuyas ansias infinitas chocan con los límites que les impone la realidad. Así pues, a través de un primer poema titulado «Pórtico» que, tal y como su nombre indica, sirve de galería al resto de composiciones que le siguen:

Yo soy aquella que una tarde —un día
de invierno helado y triste— vino al mundo
trayendo un morbo de melancolía
clavado como un dardo en lo profundo.

(1987: 9)

Se relata en estos diez cuartetos de endecasílabos el balance que se deriva del bagaje vivencial, es decir, de todo lo vivido hasta el momento queda lo que hoy conforma el personaje femenino que se define, no sólo, y como ya hemos visto, con uno de sus rasgos más característicos —una personalidad compleja que se mueve constantemente entre polos antagónicos, («Todo me importa y nada me interesa»), sino que de igual modo es plenamente consciente de poseer una cualidad innata que le predispone a la melancolía y a la tristeza. Sin circunloquios ni divagaciones —retórica antirretórica— se expresará la hablante desde estos primeros versos con los que se abre este poemario hasta el final.

El empleo de imágenes con preeminencia de lo sensorial manifestada a través de este tipo de sugestivas sinestesias (invierno helado y triste; dulce limitación; graciosa pubertad; tarde misteriosa). Propias del Simbolismo, sugieren estas imágenes una intimidad dolorida que recuerda a la angustiada expresión de los modernistas y que aquí con ese «Yo soy aquella que una tarde» y ese «morbo de melancolía» nos conduce a aquellos cantos de Rubén Darío que decían:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la...
...¿fue juventud la mía?
...una fragancia de melancolía.⁴⁷
(2007: 339)

Y dentro de esta misma línea en este poemario se le suma el gusto por lo otoñal y asimismo por lo crepuscular o decadente. Y así lo vemos en el segundo poema, «Crepúsculo», que junto al anterior, nos sirven para percibir desde un buen principio que nos embarcamos en un intenso *spleen vital* que cada vez más intensamente abocará al sujeto poético a un abismo de oscuridades existenciales:

Envejecer no importa. Tan sólo me entristece
tanto inlogrado sueño, tanto afán que perece
[...]
Me vestiré de negro, la sonrisa cansada,
el corazón vacío, el gris sobre la sien.
(1987: 11)

En ambos poemas habla del proceso de envejecimiento; en «Pórtico» menciona «esta primera cana, triste, mía»; en «Crepúsculo»: «envejecer no importa». En definitiva, es el suyo un temprano declinar de la vida, que puede que tenga una base autobiográfica, pero en todo caso el sentimiento

⁴⁷ Se trata del primer poema —primer canto— con el que se abre el libro de Rubén Darío *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905).

se imposta o se amplifica a través de la herencia poética del fin de siglo.

«Inlogrado sueño», «triste otoñada», «sonrisa cansada», «corazón vacío», cuatro sintagmas que fulminan toda esperanza y ponen de manifiesto esa intensa insatisfacción vital; sentir propio de las voces poéticas postrománticas, heredadas por el Modernismo. Y asimismo el otoño como la estación más emblemática de este sentir pesimista y desalentado. También es éste otro de los rasgos de ese *spleen* finisecular: el uso que hace el poeta de los elementos de la Naturaleza, para poder crear paisajes que simbolizen su estado de ánimo. Y esta es la forma por la que ha optado la autora para hacer su propia confesión íntima.

Y en ambas composiciones se comunica la misma idea; tal y como aquella niña que fue, es ahora la hablante de este soneto una mujer gris, apesadumbrada, triste, melancólica, que nos habla de su existencia en el mundo, de lo que pudo ser el ayer, contrastándolo con lo que es el hoy. Arrastran los versos de este soneto de alejandrinos un ser precozmente cansado de vivir, que con un hondo pesar sabe que ya nunca encontrará su momento culminante en la vida terrenal y esta sensación de oquedad existencial se irá trasladando a la vez que engrosando de poemario en poemario.

La innata y perenne consciencia del doloroso existir es ese malestar interno que no deja a estos sujetos vivir en armonía con ellos mismos. Será ésta una de las inquietudes que llevan al personaje poético a enredarse en un sinfín de planteamientos existenciales. Tan incomprensible y desbocada resulta esa precoz tristeza que hasta el propio yo poético intenta buscar los motivos que la provoca, sin embargo no puede hablar de una única razón que la justifique, puesto que a lo largo de sus veinticinco años son tantas las que le producen ese «Hastío» de vivir:

He contemplado veinticinco veces
la veste blanca de la primavera
y otros tantos otoños han caído
cual lluvia triste sobre mi cabeza.
¿Qué más?, ¿qué queréis más? Tengo un hastío

que la carne y el alma me envenena.
Mi juventud se fue... yo no sé como
una tarde de niebla.

(1987: 19-20)

Asimismo es palpable en este nuevo momento poético de Susana March la queja de la mujer sujeta a una sempiterna melancolía, sentimiento que se hereda y se sustenta en un pasado que aunque objetivamente es cercano, se vive como muy lejano, con temprano sentimiento de declive emocional y físico. En este poemario el lector se encuentra con una mujer joven que se siente mayor, pero no es únicamente eso lo que produce tanta pesadumbre, sino que a ello se suma lo que verdaderamente hace mella en la existencia de esta protagonista: es el sentimiento de frustración ante todo lo que cuando siendo —o por mejor decir, sintiéndose— joven pretendía, es esa sensación de que su tiempo de soñar está llegando a su término.

Alejada ya de aquel encorsetamiento de *Rutas*, cada vez menos impostada la emoción, marca Susana March un cambio en su palabra poética. Espolea la memoria mediante esta expresión rasa con aire de confesión; ahora es el suyo un verbo directo, claro, sin circunloquios reiterativos y ya sin el salvoconducto de posibles interlocutores. De momento es una voz desgarrada —más adelante incluso devastada— por la presencia sempiterna de un pasado que inhabilita el presente y condena un devenir temporal, convirtiéndolo en algo incierto y desesperanzador. Tanto es así que, a pesar de la lucidez manifestada en todo momento, he ahí la quimera más grande de esta mujer, la quimera de sus quimeras: aprehender el tiempo.

De ese esfuerzo en vano deriva una «Congoja» que transita continuamente entre sus versos y de la que una y otra vez se lamenta ante el Señor:

Tengo el pelo tan negro,
tan pálidas las manos,
tan oscuros los ojos,

tan suaves los labios...

Señor, y ¡da tal pena
perderlo todo al cabo!

Son tan firmes mis senos,
tan esbeltos mis brazos,
tan fina mi cintura,
tan ligero mi paso...

Señor, y ¡da tal pena
perderlo todo al cabo!

Tengo tantos deseos
en el pecho encerrados,
me laten tantos sueños
sobre la frente, tantos...

Señor, y ¡da tal pena
perderlo todo al cabo!

(1938: 28)

Construido por cuartetos con rima cruzada seguidos de estrofas de dos versos que vienen a hacer las veces de estribillo, esta endecha, tal y como le es propio, suena a canción triste, que proyecta un largo lamento ante dos estados que se condicionan mutuamente: la del envejecimiento físico y la del envejecimiento emocional. De un primer momento en el que se describe la belleza propia de un cuerpo femenino en plena juventud, pasa la voz poética a otra zona ulterior, la más íntima, la más recóndita, la de los *deseos* y de los *sueños*. Ambas son el reverso de una misma moneda.

Que la hablante, a pesar de sentirse en plena juventud con todo el esplendor físico que corresponde a esta etapa de la vida, no sea capaz, sin embargo, de disfrutar de la belleza y el brío propios de una mujer joven, y viéndose acuciada por la angustia permanente que le produce el saber que

todo llega a su término y que no todos los caminos pueden ser transitados, nos conduce a aquella desmesurada mitificación de la belleza a la que alude Naomi Wolf en su obra *El mito de la belleza*:

Que las mujeres piensen constantemente en su belleza como algo frágil y efímero las mantiene sometidas a un fatalismo que no forma parte del pensamiento de los hombres desde el Renacimiento. Les han enseñado que Dios, o la naturaleza, les otorga o no les otorga belleza —al azar, sin apelación posible—, y así viven en un mundo donde la magia, la plegaria y la superstición se abren camino. (Wolf, 1991: 133)

Ese “fatalismo” se refleja en este poemario a través de repetidas y crudas expresiones de desasosiego. Avivar los recuerdos lleva a esta voz poética a un proceso de desencanto que ya se preconizaba en *Rutas* y que aquí se ha acrecentando. En consecuencia, el desconcierto que provoca saber que han quedado atrás los anhelos de juventud es expresado una y otra vez —casi de manera obsesiva— en muchos de los poemas que configuran este libro:

POR AQUEL TIEMPO VIEJO

Lloraría de pena,
yo no sé... por mis sueños,
Por todo lo perdido,
por aquel tiempo viejo...
(1987: 44)

CASTIDAD

mi castidad herida
por todos los deseos
(1987: 60)

MELANCOLÍAS

Estoy triste. El corazón
me hace daño. Del camino

me llega un canto lejano
de horizontes encendidos.

(1987: 57)

«Sueños», «deseos», «lo pasado», «horizontes»..., guardan estos poemas un sentimiento que se alza desde la más honda nostalgia, en su sentido más literal, tal y como reza esta inmejorable definición que para el caso nos ofrece el Diccionario de la Real Academia Española: «Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida».

Este sentir contrasta con la imagen de la emblemática y entrañable plaza de toda una infancia, la de los mejores años de una vida, el lugar donde aún hoy la hablante encuentra pequeños momentos de «Sosiego»:

Todo así, como ahora... Mansas horas dichosas,
el sol sobre la frente, el ramo de mimosas,

la música de Schubert, la prosa de Azorín,
un revuelo de pájaros y un verdor de jardín.

[...]

Todo así, como ahora... Dulce vida encantada
donde el alma se esponja tranquila y sosegada.

Se fue por los caminos mi Señora Inquietud
con su fardo de tristes sueños de juventud.

[...]

Y ver cómo se pasa la vida de este modo
sintiendo que mi alma lo ha conseguido todo...

Plazuela, plazoleta... Sobre tu mirador,
junto al rezo y al llanto, hoy te dejo una flor.

(1987: 37-38)

En esta rítmica y sinuosa composición de pareados, que se podrían agrupar de cuatro en cuatro versos de contenido, se puede apreciar en la emoción de la voz poética uno de esos fugaces momentos de conformidad

con lo vivido que rozan la plenitud. Aunque cabe anticipar que nunca la llegará a tocar del todo, esos instantes de calma que le proporciona la contemplación de su plazoleta le permiten disfrutar de lo que ahora verdaderamente está en sus manos, desde lo más vital como es el hijo, hasta lo más trivial —la música, la lectura, el paisaje, el silencio—, deshaciéndose momentáneamente de esa volatilidad propia de los ideales sin nombre.

Pero no nos engañemos, esas «Mansas horas dichosas» no dejan de ser otro modo de proyectarse en un sentir que no se corresponde con la emoción que recorre toda esta dolorida lírica. No son más que efímeros versos con los que pocas veces el lector podrá atisbar algo de bienestar en la voz del sujeto poético de estos libros. Así pues, seguidamente a este poema damos en este libro con otra composición en la que encontramos estos otros pareados que nos devuelven —brutal y crudamente— a la realidad de este sujeto femenino y al motivo principal en el que se enmarca esta plaza: la nostalgia inherente a este ser.

PLAZUELA GRIS

Plazuela gris, tan gris como mi vida,
con tu fuente de piedra y tu florida
madurez enjoyando mi ventana
con la gracia exquisita de una hermana:
¡Qué semejanza hallo y qué armonía
en tu mansa nostalgia y en la mía!

(1987: 39)

«Plazuela gris, tan gris como mi vida». El gris presidiendo como siempre esta lírica en la que la voz poética asimila su nostalgia a esa plaza que hoy se percibe cenicienta. De la “plaza” o “plazoleta”, pasamos a “plazuela” sustantivo que con ese sufijo “-uela” le confiere cierto valor despectivo, convirtiéndolo en un lugar hiriente, totalmente contrapuesto al que se nos había descrito anteriormente.

Aquellos años de infancia vividos en el hogar familiar situado en la Plaza Real de Barcelona, la madre, el padre, los hermanos, la infancia, el

primer amor, todo lo vivido desde la mirada ingenua y expectante de una niña ha quedado atrás y es ahora recreado desde la perspectiva de una mujer que, aun siendo joven, siente que su juventud ya ha quedado atrás. Su existencia en el mundo que le rodea se ha tornado demasiado lúcida, de ahí esa otra «Súplica»⁴⁸ al Señor, rogándole poder volver al hogar familiar una vez haya muerto:

¿Me dejarás, Señor, de vez en cuando,
volver a este aposento
donde fui niña un día, donde supe
—como un primer amor— rimar mis versos?
¿Me dejarás que acerque a esta ventana
mi rostro triste y muerto
para mirar la plaza y sus palmeras
jugando con el viento?

Me acongoja, Señor, dejar las cosas
que he amado tanto tiempo.
La casa, los lugares,
los días, los recuerdos...
Y a mí misma en el fondo del paisaje
—allá, en la vida, atrás—, tersa de sueños.

(1987: 12)

La casa de la infancia es el único lugar donde refugiarse en estos momentos en los que cada vez es más consciente de la imposibilidad de realizarse plenamente, puesto que «la hablante desencantada de *Poemas de la Plaza Real* se da cuenta de que no va a realizar sus sueños juveniles, ni ahora, ni nunca» (Cavallo, 1995 :12). Si bien en *Rutas* cabía algún resquicio de esperanza, algún trasluz de ilusión, aquí empieza a diluirse ante una realidad cruda y estéril para cualquier aspiración de una chica joven

⁴⁸ Es habitual que en la poesía de Susana March se repitan los títulos en diferentes poemarios; así son cuatro las composiciones tituladas «Súplica» (en *Rutas*, en *Poemas de la Plaza Real*, en *La tristeza* y en *Esa mujer que soy*). Del mismo modo, encontramos otros títulos repetidos como: «Yo», «Insatisfecha», «Final», «Adiós», «Deseo», «Autorretrato», «Otoño» e «Inquietud».

procurando altas cumbres por escalar.

Si, como veíamos en *Rutas* con su poema «Final» se despedía de sus años de adolescente veinteañera, en este segundo momento poético —y vital— con un simple «Adiós» la voz poética se despide de la plazoleta de su infancia, aceptando la pérdida irreparable de un tiempo tan remoto y lejano comopreciado. De este modo, con un halo de dolorosa —y, por otro lado, inevitable— resignación, se entona un *adiós postrero* al mundo de la niñez:

Es éste mi adiós postrero,
plazoleta...

Te lo dejaré volcado
sobre las verdes palmeras,
sobre tu estanque dormido
en un sueño de agua fresca.

Es éste mi adiós postrero,
plazoleta.

Ahí se queda flotando
entre jirones de niebla...
Te puso invierno marchita
igual que una rosa vieja,
plazoleta.

¡Plazoleta de altos muros
de altas palmeras inhiestas!
Sobre tus verdes jardines
se queda una niña muerta.

(1987: 64)

El último verso de este poemario, en el que se ofrece esa imagen tan violenta de la «niña muerta», es sólo el inicio de toda una serie de proyecciones de sí misma que se irán dando en el decurso de los próximos

libros⁴⁹. En conjunto estas metáforas son la continuidad del más sincero reflejo de ese «estado mortal de la vivencia femenina» (Ugalde, 2007: 35), que a su vez se deriva de ese silenciamiento y de esa reclusión existencial al que se ven abocadas las mujeres, creando un estado psicológico de desesperanza y desespero que les lleva a vivir una vida sin vida propia.

¿Forma parte esa plaza de un recuerdo o de un ensueño? Posee este *Adiós* un halo de mundo soñado. La realidad hiriente del presente enturbia lo vivido, por lo que la memoria sufre una especie de deformación que hace que todo parezca una fabulación de la voz hablante. No olvidemos que:

la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. [...] Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente, [...] la infinita distancia que media entre contemplar y vivir, entre poesía y realidad, o más ampliamente, entre lenguaje y realidad. (Bousoño, 1976: I, 20-21)

Sea como fuere, este poemario, que se abría con un «Pórtico» de desolación, se cierra aquí con este «Adiós» de desaliento. Asistimos así al acabamiento de un ciclo, la primera etapa de la vida, el origen de la existencia, los mejores años, la niñez. Como venimos diciendo, en este momento poético la autora se detiene en su pasado, que se rememora desde un presente en el que reina el desconcierto, un hoy triste teñido de nostalgia, frente a un mañana que se presiente sin fuerza renovadora.

4.3. *Ardiente voz* (1948). Primera esencia

¡Un árbol verde y alto!

Desde *Rutas*, Susana March no volverá a publicar un libro de poesía

⁴⁹ Como veremos, de aquí en adelante leeremos en *La tristeza: ¡No quiero más que morirme!* («Pasión»), *Yo estoy como muerta*, («Hace mucho tiempo») y en el poemario siguiente, *Esta mujer que soy: soy como un muerto al que no han enterrado* («La muerta»), *con mi lamentable corazón de muchacha/ apasionadamente muerto*. («Indolencia»).

hasta este momento, justo una década después. Del tono nostálgico del poemario anterior, pasamos ahora a un tono vehemente que se ciñe a la esfera de la intimidad, el de esta nueva entrega, la más breve de todas con sus veinticinco poemas y sus sesenta páginas. Con este poemario no sólo entramos, tal y como ya anunciábamos, en una nueva etapa sucesiva a las anteriores —la adultez—, sino que además se vislumbra una atmósfera diferente —más etérea, menos terrenal— en la que el sujeto poético se lamenta de su condición humana, y busca fundirse en los elementos de la Naturaleza, para así elevarse por encima de la realidad circundante y de algún modo eternizarse como ser —no humano— en el mundo. Así lo anunciaba Miguel Dolç: «entre *Rutas* y *Ardiente voz* flota como un frío de cuchillada. [...] ¡Singular perspectiva! Susana acaso abruptamente, se ha visto sacudida de raíz por ráfagas de inquietud, de vivísima angustia» (1948: 14).

De entrada, es necesario tener en cuenta que entre los poemas que contiene *Ardiente voz* se incluyen, de forma intercalada y sin seguir el mismo orden que en un principio tenían, los doce poemas que componen la colección *La pasión desvelada*⁵⁰, publicada dos años antes, en 1946, en el número veintiuno de la revista *Entregas de Poesía*⁵¹, y en la que:

Quien conoce las circunstancias personales de la vida de la escritora —enamoramiento y bodas con Ricardo Fernández de la Reguera tras la separación forzada, engendrada por la guerra civil, origen montañés y aspecto físico del amado— reconocerá en seguida a los protagonistas de *La pasión desvelada*: March y su marido. (Cavallo, 1995: 14)

Aun estando de acuerdo con Susana Cavallo, no obstante podríamos observar lo mismo desde el reverso de la misma moneda. Es decir, si el

50 Los poemas que conforman esta colección aparecen en el siguiente orden: I-La pasión desvelada, II-Amor, III-Tú, IV-Triste, V-Eternidad, VI-Sueños, VII-Cerca de ti, contigo, VIII-Deseo; IX-Desdén, X-Yo, XI-Sed y XII-Cárcel.

51 Según Susana Cavallo, gracias al propósito de esta revista, «que tenía la expresa misión de difundir la obra de escritores catalanes que escribían en castellano», con *La pasión desvelada* Susana March se da a conocer «a un público más amplio y más importante» (2006: 450).

lector no sabe con antelación que se trata de Susana March y su marido, no hay datos concretos que nos lo puedan evidenciar. Aunque se hable del amor, del deseo y de la pasión amorosa, la voz poética se proyecta con distancia, sin dejar apenas huella autobiográfica. De hecho a mi juicio es éste el libro en el que menos se vislumbra el plano personal de la autora o, dicho de otra forma, es el libro en el que la parte biográfica aparece más ficcionalizada. Veámoslo, por ejemplo, en la expresión del poema «Deseo», que responde a un ejercicio de sublimación, ensalzando el sentimiento más allá de la mera relación con el amado:

Acércate a mi hoguera. Vibro toda
como un arpa tañida por arcángeles.
[...]
Me muero por hundirme en tus tinieblas,
por ahogarme en tus pérfidos cristales,
¡oscuro estanque donde mi deseo
hace brotar los lirios de la gracia!
(1948: 27-28)

Así pues, trascendiendo el deseo erótico y el amor pasional más intensos que se puedan sentir en un momento dado, no son estos los temas centrales ni primordiales en *Ardiente voz*. Antes bien, en este poemario de Susana March, se encuentra una nota diferenciadora en relación al resto de sus libros. El lector se topa ahora ante un nuevo tratamiento de la expresión poética, que en este momento responde a una indagación persistente e intensa que se proyecta desde una singular perspectiva y que versa sobre la primera esencia del ser, sobre los misterios que se esconden tras la humanidad, con la que la voz poética busca el fluir de un orden en el que el ser humano y la Naturaleza se encuentran en perfecta compenetración. Así lo podemos observar en el poema «Eternidad», en el que el erotismo se funde con los elementos que conforman el cosmos:

Heme aquí, tan antigua como el mundo,
con este amor nacido de mi frente,

con esta enorme sed que no he saciado.
No me exijas virginidad alguna.
Allá, en aquel silencio pavoroso,
la Vida me violó bárbaramente...
Manchada estoy por la humedad del musgo,
por la tierra y el fuego y la lascivia
milagrosa del aire. Si me quieres,
tómame fecundada por los sueños,
preñada por la gracia de los siglos.

(1948: 16)

El sujeto poético busca la perfección del ser, la plenitud, la armonía absoluta y eterna. En este sentido que considero que es ésta la obra de la autora que guarda la máxima simbolización de la transgresión del límite, entendiéndolo por “límite” todo aquello —cualquier cosa, persona, sentimiento, circunstancia— que ponga trabas al libre albedrío. Por ello, el amor forma parte de un todo mucho más grande que la nimia existencia. Lo vemos en la siguiente aseveración que procede de palabras escritas por la propia escritora:

mejor que cantar un amor particular, lo que he hecho ha sido cantar el Amor en abstracto, la fuerza estremecedora que empuja al mundo hacia adelante, al eje que hace girar la Tierra, la cósmica potencia que todos llevamos dentro y que quizá nunca llega a realizarse plenamente en la sencilla y humilde anécdota personal. (Susana March, en López Gorgé, 1967: 175)

El mensaje insistente que se deriva del conjunto de estos poemas imprime en el lector una sensación de desarraigo existencial, como si toda esa «Ardiente voz» —primera composición con la que se presenta el libro— fuera un grito de desespero ante una realidad que inhabilita al sujeto femenino. El propósito del sujeto lírico es deshacerse de cualquier anclaje a un *aquí* y un *ahora*, puesto que lo que se procura es poderse realizar plenamente más allá de los confines de la condición humana:

¿Quién soy? ¿Cuál es mi nombre? ¿Dónde vivo?
¿Quién me ha dado este cuerpo
y este dolor tristísimo que acuna
mi corazón en llamas?
¿Hacia dónde camino? Yo lo ignoro.
Sólo se que me esparzo
a través de los tiempos,
que vengo de un remoto Paraíso
y voy hacia la Historia.
¡No he de acabarme nunca! Transmito mi agonía
como una amarga herencia, como un blasón ilustre.

(1948: 9-10)

Hay una intensa veta existencial en esta voz femenina que reflexiona sobre su lugar como individuo, primero y luego también como una Eva más en el universo de la eternidad, traspasando tiempos y espacios: «que vengo de un remoto Paraíso/ y voy hacia la Historia». Se observa una vez más — como en muchas otras poetas⁵²— la influencia del libro de *Mujer sin Edén*, publicado en 1947, y en el que «Carmen Conde alcanza cima impar en su comprensión de la existencia [...] al indagar en la condición de la mujer» (De Luis, 1982: 27) justo un año antes que *Ardiente voz*. Estas escritoras comparten la necesidad de subvertir la imagen de la mujer y para ello van al origen de la existencia, al mito del Paraíso de Adán y Eva, para replantear de alguna manera el verdadero papel de la mujer en la Historia, desenmascarando la visión tradicional procedente de los textos bíblicos.

En todo caso, nos volvemos a encontrar una y otra vez con el mismo paisaje emocional, con un sujeto que ansía vivir por encima del orden histórico y social que se le ha otorgado, ansía vivir por encima de todo cuanto le venga impuesto por las propias limitaciones de la vida real. Ahora bien, como la propia Susana March plantea: «¿hasta qué punto puede existir

⁵² Así por ejemplo, también María Beneyto, es considerada «Otra destacada cantora de la condición femenina, de la mujer concreta y de la mujer intemporal» (Miró, 1987: 318). En esta misma línea, desatacan sus libros *Eva en el tiempo* (1952) y *Criatura múltiple* (1954).

libre albedrío en un ser marcado por la herencia, por el ambiente, por su circunstancia?» (Susana March, en Gironella, 1976: 301).

De ahí deriva esa rotunda expresión de su fatalismo que contiene el poema «Cárcel», que no es más que la emblemática metáfora de la asfixiante opresión de la propia existencia de la mujer que nos habla:

No voy más allá de mí misma.
Me circunda un muro espeso y gris.
Oigo a lo lejos rumor de borrascas,
de pájaros que baten alas de oro,
de líricas fuentes
donde apagan sus sed los amantes.
[...]
¡Yo no me quiero sorda
al clamor de la vida!
Dame, Señor, el grito de las cosas
como un puñal clavado hasta la entraña.

(1948: 31-32)

Una vez más el motivo que de forma preponderante empapa las páginas de este libro es el mismo que vamos percibiendo y que va creciendo libro a libro, el dolor de la existencia que le impele a una devastadora e incesante búsqueda de lo imposible, de lo misterioso. Una vez más vemos cómo Susana March —así como muchas otras autoras de su generación— coge el relevo a las primeras voces “románticas” para reivindicar ese afán inconformista de la libre reflexión y elección del sujeto lírico femenino. Cabe remitirse aquí al estudio de Susan Kirkpatrick titulado *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1859*, en el que a propósito de la poesía de Gómez de Avellaneda se refiere a ello como «un argumento romántico típico, que Avellaneda utiliza en su poema sobre la inconstancia: ese deseo nunca satisfecho es el signo de la necesidad que tiene el espíritu humano de trascendencia. Concebido como atributo de la humanidad, el deseo se universaliza, se considera abstracto en relación al hombre» (1991: 179). Pero aquí son voces de mujer que libremente adoptan

la elección de mostrarse inconformistas, eternas insatisfechas. Y además cada una de ellas decide también la manera de mostrarlo.

Volviendo a la mencionada herencia romántica en la obra de Susana March, recordemos que las directrices son las de un modelo de mujer circunscrito al ámbito doméstico en el que debe demostrar una entera dedicación a los otros, padres, marido, hijos y, a su vez, se le exige una constante y fiel veneración a Dios. Estos mandatos fueron calando en la sociedad a través de publicaciones varias como los dos tomos del libro *El ángel del hogar*, de María del Pilar Sinués (1859), y también con la revista homónima publicada por la misma autora entre 1865 y 1869. En dichos textos se propugnaba un enfoque de la vida de la mujer que le ocasionaba un agravio importante en cuanto a su libre albedrío. Veamos, por ejemplo, qué puede hacer un “ángel del hogar” en relación a sus aspiraciones intelectuales:

Quando habla de educacion(sic) intelectual, no pretendo aconsejar siquiera que ésta sea profunda y científica: en mi concepto la ciencia es árida e ingrata para la inteligencia del hombre; vacía y oscura para la inteligencia de la mujer.

Yo os aconsejo, madres de familia, que enseñeis á(sic) vuestras hijas únicamente á (sic) sentir. La mujer que siente, es buena hija, buena esposa y buena madre: y para desarrollar la sensibilidad de vuestras hijas no teneis(sic) más que hacer que enseñarles á(sic) leer, y dirigir con tino sus lecturas. (Sinués, 1881: 91)

En nuestro caso, el yo lírico de estos poemas sigue aclamando una vida abierta a todo, de ahí la necesidad de «levar anclas» de su propia cotidianidad, estable y limitadora, de la que se ve presa y condicionada a seguir por circunstancias personales —e, incuestionablemente, también históricas—. Es esa una vida que le resulta alejada de aquella otra que bulle en sus verdaderos anhelos:

ANCLAS

Yo deseo el viento fiero

que destroce mi velamen,
que arrebate el alto palo
que ahora juega a entrelazarse con la luz de los
luceros.

Quiero abismos donde hundirme
—insondables paraísos de tinieblas—,
y gustar la amarga pulpa de las cosas
que me dejan en los labios sal marina.

(1948: 38-39)

Esta composición se divide en dos partes bien diferenciadas que simbolizan la tensión permanente y perniciosa que supone para el sujeto el hallarse presa entre la realidad circunstancial y los caminos imaginados. En una primera parte la voz habla en presente de indicativo (*yo deseo, quiero*), y con un tono cada vez más desesperado que delata la urgencia —ya que el tiempo no cesa—, se esfuerza una vez más por expresar su imperiosa necesidad de navegar libremente por el mundo de sus anhelos. En contraste, en una segunda parte pasa a usar el modo subjuntivo conjugado a través de un *Yo quisiera*, que se repite en cinco ocasiones hasta el final y con el que apela a un deseo que se sabe irrealizable: «Yo quisiera.../ ¡Yo quisiera llevar anclas de mí misma!» (1948: 40).

Suggerentes a la vez que desgarradores son estos dos últimos versos con los que se cierra este poema. Ambigua marca son esos puntos suspensivos que evocan un silencio que paradójicamente no sólo habla sino que clama, puesto que tras ellos vendrían el sinfín de cosas que el sujeto poético desearía hacer, y que en el siguiente y último verso, se concentran en una misma cosa: «llevar anclas», es decir, poder deshacerse de cualquier sujeción a la vida terrenal, al mundo circundante que le priva de libertad.

Responden todos estos clamores, «Ardiente voz», «Cárcel», «Anclas», a ese intenso deseo implacable de libre expansión del ser más allá de su condición de ser humano. Más que deseo, tal vez sería más acertado hablar de imperiosa necesidad, puesto que alcanzan estas páginas la cima

más alta, lo más alta que se puede. Asistimos a un vislumbre de eternidad y de evanescencia ante el que la voz poética, consciente de la utopía que ello supone, expresa un intensa sensación de «Impotencia»:

Dominaré mi fuego. Yo no soy una estrella.
Pavesa, humilde, alumbro la mano que me toca.
¡Necia! ¿Por qué te empinas hacia los altos cielos
si apenas tienes fuerza para elevar los brazos?

(1948: 23)

Con un tono bronco que no admite autocompasión ninguna, esta voz poética, extenuada y débil por un lado, fuerte y persistente por el otro, se interpela y se enfrenta a sí misma. Con esa violenta expresión en forma de vocativo, «¡Necia!», que se repite en cada uno de los cuartetos que conforman este poema, se recrimina que no rinda su albedrío a su condición de mujer y que no acepte la sumisión ante la verdad del tiempo que le ha tocado vivir. Un tiempo que dicta en la mujer unos ciertos comportamientos y actitudes:

¡Necia! ¿Por qué no dejas que la vida transcurra,
que se derrumben mundos, que se calcinen astros,
y te tiendes sumisa sobre la verde yerba
a decir en voz baja tus pequeñas canciones?

(1948: 24)

Este es el dibujo de la imagen heredada de la mujer de fin de siglo, la de una persona que no debe tomar partido en los asuntos importantes del mundo, sino que debe ser una mujer «sumisa» que habla «en voz baja» y que todo lo que hace debe ser intrascendente, insignificante, de poca importancia, como «pequeñas canciones». Todo este empeño no es más que un fugaz y engañoso intento de conformismo, puesto que el propósito perseguido es exactamente el opuesto al que aparentemente se arguye. En realidad, percibimos la subversión que una vez más pone en tela de juicio la

herencia literaria que postulaba «el ideal naciente de la figura de la poeta en el periodo romántico: tenía que ser un ángel doméstico que cantara» (Kirkpatrick, 1991: 196).

Tal vez por ello los poemas de este libro cobran otro cariz, pues destaca en su atmósfera un aire transcendental, de elevación en los asuntos tratados. Pensamiento y sentimiento están proyectados desde un cierto grado de abstracción y de corte telúrico.

En esa misma línea, y con esa misma intensidad, en «Fraternidad» el sujeto lírico quiere embeberse en el Universo para sentirse parte de él a través de la unión de los cuatro principios que componen el universo, tierra, agua, aire y fuego, que se juntan en comunión en esta voz femenina que nos habla:

FRATERNIDAD

¡Ay, la Vida me duele
en los cuatro elementos!
En este mar que soy, tan movedizo,
en la llama voraz que me calcina,
y en la amorosa tierra que me nutre
¡y en el aire que me alza en libertades!

(1948: 11-12)

Dedicando este poema a Dámaso Alonso, le sigue los pasos a través de la huella palpable que dejó en nuestra autora —como entre tantos otros poetas de la poesía española— su obra *Hijos de la ira*, que en su línea más dramáticamente humana y existencial provocó un viraje en la poesía de la época. Así lo contempla Gerardo Diego: «*Hijos de la ira* sorprendió por su huracanada violencia, por su lenguaje descarnado e imprecatorio, un grueso y revuelto manantial de pasión que necesita salirse de todos los cauces rítmicos y numéricos para refrescar o abrasar las tierras circundantes» (1947: 417).

La impronta que deja el poeta en nuestra autora se trasluce en toda esa serie de angustiadas preguntas sobre el sentido de la vida y la mísera

condición humana a través de un lenguaje igualmente desgarrado.

Cada brote que nace,
cada insecto que muere,
cada piedra que rueda en el camino,
lleva ardor de mi sangre,
tristeza de mi muerte,
clamores de mi espíritu solitario.
Hermana soy de todo cuanto alienta,
de todo cuanto, inmóvil, se sostiene
de pie frente al misterio.

Iría poco a poco, dulcemente,
acariciando a Dios en cada cosa...

(1948: 11-12)

Naturaleza y Dios, plenitud y armonía. Visión panteísta que transita de poema a poema en este poemario en el que resuenan las propias palabras de la autora: «La poesía amorosa de todos los tiempos no es más que un inmenso sueño humano, un infinito anhelo de perfección, un titánico empeño por alcanzar y realizar el amor en su absoluta y, acaso divina, plenitud» (March, 1967: 176).

De nuevo la perspectiva del sentimiento proyectado en esta lírica elemental sitúa al personaje poético desde una mirada atormentada. Se trata de una visión compartidas —con algunas salvedades— por otras subjetividades líricas como son la de Ana-Inés Bonnín en «La voz de la tierra» («Yo ¡Tierra!»)⁵³ (1949: 19), María Beneyto en «Tierra viva» («Yo, súbito pedazo de la tierra»)⁵⁴ (1956: 7) y Cristina Lacasa. En la poesía de esta última podemos observar otro perfecto dibujo de ese descubrimiento de la Naturaleza como fuente de plenitud. Así se puede apreciar en el poema

53 Este poema de Ana-Inés Bonnín Armstrong, pertenece al libro *Poema de las tres voces y otros poemas* (1949) publicado en Barcelona. Cabe precisar que el “Poema de las tres voces” consta de tres cantos: el Canto I es “La voz del cuerpo”, el Canto II “La voz del alma” y el Canto III “La voz de la tierra”.

54 Este poema es el primero del libro *Tierra viva* (1956), publicado en Madrid y con el que María Beneyto obtuvo el accésit del Premio “Adonais” de 1955.

«Soy...», del que ofrecemos el último y el primer cuarteto de los siete que lo conforman:

No soy sino una rama del árbol de la Vida,
una pequeña rama de un tronco inagotable,
que en cada primavera resurge tras la herida
de la poda, que Otoño realizó incansable
[...]
Soy luz y niebla y agua, soy viento y rojo fuego,
en un átomo humano que aspira a lo divino.
Voy buscando aquel reino de la paz y el sosiego
con los pies ya sangrantes por el largo camino.

(1953: 72)⁵⁵

El rasgo común de estas autoras reside en la búsqueda de la armonía del ser, en los elementos que conforman el Cosmos y la Naturaleza, de tal forma que se engrandezca su existencia. La subjetividad femenina adopta este nuevo trasfondo telúrico con el que se define el deseo de prolongarse en la madre tierra para trascender cualquier signo propio de la condición humana como son la fugacidad temporal y el sufrimiento existencial.

Todas esas imágenes telúricas siguen la estela de Aleixandre en el poema titulado «Dios» —extensa composición precisamente dedicada al poeta— en el que de nuevo —tal vez con más vehemencia— la voz poética busca diluirse en un cosmos etéreo, en el que la Naturaleza es toda Divinidad.

Es Dios en toda cosa,
en todo lo que miro;
en la pulida yema
de mis ávidos dedos,
en el aire que pasa,
en el mar que se agita

⁵⁵ Este poema pertenece al libro *La voz oculta* (1953) publicado en Lérida por la Editora Leridana y con prefacio de Miguel Lladó.

—verde lomo de un monstruo conquistado y do-
liente—.

Es Dios en los amigos
y en los seres remotos que no conozco y amo...

(1948: 57-58).

Teniendo en cuenta que este poemario de Susana March fue escrito entre 1946 y 1947 y publicado en el 1948 es perceptible el influjo de las dos obras claves de la poesía de posguerra, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre. Desde 1944, y con estos dos autores al frente, son años de renovación poética, por lo que son muchos los autores que se nutren en gran parte del impacto que estas dos obras poéticas alcanzaron en el panorama literario de aquel entonces. A cada uno de ellos —y sólo a ellos—, Susana March en este libro les dedica un poema a través de los que se trasluce su propia interrogación reiterada y angustiada.

Empieza aquí y ahora, y no cesará hasta el último poemario de la autora, el cuestionamiento acerca de la figura idealizada de ese Ser Superior que se supone que es Dios, y del que no recibe respuestas⁵⁶.

Aunque aún apegada a una línea más intimista, es con este poemario con el que Susana March inicia su inserción en la línea de la poesía existencial del momento, en la que los poetas:

expresaron con tono desgarrador la realidad histórica e individual vivida, sintieron en sus propias carnes la guerra, se vieron frente a ella, frente a la muerte, frente a su propia angustia y tuvieron necesariamente que volver sus ojos hacia adentro, hacia Dios: ya para rezarle, ya para increparle, pero su acción fue sin duda una válvula de escape, le pedían a gritos explicaciones y verdades sobre su situación, respuesta a sus incertidumbres y angustias, pero la tragedia fue el silencio de Dios. (Ruiz Soriano, 1997: 60)

⁵⁶ Tal y como indica Alfredo Fernández de la Reguera en la entrevista que se transcribe en el capítulo de Anexos de esta tesis doctoral, Susana March no creía en Dios y de hecho «fue la única mujer que lo expresó públicamente en el libro de José María Gironella *100 españoles y Dios*».

Veámoslo así en este otro poema, también de extensión considerable, al que la autora ha convertido en una «Oración» desesperada —más bien, increpación que rezo— dirigida a ese «terrible Señor» que no escucha:

Si alzo mi voz, ¿me oyes,
oh, terrible Señor, oh, Dios fecundo?
¿Llega a ti mi clamor desesperado,
mi grito de agonía?
Se rasga mi garganta
con la fuerza, Señor, con que te llamo.
¿Dónde estás? ¿En qué luces
inauditas te envuelves? ¿qué sombras inmortales
te ocultan a mis ojos?
Yo me siento perdida
en este mundo amargo
sin verte, sin oírte,
sin saber si me amas o me ignoras.
Yo aquí, en este silencio,
pisando sobre miles de cadáveres,
respaldada por un montón de siglos,
por un pálido muro de cenizas.
Yo aquí, triste, cansada,
doliente del dolor de mis hermanos,
miedosa del enorme sufrimiento que asola nuestro mundo,
(1948: 18)

Su propio dolor se solidariza con el de sus congéneres, de tal forma que le pesa tanto esa atmósfera hostil y desoladora del mundo, que le urge liberarse de su condición de ser humano para convertirse en algo tan perenne como pudiera ser «¡Un árbol verde y alto!» (1948: 19).

En definitiva, contiene este breve e intenso libro el preludio de un desasosiego que empaparé las páginas de los siguientes poemarios de Susana March. Ante tanta zozobra y exaltación, empieza aquí la soledad a hacer acto de presencia hasta el último poemario, en el que leeremos:

«Estoy condenada a la soledad» (March, 1959: 43).

Si volvemos ahora a las primeras páginas de este libro donde se encuentra una dedicatoria destinada a sus padres que reza así: «A mis padres: con mi amor, con mi gratitud, con mi melancolía», detectamos que la hablante empieza a sentirse verdaderamente sola en la vida. Es una soledad irreparable, una soledad *sensu stricto*, tal y como se recoge en el Diccionario de la Real Academia Española: «Pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo». Hablamos aquí pues de esa soledad derivada de la ausencia de Dios, tema recurrente en esta poesía.

Aunque hasta ahora habíamos percibido alguna señal, había que llegar a estos poemas para proceder a hablar de ese culto a la soledad que profesa la obra poética de Susana March. Una soledad que se revelará cada vez más severa. Y ello se anuncia desde ese primer poema, «Ardiente voz» es el sempiterno e inherente sufrimiento del ser humano, por el simple hecho de existir: «Voy sola. Va conmigo/ mi soledad perfecta» (1948: 9).

Asimismo encontramos un poema titulado «Soledad», única composición de este libro en la que se atisba con claridad un detalle autobiográfico de la autora. Precisamente por ello este poema se hace notar, ya que rompe con la expresión elevada y trascendente que predomina, siendo éste el único momento en el que Susana March desciende a su mundo real. Y no se trata de una veleidad, puesto que el hijo es la única razón por la que valdría la pena mantenerse anclada a su condición de mujer.

Hijo mío, hoy quisiera
confesarme contigo
decir cuanto no he dicho
a lo largo de toda mi existencia.
¡Pero tienes seis años
y no me entenderías!

(1948: 54)

Sin embargo, ni el amor, ni Dios, ni siquiera el hijo atenúan la

soledad de esta voz de mujer que, atrapada en su propia existencia, busca y no encuentra la serenidad espiritual necesaria. Por ello, es lícito insistir en que si esta voz es “ardiente”, en puridad lo es lejos de la primera connotación que pudiera ofrecer este adjetivo. Es más, esas dos acepciones se encuentran en polos diametralmente opuestos, una vez que es este un ardor hiriente, que no da vida, sino que merma el sentido de vivir.

Una desazón existencial que cada vez más profundamente recalca en esta poesía y que provoca unas fisuras incurables en este sujeto femenino que premeditadamente busca superponerse al plano de la realidad para ficcionarse desde un plano universal. En estos momentos se empieza a denotar los flirteos con la muerte. ¿Un señuelo de esperanza con el que hacer más soportable la existencia humana?

POEMA A LA MUERTE

¿Serás tú quien me ofrezca
el reposo que busco y que no hallo
mientras vago al azar por este mundo,
el alma ardiendo en vaporosa hoguera?
[...]
¡Oh, Muerte, hincha mi vela
con un soplo suave!

(1948: 44-46)

Sea como fuere, de todos estos planteamientos en torno a la muerte, lo que más llama la atención son esas ocasiones en la que es percibida como el único modo de calmar esa aflicción que no le permite sosegar su estado de ánimo. Así de explícita se muestra la hablante poética de estos versos en ese largo poema dedicado a la muerte. Infinitud de interrogantes conforman este poema, interpelaciones a la muerte personificada, a quien requiere como si fuera el último resquicio de luz.

La muerte y la soledad, cada vez más presentes y con más identidad, nos abren paso a un nuevo periodo en el que como veremos a continuación sólo hay lugar para un inmenso desengaño ante la vida. En este sentido entronca la poética de Susana March con esa línea de poesía desarraigada en

la que la inquietud interior es una constante frente al mundo circundante que tan sólo ofrece sufrimiento, dudas, desesperanza, desasosiego. El exceso en el yo poético se torna necesario, “Tremendista”, tal vez, como más adelante aclamará la propia Susana March, pero en todo caso sincero.

A partir de ahora y cada vez de forma más intensa el dolor singular del sujeto poético se integra en el dolor plural del ser humano, puesto que: «En este poemario, el sujeto se muestra depositario de la herencia que siglos de historia han acumulado sobre el ser humano. No es una herencia amable, por lo que su “ardiente voz” traduce la agonía de la especie» (Payeras, 2009: 683).

Sucinto, pero sustancioso, guarda este libro el comienzo de un desgarramiento que ya no cesará de aquí en adelante en la trayectoria poética de nuestra autora, que dentro de esta línea existencialista camina hacia una poesía áspera y desencantada.

4.4. *El viento* (1951). El inaprensible paso del tiempo

una huella de algo que no ha sido

Si los poemarios anteriores se construyen también desde el dolor y la pesadumbre, con todo ello, se puede apreciar algo de vitalidad y hasta en alguna esporádica ocasión de ilusión, en las emociones proyectadas. A partir de este momento, en el que la época juvenil queda ya muy lejana, será un paisaje adusto el que se nos dibuja; quien ahora nos habla es una voz atenuada por los estragos del paso del tiempo que dejan la esperanza anulada y el corazón aniquilado. El drama íntimo que preside toda esta poesía desde su inicio, se revela aquí irremediable.

Por ello, considero que, dentro de toda su trayectoria poética, es con *El Viento* que entra Susana March en un nuevo periodo marcado por la madurez y el camino hacia esplendor lírico que alcanzará su punto álgido en la próxima entrega. Es pues este un momento literario que ineludiblemente se correlaciona con el bagaje vivencial. Una segunda etapa del ciclo vital, la mediana edad, «la segunda parte de la vida» (Freixas, 2005: 328) teñida en

estos momentos por el más arduo desasosiego y descreimiento.

Este poemario se abre con un título que en sí contiene una vinculación con Jorge Guillén, en cuya poesía, como es sabido, el motivo del “aire”⁵⁷ posee una amplia presencia. Pero esto se corrobora con más evidencia con la cita que precede a este poemario: «Y tú,/ ya con el viento»⁵⁸. Siguiendo la estela del poeta, en el significado y sentido del poema «El viento», Susana March anticipa con este primer poema la atmósfera lírica que poblará las restantes páginas.

Todo ha vuelto a quedar quieto,
todo en su sitio y en reposo.
Va navegando por los días
la barca triste del otoño.

Fué allá, por la primavera...
Era un mundo maravilloso.

(1951: 13)

El viento es pues el verdadero protagonista de este poemario. El viento son los años idos, las ilusiones marchitas, que dejan a su paso un tono amargo que trasluce un sentimiento de vacío, provocado por la constante tensión entre lo que el sujeto femenino desearía haber hecho y lo que las circunstancias —personales, históricas, sociales— le han permitido hacer. De este modo se da paso al contenido de este libro que coincide con el poeta en los temas que indica Díez de Revenga⁵⁹:

57 Recordemos que bajo el título *Aire nuestro* han quedado amparados todos los libros de Jorge Guillén.

58 Cabe apuntar que éste será el único poemario que se inicia con una cita de otro autor. Se trata de unos versos que se encuentran repetidos al inicio y al final de la parte VII de las nueve que conforman el poema «Más vida». Ricardo Gullón en su libro *La poesía de Jorge Guillén* comenta que «*Más vida* es el poema del hijo, de la sangre transmitida, viviente en otros corazones, alimentando otros sueños; es la contemplación de la sangre propia en los nuevos seres, cuyo amor le conmueve, incitándole a pensar mundos y tiempos que vendrán después de su muerte, y podrá conocer con los ojos de ellos» (1949: 72).

59 *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales* es el título de un libro en el que F. J. Díez de Revenga hace un estudio de la “poesía de senectud” centrado, tal y como reza el título completo, en “Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales”. Con esta obra el autor obtuvo el Premio Ámbito Literario de Ensayo en 1988.

El tiempo y la edad, las mutaciones de la naturaleza, la presencia de la vejez, la senectud, como motivo de reflexión poética, la presencia del propio poeta y el reconocimiento de su propia identidad como escritor anciano, las reacciones ante la juventud ya tan distante, pero respetada y admirada, y evidentemente añorada, son algunos de los centros de preocupación poética de Jorge Guillén. (1988: 16)

Dentro de esta línea, Susana March en este libro perfila una mujer sin identidad, en constante búsqueda de caminos que se difuminan entre ensoñaciones, deseos incumplidos, y rebeldías frustradas. En este punto coincide la misma visión desde dos perspectivas distintas. Desde el ámbito literario, apunta Sharon Keefe Ugalde que se trata de «un sujeto en crisis» (2007: 25), y asimismo, desde la perspectiva psicológica, lo asevera Anna Freixas: «la mediana edad puede ser considerada como una crisis» (2005: 329). Todo hace mella en este momento de balance vital en el que el peso de los recuerdos se suma a todo lo que pudo haber sido y, a su vez, a todo lo que ya nunca se alcanzará.

Se percibe en esta voz femenina una derrota anticipada que busca refugios con los que paliar el dolor existencial: el amor que reaviva la emoción, la muerte como fin anhelado, la fusión con la Naturaleza como amparo a la vulnerabilidad del ser, y en un lugar aparte, tal vez —más especial que ningún otro— el amor por el hijo como antídoto contra todo. Ninguno de ellos son nuevos receptores, ya habían surgido con anterioridad en esta poesía; en algunos casos se intensifica la proyección que sobre ellos se vertía, en otros, en cambio, se les otorga un nuevo mirar.

Este cambio o evolución de perspectiva va parejo al momento vital del sujeto que habla. Así pues, vuelven a recuperar presencia en este libro los poemas cuyo continente es el amor: «Oscuro amor», «Enamorada», «Tú», «Torpe voz», y «Amor». Sólo que ahora cambian los motivos que llevan a hablar de ello; ante la desolación existencial, busca en el dolor de amar aquello que antes buscaba en otras esferas más etéreas.

AMOR

¿Quién eres que destruyes
mi corazón y puedo, sin embargo, existir?
¿Se vive en la muerte? ¿Se vive
con el alma en desorden y la carne
desmoronándose en el vacío?
[...]
Me dolerás todavía muchas veces
y cada vez me extasiaré en mi daño.

(1951: 40-41)

ENAMORADA

Hiéreme. No me importa.
Duéleme en todo lo mío;
en mi sangre y mi alma,
en mi corazón y en mis pensamientos.

(1951: 29)

Estar enamorada es estar viva. Es, pues, este un amor que duele, pero por lo menos le hace sentir algo similar a una salvación de sí misma, de su inmortal pesadumbre: «Me evadiré del viento/ que transita en mi sangre,/ [...] Te seguiré allí donde tú acabas», de «Oscuro amor» (1951: 26). Por ello, a mi juicio en este poemario cobra el tema del amor un sentido muy distinto. Nueva visión pues del sentimiento amoroso; sentir amor es lo único que ahora podría dar sentido a una existencia opaca. De alguna manera se busca en el sentimiento amoroso la plenitud que no se ha encontrado mediante otros caminos.

No obstante, y a pesar de todo el espacio que en este poemario se le brinda al sentimiento amoroso, cabe reiterar lo que hasta ahora venimos matizando en relación a la prevalencia de este tema en la obra poética de Susana March: «la temática amorosa ocupa buena parte de mi obra poética, pero no la considero la más representativa de mi personalidad como poeta» (1967: 175)

Es otro tema, a mi juicio, el que adquiere una mayor representación

del sentir de esta poesía; se trata de la proyección del sujeto femenino en relación a la muerte. Las fabulaciones o fantasías en torno a este asunto se convierten en un recurso que supone ser un asidero que, si bien podríamos decir que es propio de una mente psicológicamente destruida, por otro lado sirve para soportar una existencia ingrata.

FIN

A veces me miro muerta...

Me duele el alma y todo.

Raudas van las generaciones

hundiéndome, borrándome en el polvo.

(1951: 47)

Aunque especialmente presente en este poemario, a lo largo de la trayectoria poética de Susana March se da una constante meditación acerca del sentido de la muerte que por momentos trasciende la idea de la muerte propia. Es decir, que no siempre se ciñe a su sentido más “restringido”, puesto que cuando la voz poética manifiesta su deseo de fundirse con la Naturaleza, se abstrae de lo que se considera puramente muerte del ser humano. La muerte como cesación se postula también como parte de un hecho connatural a todos los elementos que conforman el cosmos. Así pues, en esta poesía podemos apreciar esas dos vertientes que así se recogen en el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora:

Ampliamente entendida, la muerte es la designación de todo fenómeno en el que se produce una cesación. En sentido restringido, en cambio, la muerte es considerada exclusivamente como la muerte humana. Lo habitual ha sido atenerse a este último significado, a veces por una razón puramente terminológica y a veces porque se ha considerado que sólo en la muerte humana adquiere plena significación el hecho de morir. Esto es especialmente evidente en las direcciones más «existencialistas» del pensamiento filosófico, no solo las actuales, sino también las pasadas. (Ferrater Mora, 2005: 2472)

Vemos pues que en todo momento el enfoque que se da de la muerte es abordado por la autora con natural y singular aceptación:

Nuestro sistema solar es sólo uno de tantos millones de sistemas, o galaxias, dispersos por el espacio. Partiendo de esta base, ¿cómo se puede seguir creyendo que algo tan insignificante como el ser humano pueda merecer, entre todo lo creado, el inmenso privilegio de una vida ultraterrena? Sólo la soberbia del hombre —al nivel de su insignificancia— pudo levantar semejante teoría. Yo, particularmente, me niego a aspirar a algo que les está negado a las plantas y a los animales que nos acompañan en nuestro minúsculo planeta y que son, tantas veces, más dignos de perdurar que la raza humana. (Susana March, en Gironella, 1976: 299)

No hay lamento ni angustia ante el hecho de morir, sino que más bien al contrario, se mira hacia la muerte como el proceso final de la vida que amortigua la certeza de la incertidumbre existencial. Se trata de ese «Tránsito» aceptado y esperado hacia la nada:

Yo me iré por esos caminos
de oscuridad y de silencio;
mi corazón ensangrentado
como único compañero.

Tendré una soledad de pájaros
arañándome el pensamiento.
Iré y vendré... Como las hojas
de los álamos en invierno.

Me quedaré toda transida
en algún viejo cementerio.

(1951: 23)

A lo largo de los cuartetos de eneasílabos que conforman este poema se otorga un ritmo cadente que marca el camino de ese tránsito que dentro

del universo literario de *El viento* se mueve pues entre el silencio y la soledad que cohabitan creando un lugar inhóspito desde el que se mira hacia la muerte venidera como descanso, como ese final que no se niega, sino que se espera. En este sentido, y volviendo a Jorge Guillén, Díez de Revenga comenta que «la lección más valiosa de Guillén surge al plantearse, como todos sus restantes compañeros, el tema de la muerte y del más allá, y ofrecer su visión personal de recio vitalismo mantenido hasta el final y fundamentado en la aceptación de su destino sin problema ninguno» (1988: 17)

Aunque no únicamente, pero sí especialmente en este libro, se deduce que en la poesía de Susana March se ronda el tema la muerte desde dos diferentes y la vez ambivalentes sensaciones. La muerte para aludir una existencia desasosegada y sin sentido. La muerte venidera aceptada y anhelada como vía de escape. Morirse se convierte aquí en una suerte de «Liberación» anhelada:

Me pesa esta riqueza de mi cuerpo
como un harapo. ¡Rásgame,
oh, Muerte, tanta arcilla
y líbrame de mí que duelo tanto!

(1951: 27)

Una vez más, el sujeto poético se anticipa a la evidencia, en este caso nos transmite la consciencia atormentada de saber que el tiempo va arrasar con el propio cuerpo. Y anticipándose al hecho inevitable, esta mujer de mediana edad sufre por tener que asistir a ese deterioro que tal vez en estos momentos del ciclo vital ya se ha iniciado.

En la poesía femenina la importancia del tema del envejecimiento no se plasma tan sólo desde una edad concreta, sino que el envejecimiento físico se correlaciona con el desgaste emocional, que toma un papel igualmente destacado. El resultado de ello condiciona irremediamente el bienestar de la mujer, para quien «La apariencia física es una dimensión importante del yo, incluso en la vejez, y su evaluación afecta a la

autoestima» (Freixas, 2005: 332).

HUBO UN TIEMPO

Hubo un tiempo en que yo amé a los seres,
¡pero ya no los amo!
Necesitaba sentir entre los dedos
y hallar unos ojos amigos
cuando volvía el rostro.
Pero ahora sólo amo la soledad
y el cuadrado de sombra
de mí misma,
y mis propias manos ociosas,
y mi corazón sin deseos,
mi corazón crujiente
como un leño ya casi consumido.

(1951: 28)

¿Melancólica soledad como elección de supervivencia? Tal vez, pero en todo caso con la imagen repetida de la sombra queda así aniquilado todo horizonte de esperanza en esta voz doliente. Trasluce este mensaje la queja de la mujer abandonada una honda decepción ante el ser humano. En los primeros versos se relata «un tiempo» en el que creía, en el «ahora» sólo hay lugar para la soledad, «y el cuadrado de sombra/ de mí misma» (1951: 28).

En relación a ello y remitiéndonos a la figura real de Susana March, comenta José Corredor-Matheos lo siguiente: «Su sentido de la amistad era muy destacado y cuando, en una entrevista, le pregunté qué tema literario era para ella más importante me contestó que «quizá, la soledad» (2016: 108-109).

Así se presenta esta nueva entrega con una voz sombría, cansada, rozando la derrota íntima. Todo pesa, la propia existencia y la de Dios. Y precisamente, en relación al tema religioso, percibimos otro cambio de perspectiva. Ahora éste se visualiza como ente distante y lejano y esta decepción dolorida se transmite con una expresión clara, sin cortapisa

alguna a la verdad sentida. Si en sus entregas anteriores veíamos cómo el sujeto poético acudía al Él apelando a su comprensión y compasión, ya no sucederá así a partir de este momento. La mujer se siente abandonada por un Dios en el que creía, en el que hasta el momento buscaba consuelo y del que ahora tan sólo obtiene silencio:

UMBRAL

El sexo yace en paz, el alma duerme,
no tengo voz y Dios está distante.

(1951: 14)

ALGO

Dios sentado en lo alto de mi solio harapiento,
con su diadema de arcángeles
y su lejana paz sin compañía...

(1951: 53)

Por lo tanto, la noción de Dios empezará a cambiar en esta segunda etapa, primero de forma más sutil en este poemario, y luego se irá magnificando alcanzando el descrédito y la decepción absoluta en *Esta mujer que soy*.

Aparece de nuevo la conexión con los elementos naturales como medios expresivos de su íntimo palpitar, otorgando de esta forma un sentimiento elemental a toda la expresión que sobrevuela a esta nueva entrega: «Soy de aire» en «Umbral» (1951: 14); «como si fuera yo toda tu agua» en «Mar» (1951: 24); «Soy un puñado de tierra» en «Tierra» (1951: 35). El sujeto lírico vuelca de nuevo su sentimiento hacia una visión ontológica en la que el ser queda cercado por una naturaleza simbólica. Y de forma especial busca el sujeto refugio en la madre tierra, a la que con exasperada «Fidelidad» interpela buscando sus orígenes:

¡Oh tierra! Yo nunca reniego de ti.

¡El cielo para los ángeles!

A mí no me dieron alas para volar.

Arraigo en tu suelo lo mismo que en un árbol;
hundo en ti mis raíces desesperadamente.

(1951: 17)

De este modo, el sujeto femenino pretende identificarse con el cosmos a través de la figura universal de madre-tierra. La mujer de tierra, la tierra símbolo de la mujer, son variadas las imágenes que se podrían derivar de las reflexiones expuestas a lo largo de este poemario.

Y en último lugar, puesto que aparecen en un aparte, como si de un epílogo se tratase, tenemos los «Tres poemas al hijo», que consiste en tres composiciones, con las que se cierra el libro y en las que el sujeto femenino se dirige al hijo. Aún ocupando un lugar privilegiado en este universo existencial-literario, en realidad el tema del hijo no es más que otra vía con la que poder seguir proyectando anhelos y zozobras, sólo que ahora los pensamientos se vehiculan a través de la experiencia de sentirse madre.

Así, en el poema I se hace un retorno al tema de la infancia, como ese periodo inmaculado de la vida. Mientras el hijo sea niño puede creer que llegará a ser («bandido caballeresco» o «guerrero victorioso») y hacer todo lo que se le antoje («llenar de pájaros tu alcoba» o «cruzar el mundo»). Y es ese valor inmenso que se le otorga a la infancia lo que provoca una doble angustia en esta madre que habla. Por un lado, la grandeza del niño *versus* la insignificancia del adulto, es decir, el darse cuenta del abismo que media entre la mirada ingenua del hijo y la suya. Y por otro, peor aún, es sobrellevar la responsabilidad —la utopía, más bien— de querer mantener intactos y perennes los mejores años para ese niño que un día se hará mayor:

¡Tu infancia, hijo, tu infancia!
La llevo entre las manos
como un vaso finísimo. Quisiera
salvarla de su triste,
segura destrucción, ¡y no sé cómo!

(1951: 57-59)

Los otros dos poemas que siguen a esta composición se construyen desde el amor absoluto, incondicional y perpetuo de la madre hacia al hijo, «¿Quién podría arrancarte a mi ternura?/ Clavado estás en ella. Ni la Muerte/ podrá jamás, amor, desenclavarte» (1951: 60), en quien encuentra la única razón para seguir existiendo:

¡Oh, ángel de mis rezos! Dulcemente,
te precedo, te guío, te acompaño...
Más allá de ti mismo ya no hay nada.
Tus ojos son el límite a que aspiro.

(1951: 61)

Este aparte y final en el que se ofrece un entrañable y doliente dibujo del amor filial desde la más honda ternura de la *mater amantísima*, otorga en estos momentos de desasosiego un poco de luz a la historia de este sujeto femenino. La descendencia se vive como aquello que da continuidad a la propia existencia, lo único que tal vez le pueda acercar a la posibilidad de pervivencia: «Yo soy tú» (1951: 59). Y asimismo lo explica Emilio Miró en su artículo «Algunas poetas españolas entre 1929 y 1960» refiriéndose a Susana March comenta lo que anunciábamos en el poemario anterior, que la autora «ve en el hijo su propia confirmación» (Miró, 1987: 312). Esta asimilación se asemeja a la de Ángela Figuera que, yendo más allá, equipara poesía y maternidad, ambas como creación propia: «Hijo, cuando ya no exista,/ tú serás mi carne, viva./ Verso, cuando yo no hable,/ tú, mi palabra inextinta⁶⁰». (1948: 71)

Cabe hacer un alto para apuntar que la maternidad tiene una variada proyección en la poesía femenina y la forma en que se enfoca también puede ser igualmente diversa. Desde la imposibilidad de realizarse como madre, o bien lo contrario, la satisfacción por la maternidad deseada, el dolor por la pérdida del hijo, la plenitud que ofrece el hijo, la proyección de la humanidad a través del hijo, la preocupación por el devenir del hijo, hasta la concepción de la descendencia como la única vía de eternizar la presencia

60 Se trata del poema «Durar» que pertenece al poemario *Mujer de barro* (1948).

del ser en el mundo. De este modo, el tema del hijo es uno de los asuntos en los que las autoras reflejan de forma más abierta y evidente su historia real.

No obstante, cabe matizar que la mayoría de estos enfoques van más allá de la asunción del deber de la maternidad como el mayor objetivo de su deber como mujer, es decir, dentro del ideal dominante de la época en cuanto a los roles en el matrimonio. Aunque sí que se siente la maternidad como una salvación, refugio, como ese lugar plácido. Estas voces de poetas pasan por encima de «una desmesurada exaltación y valorización de la maternidad» (Roca i Girona, 1996: 226).

En definitiva, con el símbolo del viento como telón de fondo, representativo de la desolación que deja a su paso el correr de los años, se retratan aquí el amor, la muerte, la Naturaleza y el hijo como los cuatro pilares sobre los que se sustenta esta voz femenina que emana a raudales una desolación al borde del abismo.

Vaciedad existencial que sin tregua puebla este libro desde el primer hasta el último verso. Con este último reclamo y con una voz cansada se cierra este poemario que nos retrata el hondo vacío de la mujer. Será este su acento más personal, no obstante no hay nada nuevo de lo que ya se predecía en aquella adolescente de *Rutas*. Su atmósfera sentimental es inicial y final a la vez, porque siempre fue así, sólo que ahora se intensifica. Los motivos son muchos y ninguno; es ese «Algo...» que puede ser nada y cualquier cosa: «Acaso el viento, acaso/ una ráfaga triste/ de este viento de otoño en la mejilla...» (1951: 52-53).

4.5. *La tristeza* (1953). El desencanto existencial

fértil amargura de sentirse vivir

Siglo amargo mi siglo para gozar del mundo

La singularidad —y, consecuentemente, la grandeza— de este libro con el que Susana March alcanza el momento más álgido de su poesía reside en dos aspectos, uno relacionado con la forma y el otro relacionado con el contenido. Ambos responden a una urgencia imperante. Es decir, acorde con

la nueva temática nace la conciencia de querer diversificarse desde el punto de vista métrico, por ello aquí gana peso el verso libre. Y no se trata de una relación causa-efecto. No es casualidad. Es una necesidad, una explícita cercanía al lector lo que obliga a usar un lenguaje llano, directo —a veces, hasta incisivo—, que hace a la autora menos distanciada de lo real. Desaparecen pues las ensoñaciones, las divagaciones trascendentales evocadas hasta ahora, en favor de un verbo más preciso.

En esta misma línea se hace patente el alejamiento de las concepciones modernistas y románticas, por lo que va ganando espacio la realidad histórico-social ante la que el sujeto poético reacciona plasmando unos sentimientos concretos. Pasamos progresivamente de querencias etéreas a sentimientos cercenados por el apremio de las circunstancias

Este volumen se presenta estructurado en tres partes: «La tristeza», «La sangre» y «Los caminos», que se corresponden con la verdad más cercana a Susana March: el momento histórico, la familia y los compañeros, todo ello revestido de un halo de verosimilitud.

En la primera sección de este poemario, «La tristeza», aparece el dolor ajeno; la autora se lanza con fuerza mostrando su indignación ante el sufrimiento reinante en el mundo. Se respira una creciente angustia por el devenir sin sentido del hombre, amargura por un vivir transido de dolor que paradójicamente se entremezcla con fortaleza y perseverancia. En las otras dos secciones, «La sangre» y «Los caminos», el tono cambia, no parece que el sentimiento de tristeza se haya diluido, pero sí que se ha apaciguado. Hay un poso de sosiego cuando el sujeto poético se nutre del amor familiar y de la compañía que le hacen aquellos otros escritores junto a los que de algún modo encuentra compañía en el solitario quehacer del poeta.

Empezando por la primera parte, vemos que el epígrafe “La tristeza” le sirve para dar nombre, no sólo a este libro, sino también a esta primera parte y asimismo al extensísimo primer poema con el que se presenta este poemario y que guarda un hondo pesimismo existencial. Es esta una pieza de extrema crudeza en la que cada verso aparece revestido de pesadumbre y de irremediable desaliento. De alguna manera, trasuntan estos versos aquel

desengaño existencial que se percibía desde un primer momento en la poesía de nuestra autora, sólo que ahora «La tristeza» ha cobrado una mayor magnitud:

Porque yo sólo he contemplado en torno mío
odios y guerras fratricidas,
hipócritas mendigos que cubren sus harapos
con regios mantos de virtud,
niños hambrientos y descalzos,
prostitutas,
hombres enriquecidos en criminal comercio,
¡miseria en todas partes!
Siglo amargo mi siglo para gozar del mundo,
(1953: 12)

Expresión desgarrada la de este poema que es un verdadero anclaje en la realidad más inmediata. Es la incursión puntual de Susana March a la poesía social de denuncia. Podemos afirmar, pues, que *La tristeza* es ese libro que —al menos en su primera parte— cumple lo que dictaba un tiempo histórico malherido por las circunstancias derivadas de la Guerra Civil, puesto que en él encontramos aquello que

algunos críticos han llamado el paso del *yo* a la poesía del *nosotros*. El subjetivismo romántico se abrió a la preocupación colectiva, los valores puramente estéticos cedieron terreno a los valores éticos, y la dedicación “a la minoría”, de herencia juanramoniana, se transforma en dedicación “a la inmensa mayoría”. (Leopoldo de Luis en Jiménez Faro, 1998: 14)

Así pues, sucede en Susana March lo que se puede apreciar de forma generalizada en la escritura de las poetas de posguerra, la evolución desde una perspectiva más individualista a una mirada colectiva.

¡Un luto eterno bajo la piel!
Un luto eterno

para los que murieron torturados
en las guerras,
para los que perdieron sus hijos y su hogar,
para los desterrados y los tristes
que todavía no han hallado el camino del regreso.
¡Un luto eterno bajo la piel!

(1953: 13)

El *sujeto yo*, predominante en estas poetas hasta este momento pasa a ser ahora *sujeto nosotros*. En unas autoras esa conciencia social durará más que en otras, y su poesía quedará más o menos identificado con la llamada Poesía Social.

El grado de compromiso consigo mismas y con la Humanidad, alcanzará en estas voces un halo de grandeza inusitada: *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde, donde el destino trágico de ser mujer se eleva a expresión del dolor de la Humanidad, o *La tristeza* «que, acaso, se llame vida», de Susana March. No es tiempo de risueñas complacencias. Es tiempo de dolor el que atraviesan. Y sus voces, brillante, valientemente, lo constatan. (Jiménez Faro, 1996: 15)

En el caso de Susana March, es una incursión breve y concisa, pero no por ello menos intensa y valiosa. A mi juicio, la hazaña reside en que en un solo poema nos ofrece un vivísimo y doloroso documento del desgarramiento social producido tras la contienda. Guarda esta composición la muestra más directa y vehemente que posee Susana March de literatura de testimonio:

No quiero olvidar nada,
ni encogerme de hombros,
ni decirme a mí misma
que las cosas no tienen remedio
y es mejor no pensar en ellas.
¡Mentira!
Todo puede remediarse menos la muerte.

Pero los hombres no lo quieren saber.
Y es por eso que yago en perpetua amargura:
porque tengo los ojos abiertos y veo.
¡Quiero ver! No hundirme
en el bienestar burgués de los satisfechos,
de los cómodos,
de los que siempre ignoran las cosas que hacen daño.

(1953: 13)

Reproducen estos versos ese sentimiento de fraternidad compartido por muchos escritores que postulan, tal y como comenta José Ramón Zabala Aguirre a propósito de Ángela Figuera, «una actitud consciente de rechazo a todo aquello que representa la insolidaridad, la muerte, la falta de libertad. Se entroniza, entonces, una actitud basada en el “NO”, que aunque resulte paradójico, se convierte en afirmación indirecta de lo que se reivindica y defiende» (1994: 341). De esta forma, el citado poema de Susana March se relaciona directamente con el poema «No quiero»⁶¹ de Ángela Figuera, en el que se ofrece una doble reivindicación, contra la guerra y contra los límites a la propia libertad:

No quiero
que mi hijo desfile,
que los hijos de madre desfilen
con fusil y con muerte en el hombro;
que jamás se disparen fusiles,
que jamás se fabriquen fusiles.

[...]

No quiero
que me tapen la boca
cuando digo NO QUIERO.

(1999: 280)

A la pregunta que le hace José Corredor-Matheos sobre qué es lo que

61 Este poema pertenece al libro de Ángela Figuera *Toco la tierra* (1962).

le preocupa a Susana March como mujer, ésta responde:

Me preocupa, como mujer, lo que preocupa a todo ser consciente en este momento. [...] el porvenir de la Humanidad, la posibilidad de un mundo mejor, el que la fuerza atómica sirva para beneficio y no para la destrucción de los pueblos, y, por encima de todo, que mi hijo no tenga que ser soldado. (1962: 10)

El discurso literario se universaliza, pasa de lo íntimo a lo público, de lo pequeño en importancia a lo grande, de lo particular a lo general. En definitiva, el dolor propio se asimila al dolor ajeno.

La poesía burguesa se ha hecho testimonial y comprometida, ha abandonado los interiores cómodos, islas o conchas para individuos aislados, y se ha lanzado a la calle de todos, al suburbio de la marginación y la miseria. Allí se iban a encontrar, junto con sus compañeros, varias poetas españolas de esos años⁶². (Miró, 1987: 317)

Por ello en el camino poético de Susana March nos enfrentamos ahora a un cambio de atmósfera presidido por una lúcida consciencia solidaria que convierte esta obra en una poesía bronca, indignada y reivindicativa que transita entre terribles impresiones y crudas reflexiones acerca del absurdo de la condición humana castigada por los avatares históricos del periodo:

¡Ah!, no te olvidaré, soldado que obedecías órdenes
y matabas con repugnancia
y caiste(sic) al fin, torpemente,
de bruces,
con un gran asombro
en la mirada.
Ni a ti, niño sin alegría,
que juegas entre los escombros

⁶² Emilio Miró se refiere a «Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960», que es el título de un artículo suyo que se incluye en el libro *Literatura y vida cotidiana* (1987).

de tu propio jardín.
Ni a esa pobre muchacha que perdió su juventud
entre los dientes
de los hombres que aborrecían su raza.

(1953: 14)

Es aquí más patente que nunca, en la obra poética de Susana March, la vivencia de la guerra y sus consecuencias, desde la mirada de la mujer. Recordemos que la participación de las mujeres —de ambos bandos— durante la guerra era muy concreta:

En cuanto a la participación de las mujeres falangistas en la guerra, fue más bien escasa. No entraron, salvo alguna excepción, en la dialéctica de los puños y las pistolas y se dedicaron, como las republicanas, en la retaguardia, a la asistencia social y sanitaria de los heridos. Las de la Sección Femenina cosían y remendaban las camisas de sus hombres y las republicanas cosían y remendaban las camisas de sus hombres. (Alcalde, 1996: 57)

Cabe hacer un alto para apuntar que se hermanan aquí poesía y narrativa, puesto que este poemario conecta en su fondo con la novela *Algo muere cada día*, escrita dos años después, y con la que en mi opinión se traza una línea de semejanza, o bien, como señala María Alfaro: «La novela *Algo muere cada día* de Susana March, es como una continuación espiritual de su libro de versos titulados *La tristeza*. Novelista y poeta se funden en un solo ser que lamenta y cuenta, en primera persona, una vida femenina. (1956: 7)».

“Una vida femenina” que se abre al compromiso histórico y que expresa pensamientos y sentimientos en relación directa con el momento convulso que se está padeciendo. Así cuando en la obra de Susana March aparece el trasfondo de la contienda —*La tristeza*, en poesía, *Algo muere cada día*, en narrativa— su expresión se vuelve agria, desgarrada; puesto que como en muchos otros autores, que no centran su obra en la línea de la

poesía social, es este un periodo histórico que en la mayoría de los casos no puede dar paso más que a una literatura inhóspita que sin titubeos nos brinda un estremecedor y crudo relato documental.

No obstante, como apuntábamos, tras haber encarado como nunca antes la dolorosa verdad de la realidad del ser, tras este grito abierto hacia el sinsentido de la humanidad, pronto vuelve el sujeto poético a sus orígenes, es decir a su voz más íntima. Así pues, a medida que avanza en esta primera sección el yo poético regresa a sus parcelas de sufrimiento y volverá a ser su expresión «El Clamor» íntimo que siempre ha sido:

Sí, y mil veces sí; ¡la guerra!
La guerra muda y solitaria
con mi alma, con mi abrasado pecho.
La guerra con las grises legiones
de mis pechos tímidos;
la guerra con mi cuerpo,
con mi sed y mi hambre de eternidad.
¡Bendita violencia del mundo,
clamor de la sangre,
fértil amargura de sentirse vivir!

(1953: 23)

La voz poética hará extensiva la evocación de la guerra de su primer poema para requerir su propia lucha interna: «¡Ahora Dios ya no sabe dónde volver los ojos!/ Porque todo está frío,/ porque todo está muerto,/ porque todo parece sembrado de ceniza» (1953: 15). Este fragmento que guarda una agónica preocupación por los hombres conduce a la derrota de la propia existencia. Derrota y renuncia que de nuevo impelen al sujeto al reducto que ya conocíamos, el de la muerte, sólo que ahora con más urgencia que nunca: «¡No quiero más que morirme!» («Pasión»), «Yo estoy como muerta» («Hace mucho tiempo»). Se ha convertido su día a día en un caminar moribundo que se siente peor que la muerte física, puesto que su vida es una verdadera paradoja, vivir sin vida.

Cabe recordar aquí que el punto culminante de su poesía se inserta en ese primer momento durante el periodo poético de la posguerra en que los autores:

Todos van a coincidir en el desarrollo de unos mismos temas y motivos con tono melancólico y reflexivo, mostrando su preocupación por el devenir existencial. Su poesía es Hombre y Dios. Deseo de inmortalidad y eternidad frente a nada y muerte, recuerdo frente a olvido. Dios es invocación, búsqueda constante y es diálogo frustrado, condenación e ira. (Ruiz Soriano, 1997: 70)

Del elevado tono dramático y existencial de la primera parte del libro, pasamos ahora a la segunda parte titulada «La sangre» en la que la autora se apoya en la memoria personal para construir sus poemas que están dirigidos a los seres queridos con los que Susana March está unida por lazos de sangre: el hijo, la hermana y los padres. La expresión del sentimiento en estas composiciones se mueve entre dos tensiones, la placidez y el padecimiento emocional, puesto que en ellos, por un lado, encuentra sosiego y cobijo, pero, por otro, también siente preocupación y angustia hacia ellos. Con un tono sereno la autora expresa de otra forma los estragos del tiempo, los padres que envejecen y el hijo que se hace mayor.

Tal y como habíamos observado en el poemario anterior, aunque tal vez con mayor intensidad —con más necesidad, más bien—, también aquí «El hijo» le proporciona la serenidad que no consigue de otro modo:

Me basta con tocarte
para que se me apacigue(sic) el pensamiento
Y me basta con verte
para sentirme a gusto con mi cuerpo.

(1953: 50)

A propósito de este poema, cabe apuntar que son varias las autoras —más o menos coetáneas a Susana March— que poseen un poema al que titulan “El hijo”, así, por ejemplo, Ángela Figuera y Pilar Paz Pasamar⁶³,

⁶³ Ángela Figuera en *Mujer de barro* (1948) ofrece el breve poema «El hijo» que se

además de muchos otros casos en los que en sus composiciones aparece el tema de la maternidad. Y aunque este título recurrente guarda varios enfoques, en general aparece la figura del hijo como la parte principal de la vida de la mujer, como el eje en torno al cual gira el sentido de su existencia en el mundo, «símbolo de la vida perdurable, de su esperanza en el futuro» (Miró, 1993: 176). Así en el poema «Mío» en el que leemos: «Lejos, más allá de ti, está el silencio,/ la soledad, el frío» (1953: 52).

De nuevo silencio y soledad presidiendo la tragedia íntima, como dos fuerzas inseparables que se retroalimentan y que engalanan este poema en el que se «establece una especial relación y posesión madre-hijo: compañía dulce, hoguera a donde acerca la mujer sus manos ateridas, en donde se recoge y existe» (Miro, 1987: 312). Se reitera pues en esta composición la misma idea —casi con las mismas palabras— que en el citado poema de *El viento*, cuando el sujeto femenino decía «Más allá de ti mismo ya no hay nada» (1951: 61).

Además del enfoque colectivo que comparte con otras autoras, al amor hacia el hijo se une el amor hacia la madre, otro de los sustentos con el que seguir adelante.

Siempre soy un poco niña
cuando voy a ver a mi madre.
[...]
Después me estrecho un instante
contra su seno y ella
me va borrando años, melancolías, ansias,
con la dulce caricia de su mano.
[...]
¿Hay una orfandad más triste que la orfandad del
[adulto?
¡Huérfanos con la cabeza gris!
Yo no sería nunca vieja si viviera siempre mi madre.

encuentra en la primera parte del libro titulada «Mujer de barro», que además va seguida de una segunda sección titulada «Poemas de mi hijo y yo». Así también Pilar Paz Pasamar titula «El hijo» a la primera parte que conforma el poemario *La soledad contigo* (1960).

[...]

Mi madre a la espalda,
mi hijo delante de mí.
¡Lo demás no importa!

(1953: 58-59)

Junto al hijo, la presencia de la figura maternal le proporciona cobijo, amparo y protección. Vemos, pues, que Susana March en este poemario hace uso de la «muy tradicional y reiterada imagen de la mujer, hija y madre ante todo y sobre todo» (Miró, 1987: 312). Cabe apuntar aquí que tanto el tema del hijo como el de la madre son importantes en la poesía femenina de forma generalizada el vínculo hija-madre rescata a las hablantes de una caída segura. Del mismo modo, junto al hijo y desde su papel de hija, la madre es para la poeta único refugio ante el desamparo que encuentran los ojos de la mujer que se enfrenta a un mundo que no entiende y en el que siente no tener cabida. En relación a este asunto Sharon Keefe Ugalde comenta que

La imagen de la madre como el último refugio frente a una angustia existencial extrema o en un momento de crisis grave es una de las formulaciones más frecuentes, elaborada, por ejemplo, en los siguientes poemas: “A mi madre” de Angelina Gatell, “La voz” de María Elvira Lacaci, “Soñé” de Cristina Lacasa, “¡Ay, madre, no sé andar...!” de María Teresa Cervantes, y “¿Qué faré, mamma?” de Fanny Rubio. Dos poemas de Clara Janés, “Útero” y “Madre”, recalcan esta representación característica. [...] María Victoria Atencia igualmente formula el deseo de retornar al tacto del cuerpo maternal, por ejemplo, en “Dejadme”. (2007: 84)

En definitiva, la madre y el hijo, que se sitúan por encima del amor, son los únicos vínculos inquebrantables, los únicos lazos inalterables que pueden ayudar al sujeto femenino a superar la incomprensión ontológica de su existencia.

Inserto en este ambiente familiar, también hay lugar en este

poemario para recordar una vez más aquella casa de su niñez de la plaza donde nació y vivió, en «Filial»: Y asimismo, en ese retorno a los recuerdos de un pasado feliz, se concede espacio al amor fraternal explícitamente mencionado en el poema «Tu hermana» con el que se inicia esta segunda parte del libro: «AYER me dijiste:/ — «Tú no eres mi madre. Tú eres mi hermana./ Y yo me sentí, de pronto,/ igual que una muchacha» (1953: 49).

Palabras agradables, reconfortantes, con las que se construye esta segunda parte del poemario en el que la voz poética busca su autodefinición, su posición en estrecha relación a los sentimientos que le unen a los otros. Sin embargo, contiene una verdad inherente a la vida misma y por ello inevitable: cuando deje de sentirse hija, madre, hermana, su vida se desmoronará. El mensaje es dual: nuestra propia sangre nos da la vida y nos la quita.

Pasamos a continuación a la tercera parte, la más breve del poemario. Con cuatro poemas dedicados cada uno de ellos a uno de sus “compañeros” —admirados maestros—, que no sólo le sirven de incentivo en su faceta de poeta, sino que también y sobre todo, con la estela que dejan estas voces a su paso, el yo poético no se siente tan desvalido, encontrando en ellos «un celestial consuelo» (1953: 66 «San Juan de la Cruz»). Junto a ellos va transitando por el camino de la vida y su existencia hace que le resulte más llevadera: «¡QUÉ hermosa tu voz, Walt! / Tu voz me reconcilia con mi cuerpo/ convierte mis harapos/ en retazos de sol» (1953: 67 «A Walt Whitman»). Asimismo, con el poema «A un poema muerto» aprovecha la autora para de alguna manera volver a hacer una especie de alegato —aquí con tintes románticos— a favor de la muerte, expresando toda una serie de razones por las que el poeta, ese eterno ser incomprendido y desamparado, encuentra en la muerte un lugar mejor que el del mundo terrenal:

Un ser herido y solitario,
algo amargo y tardío...
Morir es más bello que vivir.
¡Tú lo sabes!

(1953: 70)

Se cierra esta tercera y última parte, y así también este libro, con el que a mi juicio es —sin olvidar asimismo a Rubén Darío— la influencia más activa en la poesía de Susana March: Antonio Machado, con el que mantiene un constante diálogo. Este último poema, «Compañeros», con el que se cierra *La tristeza*, se introduce con una cita en la que aparecen los últimos versos del poema machadiano «La casa tan querida»⁶⁴: «...Mal vestido y triste,/ voy caminando por la calle vieja» (1983: 193). Susana March le toma la palabra —mejor dicho, el verso — y dialoga con el poeta sevillano, junto a quien apaciblemente pasea, «como dos compañeros».

Así como sucede con los poetas anteriormente mencionados, Walt Whitman y San Juan de la Cruz, la sola presencia del poeta sevillano le da luz y con él se identifica en su humildad como poeta. En los versos de la autora leemos: «Ni tú ni yo anhelamos los honores,/la gloria ni el dinero», palabra que nos recuerdan al conocido canto I de *Proverbios y cantares* de Antonio Machado: «Nunca perseguí la gloria/ ni dejar en la memoria/ de los hombres mi canción».

Realza Susana March las cualidades por todos conocidas que ensalzan la figura de Antonio Machado, ese hombre bueno y humilde, «el norte y el ejemplo mayor» (Jiménez, 1975: 870), que rehuyó siempre los honores:

Vamos del brazo, juntos,
como dos compañeros.
Nos ve pasar la gente.
Y dicen: —«Es Antonio Machado. Un hombre bueno.»
«¿Y ella, quién es?» «No importa.
Su nombre se ha olvidado con el tiempo.»

(1953: 72)

Para acabar, se cierra esta composición con esa reiterada conciencia de la no trascendencia que no tendrá la obra poética de Susana March. Este hecho, que en más de una ocasión ha sido expresado como reclamo, ahora

⁶⁴ «La casa tan querida» pertenece a la parte V titulada «Galerías», del poemario *Soledades. Galerías. Otros poemas*, publicado en 1907.

es expresado sin mostrar afectación. El tono es de conformidad, como si junto a su maestro no importara mucho empequeñecerse, sentirse invisible para los demás, ni tampoco reconocer la insignificancia o la poca relevancia que tendrá su nombre de poeta. Poco después de la publicación de este libro, Susana March ratificaría lo mismo:

A la gente le ha dado por decir que *La tristeza* es mi mejor libro. A pesar de todo, sigo en mi humilde desconcierto y sin hacer caso más que de mí misma. Y “mí misma” me dice que sigo siendo desordenada, perezosa, indiferente, e incapaz de retoques y de esfuerzo, y que, de seguir así hasta el fin de mis días —cosa que me temo—, mi gran obra no se realizará jamás. Pero bueno...¿y qué? (Arce, 2010: 345)⁶⁵.

En definitiva, se percibe en esta última parte, y en especial en esta última composición, un descanso en la lucha permanente de esta voz poética. Hay un cierto equilibrio en su sentir la vida, un aire de calma que sobrevuela los últimos poemas de este libro, que —recordemos— se iniciaba con un tono descarnado. Junto a estos sus compañeros de camino, encuentra calma, fuerza y compañía este personaje femenino. Y con esa fotografía de Antonio Machado y Susana March paseando se cierra otro momento de este ciclo poético.

En su conjunto, en este libro se vislumbra la vida desde otras perspectivas, desde el entorno más próximo (la posguerra) y el más íntimo (familiares y compañeros). De alguna manera, la autora hace balance de sus pilares fundamentales. Un documento muy personal, tal vez el más personal y autobiográfico de todos.

Algo muy obvio pero ineludible: la poesía de Susana March es una poesía lírica, esencialmente lírica, marcada por el tono de la intimidad cuyo relato se dirige a un grupo de personas amigas a quienes, de una manera sencilla y directa, y en un lenguaje cuya cadencia modula los

⁶⁵ Carta de Susana March a Manuel Arce. Fechada el 29 de septiembre de 1953, en Barcelona.

sentimientos (y pensamientos) los transmite de una manera penetrante y conmovedora. (Gómez Bedate, 2013)

En definitiva, se marca en este libro un giro en muchos aspectos: varía la forma, varía el contenido, la distribución de los poemas y la distancia desde la que se habla, con la que se nos revela de forma más abierta y directa. No obstante, lo que no ha cambiado, lo que sigue dándole a esta poesía la base de su expresión, es ese halo melancólico que envuelve siempre los versos de Susana March. Dando respuesta a una carta en la que Susana March preguntaba si *La tristeza* podría ser su mejor poemario, Manuel Arce le responde lo siguiente:

Posiblemente sí pudiera decirse que era el más maduro de sus libros. Estaba en su acento poético. ¿Quién nos había asegurado que la melancolía era la dicha de saberse triste? Susana March ¿se sabía dichosa expresando esa melancolía que siempre entristecía sus versos? También le decía que, en la respuesta a tales interrogantes, era donde se hallaba escondida su poesía. (Arce, 2010: 341)

4.6. *Esta mujer que soy* (1959). Rebelde resignación

*esta tremenda vejez de
desesperanza*

Desde la perspectiva que proporcionan los años, es esta obra una especie de compendio de lo que hasta ahora hemos visto: el talante melancólico, el sentimiento amoroso, la maternidad, la indiferencia del Señor, la decepción ante el hombre, el paso del tiempo, la pérdida de la juventud, los anhelos inalcanzables —e inalcanzados—, los límites impuestos para la mujer y el proceso de autodefinición. Así se observa que, en la brevedad y concisión que caracterizan este poemario, se da una recapitulación —sin caer en la reiteración— de los motivos prevalentes en el conjunto de esta poesía. Y retomando el análisis psicológico, se aprecia que esta especie de síntesis temática tal vez podría deberse a «que hacerse mayor sea percibido por el colectivo femenino con miedos que se concretan

en numerosos ámbitos: el cuerpo, las relaciones, los vínculos, los afectos, la autoestima, el mundo laboral, la situación económica, la vida social, etc.» (Freixas, 2005: 331).

Así pues, este nuevo viaje literario por los caminos ya transitados recoge el conjunto de preocupaciones existenciales con las que se clausura la verdad más íntima de esta voz poética que trasunta una lucidez final que con una gran decepción y a su vez con valentía, deja sellada en la impronta de toda esta poesía «un gusto agridulce: un gusto entre la melancolía y la rebeldía» (Gómez Bedate, 2013).

Los temas se sintetizan aquí en un intento de reafirmarse como ser individual y libre. De ahí el título mismo de este poemario, *Esta mujer que soy*, que anticipa una voz de mujer que, sin ambages, habla de sí misma y se acepta plenamente en sus propias contradicciones y asimismo en su condición femenina. Liberada cada vez más de los mandatos de la feminidad, se nos revela aquí la voz de una mujer frágil que, sin embargo, no se doblega ante el hondo desengaño, sino que, más bien, en su expresión sigue habiendo una retahíla de rebeldía irrefrenable, un esfuerzo por combatir o cuestionarse los límites impuestos para la mujer. Así en «Hechizo» podemos leer: «Arrancaría los harapos que me cubren/ —los prejuicios, las leyes, las sombras, hasta el tedio—,/ y echaría a correr...» (1959: 22). En este poemario, la poeta aclama con voz firme y ya sin reservas de ningún tipo su condición de mujer irreverente que se resiste a mostrar conformidad, aunque a su vez se sienta «Sin esperanza»:

SIEMPRE inconforme yo, la inconformada,
en mi inconformidad hallo mi altura.
Solitaria y amarga criatura,
lanzo a las cosas mi protesta airada.

Nada me sirve ni me salva nada.
Nada quiero que alivie mi amargura.
Me honro en percibir mi ligadura
y en ser libre viviendo esclavizada.

En mi consciente y pura rebeldía,
baso esta fe desoladora y mía,
tan limpia porque en nada se consuela.

Sin esperanza estoy y así me quiero.
Porque aún sin esperar lo que no espero,
mi espíritu infatigable y firme vela.

(1959: 48)

Cansada y taciturna en sus reflexiones, hay cierto abandono nihilista en esta mujer. Este ha sido su camino —tortuoso, triste, frustrado— y así lo acepta. En este soneto hay una pretendida reiteración de ideas: *inconforme, inconformada, inconformidad*. Asimismo con ese *nada* igualmente reiterado (*Nada me sirve ni me salva nada./ Nada quiero [...]*), y de igual modo en *sin esperanza, sin esperar, no espero*, en conjunto remarcan la imagen de este sujeto desolado a la vez que perseverante en la prosecución de lo comenzado. Una voz obstinada que no admite conmiseración para consigo misma; sigue siendo la misma voz que conocemos, esa que se destaca por su «Indolencia»:

¡No me digáis que sigo siendo
una pobre mujer equivocada!
Lo sé.
[...]
Aquí sigo, en mi puesto,
con mi adolescente actitud de ávido hastío,
con mi lamentable corazón de muchacha,
apasionadamente muerto.

[...]
Es tarde para rectificar toda una vida
y, además,
ya lo sabéis,
soy indolente...

(1959: 35-36)

Junto al enfrentamiento ante el orden impuesto y consigo misma, permanece en este poemario el descreimiento en Dios debido a su actitud distante y despreocupada. Abandono de fe que ha ido *in crescendo* a lo largo de la trayectoria poética de Susana March, llegando a un punto tal en el que el sujeto poético apunta directamente con el dedo a la ausencia de Dios. La falta de fe en Susana March es evidente, el cuestionamiento sobre un Dios “humano” —en el sentido de ser comprensivo y sensible a los infortunios ajenos— es una constante en su obra y se corresponde con su propia visión: «Ya en la adolescencia, me negué a admitir la existencia de un Dios paternalista y vengativo, que podía permitir que en nuestro mundo reinara tanta injusticia y crueldad» (Susana March, en Gironella, 1976: 299).

Así, en el poema «Es cierto, Señor...», a modo de acusación directa, hasta en cinco ocasiones se repite el pronombre personal «Tú» en mayúsculas. Porque el Dios al que Susana March alude es un Ser deshumanizado que, por un lado, no da cobijo a las zozobras de la voz poética, y, por otro, no reacciona ante la barbarie creada por el hombre.

Y Tú, entretanto, Tú, en alguna parte,
bostezando,
mordiéndote las uñas
con un fastidio inmenso...

(1959: 54-55)

No queda un resquicio de fe en la voz poética sino que, más bien al contrario, se caricaturiza a un Dios que se creía protector y bondadoso y que no reacciona ante el caos provocado por su propio hijo universal. Así también en el poema «Un día»: «—¡Oh, Dios! ¿Es posible?/ ¿Tanto puede ser nada/ porque Tú lo has querido?» (1959: 28) y del mismo modo, en el soneto «¡Oh, Tú, Señor!», con esta interjección propia de nuevo requiere la intervención del impasible Ente Supremo, manifestando una inmensa desesperación por el caos en el mundo, en nombre de todos los hombres perdidos y corrompidos en su existencia: «¡Oh, Tú, Señor, que estás ahí callando/ y ahorrando tus milagros!... ¡Aconseja!» (1959: 45). El tono con el

que se dirige al Señor es cada vez más airado, tal vez hasta irrespetuoso.

En este mismo sentido, debemos hacer un alto en el poema «Me da pena...», en el que hace una cruda analogía con la imagen de un perro desvalido y hambriento: «¿Qué le darás, Señor, cuando se muera?/ ¿Premiarás de algún modo su miserable vida?» (1959: 29). Estableciendo una relación de semejanza con el hombre, a través de estos versos la autora deja en evidencia el poder de Dios en cuanto a castigar o premiar al hombre según sus acciones: «¿Cómo se ha podido creer alguna vez en un Dios tan parcial, tan rencoroso, capaz de castigar, o premiar, por los siglos de los siglos, una acción humana que apenas ha existido comparada con la eternidad?» (Susana March, en Gironella, 1976: 300)

De este modo, comparte la autora la simbología del perro en la misma visión metafísico-religiosa del poeta Vicente Aleixandre que podemos observar en la composición «Comemos sombra», en la que se lanza una queja ante un Dios que abandona al hombre al más absoluto silencio y lo condena a un destino sombrío:

¿Dónde la fuerza entonces del amor? ¿Dónde la
réplica que nos diese un Dios respondiente,
un Dios que no se nos negase y que no se limitase
a arrojarnos un cuerpo, un alma que por él
nos acallase?
Lo mismo que un perro con el mendrugo en la boca
calla y se obstina,
así nosotros, encarnizados con el duro resplandor,
absorbidos,
estrechamos aquello que una mano arrojara.⁶⁶
(2001: 320)

Y de la misma manera se sirve de la imagen del perro *desvalido* María Elvira Lacaci, que, a través del poema «Hablando a Dios»⁶⁷, nos

⁶⁶ Este poema de Vicente Aleixandre, «Comemos sombra», pertenece a la quinta y última parte titulada «Los términos» de su libro *Historia del Corazón* (1954).

⁶⁷ Se trata del quinto poema de la segunda sección de las tres que conforman *Humana voz*

ofrece una perspectiva novedosa, aunque igualmente desgarradora, al dar respuesta a las quejas lancinantes que otros poetas dirigen al Señor:

Y vi cómo poetas
que sufrían, o acaso no sufrían
—gritaban por lo otros que creían sin voz—
se acercaban a Ti violentamente.
Te increpaban airados.
Te daban voces secas como truenos.
Te hablaban sin respeto, con lenguaje soez, casi blasfemo,
[...]

Que escupan ellos, sí, y que arreglen los mundos
que se hundan.
Yo siempre habré de ser ese perrillo
tímidamente huraño y ulceroso
que te lame la mano y se te arrima,
mientras descargas toda tu inclemencia
en su lomo erizado.
(1957: 48-49)

Este motivo del silencio del Señor y la protesta contra él nos remite a otros autores; lo vimos en Vicente Aleixandre y en Dámaso Alonso y asimismo es destacable en la obra de Blas de Otero («Poderoso silencio»⁶⁸, «Lástima»⁶⁹). Este tema es igualmente tratado por algunas de las poetas coetáneas a Susana March, como Carmen Conde en *Mujer sin Edén*, que se dirige a ese Dios cruel que desde el principio la crea inferior, o Ángela Figuera, que en su poema «Habla» menciona un Dios lejano y ajeno a los conflictos humanos. Todos estos autores coinciden, como se viene diciendo,

(1957) de María Elvira Lacaci.

68 En este poema de *Ángel fieramente humano* (1950) el autor de forma desgarradora expresa el dolor que produce la mano indiferente del Señor: *¡Poderoso silencio con quien lucho/ a voz en grito: ¡grita hasta arrancarnos/ la lengua, mudo Dios al que yo escucho!*

69 Cabe apuntar que con los siguientes versos de este poema de *Redoble de conciencia* (1951) se cierra definitivamente en 1951 la revista *Espadaña: Me haces daño, Señor. Quitá tu mano/ de encima [...] ¡Déjame, si pudiese yo matarte...!*

en el mismo planteamiento del problema religioso: «la lírica imprecatoria con un trasunto angustioso auténtico, desgarrador» (Rodríguez, 1977: 235).

Tal vez sí que hubo un momento en que fueron capaces de creer en la existencia de un Dios. No obstante, con los cambios sociales significativos y las adversidades súbitas, crece la decepción, el desamparo y el reproche ante la ausencia —mejor, ante la no presencia— de un Dios que en principio se debería destacar por su omnipresencia y benevolencia hacia sus criaturas. En un tiempo en el que lo religioso está a la orden del día en la poesía española, José María Valverde indica los dos enfoques entre los que cada autor podía proyectar su vivencia del tema de Dios a través de la palabra poética. Así lo recoge en su artículo «Lo religioso en la poesía actual»:

El signo de la poesía en nuestro siglo ha sido el de la inquietud; ya estética, ya espiritual. Pero la inquietud no es en sí misma ni buena ni mala; sino que lo son sus consecuencias. Y tendiendo la vista a la reciente experiencia, vemos siempre la amarga disyuntiva de sus resultados: o la destrucción, o la subida a Dios. (1944: 5)

Culmina aquí el proceso poético de Susana March, que le impele a restablecer el orden de un mundo virulento

desde el dolor y la impotencia nacidas de su experiencia personal como víctima y sujeto pasivo de la Historia, hasta la decisión de abordar la realidad asumiendo en ella un papel activo, principalmente en defensa de valores humanistas. La tensión permanente entre el idealismo y la frustración cotidiana llevarán al personaje a un callejón sin salida, al amargo reconocimiento de una derrota íntima. (Payeras, 2009: 680)

En definitiva, *Esta mujer que soy* guarda un grito silenciado de desesperanza que aboca a la soledad voluntaria más absoluta. Se mantiene y se intensifica esa imagen desvanecida con la que se definía la voz poética. Sigue esta mujer transitando caminos infértiles, como si de un «Destierro»

permanente se tratase: «Tiendo la mano hacia las cosas/ como una niña abandonada...» (26).

De ello se deriva que las treinta y tres composiciones de esta obra conforman una suerte de despedida («La meta», «Hechizo», «Adiós»), más explícitamente entonada en el poema «Final» en el que la voz poética se dirige a todos («Respetables conciudadanos/ amables amigos/ multitudes») para transmitir una sensación de agotamiento que recae en una imagen de sí misma de envejecimiento prematuro:

He llegado al límite de mis fuerzas-
¡Estoy harta!
[...]
Ya no soy joven
Dejé de serlo ayer tarde como por arte de birlibirloque.
Mi última ilusión,
mi última esperanza,
mi último deseo de algo,
murió.
Y me abrumó, de pronto,
esta vejez que apenas tiene canas y arrugas,
esta tremenda vejez de
desesperanza...
[...]
Yo cierro la boca y me callo.
¡Al diablo con todo!

(1959: 51-52)

Se palpa en esta última etapa de la voz femenina una vida castigada por los desgarrones producidos por el paso del tiempo. Se siente envejecida, cansada, decepcionada; la soledad, la melancolía y la tristeza forman parte de su particular forma de sentir y así lo acepta, sin lugar para la indulgencia, dejando una sensación de opresión en el pecho. De alguna manera se recogen en estos versos las palabras de su propia autora: «La vida es triste...

y la vejez, que es el final de ella, más⁷⁰» (Arce, 2010: 829).

En definitiva, *Esta mujer que soy* simboliza un fin y un principio, ni el cansancio, ni el desencanto ni la sentida vejez restan vehemencia a la voz enérgica de esta mujer que no cejará en su empeño porque este momento del ciclo vital «puede ser un tiempo para el desarrollo y la integración de los aspectos suprimidos por la socialización de rol de diversos elementos de la personalidad» (Freixas, 2005: 329). Seguirá en pie esta voz femenina que, a pesar del sufrimiento inherente a ese esfuerzo todavía quimérico, deja en suspenso la misma letanía de siempre *soñar-anhelar-luchar*, que, como si de un palimpsesto se tratara, se ha ido borrando y escribiendo una y otra vez.

Se nos ha retratado en estos poemas de Susana March a una mujer inconformista, rebelde y tenaz que busca el camino de todos los caminos, sintiendo su existencia en un permanente anacronismo, produciéndose así «una maravillosa conjunción. Mirándola, tersa y dulce, y oyéndola, profunda y remota» (Aleixandre, 1977: 249) Los daños colaterales que se derivan de esa quimérica hazaña se ponen de manifiesto en un ser entristecido, solitario y profundamente herido. Sin embargo, el recorrido de esta historia lírica se cierra en círculo, con la misma persistencia y firmeza con la que se iniciaba en ese empeño de perseguir el Ideal. Así lo acabamos de apreciar en este último poemario de la autora y asimismo lo confirman sus palabras: «Yo quiero continuar; soy una persona que moriré en la brecha. Estoy llena de inquietudes, y quizá por eso no acabaré de ser nunca vieja, pues aunque me muera de ochenta años lo haré preocupada y rebelándome con todo»⁷¹ (Susana March, en Cavallo, 1995: 9).

70 Palabras de Susana March que se incluyen al final de una carta que Ricardo Fernández de la Reguera envió a Manuel Arce el 26 de febrero de 1974.

71 Estas palabras de Susana March forman parte de la cita inicial del prólogo de Susana Cavallo a la edición de Colección Torremozas de *El viento*.

5. Símbolos recurrentes en la expresión poética de Susana March

Sistematizar la simbología de la poética de Susana March implica hablar de una confrontación que bajo una constante tensión entre contrarios se enfoca en todo momento hacia la esencia de esta poesía que camina entre quimera y realidad, traslación de los anhelos de la juventud frente a los estragos del tiempo. Por ello, no se puede hablar de un gran símbolo representativo de esta poesía, sino de una pugna entre fuerzas contrarias e irreconciliables.

De ahí, que en nombre de la juventud aparezcan de forma recurrente los símbolos clásicos de la primavera como el gran emblema, y junto a ella, el mar, los caminos y los sueños. En el otro extremo, el otoño, como metáfora clásica de la melancolía ante el correr del tiempo, y sus efectos colaterales, que en esta lírica se traducen en el peso de la propia sombra, las fabulaciones con la muerte y el gris como el color trágico y sombrío con el que se pincela toda esta poesía.

De estirpe romántica, bajo la oposición de estas dos estaciones, todos estos elementos empleados se integran en un todo que camina en una misma dirección, cincelar el verdadero sentir de esta voz hablante, que se debate siempre entre esos dos momentos del ciclo vital, la primavera, ese «tiempo en que algo está en su mayor vigor y hermosura»⁷² y frente a ello, creando un intenso antagonismo, el otoño, «período de la vida humana en que esta declina de la plenitud hacia la vejez»⁷³. Estas dos fuerzas naturales recorren transversalmente esta poesía de lo que pudo ser y no fue —ni será—, siempre desde una mirada lúcida, y casi desde siempre desesperanzada.

HASTÍO

He contemplado veinticinco veces
la veste blanca de la primavera
y otros tantos otoños han caído
cual lluvia triste sobre mi cabeza.

(1987: 19)

⁷² Diccionario de la Real Academia Española.

⁷³ Diccionario de la Real Academia Española.

Primavera y otoño, las dos estaciones que sin duda vertebran y recorren toda la poesía Susana March y que en su oposición ambos elementos están al servicio de esta voz poética que se ampara en ellos como «imágenes asociadas a lo humano que muestran relaciones de contigüidad con la vida del hombre» (Pulido, 2004: 27). Clásica analogía entre el otoño como símbolo de la melancolía y trasunto de la edad adulta y la primavera como el símbolo por excelencia de la juventud. Emblemático es en este sentido el conocido poema de Rubén Darío «Canción de Otoño en Primavera»⁷⁴ en el que se aúnan ambos símbolos para recrear la mítica oposición entre juventud y vejez.

En cuanto a la primavera, vemos que *Rutas* de forma global guarda una simbología destacada, puesto que, como le es propio a un primer poemario, simboliza por excelencia los sueños y anhelos de la juventud bajo esa imagen tan significativa del título “Rutas” que en su primera acepción denota todo aquello que en la juventud es posible realizar.

“Primavera”, dentro de las edades de la vida humana que representan las estaciones, es metáfora de 'juventud' y 'lozanía' y aparece frecuentemente en los sintagmas “la primavera de los años” o “la primavera de la vida”, al lado del tema del “carpe diem” o invitación a gozar del momento presente. (Pulido, 2004: 71)

Sin embargo, en esta poesía todas las rutas abiertas a la juventud no quedan más que en un eterno anhelar. Ni desde los primeros versos que delatan una incipiente juventud se atisba una mínima esperanza de alcanzar sueños e ideales. Además del sentido más amplio con el que se utilizan en esta poética los sueños, como todos aquellos caminos del vivir, aquí «el motivo onírico está asociado también a una dimensión ilusoria, inconsciente y pasajera, que lo convierte en metáfora del deseo y de anhelos inalcanzables» (Pulido, 2004: 235). Entre estas zozobras se mueven los «Pensamientos» del sujeto poético en Susana March: «Yo soñaba despierta no sé qué tristes sueños/ añorando imposibles en la quietud creciente»

⁷⁴ Este conocido poema de Rubén Darío pertenece al libro *Cantos de vida y esperanza*. (2007: 401-404).

(1938: 70). Paralelamente a los sueños y con un enfoque similar, damos con el tópico del camino, símbolo de la vida como ruta por navegar. De ahí, la expresión apesadumbrada en los poemas de Susana March de ese lugar común, «un mundo interior, nostálgico. [...] la memoria en su fluir temporal (de la niñez a la adolescencia; de lo ausente a lo presente)» (Carreño, 1982: 82-83). Podemos aseverar pues que esta poesía se caracteriza por estar inmersa en «Melancolías» que no cesan:

Estoy triste. El corazón
me hace daño. Del camino
me llega un canto lejano
de horizontes encendidos.

(March, 1987: 57)

En esta misma línea de expresión, mención especial merece la metáfora que se usa del mar, uno de los ambientes preferidos de la poesía romántica para el ejercicio de la bravura y de la libertad. Así como en otras poetas como Concha Méndez o Francisca Aguirre, en la poesía de Susana March la imagen del mar tiene una fuerza considerable, en el sentido de que se observa una amplia y activa presencia de este elemento, cuyo valor simbólico lo podemos ejemplificar a través del poema «Anclas», ya citado en ocasiones anteriores:

Esta blanca singladura de mi vida,
este mar donde navega
mi velero solitario,
este piélago
tranquilo
sin tormentas ni bonanzas,
me acelera los latidos de la sangre,
me enrojece el horizonte,
me aprisiona la garganta
con sus dedos asesinos.

(1948: 38)

Guarda este poema un valor de sumo interés. Todo el campo semántico de este poema, empezando por el título, «Anclas», y siguiendo por estos primeros versos del poema, está ligado al mundo del mar y de la navegación: «singladura», «mar», «navega», «velero», «piélago», «tormenta», «horizonte», «viento», «velamen», «sal marina», etc.⁷⁵ Este tema clásico del camino por navegar —aquí de nuevo, deudor de Machado— es fundamental, como vamos viendo, en el conjunto de la obra de Susana March. Es este un asunto esencial en la construcción de sus personajes pues encarna la enorme frustración de la voz femenina que se siente totalmente censurada para poder transitar libremente por el infinito camino del Ideal.

Esta expresión atormentada que no es capaz de gozar el momento se despliega hasta el último poemario, *Esta mujer que soy*, en el que vuelven los años de juventud a estar patentes de forma notoria, aunque ahora con la perspectiva de los años tan sólo sirven para apelar a ese tiempo pasado y perdido. En este sentido retoma presencia el símbolo de la primavera como todo lo naciente, así en «Primavera», «Verano» y «Junio». Indeleble es la huella de aquellos años lejanos que siguen haciendo mella en esta mujer que siente la primavera como ese «Mundo perdido»:

Mundo adolescente, celestial y perfecto;
mundo para levantar castillos
[...]
Toda resquebrajada,
yo soy —¡contéplame!—
aquella muchachita
que no debía envejecer jamás...

(March, 1959: 12)

De ahí, topamos con el otoño, que como decimos, es ese «Otro lugar común literario con aprovechamiento metafórico» (Pulido Rosa, 2004: 99),

⁷⁵ Aquí se ofrecen, a modo de ejemplo, los términos que aparecen en los versos. No obstante, el poema en sus siguientes líneas sigue conteniendo un gran número de vocablos relacionados: “espuma, lago, bergantines, banderas, puerto, costa, tormenta, algas, la rosa de los vientos, anclas”.

la otra región empleada en esta obra para expresar esa desolación que embarga la existencia.

Contrariamente, la fugacidad de esa primavera, o edad juvenil, acarrea la llegada de la vejez y el acercamiento a la muerte. Todas estas analogías entre las estaciones y las etapas de la vida del hombre, conducen a la creación de multitud de imágenes en que pueden, incluso, aparecer antítesis violentas alusivas a la juventud más temprana y a la vejez más desoladora (Pulido Rosa, 2004: 71)

Emblemáticos son en este sentido los dos poemas titulados «Otoño», de *Rutas* y de *La tristeza*, publicados con considerable distanciada entre sí, en los que la voz hablante hace parangón de su propio sentir con el paisaje que caracteriza dicha estación, derivando así en un tono sombrío y amargo que embarga estas dos composiciones:

Estoy enferma... Siento que en mis manos heladas
se me rompe la vida como una triste flor.
Las horas se deslizan sombrías y calladas...
Afuera está el Otoño... ¡Dentro de mí, el dolor!
(March, 1938: 133)

Tengo en el pecho un árbol desnudo,
un esqueleto de árbol sin hojas,
muerto.
¡Es aquí donde siento el dolor!
(March, 1953: 42)

El ambiente otoñal está muy presente en toda la obra literaria de Susana March, tanto en la narrativa —como se verá— y de forma destacada en su poesía: «Mi juventud se fue...yo no sé cómo,/ una tarde de niebla» (March, 1987: 20). En consonancia, se observa que el cromatismo de esta obra poética se reduce a un único color, el gris. El gris como telón de fondo permanente está presente en todos y cada uno de los poemarios de Susana

March. Así en numerosos versos, «los otoñales grises» (1948: 54), «esta gris melancolía» (1938: 110), como en los mismos títulos de poemas: «Horas grises» (1938: 27), «Gris» (1987: 25), «Plazuela gris» (1987: 39), «Balada gris» (1987: 42) y, acorde con dicha atmósfera, la poeta hace una metáfora de su propio sentir mediante la sinestesia que guarda el título y el sentido del poema «Tarde gris»:

Amo la acción, la lucha,
la vida palpitante... ¡Y estoy aquí inactiva!
¡Y me pesa hondamente esta tarde perdida!
Tan vacía y tan gris.

(1938: 204-206)

Es esta la expresión de un lamento que resulta precoz, puesto que el sujeto poético de *Rutas* simboliza una voz de adolescente, por todo aquello que no ha alcanzado, ni podrá alcanzar en un futuro. Revela este poema un nuevo lamento unido a una impotencia por verse todavía joven y no poderse realizar plenamente. En definitiva, nos habla del temido paso del tiempo que no sólo envejece, sino que además se lleva las oportunidades de gozar. De ahí que su vida se recree en una larga tarde sombría, que le hace recordar su pobre existencia.

Este poema está construido por todo aquello que conforma el sujeto femenino en el conjunto de la obra de la autora: «vacío», «tristeza», «sueños», «ambiciones», «silencio», «ilusiones», «lucha», «juventud», todos esos términos son la base temática tanto de sus poemarios como de sus novelas. El otoño es tratado pues aquí como la quintaesencia de lo inalcanzable.

El uso de símbolos recurrentes que se da en esta poesía también tiene cierto orden cronológico que va parejo al desarrollo vital del sujeto femenino. La primavera y sus símbolos predominan en los primeros poemarios en los que se recrea la niñez y la juventud, mientras que el otoño, aunque es un componente sempiterno en toda la obra literaria de Susana March, en su poesía empieza a sobresalir a partir de *Ardiente voz*,

Por este motivo, el sujeto poético fustiga esos sueños propios de una voz juvenil que para la vida real — no la imaginada, sino la de verdad— le resultan inútiles, inaprensibles y que tan sólo le llevan a sentir un hondo vacío, una «gris juventud» (1987: 25). La combinación en esta misma estructura sintáctica de “gris” y “juventud”, crea un oxímoron muy representativo de esa expresión poética, que provoca una extraña impresión ante lo que debería sentir una persona joven. Se ha producido aquí lo que Carlos Bousoño denomina “desplazamiento calificativo”⁷⁶ que provoca «una impresión de *sorpres*a, a causa de la *valiente irrealidad* que entonces se ofrece a nuestra percepción» (1976: 142)⁷⁷

«No voy más allá de mí misma/ Me circunda un muro espeso y gris» (1948: 31), desvela el sujeto poético, es esa opresión inherente de la que le es imposible deshacerse. No hay pues otra opción posible, el gris es como la condena anunciada, la antesala de una existencia en penumbra, «el color de la ceniza y de la niebla. [...] La grisalla de ciertos tiempos brumosos da impresión de tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento» (Chevalier, 1986: 540).

Otra antítesis que se deduce en esta voz lírica la encontramos en el poema «Viento de Primavera», puesto que entran en confrontación el significante “primavera” con el “viento” como símbolo de los años idos.

Siento un hondo vacío...
Algo me falta dentro,
algo que me llenaba la vida
como un inmenso corazón que latiera
dulcemente y sin ruido.
[...]
¿Qué hiciste de mí misma?
Que ya no estoy en ninguna parte
y, al mirarme al espejo,
sólo veo el vacío de mi sombra

⁷⁶ Para más información sobre este aspecto, se puede consultar el capítulo VI «Los desplazamientos calificativos» del Tomo I del estudio *Teoría de la expresión poética*.

⁷⁷ Las cursiva de esta cita son obra del autor.

y, más allá, una tumba solitaria
donde ya nada existe, ni el recuerdo?
¿Qué hiciste de mí?

(1951: 37-38)

En esta composición una vez más vuelve a requerir al viento buscando razones para entender el ocaso en el que se ve inmersa. Ello deriva en toda una serie de imágenes evocadas desde un pasado que se nubla de soledad y silencio, «Tránsito» de la vida a la muerte: «Yo me iré por esos caminos/ de oscuridad y de silencio[...] // Tendré una soledad de pájaros/ arañándome el pensamiento» (1951: 23).

Tal y como comenta Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* a propósito de “los símbolos de la soledad” en Antonio Machado, sucede algo similar con estos versos de Susana March, en los que de igual forma

el murmullo del viento o del agua como símbolo del silencio y a la vez como símbolo de la soledad, ya que inconscientemente podemos asociar lo silencioso a lo solitario. Ello significa que en el símbolo cabe que coexistan varios estratos de realidad que se superponen: el sonido del viento se ofrece a una observación más inmediata como símbolo del silencio; pero también se nos revela vagamente, después de una indagación más detenida, como símbolo de la soledad. (1976: 304)

Y, en consonancia con estas sensaciones prevalentes en *El viento*, se debe hablar aquí de la simbología de la sombra como metáfora recurrente en esta lírica al servicio de ese vacío existencial del que la hablante no se puede deshacer. «Sólo veo el vacío de mi sombra» (1951: 38), «Soy apenas la sombra que tras de mí camina» (1951: 25), son tan sólo algunos de los versos que nos sirven para ejemplificar. Así también lo encontramos en esa «Rendición» a su natural disposición: «¡Sean otros felices y grandes!/ Yo seré esta cosa que soy: esta sombra vestida de negro» (1953: 33). Especialmente presente en este momento de crisis personal que se trasluce

en *El viento* para el sujeto femenino, lo podemos apreciar en varios de los poemas del libro, y, en este sentido, más revelador aún resulta el poema «Yo»:

Yo. Siempre yo.
Y mi sombra oscura persiguiéndome...
Yo en todas las esquinas
desconcertada y múltiple.
Yo. ¡Siempre yo!
(1951: 18)

Desolación que inunda la poesía de Susana March y que reproduce el estado de angustia de la hablante. Así pues, el cuestionamiento y la queja permanentes se focalizan en una pérdida identitaria marcada por todo aquello que se ha ido en una juventud pasada y que no se ha podido disfrutar ni libre ni plenamente. Esta constante interrogación sobre sí misma habita en muchas de las poetas de posguerra. Por ejemplo, en el libro *Extraña juventud*⁷⁸, Julia Uceda dentro de esa misma línea de búsqueda de la propia verdad que la define, podemos leer en «Diáspora»:

Quién puede asegurarme que no soy sólo un
nombre,
quién puede hallarme, cierta, en los contornos
maltrechos de mi sombra.
(1962: 23)⁷⁹

Y de nuevo esa insatisfacción vital posee reminiscencias del yo de la poesía postromántica: un yo enredado en sus zozobras existenciales, un yo anhelando siempre la libertad suprema. Así se observa en la destacada simbología que posee el peso que la propia sombra ejerce sobre el sujeto lírico en Rosalía de Castro en su poema de *Follas novas* (1880) «Cando

⁷⁸ Con este libro, Julia Uceda obtuvo accésit en el premio Adonais de 1961.

⁷⁹ También en el poema «La caída» Julia Uceda hace uso de la metáfora de la sombra: *HAY que ir demoliendo/ poco a poco la sombra/ que vemos. Que nos dieron./ Que nos dijeron «eres».* (1962: 15)

penso que te fuches»:

Cando penso que te fuches,
Negra sombra que me asombras,
Ó pé dos meus cabezales
Tornas facéndome mofa.
[...]
En todo estás e ti es todo,
Pra min e en mím mesma moras,
Nin me abandonarás nunca,
Sombra que sempre me asombras.
(1990: 170)

Así pues, como se viene diciendo, la metáfora de la sombra sirve para indicar la pesada carga existencial en la que se ha convertido la realidad cotidiana de estas mujeres, madres y esposas, que sin embargo no encuentran la plena realización en la familia. En el caso de la autora decimonónica observamos que «A imaxe de si mesma que Rosalía deixou na súa obra é a dunha muller soa. E non me refiro á vivencia da soidade existencial do ser humano, senón á soidade sentimental e afectiva» (1990: 21). Semejante camino proseguimos entre los versos de Susana March. Del otoño, al gris, del gris a la sombra y de la sombra, pasamos ahora a las ya mencionadas fabulaciones con la muerte. Fruto del desengaño ante el hombre y ante Dios, de forma correlativa a esa inmensa soledad, se pronuncia la presencia de la muerte que entre tribulaciones y fantasías persiste de un poemario a otro.

FIN

A veces me miro muerta...
Montón de cal deshecho y esparcido,
cenizas en desorden, tan inmóvil
como una piedra echada en el camino.
A veces me miro muerta.
(1951: 47)

Recordemos además las fechas en las que fueron escritos estos poemas, un tiempo muy poco propicio para las mujeres relegadas a un segundo —nulo— plano en casi todos los ámbitos:

La mujer cuyo modelo será difundido hasta la exasperación por la institución franco-falangista es sólo una sombra. Una sombra de sí misma, en cuanto forma vacía de contenido propio y diferenciador. Sombra en cuanto será únicamente su destino ser la proyección de los otros. La familia como destino trascendente.

A la sombra de un varón.

A la sombra de los hijos en flor. (Sánchez López, 1990: 16)

Desde un tono descarnado va relatando esta voz poética el desvanecimiento de su huella en el mundo. Aunque esta composición aparece formada por una sola pieza, se estructura en tres partes de cuatro versos y cada una de ellas va encabezada siempre con la misma anáfora antitética «A veces me miro muerta», con la que se crea un paralelismo constante que rítmicamente reitera la misma idea de desánimo ante la contemplación de un estado de alma destruido por el paso del tiempo. Persiste pues la visualización de su propia muerte, tal vez —y en parte, deseada— como acabamiento de tanta aflicción moral. Así también lo explica Susana Cavallo en el prólogo que hace a una edición póstuma de este poemario: «el viento es un símbolo temporal que encarna la veloz carrera de la vida..., desde la infancia a la vejez, y a la muerte» (1995: 14).

Como hemos visto, Susana March canaliza el tratamiento del tema de la muerte desde dos diferentes y a la vez ambivalentes percepciones: la muerte como vía para eludir una existencia vacía y, a su vez, la muerte como ente regenerador:

En este sentido la muerte nos libra de las fuerzas negativas y regresivas [...]. Aunque es hija de la noche y hermana del sueño, posee como su madre y su hermano el poder de regenerar. Si el ser a quien

alcanza no vive más que en el nivel material o bestial, cae a los infiernos; si, por el contrario, vive en el nivel espiritual, la muerte le desvela campos de luz. [...] La muerte a un nivel es tal vez la condición de una vida superior a otro nivel. (Chevalier, 1986: 731)

Recordemos que el símbolo es una imagen física que sugiere algo no perceptible físicamente (una idea, un sentir, una impresión). La primacía del mar, del camino, de los sueños y sus coordenadas opuestas, aparecen en Rubén Darío, en Antonio Machado, en Juan Ramón. Indudable la deuda de los grandes maestros en esta poesía, en la que, como casi todas, «La imagen completa a la palabra con significados visuales, o susceptibles de transformarse en visuales. La poesía se nutre prácticamente de imágenes» (Pulido Rosa, 2004: 15).

6. Recursos formales

Esta parte del presente estudio viene dividida en tres apartados relacionados todos ellos con el análisis formal de la poesía aquí estudiada: formas métricas, estructura textual y recursos expresivos.

Se empezará por un primer apartado de análisis formal en el que veremos el uso que hace Susana March de la estructura métrica y rítmica en sus composiciones. A continuación, para un cabal y verdadero conocimiento del proceso creativo de la autora, vamos a ampliar dicho análisis para ver el uso que hace de otras formas de desplegar los motivos en estructuras textuales determinadas. Finalmente profundizaremos en los recursos expresivos empleados para dotar al lenguaje poético de un estilo propio.

Y, por último, cabe apuntar que para poder hacer este análisis con una visión clara y panorámica lo haremos en un sentido diacrónico, es decir, iremos viendo la evolución a nivel formal que ha ido experimentado toda la obra poética de la autora en su trayectoria literaria.

6.1. Formas métricas

En el conjunto de su obra, Susana March nos ofrece un amplio abanico de estructuras métricas reconocibles, pertenecientes tanto al repertorio más tradicional, como a las que se deben a innovaciones o variaciones posteriores. Desde unos inicios marcados por un sometimiento casi absoluto a una métrica regular, progresivamente irá evolucionando de forma tal que esta variedad tan amplia va moderándose hasta disiparse casi completamente en cierto momento en *La tristeza*. Y de este modo, veremos pues cómo pasando por la libertad que otorga la modalidad de la silva moderna, su métrica irá transcurriendo hacia el verso libre y, de forma mucho más discreta que en sus inicios, retomará cierto protagonismo el repertorio tradicional hacia sus últimas creaciones en el poemario *Esta mujer que soy*.

Asimismo, cabe anunciar que hay una nota predominante —y fácilmente visible— en la poesía de Susana March: las influencias literarias en las que se apoya para construir su verso. Así pues, en un primer momento

destacan las reminiscencias del Romanticismo, junto a una raigambre modernista, que se percibe tanto a través de la variedad y experimentación métrica que emplea la autora a imitación de los poetas del Modernismo, como a través de los temas y del léxico propios de dicho movimiento.

Así pues, empezando por el inicio de su andadura poética, vemos que los ciento siete poemas que conforman el primer poemario de Susana March, *Rutas* (1938) son en su conjunto un muestrario de regularidad métrica, de forma tal que, como bien explica Susana Cavallo, es éste «uno de los hallazgos más felices del libro: su variedad métrica casi inagotable» (2006: 449). De acuerdo con esta apreciación, *Rutas* podría parecer una consciente primera toma de contacto con la poesía, por lo que, además de avanzar muchos de los temas que se irán matizando y concretando en sus posteriores libros, en éste también la autora pone en práctica muchas y variadas formas métricas.

Predomina una amplia variedad de sonetos que van de la forma más clásica, pasando por el sonetillo, hasta dar con otras variedades derivadas de las innovaciones propias de los poetas modernistas. Asimismo es muy frecuente el uso de estrofas de cuatro versos, siendo el cuarteto de alejandrinos, que en ocasiones son serventesios, la combinación preferida por la autora tanto en este poemario como en el resto. Otras composiciones estróficas utilizadas son las redondillas y las estrofas de cinco y seis versos (es decir, quintillas y sextillas octosílabas, quintetos y sextetos). Y junto a todo ello, se dan también otro tipo de poemas no estróficos como son el romance, la endecha y la silva. Toda esta diversidad métrica sirve de ejemplificación de la destreza, cuidado y experimentación que ejerce Susana March en la construcción de la medida y estructura de sus versos; tanto es así que en esta obra incipiente todos y cada uno de sus poemas —sin excepción alguna— se corresponden con una forma determinada, de manera que en este primer libro aún no se encuentra ni un sólo poema en verso libre.

Empecemos por ver el soneto, que es una de las composiciones estróficas más abundantes tanto en este primer libro como en su poesía en general. Coincidiendo con un rebrote del soneto, del conjunto de poemas

que hay en *Rutas*, los más numerosos —una treintena— son sonetos, y, entre ellos, encontramos sonetos que pertenecen a la métrica tradicional («Pensativa», «Tristezas», «Madrecita», «Claveles», entre otros), y distintas innovaciones experimentadas por los modernistas: serventesios en vez de cuartetos («Ingenua», «Cansancio», «Horas grises», entre otros) y sonetos de nuevas medidas como los constituidos en alejandrinos (los tres que van seguidos: «Insomnio», «Triste» y «A Rubén Darío», entre otros). Asimismo, como veremos a continuación, tenemos sonetos de arte menor, como el sonetillo, y también se encuentran en este poemario composiciones de dobles sonetos («Vencida», «Autobiografía», «Viernes Santo», «Rebelión» y «Schubert») e incluso algunas formadas por tres sonetos («Amor» y «Estampas romanas»); ni unos ni otros se volverán a repetir más que en una ocasión en *Poemas de la Plaza Real* («Preludio»).

Por tanto, la presencia de esta composición poética en sus diversas modalidades es muy activa desde un primer momento, puesto que el segundo poema con el que se abre este libro, «Inquietudes», es un sonetillo con el que, además, ya de entrada se observa la importante influencia modernista —tanto en forma como en contenido— que de aquí en adelante ofrecerán los versos de Susana March.

INQUIETUDES

Versos, sueños, poesía...
¿Para qué? Nada me han dado,
e igualmente me han dejado
con mi atroz melancolía.

He soñado. El alma mía
dulcemente ha caminado
por un país encantado
lleno de luz y armonía.

Y me encuentro ahora que estoy
sin saber a donde voy...
¡Entre dos mundos perdida!

Ignorando si en mi suerte
me espera al llegar la Muerte
o voy en pos de la Vida.

(1938: 3)

Decimos que el contenido es de raigambre modernista por ese uso del léxico de influencia simbolista que ya desde el primer verso se percibe («Versos, sueños, poesía...»). Y del mismo modo, la deuda es también a nivel formal, ya que, como se puede observar, se trata de un sonetillo. Cabe apuntar que tal disposición de los tercetos es la más usada entre toda la gama de sonetos puestos en práctica por la autora, que denota una preferencia por estas formas más modernas, ante las clásicas, la de rima cruzada (CDC, DCD) y la de tres finales distintos (CDE, CDE), que sí utilizará de forma excepcional en los sonetos de las últimas composiciones poéticas, es decir, en el poemario *Esta mujer que soy*.

Otra de las adherencias formales de los modernistas que se puede apreciar es el uso que hace la autora de serventesios en vez de cuartetos. Así por ejemplo, en el soneto doble que encontramos en el poema «Schubert», vemos que usa versos alejandrinos y que además los cuartetos tienen rima cruzada, por tanto se convierten en serventesios. De acuerdo con Tomás Navarro Tomás (1983), el *Diccionario de métrica española* denomina a este tipo de composición «Soneto alejandrino. Lleva frecuentemente rima cruzada en los cuartetos» (Domínguez Caparrós, 1985: 162).

Veamos, pues, los dos serventesios que conforman la segunda parte de este doble soneto en el que la poeta, tal y como hace en más de una ocasión, vuelca su propia experiencia en la vivida por otras personalidades por las que muestra respeto, admiración y hasta agradecimiento, por la inspiración ejercida en su propia creación.

¿Dónde estás Schubert? Dime...¿por qué sufriste tanto,
y por qué lo expresaste con ese sentimiento?
Tus lágrimas de entonces son ahora mi llanto

y en mis propios sollozos se escucha tu lamento.

Yo sufro tus tristezas y, como tú, las canto.
Mas mis tristes canciones se pierden en el viento
y sé que al fin sus notas morirán sin encanto
y que nadie “mañana” recordará mi acento...

(1938: 222)

El final de este poema se cierra con esa conciencia de la no trascendencia de su obra poética, hecho que en más de una ocasión es expresado como algo interiorizado; exactamente el mismo sentir se repite en «Compañeros», poema que será analizado más adelante en este mismo epígrafe y en el que la autora con voz propia simula una conversación con Antonio Machado y ante él reconoce su poca relevancia como poeta.

Volviendo a la cuestión formal, dividido cada uno de estos versos de tetradecasílabos en perfectos hemistiquios heptasílabos —como le es propio al alejandrino— dota al poema de una solemnidad musical muy acorde con el hecho de estar dirigido al compositor austríaco. Así como el léxico usado: «sentimiento», «lágrimas», «llanto», «sollozos», «lamento», «tristezas» queda muy dentro de la línea íntima del Modernismo, por esa tendencia hacia lo triste. Por lo tanto, éste será un ejemplo más de la emulación que Susana March hace de los modernistas y en especial tenemos aquí una demostración entre otras tantas de una de las evidencias más visibles en la obra de la autora: la influencia decisiva que ejerce el poeta Rubén Darío en su primera etapa como poeta. Como ya sabemos, este aspecto no es de extrañar, ni es exclusivo en el caso de Susana March, puesto que:

La revolución métrica de Rubén Darío y sus seguidores tuvo consecuencias para la forma del soneto: cundió el gusto por el soneto en alejandrinos —según el uso francés— o en versos de otras medidas. En lugar de cuartetos se ven a menudo serventesios, y a veces la segunda estrofa no sigue las rimas de la primera. (Lapesa, 1966: 95-96)

Vamos a ver a continuación otro texto más en el que se da la manifiesta inspiración que ejerce Rubén Darío, uno de los máximos representantes de la línea modernista, en la poesía de nuestra autora, presencia activa que prevalece sobre todo en este primer poemario a través de la puesta en práctica de una variedad de fórmulas métricas experimentadas por Susana March a imitación del poeta nicaragüense.

Así pues, el poema «La edad azul», uno más de los muchos poemas contruidos en estrofas cuaternarias, no sólo sigue el patrón de cuartetos de eneasílabos con rima abrazada muy usado por dicho poeta, sino que también su contenido temático posee cierta vinculación con aquellos conocidos versos que conforman el estribillo de su «Canción de otoño en primavera»:

Juventud, divino tesoro
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...

Veamos, pues, el parecido tanto en forma métrica como en contenido con el poema de Susana March:

Quiero hacer versos y no puedo,
Quiero soñar y ya no sé.
Y en mi deseo triste y quedo
quiero llorar no sé por qué...
(1938: 109)

Por un lado, ya de entrada se observa la conexión entre los títulos de los poemas, «La edad azul» y «Canción de otoño en primavera», puesto que ambos guardan el sentido simbólico del motivo principal: la pérdida de la juventud (bajo el símbolo de la “primavera”) y con ella el ideal (bajo el símbolo del “azul”). Uno y otro presentan el canto alegórico que se va a hacer a los breves años dorados que se escapan y con ellos todas las posibilidades de soñar, siendo éste uno de los motivos primordiales entre los

versos de ambos poetas.

Veamos también como el conocido quiasmo usado por Darío («Cuando quiero llorar no lloro,/ y a veces lloro sin querer.») es emulado con sello personal en el caso de nuestra autora a través de un recurso que estudiaremos y que es muy frecuente en su creación poética, el juego de paralelismos sintácticos («Quiero hacer versos y no puedo,/ Quiero soñar y ya no sé.»).

Por otro lado, esta estrofa abre y cierra el largo poema de catorce estrofas de eneasílabos que se presentan con rima cruzada ABAB, tal como se da en el poema de Rubén Darío, aunque cabe decir que en su caso son diecisiete estrofas en total y que la primera no sólo abre y cierra, sino que también la encontramos en forma de estribillo en otras dos ocasiones, puesto que cada tres cuartetos vuelve a aparecer la misma estrofa.

El verso eneasílabo será usado en más de una ocasión, no sólo en los cuartetos que acabamos de ver, que también se dan en el poema «De ayer», sino que también encontramos un quinteto de eneasílabos, «El acorde final» y respecto a esta medida de versificación cabe apuntar que:

Los modernistas lo refinan y lo emplean en todas sus variedades, probablemente por influjo de la gran poesía francesa de finales del siglo XIX, y lo combinan con versos impares, particularmente con el endecasílabo y el alejandrino para formar las silvas modernas (Varela et al., 2005: 158).

Siguiendo con las estrofas de cuatro versos, desde un primer momento podemos observar que se dan las cuatro variedades con denominación tradicionalmente conocida, tanto las de arte mayor (cuarteto y serventesio), como las de arte menor (cuarteta y redondilla). Respecto a las de arte mayor se dan diversos formatos, de eneasílabos, de endecasílabos y hasta de dodecasílabos («Beethoven»); no obstante, la modalidad más usada son las estrofas constituidas por cuarteros de alejandrinos con rima consonante cruzada (14A 14B 14A 14B), es decir por estrofas de serventesios. Una vez más, hay que recordar que el uso de versos

alejandrinos es propio de los modernistas y sus adherencias formales, de hecho, el *Manual de métrica española* afirma que: «Es el más frecuente de nuestros metros largos, sobre todo en la poesía del siglo XX» (Varela et al., 2005: 227). También son frecuentes en la poesía de nuestra autora otros moldes estróficos como los poemas formados por cuartetos de endecasílabos, el más extenso «Dudas» con dieciséis estrofas con rima consonante abrazada.

En cuanto a las estrofas formadas por cuartetos de arte menor, la autora nos ofrece dos cuartetos («Tardes de junio» y «Renacer») y también encontramos varias redondillas («Primavera española», «Asía», «Melancolías» y «Dolor»). Aunque cabe apuntar que estas dos modalidades estróficas sólo aparecen en *Rutas*, ni unas ni otras volverán a aparecer en sus posteriores publicaciones. Veamos la primera estrofa de las diecisiete que conforman este último poema citado:

¡Oh, cómo muerde el dolor!
¡Cómo arde en mis entrañas!
Me roen ansias extrañas
de tristeza y de rencor.
(1938: 123)

Se trata de un poema formado por versos octosílabos con rima consonante abrazada que apela a uno de los temas principales de la poesía de Susana March, el dolor derivado de la consciencia de saber que los sueños de juventud no son más que eso, efímeros sueños de juventud:

¿Por qué ese eterno anhelar
imposibles, sin vivir?
¿Por qué ese eterno sufrir
en la angustia de esperar?
(1938: 125)

Avanzamos ahora hacia otra de las formas de versificación existentes

en la obra poética de la autora que tampoco se volverán a dar puesto que escasas y aisladas son también las estrofas de cinco versos que sólo las encontraremos en *Rutas*, siendo ésta otra de las formas que la poeta pondrá en práctica sólo en su etapa más novel. Así pues, tenemos una quintilla de octosílabos, «Versos de la Cigarra»; un quinteto de dodecasílabos, «Estío», y un quinteto eneasílabo, «El acorde final». En los tres casos el juego de rima es el mismo: consonántico con la combinación abaab. A modo de ejemplo, aportamos la última estrofa de «El acorde final», por la singularidad que le caracteriza:

¿Por qué volviste?...Ha cambiado
todo en el alma de los dos
y duele el sueño deshojado...
¡La sinfonía ha terminado!
.....
Por todo aquello, amigo, ...¡adiós!
(1938: 191)

Aprovechamos este fragmento para resaltar esa licencia literaria del verso penúltimo propia de los juegos experimentales de los modernistas. Observemos cómo el verso quinto queda sustituido por una línea de puntos que vienen a simbolizar de forma gráfica el final de la sinfonía que aboca al silencio. Así, por ejemplo, encontramos un procedimiento análogo a éste en estos versos de Rubén Darío:

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...

Es esta estrofa el primer terceto del poema «Melancolía» de *Cantos de vida y esperanza*, y es una muestra de cómo, aun partiendo de la base del esquema tradicional del soneto, el autor se permite esta infracción lícita con la medida del tercer verso, en el cual se funde la idea del “camino corto” con

la brevedad del verso que no llega, como debería, a las catorce sílabas.

Estas licencias en el experimentalismo prosódico, aún se muestran con cierta reserva en este primer poemario; no obstante, irán ganando presencia junto a otras libertades propias del versolibrismo que más adelante va poniendo en práctica de forma creciente la autora.

Así también tenemos a modo de ejemplo el poema «Penélope» que como silva estrófica se presenta distribuida en quintetos con la misma disposición rítmica aconsonantada, de forma tal que riman los alejandrinos entre sí y los heptasílabos entre sí. Veámoslo en la primera estrofa de las once que componen este poema y que siguen exactamente la misma composición, 14A 7b 14A 14A 7b :

Como nueva Penélope, yo tejeré la tela
de la fidelidad,
esperando a mi Ulises en las noches en vela
mientras, indiferente, el tiempo raudo vuela
sobre la inmensidad.

(1938: 146)

Entre los moldes estróficos, queda comentar el primer poema de *Rutas*, «Cuando espera el Amor», que está compuesto por cuatro estrofas construidas por seis versos que únicamente se volverá a repetir en el poema del mismo libro, también dedicado al sentimiento amoroso, «El Amor y Yo». Tampoco ni en éste ni en ninguno de sus posteriores poemarios volverá a aparecer esta fórmula compuesta por sextetos de alejandrinos:

Yo corría, corría, en busca del Amor...
Era una tarde clara de un mayo embriagador
y las rosas me daban su aroma blandamente.
El Amor me esperaba en el atardecer,
pero yo me sentía cansada de correr
y me tendí risueña a orillas de la fuente.

¡Ay, Amor! Me esperabas y yo no llegué a la cita.

Hoy ya la flor aquella se desmaya marchita
contemplando en silencio mi callado dolor.
¡Te perdí en mi inconstancia juvenil y dichosa,
cegada por mi inquieta quimera caprichosa,
luminosa y fragante, con fragancia de flor!

(1938: 1)

En estas dos primeras estrofas de las cuatro que contiene el poema, la rima se presenta con finales agudos que varían su posición, de forma que la consonancia de las cuatro estrofas se van intercambiando de la siguiente forma: A'A'CB'B'C – AAC'BBC' - A'A'CB'B'C – AAC'BBC'. Pese a ello, es necesario puntualizar que no podemos denominar a este poema como sexteto agudo ya que hay que tener en cuenta que como tal sólo se define aquel «sexteto que tiene agudos y rimados entre sí los versos tercero y sexto» (Domínguez Caparrós, 1985: 153).

Desde el lugar privilegiado del primer puesto que ocupa en este poemario, se anuncia con esta composición la inspiración que supone para nuestra autora la experimentación formal de Rubén Darío, habida cuenta de que bebía de la mejor fuente, es decir, de quien «fue el que más registros tocó (y más tipos versolibristas usó). El más grande experimentador del verso hispánico, Rubén Darío, el mago del ritmo» (Paraíso, 1985: 135).

Así pues, una vez más, este poema nos remite al poeta nicaragüense, pues fue éste uno de los cultivadores de este tipo de estrofas. Recuérdese los poemas «Responso», «Letanías de Nuestro Señor don Quijote» o su conocida «Sonatina» que se inicia con esta primera estrofa:

La princesa está triste...¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de' oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en su vaso, olvidada, se desmaya una flor.

Aunque si reparamos en este último caso los versos oxítonos de esta «Sonatina» no varían su posición, sino que se encuentran siempre en el verso tercero y sexto, repitiéndose así en cada una de las estrofas la misma combinación (AAC'BBC'), siendo este patrón rítmico el mismo que se da en otro poema de Susana March, «El Amor y yo». En ambos casos sí que podemos hablar de lo que se entiende por sextetos agudos.

Asimismo, y como seguimos viendo, sucede de nuevo que no sólo en la parte externa, sino que también en el interior del poema existe una conexión entre el contenido temático de «Sonatina» y de «Cuando espera el Amor». Así, si en la composición del poeta modernista se cuenta en tercera persona la historia de la “pobre princesa” que sufre por amor, Susana March tiende un hilo conductor al darle voz a un sujeto femenino que se lamenta al haber perdido la oportunidad que le brindaba un amor que le esperaba.

Siguiendo el hilo de las estrofas de seis versos, también encontramos sextillas octosílabas: «Día de Reyes» y «Morucha», ambas con distinta extensión de estrofas, pero de idéntica combinación de versos, que son aconsonantados y se presentan combinados de esta forma: aabccb.

Y en cuanto al romance, en *Rutas* cultiva pocas pero extensas tiradas de romances («El velero», «Romance del contrabandista», «Federico García Lorca» «El vencedor», «Aedón», «Claro de luna», «Al amigo inmóvil» y «Romance del aviador»), poemas usados como es propio de estas series para narrar historias de temáticas variadas y cuya extensión suele ser de las más largas; de hecho, «Al amigo inmóvil», con sus ciento diez versos, es uno de los poemas más extensos de la poesía de Susana March.

Cabe hacer un alto en el «Romance del contrabandista», poema en el que encontramos evidentes ecos lorquianos, puesto que se trata de un clásico romance de serie de octosílabos con rima asonante (*e-e*) en los versos pares, mientras que los impares quedan libres, siendo ésta una de las series del repertorio tradicional que mejor representan el universo poético del poeta andaluz:

¡Ay, Lola, abre la puerta
que vengo herido de muerte!

Tengo en el pecho una herida
roja de sangre caliente.
Me persiguen los civiles
que corren sin detenerse...
¡Ay, Lola! Abre la puerta
que vengo herido de muerte...

(1938: 83)

Asimismo, fácilmente perceptible es que el campo léxico empleado es propio del poeta andaluz. Además, este poema va seguido precisamente de ese otro romance titulado «Federico García Lorca», al que describe emulando una vez más la expresión más característica y propia de los romances de Lorca:

Hombre de rostro moreno,
rey de la gitanería,
que en los cuernos de la luna
colgó su melancolía
hecha de nubes y montes,
hecha de luz y de brisas.
Hombre de rostro moreno
que canta una extraña misa
hecha de versos paganos
y coplas de Andalucía
en el altar de las horas
y en el templo de los días.

(1938: 86)

Tras esta primera estrofa de octosílabos en la que se dirige al poeta en tercera persona, le siguen otras tres de distinta extensión en las que lo hace de forma directa en segunda persona y se cierra con dos estrofas que aluden esta forma métrica usada por Lorca como símbolo de la realidad del pueblo andaluz: «De lejos viene un romance/ hecho sol de Andalucía».

Asimismo, dentro de las formas derivadas del romance, se encuentra

la endecha «Crepúsculos azules», que, aun siendo una tirada única de versos, se va repitiendo el mismo verso que da título al poema:

Crepúsculos azules
locos de primavera,
que bordan un pañuelo
con hilos de oro y seda,
en la tela de araña
de la hora postrera.
[...]
Crepúsculos azules,
fuente de mis quimeras
donde vuelco sin freno
mis líricas endechas.

(1938: 174-176)

Este extenso poema, como es propio de la endecha, mantiene la rima en asonante (*e-a*) en los versos pares, mientras que los sueltos van libres.

Como veremos, en el siguiente poemario, la profusión del romance y sus formas derivadas es mucho más destacada que en este primer libro.

Continuamos ahora con otra de las formas métricas poco habitual en la poesía de la autora, el uso de versículos. Aunque no encontramos poemas constituidos únicamente por versículos, sí que encontramos desde este primer poemario composiciones entreveradas de metros extensos que traspasan el alejandrino. De este modo, aunque de forma aún moderada nos ofrece alguna composición formada por una variedad de metros entre los que encontramos versículos, como sucede en el poema «De los tiempos heroicos», que consta de sesenta y ocho versos de extensión diversa, que va del verso bisílabo hasta metros de diecisiete sílabas. Y aunque no se divide en estrofas, posee una rima consonante alterna a lo largo de este grupo de versos en los que los pares riman entre sí y los impares también lo hacen entre sí:

A veces sueño en aquellos altivos guerreros
cuyas epopeyas cantó la leyenda. Aquellos valientes
guerreros del Norte. Los “vikings” adustos y fieros
de ojos ardientes,
vestidos de hierro que hacían
de su vida una lucha continua(sic) y salvaje,
y morían
por una virgen nórdica vestida de seda y encaje...

(1938: 211)

Guerreros del Norte, Vikings, virgen nórdica, personajes exóticos de otros tiempos y de otros lugares, forman parte de esas otras reminiscencias del Romanticismo que posee este primer poemario; la necesidad de evadirse a otros mundos, el escapismo propio de este movimiento, es aquí eco de otra de las influencias de este poemario. Sobre ello cabe añadir el siguiente apunte de Susana Cavallo:

Si *Rutas* tiene una debilidad evidente, está en su atmósfera anacrónica. Se evidencian poemas dedicados a los avatares del romanticismo y modernismo —Bécquer, Rubén Darío y Valle-Inclán— y versos con títulos simbolistas: “Horas grises”, “Melancolías”, “Claro de luna”, “Inquietudes”, entre otros. (2006: 449)

Y para acabar el análisis métrico de este primer poemario, vemos que hacia los últimos versos se atreve Susana March con fórmulas más innovadoras en cuanto a metro y rima; así, por ejemplo, encontramos poemas como «El verso extraño» que resulta un verso “extraño” no sólo por su mayor libertad de composición, sino también y sobre todo, por ser diferente a los que abundan en esta primera experiencia poética que supone *Rutas* en la trayectoria de Susana March. Dicho poema se presenta con once estrofas de cuatro versos de las que hemos escogido las dos primeras y las dos últimas para observar el cambio que se produce en el decurso del poema en relación a la medida de los metros:

Si yo pudiera, escribiría
un verso trágico y cruel;
un verso doloroso todo melancolía,
volcando mis tristezas infinitas en él.

Sería un verso rudo
sin música y sin canto...
En él palparía mi corazón desnudo,
encendido de anhelos y manchado de llanto.
[...]

Y parece
que es como el mismo corazón del mundo
que se agiganta y crece
en lo más profundo

de mi propia vida...
¡Oh ese verso maldito
que me deja el alma perdida!
¡Ese verso que no veré escrito!

(1938: 197-199)

Si observamos las dos primeras estrofas, vemos que tienen idéntica estructura, pues ambas están compuestas por dos versos heptasílabos, seguidos de dos alejandrinos y poseen rima consonante cruzada, es decir: 7a14B7a14B. A partir de la tercera estrofa, la rima cruzada consonante se mantiene hasta la última estrofa, pero en cambio empiezan a variar los metros, de forma que nos encontramos ante una variedad de metros (de seis, diez, once y doce sílabas) que se alternan con algún pie quebrado. Todo ello nos lleva a pensar que estamos ante una silva libre modernista en la que el metro dominante es el par, y, además, siguiendo las clasificaciones de Isabel Paraíso podríamos decir que se trata de una «silva libre híbrida» (1985: 188), estrófica y con rima consonante cruzada.

De igual modo, otros poemas finales de este libro, como «Rebelde»

y «Tarde gris» se presentan en estrofas de cuatro versos con rima consonante y con una variedad de metros que toman como patrón el verso heptasílabo entreverado con otras medidas. Asimismo lo encontramos como metro predominante en otras experimentaciones como el poema «De ti y de mí» que se presenta como una silva libre compuesta mayoritariamente por versos heptasílabos junto a algunos endecasílabos, alejandrinos y algún pie quebrado. Todos ellos distribuidos en tres estrofas de ocho versos, seguidas de otras tres de cuatro versos, dando lugar a un poema con variación estrófica y que presenta una rima abrazada en sendos tipos de estrofas. Dicha composición se corresponde con el progreso temático que se observa en el transcurso del poema; en cada una de las estrofas de ocho versos se ofrece una comparación de cualidades de personalidad entre un tú (hombre) y un yo (mujer). Y a partir de las estrofas de cuatro versos, el tú y el yo se unen y se crea una especie de simbiosis que concluye en una relación de dependencia mutua.

Tú eres lo duradero,
lo que persiste y queda, la verdad de las cosas.
Yo soy como las rosas...
¡Doy mi perfume y muero!
Tú eres el titán
que a fuerza de constancia perforaste las rocas.
¡Yo soy una de esas vírgenes locas
que nunca saben donde van!
[...]

Si tú eres la montaña,
que aguarda sin temor el vendaval,
yo soy la fuente de cristal
que florece en su entraña.

(1938: 207-208)

De nuevo apelando a la obra de Isabel Paraíso, fundamental para entender el variopinto universo del verso libre, se recoge en el glosario que

se ofrece en las últimas páginas una explicación de términos que pensamos se podría corresponder con el poema antes citado, por lo que podríamos decir que consiste en un:

Poema poliestrófico abierto no ligado. Término nuestro para designar aquella composición —a la cual R. de Balbín y A. Quilis⁸⁰ denominan “poema poliestrófico suelto”— consistente en un número indeterminado de estrofas sin ningún nexo entre ellas. Este adjetivo, “abierto”, manifiesta su oposición al “cerrado”; y el sintagma “no ligado” —que indica 'carencia de nexo (estribillo o repercusión) entre las estrofas'— evita la confusión por homofonía con “verso suelto”, “heptasílabo suelto”, etc., que indica carencia de rima. (1985: 422)

Todo este virtuosismo métrico de las últimas composiciones poéticas que se ofrecen en *Rutas* es tan sólo un anticipo de lo que en los siguientes poemarios vamos a tratar, puesto que, caminando cada vez más hacia el versolibrismo, damos con variadas experimentaciones con las que Susana March busca nuevos modos de expresión.

En su segundo poemario, *Poemas de la Plaza Real*⁸¹ (1987), Susana March continúa construyendo su poesía sobre una base métrica regular en la que, aunque los sonetos aún tienen una presencia considerable, ahora ya no son la forma más abundante, puesto que comparten espacio con el romance y sus formas derivadas (romance heroico, endecha y romancillo) y, asimismo, son frecuentes las silvas arromanzadas. Las estrofas de cuatro versos siguen siendo predominantes y junto a ellas aparece una nueva composición, los poemas estructurados con pareados en alejandrinos o endecasílabos. Y en cuanto a la medida de los versos, otra novedad son los poemas contruidos con versos pentasílabos.

80 Se refiere a Rafael de Balbín y Antonio Quilis, profesores tenidos en cuenta junto a Tomás Navarro para determinar la terminología que en relación a la fundamentación teórica emplea Isabel Paraiso en su libro *El verso libre hispánico* (1985). Todos los autores, los mencionados y otros, en los que se apoya para realizar dicho estudio son tratados de forma más específica en un primer capítulo denominado “Cuestiones bibliográficas y metodológicas”.

81 Recordemos que *Poemas de la Plaza Real* es considerado el segundo poemario de la autora según un orden cronológico y no de edición; es decir, aunque fue publicado en 1987, sabemos que este libro fue escrito entre 1939 y 1945.

En cuanto a los sonetos, la aportación en esta ocasión viene dada por el poema titulado precisamente «Soneto», ya que se presenta constituido por versos eneasílabos y, además, en él se da un nuevo hallazgo en la rima: los cuartetos tienen rima consonante abrazada que invierte el orden en el segundo cuarteto ABAB BABA, de tal forma podemos decir que los dos cuartetos funcionan independientemente en cuanto a disposición rítmica:

Ya está. Se fue. Yo no sabía...
Vino en la noche como un sueño.
Ahora lo siento todavía.
Pero pequeño, muy pequeño.

Quizá tuviese ya otro sueño.
¿Qué se llevó que me dolía?
Mi corazón es como un leño
recién quemado que se enfría.

(1987: 14)

De nuevo sigue estando su poesía muy conectada aún a las adherencias formales de los poetas modernistas, ya que, como venimos viendo,

Los modernistas, por influjo de Darío, que los compuso en versos de seis a dieciséis sílabas, o en versos de distinta medida («Un soneto a Cervantes», de *Cantos de vida y esperanza*; o el titulado «soneto de trece versos» del mismo libro) gustaron de construir sonetos sobre versos poco tradicionales en esta función. (2005: 374)

Y una vez más, en cuanto al análisis formal, encontramos otro de los puentes directos que nos conducen de Susana March a su admirado Rubén Darío. Se trata del poema «Pórtico», carta de presentación de *Poemas de la Plaza Real*, con el que la autora comparte título y estructura rítmica con el poema igualmente titulado «Pórtico» del autor nicaragüense, que pertenece a su libro *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Además del título, a su

vez coinciden en su forma externa puesto que ambos poemas están formados por serventesios, esto es, por versos endecasílabos con rima consonante cruzada (11A11B11A11B); sólo se diferencian en el número de estrofas; mientras que en March encontramos diez en total, en Darío se trata de un largo poema formado por treinta y ocho estrofas de serventesios.

Pasando a continuación a las estrofas de menos uso por parte de la autora, se trata ahora otra de ver una de las formas que sólo encontramos en *Poemas de la Plaza Real*, los poemas que se construyen a base de pareados. Se dan tres poemas en pareados: uno de endecasílabos, «Plazuela gris» y dos poemas de pareados en alejandrinos, estructura usada por autores como Rosalía de Castro y que, como ya indicamos, es propio del gusto de los modernistas por las combinaciones en pareados con versos alejandrinos. En Susana March los pareados de catorce sílabas por verso los encontramos en «Sosiego» y en «Al llegar», ambos divididos en perfectos hemistiquios de heptasílabos, tal como se señala en los siguientes fragmentos:

SOSIEGO

Todo así, como ahora... / Mansas horas dichosas,
el sol sobre la frente, / el ramo de mimosas,

la música de Schubert, / la prosa de Azorín,
un revuelo de pájaros / y un verdor de jardín.

(1987: 37)

AL LLEGAR

He perdido una cosa / y no sé lo que ha sido.
Un perfume, una imagen / un recuerdo querido,

una música vaga / un lejano cantar...

Una cosa he perdido / que no puedo encontrar.

(1987: 52)

Dirigiéndonos ahora hacia el verso libre encontramos las silvas modernistas que empiezan a ganar peso a partir de este poemario. Como

indica Tomás Navarro Tomás: «La poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas» (1983: 401). Por lo que, dentro de la gran libertad de construcción que ofrece la silva libre modernista, normalmente en este segundo poemario encontramos la silva arromanzada como la del poema «Súplica», en el que se da la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos separados en dos estrofas de distinta extensión (dieciséis la primera, seis la segunda) con rima asonante *e-o* en los versos pares.

¿Me dejarás, Señor, de vez en cuando,
después que me haya muerto,
regresar a esta casa
a recordar mis sueños?
¿Regresar a esta casa
que, aun cuando ella no esté, quedará el *eco*
de la voz de mi madre y de su paso
tan rítmico y perfecto?

(1987: 12)

A este poema le siguen «Los tres príncipes» formado por dos estrofas que conforman una silva arromanzada con rima asonante en *i-a*. También el poema que le sigue a este último, «Hastío» se presentan como silva arromanzada (*e-a*) y está formada por tres estrofas: dos en forma de cuartetos y una de dieciséis versos.

En esta misma línea encontramos en «Insatisfecha» una silva formada por otra de las tantas combinaciones posibles de silva moderna: la compuesta por 7-14 versos que, de nuevo, nos remite a una fórmula usada por Rubén Darío. En el caso de nuestra autora, esta pieza se ofrece estructurada por cuartetos con rima consonante cruzada:

Todo, amigo, nos cansa.
A ti el vagabundaje sobre los anchos mares;
a mí la vida mansa,

apresada en la quieta dulzura de mis lares.

A ti la lucha fiera
con tus propias pasiones, —caudal de plenitudes—.
A mí esta primavera
que solo me da flores enfermas de inquietudes.

(1987: 23)

Esta constante comparación de posibilidades de realización entre el hombre y las limitaciones con las que se topa la mujer, uno de los temas, como ya se ha indicado, destacados en el conjunto de su obra (tanto en poesía, como en narrativa), se extiende a lo largo de las dieciocho estrofas que conforman este poema, y lo hacen manteniendo en cada una de ellas la misma composición métrica (7a 14B 7a 14B), creando así, además de la rima consonante cruzada, un ritmo constante derivado del paralelismo simétrico de los versos.

Otro de los hallazgos destacables en *Poemas de la Plaza Real* es que la métrica va fluyendo hacia nuevas licencias, de forma tal que ya no están todos sus poemas ceñidos a determinadas estructuras, sino que encontramos mayor libertad en la combinación de estrofas, tal como en «Autorretrato», cuartetos combinados con diversos metros en los que se mantiene la rima consonante alterna. Veamos la variada extensión de versos en los dos primeros cuartetos de dicho poema:

Veintitantos...Los treinta van lejos todavía.
Llevo sobre los ojos un jirón de verdad.
Soy nerviosa, delgada, sufro melancolía.
Y tengo el vicio raro de la sinceridad.

Me doy y, no sé cómo,
siempre me queda algo
inédito. Me asomo
con avidez al mundo. Yo no sé lo que valgo.

(1987: 15)

Un poema inusualmente corto en el conjunto de su obra es «Poder» que nos sirve como otro ejemplo de combinaciones estróficas diferentes a las tradicionalmente conocidas; en este caso se trata de una cuarteta seguida por una estrofa final de dos versos:

Caen las estrellas
hasta mis manos
y yo juego con ellas
a los dados.

Y a veces he podido
ganarle a Dios jugando.

(1987: 14)

En el conjunto de poemas en toda la trayectoria de Susana March es éste el poema más breve en número de versos, así como también la medida de éstos, todos de arte menor, es poco frecuente. Así nos encontramos con una combinación estrófica peculiar formada por una cuarteta de rima consonante cruzada y un pareado de versos blancos.

Además de la gran variedad de metros y estrofas reconocidas que hemos visto en las dos primera publicaciones poéticas de la autora, el espectro del verso libre gradualmente se va a intensificar con la presencia de poemas poliestróficos y de grupos heterométricos. Dicha tendencia a la irregularidad métrica se acrecienta de forma considerable, diez años después de *Rutas*, a partir de su tercer poemario publicado, *Ardiente voz* (1948), su obra más breve en número de poemas (veinticinco) y en la que se da un cambio destacado en la trayectoria poética de Susana March.

Por un lado, se observa una voz poética más madura, íntima y meditativa y, del mismo modo que hay un cambio en la expresión, por otro lado, se empieza a percibir una evolución en cuanto a la construcción métrica, ya que como decíamos, el verso libre va ganando más espacio en la poesía de la autora a partir de estos poemas en los que «gradualmente

cedería el paso a la forma métrica suya predilecta: un verso libre espontáneo, lleno de melodía natural, nada prosaico, aun cuando el lenguaje que lo sustenta sea conversacional» (Cavallo, 2006: 449).

Desaparecen, pues, en esta obra los sonetos, los romances y tan sólo encontramos alguna de las formas estróficas que antes había cultivado: tres poemas escritos en cuartetos, «Si mi amor es tan cauto», «Impotencia» y «Desdén». No obstante, en estas composiciones damos con un nuevo hallazgo, puesto que, a pesar de la medida regular que presentan los versos, se ha perdido la rima entre ellos, de forma que se convierten así en versos blancos. Ofrecemos como ejemplo las dos primeras estrofas de las cuatro que constituyen el poema «Impotencia»:

Dominaré mi fuego. / Yo no soy una estrella.
Pavesa humilde, alumbro / la mano que me toca.
¡Necia! ¿Por qué te empinas / hacia los altos cielos
si apenas tienes fuerza / para elevar los brazos?

¡Necia! ¿Quién te despierta / esta sed insaciable,
esta sed infinita / que te amustia los labios
si tu boca está hecha / solo para la fuente
que mana silenciosa / debajo de la tierra?

(1948: 23)

Estas estrofas, cada alejandrino se presenta dividido en dos hemistiquios iguales de heptasílabos, por lo que la cesura es central, pausa pretendida puesto que de este modo se consigue una melodía interna constante. Y además deducimos que la carencia de rima forma parte de la evolución experimental que de forma progresiva hace Susana March. Progresión creativa en la que en ocasiones sucede aquello que comenta Rafael Lapesa acerca del verso libre: «Lo que domina, sin embargo, es la total ausencia de rima, que de ordinario se une con la no sujeción a medida, [...]; pero a veces los versos se agrupan en unidades semejantes a estrofas, o en series de absoluta regularidad métrica» (1966: 118).

La variación en cuanto a la medida de metros aún no se ha pronunciado de forma considerable en la poesía de Susana March, la empezaremos a percibir a partir del próximo poemario. De momento, en este abundan los versos endecasílabos y heptasílabos, así como los alejandrinos; en muchas ocasiones se combinan entre ellos para formar diversas y variadas composiciones de silva libre, siendo ésta la forma métrica que cobra capital importancia a partir de *Ardiente voz*. Veamos, para empezar, esa silva arromanzada que encarna el poema «Danza»:

Desataré el cordón con que me ciño
la túnica de *lana*,
desnudaré mis pies
de sus *sandalias*...
Quedaré ante la luz limpia y perfecta
lo mismo que un *estatua*.
Y que entonces la Muerte, quedamente,
me bese con su boca *descarnada*,
y rodee mi pálida cintura
con sus manos *heladas*
y me arrastre al oscuro torbellino
de su *danza*
y gire yo en la música del Tiempo
como una nota leve, triste y *clara*...

(1948: 20)

En este caso Susana March construye esta modalidad de silva formada por catorce versos de heptasílabos y endecasílabos y con un pie quebrado tetrasílabo (v. 12). Consiste en una silva arromanzada ya que presenta rima asonante en *a-a* en los versos impares. Se trata de una silva libre arromanzada que cultivaron poetas destacados como una nueva variedad de silva. Así lo apunta Navarro Tomás:

La combinación libre de endecasílabos y heptasílabos, con asonancia en los pares, que Bécquer y algunos de sus contemporáneos habían practicado bajo forma de cuartetos, se desligó de esta forma estrófica y

adquirió propia disposición de silva arromanzada en *Lo que son los poetas* y en otras composiciones de Darío. Adoptaron este mismo sistema Jaimes Freyre en *La fugaz* y A. Machado en la mayor parte de *Campos de Castilla*. (1983: 402)

Por otro lado, en «Poema a la Muerte» tenemos una extensa composición formada por la combinación de setenta y cinco versos de los cuales treinta y ocho son endecasílabos y treinta y siete heptasílabos, distribuidos en seis estrofas de diversa extensión y sin rima, así como la última estrofa de dos versos que tampoco forman pareado:

¡Oh, Muerte!, en cuyo seno
yo dormiré mi sueño insuperable,
olvidada de todas las miserias,
de todos los rencores,
libre ya del dogal que me retiene
prisionera de cárceles mezquinas!
Haz sereno mi tránsito,
desvéleme en la ruta
para que pueda ver todo el paisaje
y arribe a Dios despierta.

¡Oh, Muerte, hincha mi vela
con un soplo suave!

(1948: 46)

Así, si observamos los dos primeros poemas («Ardiente voz» y «Fraternidad») vemos que se trata de silvas sin rima y sustentadas por su forma más primitiva (combinación de heptasílabos y endecasílabos, con algún verso alejandrino).

Por su parte, el poema «Anclas» se presenta como una silva libre que se sustenta en el metro par, puesto que se presenta formada por metros de ocho, doce y catorce sílabas, junto a algún pie quebrado de dos, tres y cuatro

sílabas. La medida dominante es el verso dodecasílabo y en cuanto a la rima, encontramos algunas asonancias distribuidas de forma irregular en el decurso del poema. Veamos un fragmento de este poema:

Quiero abismo donde hundirme,
—insondables paraísos de tinieblas—,
y gustar la amarga pulpa de las cosas
que me dejan en los labios sal marina.

Salpicada por la espuma
—blanca espuma de este lago transparente—,
yo avizoro los lejanos horizontes
donde cruzan bergantines
que enarbolan sus banderas de combate.
Yo quisiera
llevar anclas de este puerto placentero que me
guarda
y estrellarme en cualquier costa,
aturdida por la voz de la tormenta,
desgarrados en la gloria de la lucha
mis recientes estandartes.

[...]

Yo quisiera...

¡Yo quisiera llevar anclas de mí misma!

(1948: 38-40)

Como podemos observar en este poemario, la libertad métrica que ofrece la silva se pone al servicio de la autora para dar voz a las zozobras más intensas de esa “Ardiente voz” poética que con estas extensas series de versos nos habla del sentimiento amoroso, de la dolorosa soledad, del silencio del Señor y de la falta de libertad para realizarse sin fronteras, motivos todos ellos que se dan en el conjunto de la obra literaria de Susana March y que se van intensificado a medida que adquiere madurez y experiencia.

Por último, en cuanto a esta diversidad de silvas en *Ardiente voz*, también encontramos en su último poema titulado «Dios», una silva libre carente de rima regular y en la que, a diferencia del poema anteriormente comentado, destaca el metro impar ya que es el heptasílabo el metro dominante, que se presenta combinado con endecasílabos y alejandrinos, junto a algún pie quebrado. Y con la siguiente estrofa se cierra esta extensa e intensísima silva y, con ella, el análisis métrico de este poemario:

¡Señor! De Ti he nacido;
Tú me diste la forma
y el ciego y torvo impulso
y la razón que todo lo amordaza.
Si a veces me hundo en simas pavorosas,
si a veces casi logro aprisionar la estrella,
siempre soy YO y escucho tu cálido mandato,
tu súplica implacable: “No te detengas. ¡Sigue!”
Yo te obedezco. Y sigo. Me ensancho, estallo,
cumpro,
me deshago en el polvo,
alumbro con la llama,
me pudro con la hierba,
renazco en la semilla,
grito con el chillido de los pájaros,
me quejo con la rama que se rompe
y lloro en soledad, sola contigo...
¡Sola contigo, oh, Dios
eternamente!

(1948: 59-60)

En su siguiente poemario, *El viento* (1951), la línea seguida en cuanto a construcción formal sigue siendo la misma. Además del romance «Diciembre» y del romance heroico «Umbral», por un lado, y de las composiciones formadas por cuartetos, por otro, se mantiene el uso cada vez más frecuente y variado de la silva libre modernista, forma predilecta

también en este poemario, caminando cada vez más hacia el versolibrismo («Fidelidad», «Yo», «Rondó», entre otros), de forma tal que en ocasiones se hace difícil la delimitación entre silva libre y verso libre.

A medida que Susana March gana en experiencia literaria, aumenta su experimentación con la métrica, y de este modo prosigue con las innovaciones en este poemario en el que encontramos por primera vez una tirada aromanzada de decasílabos en «Cada vez que levante los ojos», poema formado por veinte versos con rimas asonantes (*e-o*) en los versos pares mientras que los impares quedan libres, como debe ser en las formas derivadas del romance. Veamos los cuatro primeros versos:

Cada vez que levante los ojos,
beberé toda el agua del cielo.
Su agua azul, temblorosa de pájaros,
se me irá derramando por dentro.

(1951: 36)

De nuevo, en esta composición se aprecia la influencia del Modernismo, puesto que, a pesar de ser un metro poco frecuente,

El modernismo lo consagró como uno de los versos más elegantes: lo empleó desde luego Rubén Darío, incluso en tiradas aromanzadas (algunas de «Canto a la Argentina», por ejemplo), o para dotar de musicalidad a su famosa composición «A Margarita Debayle». Fue primorosamente trabajado en todas sus variedades por el primer Juan Ramón Jiménez (*Rimas*) (Varela et al., 2005: 169)

Otro aspecto que destaca en este poemario es el uso de versículos sueltos que a partir de este poemario empiezan a aparecer de forma notable. Así el poema «Viento de Primavera» es una composición en la que hábilmente se combinan metros de muy diversa medida, entre los que encontramos algunos versículos como los del siguiente fragmento:

¡Oh, viento sin ternura,
azotándome el rostro,
mesándome el cabello,
golpeando mis hombros de mujer joven y sin destino!
Me derramaste como la arena de los desiertos,
como el polvo de los caminos,
como las hojas de los árboles cuando empiezan a pali-
[decer...

(1951: 38)

Cabe matizar, que tal y como sucede en esta pieza, los versículos nunca serán usados por la autora como único metro que conforme todo un poema, ni tampoco como metro predominante, sino que siempre aparecerán aislados en combinación con otras medidas más preponderantes.

En su siguiente libro, *La tristeza* (1953), sustentado en la honda reflexión sobre la angustia existencial, encontramos poemas en los que se dan aún más asiduamente los versículos como nuevos modos de expresión. Así en la «La tristeza», que encabeza este el poemario y que con sus ciento diecinueve versos es el poema más extenso de toda su poesía, encontramos metros más largos que se ajustan bien a esa meditación metafísica provocada por el dolor derivado de las circunstancias históricas de la Guerra. El dolor inherente al yo poético se incrementa de forma tal que se correlaciona directamente con el dolor colectivo. Por este motivo, en dicho poema, leemos entremezclados versículos en los que encontramos aseveraciones significativas de ese desencanto vital que prevalece en este libro: «Vivir es una daga que se lleva clavada en la sangre»; «Porque el olvido es una losa que va secando el corazón» (1953:11).

Precisamente repite la fórmula de la silva arromanzada —la más habitual como venimos insistiendo en su práctica de esta modalidad— para dirigirse a Antonio Machado en el poema «Compañeros», composición en la que se imagina paseando como dos compañeros y con el que comparte afinidades y sobre todo con el que se identifica en su faceta como poeta, y

ante él no tiene reparos en reconocerse como una poeta menor:

Hablamos dulcemente
de cosas que nos gustan y los dos entendemos.
Ni tú ni yo anhelamos los honores,
la gloria ni el dinero.
Vamos del brazo juntos,
como dos compañeros.
Nos ve pasar la gente.
Y dicen: —«Es Antonio Machado. Un hombre bueno.»
«¿Y ella, quién es?» «No importa.
Su nombre se ha olvidado con el tiempo.»

(1953: 72)

Por último cabe apuntar que *La tristeza* es el único poemario dividido en tres secciones: *La tristeza*, *La sangre* y *Los caminos*, en cada una de las cuales encontramos una gran variedad de dedicatoras e interconexiones. Causalidad o no, tal vez por ello, esta obra alcanza su máxima expresión en cuanto a libertad métrica, puesto que en este poemario se desvincula totalmente de las formas métricas del repertorio tradicional para ahondar con más fuerza aún en una total variedad de metros en sus composiciones, destacando más que nunca la versificación libre con la que abandona de forma acusada los ritmos fónicos versales como el metro, el acento y sobre todo, la rima, y, en cuanto a la estrofa, aunque se mantiene en algún poema lo hace en pocas ocasiones.

Es aventurado decir que, tal vez, en esa libertad formal encontró March su zenit en cuanto a la expresión poética, la más honda y triste de su poesía, y por esa sinceridad sin límites formales, seguramente junto a otros motivos de peso, queremos pensar que fue valorada esta obra en 1952 con un accésit en el Premio «Adonais».

Manteniendo la preponderancia del verso libre, en su último poemario, *Esta mujer que soy* (1959), vuelven a irrumpir formas métricas que han sido usadas anteriormente por la autora. El soneto, que como hemos

visto desaparecía completamente en anteriores poemarios, reaparece en éste y en algún caso lo hace con alteraciones respecto a su forma más tradicional. Por un lado, encontramos dos sonetos clásicos con rimas en los tercetos no usadas anteriormente por la autora; en «El hijo adolescente» (CDE-CDE) y en «La muerta» (CDC-EDE). Y, por otro lado, se da por primera vez un soneto de eneasílabos («Verano»). Asimismo, volvemos a encontrar en esta obra una endecha y series de cuartetos en diversos tipos de metros.

De todo ello, cabe destacar de este poemario el vigor que aún mantienen los versos eneasílabos, bien formando sonetos, o bien en una sola tirada, así como en pareados o en combinación con otras estrofas. Así pues, tenemos el poema «La madre» como serie de versos eneasílabos con rima asonante en los versos pares (*a-e*), por lo que podríamos considerarlo como una tirada arromanzada. Y, del mismo modo, encontramos el poema «La meta», formado por estrofas de dos versos eneasílabos, sin ser pareados, sino que de nuevo presenta rima asonante en el segundo verso de cada pareja, es decir, en los versos pares.

Por otro lado, tal como se iba anticipando en sus poemarios anteriores, encontramos en éste novedosas combinaciones de estrofas, como la usada en el desasosegado poema «Destierro», en el que la poeta crea una estructura formada por cinco estrofas de las cuales las dos primeras son cuartetos octosílabos, las dos siguientes cuartetos eneasílabos y, por último, el poema se cierra con una estrofa de dos versos eneasílabos:

HE puesto sobre la vida
mi firma desesperada.
Una rúbrica de sangre
confirmando mis palabras.
Me doy el gusto a mí misma
de saberme desdichada.
Soy lo que soy. Lo soy tanto
que hasta el alma se me *cansa*.

Voy resbalando, taciturna,

por el amor, como un fantasma;
por la ilusión, como un mendigo;
por la alegría, como un paria.

Desde esta orilla, en mi destierro,
miro la vida cómo pasa,
miro caer las estaciones
como hojas secas en mi falda.

Tiendo la mano hacia las cosas
como una niña abandonada...

(1959: 26)

Este poema nos lleva a corroborar dos aspectos destacados en la evolución del cuidado formal por parte de Susana March; por un lado, es obvio que seguimos asistiendo a la búsqueda constante de nuevas fórmulas con las que dar voz a los motivos expresados. Y, por otro, como podemos comprobar a lo largo de esta variación estrófica y en muchas de las anteriormente citadas, que una vez más se mantiene la rima asonante, por lo que aun no existiendo un nombre concreto para esta combinación, se trata de una composición “arromanzada”. Por lo tanto, se deduce que, a pesar de esta irregularidad estrófica, de la libertad de construcción métrica, Susana March sigue cuidando la rima, y estos son algunos ejemplos que confirman que la preferencia por la consonancia que se daba de forma manifiesta en sus dos primeros poemarios ha ido evolucionando junto al verso libre hacia una cada vez más habitual asonancia.

Un nuevo hallazgo en este poemario son los poemas contruidos a base de combinaciones de versos inusualmente cortos, sobre todo si tenemos en cuenta lo que se ha ido viendo hasta este momento en la trayectoria poética de la autora. Así sucede en «Autorretrato», «El castigo», «Primavera» y «Deseo», este último el más breve en sílabas por verso puesto que está compuesto mayoritariamente por metros bisílabos y trisílabos, siendo ésta una combinación nada habitual en la poesía de nuestra

autora.

AYÚDAME.
Estoy
ciega.
Mi sed
me
ciega.
Cúbreme.
Estoy desnuda.
Abre
las puertas de mi reino.
Esclavo mío,
asume tu importancia,
dame tu ley.
Exijo tu fuerza.
¡Ámame!

(1953: 31)

Es éste un poema que resulta algo anacrónico en cuanto al contenido, ya que pudiera corresponderse mejor con *Ardiente voz*, época anterior en la que había cierta prevalencia del sentimiento amoroso y de la necesidad de dar rienda suelta al deseo contenido; lejos quedan estas sensaciones transmitidas respecto a este momento más de meditación acongojada que se percibe en este su último poemario.

Por otro lado, observemos cómo este poema necesita pocas palabras y poco espacio para transmitir el sentir de la voz hablante. Muestra de ello son los sugerentes imperativos que usa la voz lírica en esta serie versal para expresar abiertamente su deseo hacia el otro: «cúbreme, abre, asume, dame, ¡Ámame!». Este laconismo no es característico de la forma de expresión que hasta ahora se daba; sin embargo, en este poemario encontramos poemas que son breves en extensión pero contundentes y tal vez más reveladores del personaje poético.

Este poemario, tal vez el más desasosegado de la autora, posee

poemas escuetos pero de una honda intensidad, en el que ya no abunda el acento interrogativo que dominaba en el tono de desespero de los anteriores poemas, sino que ahora el estado de las cosas parece ser asumido con cierto grado de resignación. Ya no hay preguntas en busca de respuestas imposibles, ya no hay reclamos ni búsqueda de sinsentidos. De ahí el giro hacia una expresión lacónica que envuelve este último poemario de Susana March, porque sólo hay evidencias dolorosamente asumidas. Veamos pues, qué pocos versos necesita la voz poética para asumir «El castigo»:

SEGREGO melancolía
como una baba
negra.
¡Caracol de tugurios
de niebla!
Mi corazón se hace
pesado como una
piedra.
¡Dad a mis manos un látigo
para flagelar mi tristeza!
Dios me señala desde arriba:
—¡Ésta! ¡Ésta!

(1959: 23)

En ambos casos, como podemos observar, y a pesar de la libertad en la estructura fuera de lo tradicional, el versolibrismo ejercido no representa en nuestra autora una merma de su capacidad creativa, sino que en nuestra opinión viene a acrecentar su virtualidad expresiva.

Cerramos este parte del análisis del nivel formal volviendo a una forma métrica tradicional, una breve endecha, igual de escueta que extensa en hondura, con la que se cierra este poemario, y con ella, de alguna manera se cierra también el recorrido poético de Susana March, puesto que a modo de triste colofón, podríamos pensar que si este no es el último poema escrito por Susana March, debe de ser de los últimos⁸², acorde con el tono pesimista

⁸² Recordemos también que sus posteriores publicaciones de poesía consisten en

y desasosegado de su última etapa como poeta. En todo caso, la autora entona una especie de letanía que encarna una «Súplica» más; no es la primera, pero sí la más solemne.

SÚPLICA

Tengo secos los ojos
de mirar al vacío...
¡Dame, Dios, la esperanza
para saber que existo!
¡Dame la fe que mueve
las montañas de sitio!
Dame una base, algo
en que apoyar mi grito.
Algo que me consuele,
Señor, de haber nacido.

(1959: 58)

En conclusión, en cuanto a este análisis del uso que la autora hace de la métrica, podemos afirmar que posee una vinculación con el repertorio métrico castellano, sin que ello suponga un obstáculo para que sepa compatibilizar la tradición con las formas más innovadoras del Modernismo y de otras influencias posteriores como la de los poetas del 27. En el recorrido poético de Susana March vamos dando con otros ritmos más allá de la regularidad métrica, nuevas fórmulas que caminan entre la silva modernista y el verso libre, y, en cualquier caso, de esta autora podemos afirmar que en todo momento cuida sobremanera la forma externa con la que enmarca el contenido temático de cada uno de sus poemas. Del mismo modo, consigue emular los moldes y motivos de sus admirados poetas, sin que ello haga menoscabo a la hora de impregnar sus creaciones poéticas de su propia singularidad, ya que como explica Rafael Lapesa:

El estilo depende, en primer lugar, del artista mismo, cuya personalidad se revela en sus creaciones, imprimiéndoles sello

recopilaciones; tan solo encontramos un poema inédito en *Los poemas al hijo*.

peculiar, hasta el punto de que, sin habérsenos dicho quién es el autor podemos reconocerlo muchas veces por la huella inconfundible que ha dejado en sus obras. Por eso se ha dicho que el estilo es el hombre. Pero entre los artistas de una misma escuela se aprecian semejanzas de orientación, gusto y técnica; y a su vez las diversas escuelas que conviven en una misma época, dentro de iguales corrientes históricas, ofrecen, por encima de las divergencias, un conjunto de notas coincidentes: no hay sólo estilos individuales, sino también de escuela, generación y época. (1966: 53)

De todas las influencias de Susana March en la construcción formal de su poesía es evidente la primacía que ejerce Rubén Darío, sobre todo al inicio de sus poemas, lugar privilegiado el del poeta nicaragüense que irá fluyendo e igualándose en importancia hacia otras voces como Antonio Machado o Jorge Guillén, así como muchos otros ecos fácilmente reconocibles, tal como las resonancias becquerianas, lorquianas en *Rutas*. Esto se da no sólo en cuanto a métrica se refiere, sino que también se dan las vinculaciones que hemos analizado en relación a temas, motivos y símbolos, que son igualmente notables.

Así pues, podemos afirmar que su evolución poética no ha quedado estancada en la indiscutible influencia del Modernismo que apreciábamos en *Rutas*, sino que ha ido renovándose sin cesar y ampliando sus registros; la corriente existencial y ocasionalmente la social van apareciendo junto a nuevas influencias e inspiraciones. De su figura de máxima inspiración, Rubén Darío, pasamos a muchas otras voces y a nuevas experiencias.

Y en ese caminar hacia el verso libre va buscando nuevas construcciones y combinaciones rítmicas, por lo que podemos observar que Susana March supone un ejemplo más de aquello que apuntaba Gómez Redondo acerca del verso libre: «los grandes creadores del versolibrismo acceden a esta peculiar modalidad expresiva desde el magisterio alcanzado en el dominio del verso regular» (1994: 65), pues es este recorrido perceptible en sus poemarios, adecuándose en cada momento poético a los motivos que llevan a la autora a apoyarse en unas formas u otras, aportando

de este modo una variedad en cuanto a métrica que enriquece su poesía.

Por último y puesto que este delicado y laborioso trabajo de análisis formal ha sido compensado por la obtención de una mayor y mejor comprensión de los caminos utilizados por Susana March en la elaboración de sus versos, cerramos este apartado con una cita extraída del epílogo del *Manual de métrica española*⁸³, libro que, junto a otros, nos ha sido de gran ayuda para la clarificación conceptual: «La Métrica ha de servirnos también como panorama, claro está: necesitamos llevar a nuestro mundo conceptual el complejo bagaje de la experiencia, y para eso sometemos minucias a esquemas. Resulta, cuando se logra, mejor iluminado el panorama, si es que buscamos comprensión» (2005: 414).

6.2. Estructura textual

Susana March alcanza cierta musicalidad en toda su poesía, no sólo en la que se ciñe a moldes métricos regulares y en singulares combinaciones estróficas, sino también en aquella poesía de verso libre que va cultivando, en la que también se da un ritmo interno y una armonía externa a través de libres y singulares formas de composición poética. Así es como sucede, por ejemplo, con el poema «Consejos» que contiene un ritmo léxico-sintáctico derivado de la estructura singular que le ha concedido una andadura perfectamente construida, apoyada en el siguiente juego de correlaciones:

CONSEJOS

ME dijeron: sé leal.

Y en torno mío empezó el oscuro compadrazgo.

Me dijeron: sé sincera.

Y la mentira me puso un dogal en la garganta.

Me dijeron: sé buena.

Y vi cómo avanzaban los miserables.

Me dijeron: perdona.

⁸³ Aunque toda la bibliografía usada ha sido debidamente referenciada, queremos destacar, igualmente, la ayuda clave que han supuesto para la elaboración de este capítulo el *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós y la obra de Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*.

Y nadie me echó una mano.

Me dijeron: resígnate.

Y así estoy.

(1959: 39)

Con una estructura que se presenta ausente de rima, este poema distributivo posee, como decimos, un ritmo propio y singular que deriva de esas estructuras paralelísticas, que, como veremos, son propias de la forma de expresión literaria de nuestra autora. En este caso podemos decir que se trata de un poema simétrico, puesto que aun no formando pareados, tenemos un tirada de diez versos que se interrelacionan por parejas y lo hacen, además, con una correspondencia exacta a nivel sintáctico, aportando una sucesión de emparejamientos en cadena que a su vez contienen una sucesión de consecuencias derivadas de la experiencia vital.

Dicha arquitectura simétrica de versos emparejados es visible a primera vista, creando cierta armonía estructural, por un lado, y, por otro, a su vez, está al servicio también de presentar ese listado de dualidades que los versos muestran. De tal modo, la primera oración de cada una de estas parejas se inicia siempre con el mismo verbo de dicción (“dijeron”), que introduce en estilo indirecto unas oraciones imperativas que son las que contiene cada uno de los “consejos” que hacen honor al título del poema. En la segunda parte, tenemos una oración que se inicia con la conjunción “y”, que establece una relación directa entre las dos partes de cada pareja, estableciendo así una clara relación de causa-efecto. Toda esta correspondencia de sentimientos y vivencias quedan además encadenadas por las anáforas que se dan de forma alterna, con el pronombre “Me” y con la conjunción “Y”. Así pues, como indica Gómez Redondo «puede de nuevo comprobarse cómo la estrofa presta sus estratégicas disposiciones (formales y versuales) para que el poeta ordene (y comprenda al organizarlo) sus ideas y las convierta en experiencia poética» (1994: 101).

Aunque no existe una denominación propia para esta agrupación, Isabel Paraíso la engloba dentro de lo que denomina «verso libre paralelístico o retórico. [...] tipo vesolibrista por renunciar a los ritmos

fónicos versales y anclarse, en cambio en procedimientos retóricos» (1985: 106), puesto que es evidente que hay cierta armonía buscada y cuidada en la forma externa. Por ello este poema enlaza directamente con el trabajo que a renglón seguido se ofrece en el que se intenta demostrar que al margen de toda la constelación de los moldes métricos tradicionales, nuestra autora ofrece todo un tejido personal con el que borda la estructura textual de sus poemas. Es decir, además del ritmo que nos ofrecen los modelos métricos, encontramos otras formas de establecer un ritmo interno singular, mediante recursos expresivos como son las repeticiones, el paralelismo, las correlaciones o los emparejamientos, junto a otros como son las figuras de construcción (la anáfora, el quiasmo, la elipsis, el zeugma y el hipérbaton), que contribuyen de igual modo a crear el estilo propio que muestra Susana March a la hora de distribuir su discurso poético.

Como anticipábamos con el poema «Consejos», son muchas las composiciones de corte similar que se mueven en una perenne contraposición de ideas, muy acorde con la angustia producida por esa lucha incesante en Susana March por comprenderse a sí misma y necesariamente también al mundo que le rodea. En su poesía damos una y otra vez con planteamientos existenciales en los que frecuentemente se presentan contrastes entre conceptos (ideas, pensamientos, sentimientos) estructurados de tal modo que se propicia de forma nada enrevesada el progreso y la relación de ideas. Este aspecto resulta llamativo, puesto que dota a la autora de cierta singularidad estilística en cuanto a su manera de distribuir el contenido del discurso poético en la superficie textual.

Prevalece la relación sintáctico-semántica en que los motivos expuestos se presentan como una contraposición que no cesa, como sucede en «Pórtico», poema anteriormente citado: «Si mi rostro es sereno, mi alma abrasa;/ si está helada mi boca, arde mi frente.[...] /Todo me importa y nada me interesa» (1987: 9). El paralelismo entre estos versos crea una contraposición entre dos realidades que habitan en la voz poética, que así se reconoce una y otra vez en sus propios contrastes, que se presentan tanto a nivel sintáctico como a nivel léxico (*rostro-alma; helada-arde*).

De forma similar, en «Fatiga», poema que acusa el cansancio emocional del que en más de una ocasión se lamenta la voz hablante, el sujeto se hace un serie de reproches a sí misma exponiendo toda una serie de contradicciones internas:

¿Para qué tanto afán? Estoy cansada...
Siento en mi corazón la sed extinta.
Nada ambiciono ya. ¿La edad qué importa
si me siento por dentro envejecida?

Escucho en derredor voces ardientes
que claman, amenazan y suplican.
También yo deseé. Ya no deseo.
También yo perseguí. Todo me hastía.

Hundida en mi suprema indiferencia
ni el Bien, ni el Mal de mi sopor me libran.
¿Qué importan la Victoria o el Fracaso,
el Placer o el Dolor? Melancolía;

nube en los cielos que deshace el viento,
gigante hoguera que se hará cenizas...
¡Dejadme en paz con mi mortal vacío!
Ni aspiro a Dios, ni Satanás me incita.

Allá la Humanidad con sus pecados
que nunca sonrojaron mi fatiga;
allá la Humanidad con sus virtudes
que jamás consolaron mi agonía.

Como un extraño ser, yo me manteo
de espaldas a la Muerte y a la Vida.

(1987: 30)

“Bien/Mal”, “Victoria/Fracaso”, “Placer/Dolor”, “Dios/Satanás”

“Muerte/Vida”; archisabidas antítesis que son ejemplificaciones claras de los contrastes semánticos que definen el ser que habita en la voz poética de Susana March. Todo el poema en sí, a través de estos cuartetos, amalgama juegos de antítesis, que como recursos expresivos semánticos que son, ponen de manifiesto el sinsentido que la vida supone para la hablante al relacionar conceptos opuestos, sentimientos contradictorios, emociones antónimas. De ahí se derivan esas conexiones que se dan por una relación de yuxtaposición entre las parejas de oraciones simples como: «También yo deseé. Ya no deseo. / También yo perseguí. Todo me hastía.». Y asimismo se dan proposiciones que en su relación de subordinación también mantienen el mismo patrón de paralelismo que enfatiza el contraste de contenido: «Allá la Humanidad con sus pecados / que nunca sonrojaron mi fatiga;/ allá la Humanidad con sus virtudes / que jamás consolaron mi agonía».

En ocasiones estos paralelismos en los que se repite la misma estructura sintáctica refuerzan el contraste entre dos comportamientos dispares, tal como se da en otro poema del mismo libro, «Preludio», soneto que desde su primer cuarteto presenta unas estructuras de contenido paralelísticas en forma de oposición encadenada de ideas:

Poco seguro estás si temes tanto,
y muy segura estoy que nada temo.
Y acaso, sin saberlo, yo me quemo
cuando tú te libertas entre tanto.

Y es muy posible que se quiebre en llanto
esta risa que brota con extremo,
mientras conduces tú, pausado el remo,
tu barca lejos del maligno encanto.

Por miedo de quererme, me has huido,
sin miedo de quererte te he buscado
limpio el mirar y el corazón dormido.

Y tal vez en el juego apasionado,

quede apresada yo que no he temido,
tú, que todo lo temes, libertado.

(1987: 21)

Una vez más, el paralelismo está al servicio de crear un ritmo interno constante que redundando en esa idea de las diferencias tan pronunciadas entre los comportamientos permitidos a un hombre y los de una mujer a la hora de amarse, uno de los temas básicos en la obra de Susana March. Y como sucede en esta composición, suele pasar que la voz poética admite su derrota en los juegos del amor ante el otro, así como lamenta la mayor libertad que posee el hombre en el campo del amor y en cualquier campo. Conclusivo en este sentido es el terceto con el que se cierra el poema, en el que queda clara la idea: el hombre, que ha mostrado reparos ante el amor, queda ahora libre de ataduras, mientras que la mujer, que lo ha dado todo, queda presa de una pasión que no parece ser recíproca.

Si en «Consejos» el tipo de organización textual era de equiparación, es decir de “A entonces B”, ahora tenemos el caso de otro texto clave que nos sirve para ver estos paralelismos sintácticos con otras fórmulas. Se trata del poema «La meta» en el que los cinco primeros pareados plantean una lamentable realidad que simboliza aquello que para el yo poético supone la derrota interior alcanzada ante una vida sosegada que no es la que se perseguía, es una meta equivocada que lamentablemente ha sido alcanzada:

He cambiado todas mis rosas
por un lugar cerca del fuego

Por el sosiego de mi alma
la negra seda de mi pelo.

He vendido mis esperanzas
por un puñado de recuerdos.

Mi corazón, por un reloj
que sólo cuenta el tiempo.

Mi última moneda de oro
se la di de limosna al viento.

Ahora ya no me queda nada.
Desnuda estoy como el desierto.

Un oasis de mansedumbre
está brotándose en el pecho.

(1959: 13)

En *Esta mujer que soy*, libro al que pertenece este poema, hay un reconocimiento expreso del estado emocional en el que se encuentra el yo poético, y de nuevo la forma estructural y en este caso también rítmica (ya comentamos que se trata de una tirada arromanzada de pareados), se presta a dar cabida a la presentación y progresión de ideas. Así, los dos primeros pareados muestran una disposición cruzada en la construcción sintáctica: el primer pareado está compuesto por el núcleo verbal seguido de complemento directo y de un complemento circunstancial de causa. El segundo pareado usa exactamente los mismos grupos oracionales, aunque ahora en orden inverso, es decir, empieza por el complemento circunstancial, al que le sigue el complemento directo y la elipsis que presupone válido el verbo principal de la otra oración. Por lo tanto, podemos decir que de alguna manera se da una especie de quiasmo entre estas dos secuencias, de forma tal que el resultado que se deriva de dicha estructura sintáctica simétrica es la fórmula A por B. Y esa simetría se mantiene así también mediante términos metafóricos que se oponen, como el de las “rosas” que simbolizan la juventud, frente al “fuego” que simboliza el sinsentido del bienestar vacío que aporta una vida acomodada. De este modo los elementos de comparación se van distribuyendo con este sentido metafórico a lo largo de los cinco pareados, de manera que el poema se estructura en torno a construcciones paralelas sintáctica y semánticamente creando así una tensión emotiva ascendente.

Es pues el quiasmo, como acabamos de observar, otro modo de estructurar la información de forma simétrica. Como figuras de construcción, el quiasmo y la anáfora son empleadas por la autora para dar más énfasis a la estructura textual desplegada en sus poemas. Con el quiasmo se consigue una estructura paralelística inversa, tal como acabamos de observar. Y asimismo se da en los siguientes versos del poema «Es cierto Señor», también de *Esta mujer que soy*:

Me parecía el mundo digno y noble,
esforzados y puros los humanos.
(1959: 54)

Se invierte el orden de la posición de los adjetivos: en el primer verso aparecen justo después del sujeto (*el mundo-digno y noble*), mientras que en el segundo aparecen en posición inicial antes del sujeto (*esforzados y puros-los humanos*), produciéndome además un zeugma que crea cierta anomalía sintáctica, ya que si el verbo principal de la primera proposición se tuviera que repetir en la segunda, no sería el mismo, sino que tendría que conjugarse en tercera persona plural: “me parecían”.

Esa pretensión de autodefinición que comentábamos queda, pues reflejado a través de esos contrastes a los que constantemente alude la poeta. Así, en «Abril», de *Rutas*, encontramos una antítesis reveladora que de nuevo se presenta en forma de quiasmo que describe uno de los temas más destacados en la obra de Susana March: la juventud perdida, simbolizada por la clásica imagen de la primavera:

¡Oh, esta primavera, esta primavera...!
La más loca de todas las de mi vida;
me llena de alegrías el alma entera
y de hondas tristezas me deja herida
(1938: 16)

Así en el decurso del poema apreciamos una larga y dolorida

antítesis dirigida a ese interlocutor figurado que es “abril”, mes que simboliza la primera juventud, es decir, el despertar a la vida. Y a él se dirige la hablante con el mismo reclamo que se hará primero a sí misma con esa sensación de habitar en una paradoja:

Yo misma no me entiendo. Tan pronto río
embriagada de sol y de azul del cielo,
como lloro mi extraño dolor sombrío
hundida en añoranzas y desconsuelo.

¡Abril! ¡Mi Abril loco...! Inquieta y perdida
voy donde me llevas llena de ilusiones.
Me acercas la copa de⁸⁴ beber la vida
cuando estoy cercada de vacilaciones.

(1938: 16-17)

“Primavera”, “juventud” y “abril” se funden en una misma significación que produce en el sujeto femenino un sentimiento ambivalente del que hace responsable a ese “Abril” engañoso al que se dirige el poema con cierto tono de reclamo:

Me brindas sonrisas y me das dolores.
¡Juegas con mi alma un juego perverso!
En el vino amargo de mis sinsabores
exprimes el ritmo risueño de un verso...

Y cantas y lloras... Juguetón y loco
enciendes y apagas anhelos y amores.
¡Deslumbras y ciegas! Y poquito a poco
deshojas mi vida igual que tus flores.

(1938: 17)

Estas continuas antítesis semánticas («sonrisas-dolores»; «cantas-

⁸⁴ Hacemos un alto en esta contracción que, como arcaísmo en desuso, no se encuentra ningún otro en la poesía de nuestra autora.

lloras»; «enciendes-apagas») refuerzan la idea de la fugacidad de la juventud, que a su paso deja en la voz hablante una sensación de vacío perpetuo que como veremos se sostiene desde el inicio de la poesía de la autora hasta su último poema.

Pasamos ahora a otra de las figuras retóricas que, con esa misma intención de enfatizar el sentir de cada momento, es uno de los recursos expresivos más usados en esta poesía. Se trata de la anáfora, que como recurso expresivo sintáctico aporta énfasis a los contenidos expresados. Aunque su uso se irá diluyendo hacia sus últimos poemarios, en un inicio son numerosos los poemas estructurados sintácticamente con repeticiones al inicio de las estrofas.

Así veamos dos poemas de *Ardiente voz* que se construyen de forma similar, puesto que ambos están formados por estrofas de cuarteros que se inician siempre con la misma partícula. Así en «Si mi amor es tan cauto», las tres primeras estrofas se inician con la conjunción “Si” con un valor distributivo con el que se va creando a lo largo de estas tres estrofas una larga y compleja oración inacabada que engloba una enumeración de hechos irrefutables:

Si mi amor es tan cauto que, a buscarte, prefiere
[...]
Si no sé darle nombre a esta higuera en que vivo,
[...]
Si soy así, tan pobre, con mi cuerpo encendido
(1948: 13)

Todas estas estrofas quedan inacabadas con puntos suspensivos, formando una larga proposición de acciones que sólo se pueden dar con una condición que queda reservada hacia el final del poema en la otra parte de esta larga oración condicional: «Ven tú que desafías leyes, prejuicios, miedos».

De forma similar opera el poema «Tú», en el que la voz femenina expone con cierta desolación uno de sus múltiples planteamientos

existenciales dirigidos a un Ser Supremo iniciando cada proposición con la conjunción “Cuando” que da paso a extensas oraciones subordinadas adverbiales de tiempo:

Cuando esté muerta y mi ignorada tumba
[...]
Cuando se haya perdido hasta el recuerdo
[...]
Cuando ya nadie exista
(1948: 29)

Otras veces, la anáfora se usa para intensificar el sujeto invocado, como en este caso que veremos a continuación, en el que «¡Oh, mar!» es el vocativo anafórico al que se dirige con vehemencia la voz hablante. Esta figura de construcción es intensificada por el uso de la interjección, que aumenta la apóstrofe usada en esta segunda persona: «¡Oh, mar! No eres tú el monstruo/[...] ¡Oh, mar inmenso y sin confines!/[...] ¡Oh, mar, no me asustas!» (1951: 24). Son muchos los vocativos intensificados con esa interjección de reclamo, lamento o de desespero; así «¡Oh Tierra!», «¡Oh Señor!», «¡Oh, Muerte!», son algunos de los que encontramos entre sus versos. Puesto que la poesía de Susana March destaca por ser vehemente, fuerte e impetuosa, es muy frecuente el uso de esta figura que se presta tan bien a intensificar los sentimientos volcados en el discurso dirigido al interlocutor interpelado mediante estas interjecciones expresivas.

El poema titulado «Porque», de *La tristeza*, constituye otra ejemplificación de cómo Susana March cuida la estructura del poema, puesto que no sólo se trata de cinco estrofas de cuartetos de eneasílabos, sino que, además, este poema presenta una estructuración sintáctica específica. Así una vez más cada estrofa comienza con la anáfora en forma de conjunción causal “porque”, constituyendo cada grupo versal toda una serie de justificaciones o explicaciones que responden a una proposición elíptica que en ningún momento aparece, tan sólo se presentan los porqués en una enumeración sin fin puesto que en la última estrofa se añade un

último verso que deja abierta la puerta a otros muchos porqués. Por tanto, sintácticamente podemos decir que a este poema le falta la proposición principal de la oración, una elipsis buscada con intención de enfatizar:

Porque tengo un alma sencilla
atenta al vuelo de los pájaros,
discretamente enamorada
de los ríos y de los álamos.
[...]
Porque también he de morirme
igual que todos los humanos
y nunca más, aunque yo quiera,
podré decirte que te amo.
Porque...

(1953: 31-32)

Así pues, deducimos que la elipsis es otra de las figuras de construcción que sustentan la poesía de Susana March, sobre todo elipsis verbales que, como decimos, ceden espacio al estilo nominal. Lo vemos claramente en el poema «Amor», de *La tristeza*, en el que se va diluyendo la acción verbal a medida que avanzamos en la lectura de las cuatro estrofas:

¡Porque yo sé que tengo tanto amor en los brazos!
Así me pesan, hondos, graves, como la vida.
Un hijo o un amante, o un ramo de jazmines,
o un retazo de viento, o el talle de una amiga.

Aquí, en los brazos, siento gravitar las estrellas,
el pecho de Dios mismo, la dorada gavilla,
el vuelo de los pájaros, el corazón del mundo,
el peso inagotable de mi melancolía.

Aquí, en los brazos, todo. Los hombres y los astros,
el fuego de la tierra quemándose a sí misma,
las ilusiones rotas, los sueños consumados,

y las generaciones que arrancan de mi vida.

Aquí, en los brazos, todo. El peso de los años,
el peso misterioso de mi propia semilla,
la sinrazón del mundo pesando su mortaja,
¡y el peso obsesionante, mortal, de la ceniza!

(1953: 16)

Son estos dos últimos ejemplos formas de hipérbaton pues se altera el orden habitual de la oración, otra figura de construcción usada por la autora en la arquitectura de sus poemas. Veamos asimismo un fragmento de «Torpe voz», de *El viento*.

El mar, la luz, el viento,
el cielo con sus astros infinitos,
cuando callas y escuchas, ¿qué te dicen?

(1951: 34)

Por tanto, las elipsis, el hipérbaton y los otros recursos vistos van yendo precisamente en consonancia con ese fluir de un pensamiento cada vez más meditativo, más reflexivo y también más atormentado que se da *in crescendo* en la poesía de Susana March. Es decir, en cuanto al modo de presentar el discurso, es como si se tratase de trascender a través de un caudal de realidades, de hechos o de sentimientos a los que la hablante de su poesía busca el sentido y en ocasiones el sinsentido. Y, al servicio de esta tendencia, el hipérbaton juega un papel activo y fiel a ese fluir de un pensamiento enrevesado y perdido en zozobras.

Tras ver cómo se despliega la estructura textual en la poesía de Susana March y analizando todas las formas de construcción que pone en práctica (el quiasmo, la anáfora, el hipérbaton, la elipsis y el zeugma), veamos para finalizar este apartado de qué forma cierra y abre sus poemas.

Por un lado, abundan los finales abiertos a la suposición, a la imaginación o a la reticencia y son los más propicios para crear ese ritmo

entrecortado que caracteriza la poesía de la etapa más madura de la autora. A través de oraciones inacabadas, con puntos suspensivos que indican todo aquello que queda por decir, o tal vez lo que no se consigue decir por temor, por dolor, por no saber, se nos brinda un final abierto a todo aquello que queda por hacer.

A veces, en mi ensueño,
me he visto en un barco a punto de zarpar,

—como un nuevo grumete de novela de antaño—
lanzándome a la busca de la eterna aventura ideal,
con los labios henchidos por el sabor extraño
de las algas, la brea y la sal...

(1938: 225)

Los puntos suspensivos finales ofrecen composiciones cargadas de silencios sugerentes, muy propios de los poetas románticos y de las zozobras existenciales.

No obstante, por otro lado, también encontramos en ocasiones finales conclusivos en los que el verso final es lo más importante, puesto que en él se acumula el sentido primordial del poema. Así se observa en «Mi madre y yo»:

Mi madre a la espalda,
mi hijo delante de mí.
¡Lo demás no importa!

(1953: 58)

En pocas ocasiones se muestra la voz femenina firme en sus aseveraciones; sin embargo, cuando lo hace, la firmeza de sus palabras es vehemente. Así resulta ser cuando describe los pilares fundamentales de su vida: la madre y el hijo.

Morir es más bello que vivir.

¡Tú lo sabes!

(1953: 70)

Y por último, cabe comentar también que en su forma de estructurar los pensamientos evocados, Susana March juega con el comienzo que otorga a sus poemas; así son frecuentes aquellos discursos que empiezan como si dieran continuidad a una idea expuesta anteriormente, es decir, como si el discurso ya hubiera empezado en algún otro momento, o como si respondieran a una pregunta formulada a priori pero no existente. Así veamos cómo comienzan algunos poemas de *La tristeza*:

TRISTEZA

No es el dolor de los amores incumplidos

ni los ideales desechos.

(1953: 11)

DIOS ES MI AMIGO

Sí, yo sé que Dios es mi amigo,

y por eso no temo a nada.

(1953: 38)

Para acabar, igualmente válido es el último poema de *El viento*, en el que a modo de cierre del poemario, la voz poética habla de ese «Algo» que le sigue carcomiendo por dentro y que no sabe definir:

No es eso.

Agua fresca del río,

árbol alto, varonil, sobre el monte,

[...]

No es eso.

Amor humano,

calor de bocas húmedas y jóvenes,

[...]

¡Y no es eso!
Quizá una lágrima
que no he llorado nunca,
[...]
¡No!
[...]
¡Y no es eso tampoco!

(1951: 53)

Este poema contiene esa visión metafísico-religiosa que observábamos en el poema «Dios», de *Ardiente voz*, dedicado a su amigo y admirado poeta Vicente Aleixandre, cuyo nombre «se repite como materia de ciertos poemas o simples dedicatorias, [...] el único poeta vivo que ha podido tener el máximo afecto y respeto de la poesía general de postguerra» (Mantero, 1986: 33). De hecho, el inicio que luego se convierte en estribillo, “No es eso”, coincide con el modo en que el poeta da comienzo con el primer verso del poema «Destino de la Carne», de *Sombra del paraíso*: «No, no es eso. No miro». Los dos autores replantean de forma constante —que en ocasiones podría resultar obsesiva— el silencio o la indiferencia de Dios, tema recurrente y destacado en ambas poesías.

Como venimos diciendo desde el apartado anterior, la poesía de Susana March avanza hacia el versolibrismo, y con él encontramos cierta desestructura que probablemente responda a ese acrecentado dolor ante la barahúnda del mundo. Recursos como los que veremos a continuación (las enumeraciones caóticas, el ritmo entrecortado, los hipérbatos, los encabalgamientos abruptos, etc.) corresponden a una reacción interna, decisiones formales al servicio de una sensación de frustración, de ira, de miedo, de desconsuelo, en definitiva de angustia, «ese pavoroso vestiglo de las conciencias estremecidas por los vendavales de la hora terrible que vivimos» (Diego, 1947: 420).

Los encabalgamientos en la poesía de Susana March también tienen su propia evolución. Mientras que en sus primeros poemas son pocos y suaves, se van acrecentando y van siendo cada vez más abruptos. Así, de

acuerdo con Carlos Bousoño,

el generalizado encabalgamiento de la poesía española de la posguerra, omnipresente entre, digamos, 1948 y, digamos, 1962, cuyo sentido resulta, si estoy en lo cierto, semejante, pero sólo semejante, al que tuvo parcialmente en Quevedo: la expresión de una angustia, que en este caso es, más o menos, de matiz o aproximación existencialista. (1976: 483)

El efecto de estos encabalgamientos obliga a una lectura más rápida que hasta en algunos poemas, en los que el encabalgamiento es más abrupto, se torna una lectura precipitada, puesto que, al dejar suspensa la continuidad de la construcción gramatical de cada verso, se eleva el tono de la emoción, precisamente por precipitarla sin pausa.

El uso constante de encabalgamientos, como la licencia que proporciona el recurso poético del tmesis, el uso de incisos entre guiones, de las comillas para trasladar el estilo directo de un diálogo, demuestran que el ritmo de su poesía es cada vez más frenético y entrecortado, aunque parezca una paradoja. Veamos un fragmento del poema «Hechizo», que aglutina algunos de estos aspectos:

La tarde me está gritando: «¡Ven!»
Es una tarde de primavera como aquellas antiguas,
cuando yo tenía dieciséis años
y llevaba en vilo
el corazón.
[...]
Quizá me espera algo hermoso bajo ese cielo de primave-
[ra.
Pero ¿qué me puede esperar?
¿Qué le puede esperar a una mujer que tiene más de
[treinta años?
Y hace mucho tiempo que cerró su cofre
de ilusión?

[...]

Arrancaría los harapos que me cubren

—los prejuicios, las leyes, las sombras, hasta el tedio—,

y echaría a correr...

[...]

«¡Ven...!»

(1959: 21-22)

Todas estas licencias no son habituales ni en *Rutas* ni en *Poemas de la Plaza Real*, donde los versos parecen gozar de cierta armonía en su estructura externa; en cambio, a medida que la voz poética gana —o pierde, según cómo se quiera interpretar— en experiencia vital, los versos se van transformando y adquieren cierta desestructura en su arquitectura, y ello se traduce en una métrica cada vez más irregular y cada vez más desligada de patrones establecidos, unos versos partidos o abiertos, plenos de exclamación y admiración generalmente deprecativas, otorgando todo este conjunto de recursos estilísticos un ritmo propio de Susana March que caracteriza notablemente su poesía, que además parece cada vez más cercana a la prosa.

Cerramos este segundo apartado con la definición que José Domínguez Caparrós aporta sobre la “versificación libre” en su imprescindible *Diccionario de métrica española*:

Es esta la forma de versificación que más se aproxima rítmicamente a la prosa. Verdad es que la falta de sujeción a las normas de la métrica tradicional se compensa con un ritmo de pensamiento que queda reflejado: en frecuentes repeticiones de palabras y frases enteras; en frecuentes paralelismos, anáforas y otras figuras retóricas que denotan un sentido consciente de la construcción rítmica basada en una percepción individual; y en la segmentación del discurso, que confiere una potencia comunicativa particular. (1985: 178-179)

Así pues, podemos observar que el modo de expresión de nuestra autora evoluciona transversalmente junto a los temas más destacados de su

poesía, como son el silencio de Dios, la opresión de la mujer, la angustia existencial, la pérdida de la juventud y consecuentemente la pérdida de la fe en la quimera. En definitiva observamos cómo las zozobras más intensas de esa voz poética que nos ofrecen los versos de Susana March fluyen a través de un ritmo entrecortado que se alcanza con el cúmulo de recursos (encabalgamientos, puntos suspensivos, incisos y finales abiertos) que otorgan a la expresión poética un desasosiego creciente que sólo encuentra cierto reposo en *Esta mujer que soy*, reposo —no resignación— que es fruto del cansancio producido por el choque constante con la realidad circundante.

6.3. Recursos expresivos

Hasta ahora hemos analizado la parte más externa de la vertiente formal de la poesía de Susana March: sus preferencias en cuanto a métrica y su evolución hacia el verso libre, por un lado, y, por otro, su forma de desplegar el discurso poético en una estructura textual definida por el uso de toda esa serie de recursos de construcción que acabamos de tratar (paralelismo, quiasmo, zeugma, etc).

A continuación, en cuanto al tipo de lenguaje que la poeta utiliza en su poesía para expresar sentimientos, emociones y pensamientos, veremos que predomina en su obra una expresión que, al servicio de la antítesis permanente que viene a encarnar su poesía, queda definido por un estilo nominal, en el que abundan los sustantivos junto a un uso muy diverso del adjetivo, una sintaxis cada vez más elaborada y compleja con largas enumeraciones y con la redundancia constante, junto a la reticencia, como recursos frecuentes en su modo de expresión. Se da asimismo un uso destacado de la exclamación de diversos tipos respondiendo a una intencionalidad u otra (exclamaciones admirativas, imprecativas y deprecativas serán las más frecuentes). Y, para finalizar este apartado, aunque no menos importante, veremos cómo respondiendo a esa angustia creciente que se observa en la trayectoria poética de la autora, cobra capital importancia la pregunta retórica, propia de un lenguaje que camina hacia

una expresión cada vez más prosaica sin que ello haga mella en el cuidado del lenguaje empleado por la autora.

La descripción por encima de la acción, el nombre por encima del verbo, la realidad por encima de la quimera; así es cómo la fuerza con que se expresaba la voz hablante juvenil de *Rutas* se va diluyendo hacia una voz más resignada, que ya no aspira tanto a actuar, sino a reconocerse y a encontrar el sentido de vivir.

PRESENCIA

Como un tatuaje en la sangre,
como una herida,
mi nombre: Susana March,
hinca los diez cuchillos de sus letras
en el oscuro tedio de las cosas.

(1953: 29)

De este modo, su estilo se ha ido depurando también hacia un estilo nominal con el que los verbos, o bien no aparecen —o van desapareciendo en un mismo poema—, o bien se sustantivizan. En general podemos decir, tal y como ya habíamos avanzado en el apartado anterior, que la elisión verbal se da frecuentemente a favor de una creciente y considerable presencia de sustantivos y adjetivos.

Toda YO, amanecer,
sin pasado, sin nombre, sin dolor, sin historia,
con una sed enorme de vivir y de ver,
y de cruzar camino y de alcanzar la gloria.

(1987: 25)

Estos versos nos sirven para comprobar cómo la voz poética es capaz de expresarse en toda una oración sin hacer explícito el verbo principal que, dándolo por supuesto, parece que tiene que ser el único verbo sustantivo, el verbo copulativo “ser” que, como define en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es el «único con idea de esencia o sustancia».

De este modo, en estos cuatro versos la elipsis verbal unida a la abundancia de infinitivos sustantivizados (“vivir”, “ver”, “cruzar”, “alcanzar”) y de sustantivos (“pasado”, “nombre”, “dolor”, “historia”, “camino”, “gloria”), ambos representativos y reveladores de la obra de nuestra autora, responden pues a ese estilo nominal con el que se ofrece una superposición de ideas estrechamente relacionadas entre sí que parecen responder a impulsos emotivos que a menudo se transmiten en forma de arrebatos. Y este procedimiento expresivo queda reforzado por la repetición de las preposiciones “sin” y de la polisíndeton con la conjunción “y”, otorgando de este modo mayor fuerza enfática a ese anhelo de poder expandirse sin límites como persona.

Otra forma de redundar en las ideas son los abundantes epítetos que se utilizan, puesto que con ellos nos da una cualidad que ya conocemos —a veces que derivamos— sobre el sustantivo, por tanto se convierte en información redundante. Si atendemos a su posición, vemos cómo estos adjetivos calificativos suelen ser pospuestos al nombre que califican de forma que en estas fórmulas hay cierto sosiego. En cambio, cuando la emoción es más sobresaltada, los adjetivos se anteponen otorgando un vigor existencial propio de aquellos poemas más exaltados, como el siguiente poema, uno de los más extensos con el que se cierra *Ardiente voz*:

DIOS

A Vicente Aleixandre.

Siento como me yergo sobre mí misma a veces...

Resplandecientes mundos,

estrellas, soles, nimbos

de raros resplandores

me circundan, me envuelven-

¡Y Dios está conmigo!

Es Dios, grande, terrible, severo en mi torpeza,

en mi terrestre angustia;

es Dios en su primera delicada sonrisa,

como una verde brizna
de hierba que naciera dulcemente en mi pecho.
Es Dios en toda cosa
en todo lo que miro;
en la pulida yema
de mis ávidos dedos,
en el aire que pasa,
en el mar que se agita
—verde lomo de un monstruo conquistado y do-
liente—.
Es Dios en los amigos
y en los seres remotos que no conozco y amo...
En todo lo inmutable, lo gigantesco, en todo
lo que es pequeño y arde en la quietud del mundo.

(1948: 57-60)

Se destaca esta composición por la abundancia de sintagmas formados por sustantivos y adjetivos (pospuestos y antepuestos). Tan sólo viendo la primera de las cuatro largas estrofas encontramos todos estos adjetivos: “resplandecientes muros”, “raros resplandores”, “terrestre angustia”, “primera delicada angustia”, “verde brizna” “pulida yema”, “ávidos dedos”, “verde lomo”.

Y seguiríamos encontrando en esta composición otros tantos ejemplos de adjetivaciones poco relevantes: “torpe andamiaje”, “humana flaqueza”, “verdes florestas”, “duras cadenas”, todos destacando cualidades inherentes o cercanas al sustantivo al que acompañan. Y ya sabemos que, al ser antepuestos, se refuerza la emoción creando un destacado efecto expresivo, aún mayor en aquellas combinaciones de adjetivo-sustantivo-adjetivo: “primera delicada angustia”, que refuerza el tono retórico e hinchado del poema. Y toda esta larga descripción que supone ser este poema viene reforzada, además, por la inclusión de oraciones subordinadas adjetivas (“el aire que pasa”, “el mar que se agita”) que forman parte de ese hilo conductor en el que se define a ese Dios en todo lo que representa para el yo poético, que tal como se anticipa en la dedicatoria del poema, sigue la

dimensión trascendente de Aleixandre, cuando éste también reflexiona con angustia en sus poemas sobre la presencia-ausencia de Dios (sobre todo en poemas de *Sombra del paraíso*: «No basta», «Destino de la carne»; y más revelador aún es el poema anteriormente citado, «Comemos sombra» de *Historia del corazón*).

Además de estas adjetivaciones aparentemente irrelevantes que enmascaran estos epítetos, Susana March juega con los adjetivos de otras diversas formas: con adjetivos que convierten estructuras sintácticas en oxímoron como «gris juventud» (1987: 23) o «tu perdurable cuerpo...» (1951: 30).

Asimismo, encontramos combinaciones de sinonimias como la de estos versos del poema «Orgullo», de *Rutas*:

No puedo ser humilde, no puedo ser sencilla.
¡Amo todo lo grande, amo todo lo inmenso!
(1938: 192)

Aunque resulta ser una sinonimia imperfecta, puesto que no hay una correspondencia absoluta entre los dos conceptos, sino que más bien se da una relación de cercanía (humilde-sencilla), o entre conceptos que son complementarios (grande-inmenso), esta adjetivación que puede parecer redundante sirve una vez más para reforzar la expresión del motivo principal que se desarrolla en este poema: la defensa a ultranza que hace la voz lírica de su derecho a ambicionar cualquier cosa.

Por tanto, la abundancia y acumulación de adjetivos —a veces como vemos pura adjetivación ornamental— tal vez sea una demostración de la necesidad propia de la autora de definirse en sus sentimientos y pensamientos, y en definitiva de comprenderse, de ahí deriva el impulso de transmitir la emoción que cada cosa le produce.

Y cabe hacer un alto en este punto para recalcar la importancia de dos de los adjetivos que, por su abundancia y su simbología contrapuesta, caracterizan el sentir vivencial de la voz femenina de la poesía: el “gris” y el “azul”. El uno y el otro representan los dos polos de estados emocionales

que encarnan esa antítesis incesante que venimos destacando en sus versos. El gris como esa tristeza, melancolía y soledad que desde joven le acompaña; el azul, como lo incipiente, lo elevado, lo luminoso, lo bello. El ideal perseguido frente a la inexpugnable realidad. El azul como la quimera más elevada, el gris como la tristeza más honda. Así queda claramente reflejado en el poema «Melancolías»:

Me da miedo mi destino
incierto y gris que presiento
a través del desaliento
que florece en mi camino.
[...]

Hoy, ya mujer, sin quimera
que arome mi corazón,
¡cómo añoro la canción
azul de mi Primavera!

(1938: 43)

Una vez más, la voz poética se reconoce en los opuestos sentimientos que conviven dentro de sí, siendo éstas las dos constantes que fluctúan siempre entre sus líneas versales: el “destino incierto y gris” frente a la “canción azul de primavera”. De igual modo sucede al referirse al «Amor», dividido en los tres momentos cruciales del día (*amanecer*, *mediodía* y *crepúsculo*) que se corresponden con tres estados amorosos, así definidos por la autora:

I

AMANECER

¡Despertar de mi amor! La luz naciente
me ciega de ternura el corazón
y me entrego dichosa a la ilusión
que deshoja los lirios de mi frente.

II

MEDIODÍA

Arde el sol cegador del mediodía
y siento en mis pupilas su aleteo.
Ahita de infinito, sólo veo
el gran paisaje azul del alma mía.

III

CREPÚSCULO

El crepúsculo avanza y, raudamente,
el viento de la noche cruelmente
se lleva las cenizas de mi amor.

(1938: 98-99)

En la segunda parte de este poema, el mediodía viene representando por el «gran paisaje azul», es decir, por el zenit del sentimiento amoroso; mientras que en la tercera se habla de las «cenizas del amor», es decir, que se trata de la fase más declinante que conduce al acabamiento del amor.

Otra idea redundante en la poesía de nuestra autora es la del “cielo azul” y tal cual aparece dicho sintagma en varios poemas (en «Pensamientos» y «Beethoven», entre otros) como símbolo de lo sublime inalcanzable.

No obstante, sin duda alguna, si hay un color que define la poesía de Susana March, ese es el gris que aparece constantemente y en numerosas ocasiones; de ahí que la propia voz poética se identifique con el gris: «No me devolváis al gris de donde vengo» (1953: 17). El gris como el dolor inherente al vivir, el gris como símbolo del paso inexorable del tiempo y el gris como el color que mejor simboliza el proceso de envejecimiento, también sentido dolorosamente en estos versos.

A medida que avanza su obra en el tiempo encontramos una sintaxis cada vez más elaborada y compleja, con la intercalación de diálogos, de enumeraciones y de redundancias, de forma tal que los periodos sintácticos se van volviendo cada vez más largos y complejos. Pongamos como ejemplo los últimos versos del poema «A Walt Whitman», del poemario *La*

tristeza:

Ya no soy una pobre muchacha con las sienes encanecidas.
Tu voz me ha colocado una corona en la frente,
un cetro en la mano.

¡Soy una diosa, una emperatriz!
Y el mundo es mi reino.

Por eso entono contigo el más orgulloso hosanna:
—«Me celebro y me canto a mí misma.»

(1953: 68)

Este poema encarna un intento por superar las zozobras existenciales a través de un uso del lenguaje poético acorde con la temática que, aun siendo una expresión directa y clara, no pierde rigor y belleza.

«Autorretrato», poema que encabeza *Esta mujer que soy*, se presenta lleno de enumeraciones, no sólo de adjetivos calificativos: «Soy nerviosa, delgada, sufro melancolía y... », sino también de acciones:

Sólo sé que aspiraba
a vencer la Quimera,

a lanzarme al espacio cual un ave salvaje,
a enfrentarme con todo...
a rasgar con mis manos...
a vivir solitaria...

(1959: 9)

Estos versos conforman una sola frase cuyo verbo principal es “aspiraba” y al que le siguen una serie enumeraciones, que van enhebrando periodos sintácticos cada vez más largos.

Asimismo, en «Poema al hermano» se recrea bien el sufrimiento que provoca la guerra y sus circunstancias en esa enumeración de hechos que

van inherentes a tal circunstancia bélica:

En sus versos haría resaltar la tragedia,
la lucha, el heroísmo, la guerra y el clamor;
y los días de fiebre y las horas de histeria,
en que todo es un canto infernal al dolor.

(1938: 219)

En este cuarteto de alejandrinos, el polisíndeton vuelve a ser una forma de reiterar la idea, en este caso, el dolor de la tragedia inherente a la contienda. La fuerza expresiva se consigue con el recurso poético que en este caso repite la conjunción “y” al inicio de todos los elementos coordinados que forman parte de la circunstancia histórica de la que fueron partícipes tanto su hermano como otros muchos soldados: la guerra.

Observamos, pues, que la redundancia está a la orden del día en esta lírica. Se insiste en la misma idea, a veces hasta de forma obsesiva, como en esa «Torpe voz» de *El viento*:

Te quiero esclavo. Quiero
tu esclavitud. Te haría
una cadena de eslabones duros
que no rompieras nunca.
Una cadena que pesase, ardiente...
Porque yo te haría sufrir;
y en este sufrimiento
tú hallarías la verdad de la vida
que es honda y dura y mata
de un exaltado afán de eternidad.

(1951: 33)

Guardan la misma idea —aunque con matices, si se quiere— las dos primeras oraciones («Te quiero esclavo - Quiero tu esclavitud») y asimismo se repite el léxico de una misma familia de palabras («esclavo-esclavitud»; «sufrir-sufrimiento»); todo ello encaminado a reforzar el mensaje principal

del poema. Por ello, incluso se repiten palabras («quiero, cadenas»).

En esta misma línea, es propio de la autora hacer uso de repeticiones y de redundancias con el mismo propósito de enfatizar significaciones. Así el soneto «Cansancio» (1938: 22) repite las palabras “vivir” y “vida”; hace uso del pleonasma «vivir mi vida» y le siguen otras expresiones que redundan en la misma idea: «¡Vivir, vivir...!», «cansada de vivir», para dar más peso a ese pesar al que alude el poema. Y cabe apuntar que dicho pleonasma resulta significativo en la obra de la autora, puesto que esa idea del dolor inherente al hecho de vivir surge nuevamente, como en el poema «Fraternidad»: ¡«Ay, la Vida me duele con un dolor terrible!» (1948: 11)

Asimismo, en muchas ocasiones se reduda en la misma idea de una forma tan sencilla como la repetición de una misma palabra; en «Sutilezas», por ejemplo (1938: 49): «¡Lirios, lirios, lirios! ¡Rosas, rosas, rosas!»

Junto a la repetición de una misma idea, otras de las figuras de pensamiento que pueblan los versos de Susana March son la interrogación y la exclamación y, en ocasiones, la reticencia. Es su obra poética una lírica llena de tristeza, angustia y desasosiego que están siempre en activo, es decir, aunque la propia voz hablante es consciente de ello, su lucha persiste. Hay una visión existencial de la vida de talante trágico, actitud pesimista que se traduce en exclamaciones e interrogaciones en busca de respuestas, de salidas o de refugios.

Mientras que las exclamaciones parecen ser omnipresentes en el conjunto de su obra desde un inicio, puesto que responden al impulso emotivo, van evolucionado hacia el acento interrogativo-exclamativo que cobra capital importancia en el conjunto de la obra de la autora a partir de *Ardiente voz* e irá aumentando hasta alcanzar la cima en *La tristeza*.

Veamos el poema «Arcano» de *Ardiente voz* cuya construcción es toda ella una interrogación tras otra, con una clara intencionalidad de remarcar ese “qué” como interrogante en mayúscula, como la angustia existencial, como símbolo de lo más recóndito y misterioso, la Muerte.

¿Y qué será la Muerte?

¿Qué sueño, qué aventura,

qué viaje inefable?

¿Será como sentirse
golpeada por olas violentas
y caer sobre el frío de la Historia
llena de resonancias?

¿Qué abismos, qué silencios,
qué sombras, qué vacíos,
qué caminar sin meta,
qué desánimo inmenso,
qué ciego tropezar consigo mismo,
qué agobio sin medida,
qué desvalido afán de acercamiento?

(1948: 33-34)

Véase cómo en esta última estrofa no sólo la anáfora con el pronombre interrogativo “qué” sirve para reforzar la idea de todo lo que podría reservar la Muerte, sino que también la ausencia de una pregunta extensa sin verbo alguno hace que predomine la idea del no saber qué habrá más allá. De nuevo, como decíamos, predomina el estilo nominal, plagado de sustantivos, de infinitivos que funcionan como sustantivos y con el único verbo principal, el verbo copulativo *ser*; de predicado nominal.

Es la interrogación retórica una de las figuras de pensamiento más abundante en los versos de Susana March. Esta modalidad enunciativa pone énfasis en las zozobras e inquietudes a las que no consigue dar respuesta la voz poética. En cuanto poeta afín a la corriente existencial en la que se encuadra la poesía de la autora, una de las notas dominantes en su obra es la abundante e intensa reflexión sobre aspectos graves de la existencia: la huida del tiempo y la consecuente pérdida de la infancia y de la juventud, los posos que deja la muerte, el progresivo envejecimiento (ya se comentó al respecto la sensación prematura de vejez que posee el sujeto femenino en la obra de Susana March), la perenne melancolía, etc. Y toda esa meditación —profunda y emocionada— no se hace en ningún momento desde la

serenidad, sino que aparece transida de una angustia permanente que acompaña al sujeto poético en el decurso de su poesía. Desde sus comienzos en *Rutas*, el «Dolor» existencial es patente:

¿Por qué ese eterno anhelar
imposibles, sin vivir?
¿Por que ese eterno sufrir
en la angustia de esperar?

(1938: 125)

La invitación a la tranquilidad y al reposo sólo llega en momentos aislados en *Esta mujer que soy*. Su rebeldía agónica queda patente en una poesía nutrida de un desasosegado vivir en el que la amarga concepción del hombre se transmite a través de los recursos aquí tratados: la antítesis, la enumeración, la reticencia, la exclamación y sobre todo la pregunta retórica, figura de pensamiento que se ajusta enteramente a esa vehemencia con la que se reafirma la angustia existencial de la hablante de la poesía de Susana March.

Con todo ello, podemos concluir que el lenguaje usado por la autora es natural y cuidado, tratándose pues de una suerte de artificio antirretórico mediante el cual prevalece la claridad ante los caminos enmarañados de la expresión lírica.

Si en un inicio puede haber algo de una depuración del lenguaje que lo hace algo más elevado, con un grado más alto de abstracción, partiendo de realidades que se expresan de forma más refinada, más depurada, a partir de *El viento* hay un cambio importante en el estilo de la autora, de forma que su expresión se torna más íntima y por ende más cercana al lector, más acorde con su tiempo.

Hay épocas en que el afán de independizar el lenguaje poético ha alcanzado particular intensidad. En nuestra literatura los momentos más característicos son el siglo XV y la poesía barroca. La poesía de nuestro siglo, sobre todo entre 1916 y 1930, ofreció asimismo pronunciada tendencia aristocrática; pero en vez de apoyarse en una

tradición previa como era la grecolatina para los escritores del siglo XV o del Barroco, buscó en la metáfora original y atrevida el medio de expresar complejos estados espirituales o difíciles intuiciones. Por el contrario, en los últimos veinte años la poesía acoge expresiones del coloquio diario que en otro tiempo habrían parecido triviales o prosaicas. (Lapesa, 1966: 52)

No obstante, como decíamos, el prosaísmo en la lírica, acorde con el tono coloquial, no es una constante en la poesía de Susana March, va apareciendo a medida que va abandonando la regularidad métrica y se va intensificando a medida que acumula experiencia literaria y vivencial.

De todos modos, también encontramos momentos poéticos en que aun partiendo de realidades cercanas o conocidas por el lector, la autora ha sabido plasmarlos con cierta estilización, con la que consigue proponernos toda una serie de imágenes en las que los hechos factibles, los sentimientos, quedan quintaesenciados en abstractos. Sin embargo, como venimos insistiendo, el intencionado prosaísmo de la autora está siempre bien aderezado con una cuidada medida de los versos, aunque ésta responda a una métrica irregular.

Donde su estilo más llano, libre y franco, incluso a veces hasta conversacional, adopta mayor protagonismo, acompañando de este modo la intensidad de la emoción expresada, es en *La tristeza*. En este libro su poesía alcanza el culmen de ese desasosegado dolor derivado del vivir que provoca el sufrimiento de la voz poética. Respondiendo a dicho impulso este poemario se construye entre llaneza y hondura, aun pareciendo paradójica la combinación de ambas; por ello, encontramos extensos poemas que perfectamente podrían reconvertir sus versos en prosa o tal vez podríamos pensar si no se tratará de una nueva forma de expresión a través de una prosa convertida en verso, tal como sucede en «Mi hijo ha crecido este verano»⁸⁵:

85 Hallazgo curioso sobre este poema, puesto que en su segunda publicación, *Los poemas del hijo*, aparece con una nueva distribución versal con encabalgamientos abruptos que otorgan al poema una nueva estructura.

Mi hijo ha crecido este verano.
Me pone las manos sobre los hombros y me dice:
—«¡Mira!, soy casi tan alto como tú.»
Se empina un poco todavía.
Pero pronto será tan alto como yo. ¡Y más alto!
Pronto seré yo la que tendré que empinarle para besarle
[en la mejilla
Pronto ya no podré decirle
esas cosas pueriles que dicen las madres a sus hijos:
llamarle «sol mío», hacer como que me sorprende
por cualquier acto suyo,
arroparle por las noches
cuando ya esté dormido.
Pronto ya no podré contarle esas historias que le gustan tanto,
las heroicas hazañas que yo cometí cuando era joven,
porque me dirá:
—«Si tú eres una mujer. Y las mujeres
no cometen hazañas heroicas.»
Y yo sentiré delante de mis ojos todo el triste rubor de mi sexo.
[...]
(1953: 56-57)

Y, para cerrar este capítulo, queremos aportar la extensa y variada serie de versos que conforman el poema «La tristeza», composición que demuestra que, aún empleando un lenguaje más cercano a la prosa que al verso —tanto que pudiera tratarse de un relato—, no carece de profundidad emocional, lo que sin duda alguna convierte al libro en una de las piezas más desasosegadas y dolorosamente intensas dentro de la trayectoria literaria de la autora, correspondiéndose así al momento poético en el que se encuadra.

Así pues, a continuación se ofrece el poema más extenso y, tal vez, también, tal y como reza el título, el de mayor tristeza, composición que, desde la primera hasta la su última línea, se convierte en un manifiesto de la honda decepción hacia el Hombre que desemboca en una mirada desoladora

ante el mundo circundante que ya no desaparecerá nunca, ni en esta ni en el resto de las obras literarias de Susana March⁸⁶.

LA TRISTEZA

Porque vivir es triste.

Vivir es una daga que se lleva clavada en la sangre.

Me duele abrir los ojos todas las mañanas

y encararme con las cosas que conozco y no entiendo.

[...]

¡Ah! No te olvidaré, soldado que obedecías órdenes

y matabas con repugnancia

y caíste al fin, torpemente,

de bruces,

con un gran asombro

en la mirada.

Ni a ti, niño sin alegría,

que juegas entre los escombros

de tu propio jardín.

[...]

¡No quiero olvidar nada!

Porque el olvido es una losa que va secando el corazón

y un día nos despertaremos muertos

y ya no podremos oler el aire de mayo,

ni aprender la canción solitaria de los ruiseñores,

ni amar al amigo.

[...]

¡Ahora Dios ya no sabe dónde volver los ojos!

Porque todo está frío,

porque todo está muerto,

porque todo parece sembrado de ceniza.

(1953: 11-15)

⁸⁶ Cabe recordar que su novela más lograda, *Algo muere cada día* (1963), publicada diez años después de *La tristeza* (1953) vendría a recoger gran parte de la reflexiones que aparecen en este poemario en relación a la inutilidad y las graves consecuencias de la guerra, así como la consiguiente decepción ante el Hombre y ante un Dios que parece ausente e indiferente ante tanto dolor.

7. La identidad femenina en la obra de Susana March

7.1. Entre realidad y ficción

Y, sin embargo, todo es verdad.

SUSANA MARCH

Antes de entrar de lleno en la materia, cabe hacer una apreciación que no considero imprescindible, pero sí pertinente. Dejando de lado toda la polémica que suscita este asunto de la pugna entre autobiografía y autoficción, y considerando que no todas las poéticas tienen por qué ser forzosamente autobiográficas, no vale la pena entrar a valorar cuánto hay de verdad en la parte supuestamente biográfica de la propia Susana March en el conjunto de su obra, puesto que es evidente que todo su universo literario — y más aún su poesía— se sustenta en la propia experiencia vital. Los acontecimientos vitales —los cambios sociales y personales significativos, así como las adversidades padecidas, se traslucen —más o menos literalmente— a través de sus versos, de forma tal que en el transcurso de su obra conocemos a la Susana March de carne y hueso, sus vicisitudes a lo largo de su vida, y así también conocemos su familia⁸⁷, el lugar donde creció, el hermano muerto, la historia de amor con su marido y su experiencia como madre.

Una dilucidación suficientemente amplia del problema nos lleva a hablar tanto de autobiografía como de autoficción, términos distintos entre sí pero próximos en sus matices y que en todo caso hacen referencia a la región más personal de la autora. En relación a ello, no debemos olvidar que «mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal y la convención del género como marco nos alerta sobre su carácter de artificio. [...] el lector sabe que no está frente a una memoria o declaración biográfica sin más» (Scarano, 2011: 9-10).

87 Todos sus poemarios están dedicados a alguno de sus seres queridos: *Rutas*, a su hermano Antonio cuando éste se encontraba sirviendo como soldado en la Guerra Civil Española; *Ardiente voz*, a sus padres; *El Viento*, a su marido Ricardo; *La tristeza*, al hijo; *Esta mujer que soy* a sus dos hermanos: María Teresa y Alfredo, éste último ya había fallecido; e incluso pudo dedicar a su primera nieta la compilación *Los poemas del hijo*. Todos ellos contienen una dedicatoria excepto *Poemas de la Plaza Real*, del que suponemos que al ser publicado en último lugar, ya no quedaba nadie más de sus seres queridos a quien remitirlo.

En la obra de la autora, se encuentran varias maneras de entrever los rasgos autobiográficos, que van desde el dato más evidente, la inclusión de su nombre propio en algún poema, hasta el detalle biográfico, es decir, la huella que deja mediante algún dato concreto o hecho vivido que fácilmente se le puede atribuir. Asimismo, en la mayoría de ocasiones, daremos con rastros imperceptibles y difíciles de descifrar si no se tiene información exacta y suficiente sobre la historia real de Susana March.

En cuanto al primero de estos recursos, la autonominación, exactamente son tres los poemas en los que aparece el nombre de Susana March: «Mudanza» (*Poemas de la Plaza Real*), «Sí, yo moriré» (*Ardiente Voz*) y «Presencia», (*La tristeza*). Antes de pasar a tratar cada una de estas tres composiciones, cabe hacer notar que de forma similar en ocasiones, sin apelar literalmente al nombre propio, se infiere la referencia que se hace a él a través de otros mecanismos lingüísticos. Por ello, dentro del procedimiento de la autonominación, debe ser mencionado a modo de ejemplo el verso «¿Y ella, quién es?» del poema «Compañeros» (1953: 72), en el que a través de la deixis que se realiza con el pronombre personal “ella”, se nos remite directamente a la propia poeta.

En la penúltima pieza de *Poemas de la Plaza Real*, la protagonista se muestra sorprendida y disgustada al observar esa «Mudanza» que ha sufrido su vida, absorbida ahora por la cotidianidad de sus circunstancias. El nombrarse a sí misma en este poema trasciende lo personal, puesto que inserta a la figura de la autora en su realidad contextual, la sociedad de una época que ha marcado su vida hasta el punto de sentirse ajena a ella. De hecho esta composición se divide en dos estrofas; en la primera —la más breve— se dibuja la parte externa de esta mujer, la que —aparentemente— se ha adaptado al sistema social al que pertenece:

¡Qué sensata
me vuelvo!
El hogar, el servicio, las cuentas diarias,
mi hijo que ya va al colegio,
tener los armarios en orden,

saber manejar el dinero...
—¡He llegado a entender la Aritmética!
Sumando los gastos caseros—
(1987: 62)

A través de esa sensatez alcanzada por parte del sujeto femenino y exclamada con conveniente aire de satisfacción, se trasluce el trasfondo sociohistórico real de la época palpable en uno de los discursos de Pilar Primo de Rivera: «la única misión que tienen asignada las mujeres en la tarea de la Patria es el Hogar» (1942: 14). Los postulados de la educación recibida defendían la importancia de que la mujer fuera una buena ama de casa desempeñando a la perfección todas las tareas domésticas que le eran propias “por naturaleza”, es decir, simple y llanamente por su condición femenina. Estas son las nuevas instrucciones que se propugnaban entre las jóvenes de la época por parte del bando franquista y a través de la Sección Femenina, que tenía un claro cometido: «la enseñanza de técnicas elementales para regir un hogar, como puericultura y economía doméstica, tenía un fin político evidente, paliar la grave situación económica en que se encontraba el país» (Sánchez López, 1990: 28).

Tras un primer acercamiento a la fachada de lo que configura la vida cotidiana de este sujeto femenino, en una segunda estrofa —mucho más extensa que la primera—, pasamos a la otra parte de la mujer, la de dentro, la que no se ve, la que se sitúa en las antípodas de ese buen modelo de conducta de la mujer casada:

¡Señor, qué sensata
me vuelvo!
A veces elevo los ojos
y me miro intranquila al espejo.
Esa extraña mujer que me mira
tiene un gris ceniza en el pelo.
¿Es verdad que soy yo? ¿Que es Susana
la muchacha de espíritu andariego

que quería sentir en el rostro
la rudeza de todos los vientos?

(March, 1987: 62)

Queda tan lejos la imagen idealizada de aquella muchacha que fue, que en estos momentos apenas se reconoce a sí misma. Tal y como explica Javier San José Lera⁸⁸ en la introducción que hace a *La perfecta casada*, podemos remontarnos en el tiempo para recordar la herencia recibida:

Este tipo de actitudes solamente generaban la marginación social de la mujer, y su inferioridad, en una sociedad eminentemente misógina. Y esa misoginia e inferioridad aparece con claridad en la educación de la mujer casada, a la que se le asigna un papel secundario, centrado en las labores del hogar, la literatura devota, el silencio, la obediencia y, en el mejor de los casos, el control de la economía doméstica. (1992 : 31)

«Esa extraña mujer» nada tiene que ver con lo que pretendía ser, ahora simplemente es una mujer más de su tiempo para quien «Su vida apacible/ le ha marcado la frente de tedio. No se atreve a mirar los caminos» (1987: 62). No es esa vida hogareña, sosegada, donde sobre todo es madre, esposa y ama de casa, la que soñaba en sus quimeras de juventud, donde se imaginaba aventurera, abierta a cualquier camino, buscando ideales imposibles.

Encontramos en esta pieza una de las inscripciones literales que hace Susana March de ella misma y a través de la cual nos manifiesta una vez más el motivo de malograda existencia, la distancia que siente entre los anhelos y su vida del día a día. Tal como comenta Susana Cavallo en su artículo «“Aquí estoy”: Autonominación y autorretrato en la poesía de Susana March», en este poema se ofrecen varios de los rasgos que en contraposición constante definen el estado ambivalente en el que vive esta mujer que se mueve dentro de «la oposición entre la imagen dinámica,

88 Más concretamente, esta cita literal se encuentra en el capítulo de la introducción denominado «La literatura sobre el matrimonio y la educación de la mujer».

resuelta de la joven y la figura resignada de la mujer, entre el aire enrarecido de la casa y la libertad sin límites» (1995: 56). Este poema es una clara muestra de la alusión recurrente que hace la escritora a través de sus obras en relación a la presión social que reciben las mujeres de su época en cuanto a la obligación de limitar sus vidas a las cuatro paredes del hogar familiar y asimismo hace mención de las consecuencias que ese esfuerzo supone para ellas: «Es un árbol triste que sueña en ser pájaro/ aún, en secreto» (1987: 63).

Ese extrañamiento de sí misma, ese sentirse ajena a la propia sociedad a la que pertenece, nos conduce a otras perspectivas de autoras que asimismo manifiestan esa alienación. Podemos, por ejemplo, destacar a la poeta Julia Uceda, que aunque no pertenece a la misma generación, en su libro *Extraña juventud* (1962), manifiesta de igual forma esa sensación de otredad, de sentir ser otra mujer diferente a lo que se desprende de su imagen. Así de explícita se muestra en su poema «El secreto»: «No me conozco en mí, ni me conozco/ cuando me llaman: Julia./ Julia...¿Quién eres?» (1962: 44)⁸⁹. A propósito de este poema comenta María Payeras que la poeta alude a «un territorio que está presente entre la memoria y la imaginación, entre lo que fue y lo que podría ser o pudo haber sido» (2012: 15). Y, en este asunto de la indagación interrogativa sobre sí misma, es también significativo el poema «Yo ante mí»⁹⁰, de Ana-Inés Bonnín: «¡Yo! “Ana Inés, Ana Inés...” No me contesta. “Sombra mía...” No me contestas» (1948: 86).

Se observa, pues, un desajuste entre la imagen de la mujer delimitada y perfilada por otros y la imagen que poseen estas mujeres de sí mismas, que no se ciñe a nada en concreto, sino a una libre transición por el mundo que les rodea, sin fronteras que delimiten de ningún modo su ser, que aspira a trascender su condición de mujer.

La autonominación en estos poemas está estrechamente relacionada

89 También en su poema «La trampa» del mismo libro podemos leer: *JULIA Uceda, qué has hecho de tu sombra./ Mujer sin huella, cuerpo/ sin apellido,/ denominas al humo, a las lluvias y al viento./ A todo lo que pase y se borre y se pierda.* (1962: 51)

90 Se trata de un poema que pertenece a la octava y última sección del libro *Poema de las tres voces y otros poemas*, publicado en 1949.

con el proceso de búsqueda identitaria en estas autoras para quienes el proceso dialógico consigo mismas es una manera de hacer un reconocimiento a su propia verdad, que a menudo se distancia de lo realmente vivido. Por ello, sus poemas adoptan un halo de veracidad ficcionada, es decir, hay una base real sustentada por la vida misma, pero que a su vez aparece deformada se trata de la paradoja de la que nos habla Darío Villanueva: «la clave de la autobiografía no está ni en prosopopeyas ni en metáforas. Yo la encuentro en la paradoja, en la figura lógica consistente en la unión de dos nociones aparentemente irreconciliables de las que surge, no obstante, un significado nuevo y profundo» (1993: 18).

En este mismo sentido, podemos leer el siguiente poema en el que la autora, de nuevo haciendo uso de su nombre y apellido, ofrece una reflexión sobre la imagen individual de sí misma de forma tal que, dentro de un orden simbólico, se acentúa la ficcionalización en estos poemas en los que la proyección autobiográfica se diluye a favor de la fabulación sobre el devenir, siendo este poema otro ejemplo «del modo en que la búsqueda identitaria adopta modalidades próximas a la autobiografía y a la autoficción» (Payeras, 2012: 16).

SÍ, YO MORIRÉ...

Sí, yo me moriré. Me iré muriendo
callada y diariamente.

[...]

—“¿Susana March? ¿Quién era?”—. Allá en mi
tumba,
se irá borrando el nombre lentamente.

[...]

Pero mi corazón atormentado
se aferrará a la vida
en cada rama verde
y gritará: “¡Yo soy!
¡Reconocedme!”

(1948: 51-52)

De herencia juanramoniana —recordemos aquellos primeros versos de «El viaje definitivo»⁹¹: «...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros/cantando» (1988: 537)—, hay en este ejercicio de usar el nombre propio, una necesidad de reconocimiento, de afianzar la propia verdad que trasciende cualquier espacio temporal, porque «lo que llamamos ficción supera, a menudo, cualquier realidad del devenir actual o del futuro» (Agustí Farré, 2006: 10). Esta misma vehemencia se da a conocer en el poema «Presencia», cuyo título apela a esa necesidad de hacer presente su identidad. Es la propia Susana March, integrada en su yo poético, la que se nos desvela con su «Presencia» en estos versos:

Solitaria y transida
desmesurada en todo,
aquí estoy.
Reconoced mi voz, ¡no he cambiado!,
¡no quiero cambiar!
Como un tatuaje en la sangre,
como una herida,
mi nombre: Susana March,
hinca los diez cuchillos de sus letras
en el oscuro tedio de las cosas.
(1953: 29)

La autonomía literaria le confiere la oportunidad de reafirmar su libre expresión, un espacio propio que no depende de nada más que de ella misma. La palabra no es tan sólo un refugio. Pronunciar el propio nombre es afirmar abiertamente su identidad sin ambages, por lo que hay una estrecha relación entre autobiografía e identidad, es decir, entre la impronta autobiográfica de Susana March y todo el proceso de búsqueda identitaria que caracteriza su poesía.

Otro de los procedimientos por los que vamos conociendo la biografía de Susana March es a través de lo que aquí podemos denominar el

⁹¹ El poema «El viaje definitivo» se encuentra en «Corazón en el viento», del libro *Poemas agrestes*.

“detalle biográfico”. Ya se ha visto que es factible concretar la edad de la autora porque en diversos poemas aporta datos concretos en relación a ella misma que coinciden con la edad real. En *Rutas* en varias ocasiones menciona los veinte años que tiene la autora, así por ejemplo en «20», «Final» y también en *Esta Mujer que Soy* hace referencia a los años cumplidos «cuando yo tenía dieciséis años/ ¿Qué le puede esperar a una mujer que tiene más de/ treinta años?» (1959: 21).

Otro detalle biográfico lo encontramos en el mismo topónimo del título *Poemas de la Plaza Real*, que le concede ya de entrada un evidente enfoque de veracidad, puesto que se trata de un dato biográfico perteneciente a la autora. Y de hecho todo el fondo de este libro, más que ningún otro, quizás se apoya en datos reales pertenecientes a la vida de Susana March. El mismo título que da nombre a este poemario no puede ser más significativo, *Poemas de la Plaza Real*. Aquí Susana March nos hablará de la niña que fue, de la casa en que vivió y de la familia a la que perteneció, de forma que de manera intensa en este libro

ahonda en esa línea subjetiva y personal. Empezando por el título, Susana March nació y vivió su infancia, adolescencia y los primeros años de su matrimonio en una casa situada en la Plaza Real barcelonesa. Aparecen poetizados en *Poemas de la Plaza Real* sucesos que tuvieron lugar en esa casa, como la muerte de su hermano Alfredo y el envejecimiento de sus padres. Esta base autobiográfica del poemario le confiere un aire testimonial (Cavallo, 2006: 449).

Así podemos decir que, si en toda la obra literaria es evidente el plano autobiográfico que ofrece la autora, en este libro de poemas lo es de forma destacable, ya que se muestra más patente aún en esta ocasión puesto que la temática en sí se basa de forma abierta en la infancia y juventud de la autora en los años que vivió en la casa familiar de la Plaza Real. Así, a mitad de camino entre el recuerdo y el cuento infantil, en «Los tres príncipes» la autora dibuja un cuadro entrañable del hogar familiar con la madre y los hermanos, de forma que nos remite a la infancia, a ese mundo plácido,

resguardado, protegido por la mirada inocente de los niños.

Mi madre nos contaba cuentos. Era
hacia el anochecer, en la cocina.
¡Ah, qué bien veo el cuadro! Ella sentada,
hermosa, dulce y pálida, en su silla;
nosotros, rodeándola, apoyados
en el blando almohadón de sus rodillas,
absortos por la gracia del relato,
por el hechizo de la voz querida.
La estancia en sombras, sin más luz que el leve
resplandor de la lumbre que crepita
lanzando por los aires una alegre
cabalgata de chispas.

(1987: 17)

Los campos semánticos del léxico usado aluden a un mundo de ensueño donde la vida es agradable, un mundo que desconoce la palabra “zozobra” y que contrasta con el momento presente del sujeto femenino. De esta forma, siguiendo la estela de todo este poemario, esta composición se presenta dividida en dos partes; esta primera estrofa citada, que muestra la parte más reconfortante de la infancia, y una segunda estrofa, en la que se ve la otra parte de la vida, la sacudida por los acontecimientos dolorosos; en concreto rememora aquí la autora la muerte de su hermano: «Tres príncipes sin reino... Uno de ellos/ se perdió en los albores de la vida» (1987: 17).

Sin embargo, y como se viene insistiendo, esto no quiere decir que todo el contenido responda a un verismo estricto. De ahí la estrecha relación que apuntábamos en un principio entre realidad y ficción, entre autobiografía y autoficción, en definitiva, es esa «distancia entre la extensión narrada y la extensión vivida». (Villanueva, 1993: 20)

Asimismo, de la segunda parte de *La tristeza*, en la que habla de sus familiares, especialmente significativo es el poema «Filial», en el que encontramos numerosos detalles autobiográficos. En esta composición la

poeta realiza una descripción detallada en la que los elementos concretos de forma sutil se entremezclan con el sentimiento que evocan en la voz hablante. Como si de una fotografía se tratara de un momento puntual de la niñez («antiguo y amplio piso barcelonés», «plaza con palmeras, «mil novecientos veinticuatro», «niña de nueve años») (1953: 60-61), este relato autobiográfico se apoya en los surcos de la memoria que dejan entrever otros aspectos ficcionados, como cuando hace referencia a la vejez de los padres: «Llevan prendidos en los dedos/ jirones de telarañas,/ de tanto hurgar en los armarios de los viejos recuerdos,/ de las viejas ternuras...» (1953: 61). Se trata de una descripción hondamente lírica en la que el recuerdo se muestra ensombrecido por el paso del tiempo, un ejemplo más de aquello que Sharon Keefe Ugalde precisa: «El punto de partida suele ser autobiográfico pero los recuerdos pronto adquieren dimensiones simbólicas y metafísicas» (2007: 84).

Por último, pasamos a observar de forma sucinta aquello que se apuntaba en un inicio y que va que más allá del detalle biográfico. Se trata de ciertas huellas de lo real difícilmente verificables si el lector no conoce la historia real o el propio significado del poema. En el género poético, sucede a menudo que el lector puede dudar sobre si ciertos poemas están más cercanos a la realidad biográfica de la autora o por el contrario responden a un mero ejercicio de imaginación o inventiva poética. Así sucede en esta obra con muchos de los poemas de amor. ¿Debemos, pues, siempre atribuir cualquier poema de amor a su marido Ricardo? Pongamos, por ejemplo, el poema «Tú», de *El viento*, uno de los poemas de amor más emblemáticos de la autora:

¿Qué importa que te mueras y me muera?
Tú eres mi sed, el agua que deseo.
De bruces sobre el cauce impetuoso,
humildemente bebo.

(1951: 30)

Únicamente podemos asegurar que en este caso sí la inspiración de

la ha proporcionado su historia real con Ricardo, porque, más allá de la intuición —o deducción—, sabemos con certeza que así es porque tenemos datos que así nos lo indican:

cuando Susana nos leía los últimos poemas escritos para *El viento*, su nuevo libro. Sobre todo, los leídos aquella noche tan especial de un mes de enero entre los cuales se encontraba el poema titulado “Tú” [...]. ¿Cómo olvidar este poema leído por Susana la noche del 28 de enero de 1951? Lo había escrito aquella misma tarde —cumplía ese día 33 años— para dedicárselo a Ricardo. (2010: 1143)

Hay pues en esta poesía varios de los mecanismos a través de los cuales Susana March nos habla de ella misma y de su historia. O bien se nombra directamente, o bien apela a datos de su biografía fácilmente detectables, y a veces también lo hace a través de referencias a su perfil como poeta. Así pues, cumple con lo que Laura Scarano comenta cuando habla de

el poema abocado a exhibir y poner en primer plano al personaje autorial (en un abanico que puede abarcar a las tres personas gramaticales), desde la mera mención de su nombre propio (elemento clave de la remisión al contexto autorial) a la inclusión de sus ingredientes biográficos más evidentes (susceptibles de verificación por el lector), hasta la reflexión más pormenorizada de su perfil como figura institucional, como tal autor. (2011: 324)

Es oportuno en este punto remitirse a la novela de la autora *Algo muere cada día*, ya que es el caso más evidente de asimilación de la voz real de la autora con la voz del personaje. En este libro asistimos a la evolución de la protagonista desde su niñez, pasando por su adolescencia, hasta el momento presente de mujer casada y con tres hijos que fácilmente hace pensar que en esta novela hay bastantes trazos autobiográficos de la autora. María, la protagonista, nace en Barcelona en 1918, por lo que vive los mismos años convulsos de la Guerra Civil, y en muchas de las descripciones

vemos el reflejo de la niña, de la joven que fue Susana March (niña enferma, chica de origen humilde a la que desde joven le gusta leer literatura y escribe versos, etc.). En conjunto son muchos los detalles que inevitablemente nos conducen a la vida de la propia autora, de forma tal que, cuando uno conoce algo sobre la trayectoria vital de Susana March, es fácil pensar que esta novela tiene mucho de veracidad, e incluso se puede crear cierta confusión hasta el punto de plantear que María es la propia Susana March. De nuevo se nos plantea otra pregunta, ¿podemos afirmar, pues, que María es un trasunto de su autora? Eugenio de Nora se pronuncia con la siguiente consideración:

Sin tratarse, ni en lo anecdótico ni en muchos problemas de fondo, de una confesión autobiográfica, la autora conduce el relato en primera persona, y hace que su protagonista coincida con ella no sólo en la penetración del juicio y en la sensibilidad afinada y alerta, sino incluso en detalles como la fecha de nacimiento⁹², la vocación literaria y el hecho de publicar un primer libro de versos precisamente en Barcelona, en 1938; [...] pero ningún medio más directo y eficaz de dar justeza y veracidad(sic) profunda a sus impresiones que hacer coincidir su circunstancia temporal y vital con las de la propia creadora. (1970: 187)

En cualquier caso, como se acaba de analizar en la obra de Susana March, y tal como sucede con otras novelas conocidas como *Nada* de Carmen Laforet, es fácil deducir la existencia de ciertos paralelismos obvios entre autor y personaje. No obstante, es necesario recordar que este hecho no siempre indica una intención autobiográfica. De hecho, puesto que es evidente que en Susana March se entremezclan los hechos reales con los ficticios, no podemos afirmar rotundamente que su novela sea autobiográfica. La experiencia real sirve de bagaje para casi todos los escritores, pero no debemos confundir autora y personaje, y en la obra de

92 Es necesario apuntar que en relación a la fecha de nacimiento de Susana March hay cierta confusión puesto que algunos autores indican que es 1915, mientras que otros 1918.

Susana March cada una de sus protagonistas poseen su personalidad, bien definida y evolucionada en cada caso. En relación a ello y a propósito de *Algo muere cada día*, María Alfaro comenta lo siguiente:

No debe afirmarse que cualquier novela o poema contiene un porcentaje elevado de autobiografía. En general, los libros escritos por hombres suelen ser más extravertidos y objetivos que aquellos que escriben las mujeres. La mujer vive confinada en su yo y en él se recrea y limita irremediabilmente. Esta voluntaria hipertrofia de su personalidad, forma la unión secreta de todo su ser y la ordenación racional de instintos y deseos que vegetan inactivos. (1956: 7)

En definitiva, de forma más evidente en *Algo muere cada día*, pero asimismo en las otras novelas de Susana March, delimitar qué hay de autobiográfico y qué de ficción, desligar lo verídico de lo inventado, lo real de lo imaginado, es como decíamos innecesario, puesto que la autora entreteje constantemente ambos elementos. Tanto en su poesía como en su narrativa hay parte de su historia real y parte de su historia inventada. Además, hay que tener en cuenta que todo ello está supeditado a la impresión del lector; es lo que la novelista Anna Agustí Farré comenta en su artículo «Autobiografía y Autoficción»:

el propio lector, ajeno a la historia, será el primero en buscar vacíos o falta de información en la autobiografía de un protagonista real; en cambio, el mismo lector siente la necesidad de encontrar en la novela afinidades inexistentes entre protagonista y autor o cree ver realidades y hechos fidedignos que no son tales, sino pura ficción. (2006: 10-11)

Veamos la reflexión que también Carlos Bousoño aporta en relación a este asunto: «es el hecho indiscutible de la multiplicidad de las intuiciones lectoras. [...] El temperamento de cada individuo, su personal y variable experiencia humana y cultural, el ambiente distinto en que ha vivido, etc., modifican el resultado de sus lecturas» (1952: I, 48).

En conclusión, en el caso de Susana March es fácilmente visible que su poesía está estrechamente ligada a su experiencia biográfica y así lo evidencia la autora en varias ocasiones. Ambas cosas, vida y obra, se presentan estrechamente entrelazadas. Sin embargo, esto no quiere decir que todo lo que leamos de esta voz «recopiladora de memorias y en su vivo presente» (Aleixandre, 1977: 248), todo lo que se desvela en estos poemas, venga siempre derivado de vivencias personales, puesto que:

El poeta puede alcanzar las más altas cimas de los sentimientos humanos y traducirlos, no en hechos, sino en palabras. Por eso puede producirse el milagro de que una adolescente, con la más absoluta inexperiencia, escriba los más fogosos versos de amor y que una mujer, de honesta historia sentimental, se convierta, a través de sus versos, en una sacerdotisa de Eros. Y, sin embargo, todo es verdad. (March, 1967: 176)

7.2. Búsqueda identitaria

Para ahondar en la búsqueda identitaria que se observa en el sujeto femenino de la obra poética de Susana March es necesario volver la vista atrás y hacer un poco de historia: «La mujer, hasta ahora no existía, porque el mundo femenino no tenía importancia. Actualmente empieza a considerarse un ser humano, que es lo que siempre ha sido» (March, en Corredor-Matheos, 1962: 10). La discriminación de la mujer es un hecho casi ancestral que se ha ido forjando desde muchos ámbitos a lo largo de la Historia, como el social, laboral, así también en lo jurídico, en lo económico y, por supuesto, en el ámbito de la cultura e intelectual.

El esfuerzo de la mujer por superar sus limitaciones ha sido y sigue siendo de una envergadura considerable, puesto que tiene que encarar varios frentes a la vez. Y esto se suma a la difícil tarea de tener que deshacerse y superar el peso de esa imagen impuesta de pertenecer al tradicionalmente conocido como “sexo débil”. Para entender este sintagma hay que remontarse a las tradicionales creencias cristianas en relación a la mujer que

han ido marcando los límites ante las diferencias de género entre hombre y mujer, creencias que han sido transmitidas de generación en generación:

en la cosmología cristiana, las características sexuales de la mujer se definen por su consideración de inferioridad. Ella fue creada en segundo lugar, ella fue la que pecó por primera vez y la que condujo a la humanidad a una situación de penuria, y ella es impura, como lo viene a recordar periódicamente su menstruación. Además, se percibe a la mujer como más débil, como menos preparada para afrontar la vida, mientras que su emocionalidad la hace ser poco capaz para discernir. (Roca i Girona, 1996: 45)

La literatura ha sido uno de los territorios con el que las voces femeninas han podido manifestar con más o menos evidencia —y vehemencia— su disconformidad con todo ese encorsetamiento ante el que se han visto relegadas a un segundo plano. Ha sido la escritura una herramienta mediante la cual se ha podido dar a conocer el espacio interior del sujeto femenino en su singularidad y peculiaridad, sin someterlo a ninguna imagen preestablecida. Ahora bien, debemos advertir que precisamente en ello radica parte del agravio comparativo, puesto que como indica Simone de Beauvoir en las primeras páginas de su conocido estudio sobre la mujer *El segundo sexo*, «A un hombre no se le hubiese ocurrido escribir un libro acerca de la situación singular que ocupan los machos en la humanidad. Si quiero definirme, me veo obligada a decir, en primer lugar: “Soy una mujer”» (1962: 11).

Dentro del periodo de la posguerra española en el que se enmarca el presente trabajo, se advierte que se puede relacionar esto mismo con algunos de los poemarios publicados por otras mujeres. Teniendo en cuenta que la realidad del destino de las mujeres se vio condicionado por los acontecimientos históricos del periodo, hay que resaltar que todas, independientemente de su posición ideológica, «las militantes falangistas, las comunistas, las anarquistas, las socialistas, todas, sin distinción política, consciente o inconscientemente, tuvieron que sufrir la afrenta de su

condición de “segundo sexo”» (Alcalde, 1996: 56).

Basta atender a los títulos de los mismos para notar que todos ellos hacen referencia a la situación de la mujer en el mundo y responden a esa necesidad compartida de reafirmarse en su propia condición femenina, ya sea en su singular indagación subjetiva, ya sea en su pluralidad como colectivo, y en cualquier caso, como ser humano que se proclama libre en su propia naturaleza. Así lo vemos, pues, en *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde, *Mujer de barro* (1948), de Ángela Figuera, *Ardiente voz* (1948) de Susana March y, aunque unos años más tarde, en esta misma dirección caminan *Eva en el tiempo* (1952) y *Criatura múltiple* (1954) de María Beneyto, en quien encontramos «otra destacada cantora de la condición femenina, de la mujer concreta, y de la mujer intemporal» (Miró, 1987: 318). El punto de unión entre todas estas poetisas radica en el encuentro circunstancial en una misma encrucijada que conduce a una creciente necesidad de búsqueda y proclamación de la propia identidad, urgencia compartida que,

pese a la represión de la posguerra española —que de forma tan profunda y dramática afectó a la mujer, con su empeño de reducirla una vez más a la invisibilidad, a su papel marginal y doméstico—, su voz se oirá más vigorosa, más lúcida, más dueña de su destino que en cualquier otro momento. (Gatell, 2006: 68)

El nacionalcatolicismo supone un enorme retroceso en cuanto a las libertades para con la mujer. El discurso hegemónico que la Falange propugnó en el conjunto de la sociedad española de posguerra no sólo derroca los avances importantes conseguidos con la República, sino que provoca un importante retroceso. No obstante: «A pesar de una feminidad exageradamente restringida durante el régimen franquista, las poetisas de la época también encontraron fisuras en la rígida construcción del género y en una tradición lírica hecha a la medida de los hombres» (Ugalde, 2007: 25)

Ante el silencio impuesto a las mujeres, éstas perfilan cada vez más una identidad que se abre paso a gritos. El camino estaba allanado por sus

predecesoras, que con más discreción impusieron su singular voz de mujeres de letras. Así, por ejemplo, Carmen de Burgos «Colombine», Rosalía de Castro y más cercana a las poetas del cincuenta, damos con la poesía de Concha Méndez que «por encima de la queja, expone la intención de cambiar en positivo la penosa experiencia vital, transformándola en camino abierto para el ejercicio de la propia libertad» (Payeras, 2009: 68).

Las poetas románticas viven un doble conflicto. Por un lado, la comparación con el hombre libre de toda limitación a sus aspiraciones e inquietudes. Por el otro, el propio conflicto de la mujer que vive en una tensión permanente en cuanto a su faceta como escritora y como mujer que debe ceñirse a sus deberes según la moral imperante en la sociedad de la época, según la cual «La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos egoístas o deseos sexuales, explorar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social, actitudes estas típicas del romanticismo masculino» (Zavala, 1998: 43).

Susana March y las escritoras de su generación fueron gradualmente aumentando la intensidad de su lucha por dar a conocer abiertamente su verdadera esencia, sin tapujos, ni cortapisas. De ese esfuerzo de grupo —sin ser pretendidamente un colectivo— deriva el camino a las generaciones venideras, por ello ahora se puede decir que «las poetas de los 50 y los 70 no son víctimas silenciadas sino participantes en un proceso histórico. Con la publicación de sus obras se transforman en participantes en las reformulaciones de la feminidad y negociadoras de su propia subjetividad» (Ugalde, 2007:26).

Tal y como se podría observar en el caso de otros poemarios de autoría femenina durante la posguerra, en la producción poética de Susana March analizaremos la búsqueda identitaria desde dos vertientes, la íntima y la colectiva, puesto que comparten estas voces literarias la necesidad de llevar a cabo una defensa a dos bandas que va desde la propia subjetividad manifiesta, hasta la voz que habla en nombre de todas. Sucede algo paralelo a «La dimensión social del individualismo romántico» que trata Carlos Bousoño:

el Romanticismo hace al hombre concreto dependiente, por definición, de la concreta sociedad en que ese hombre vive. [...] Precisamente porque el Romanticismo ve al hombre como miembro de una determinada sociedad, sin la cual no es aquél, de alguna manera, posible, resulta tan dramática la colisión del individuo y el grupo. (1981: 45-47)

Ese doble plano en la búsqueda de la identidad femenina no se hace de forma paralela, sino entrelazada, puesto que el papel de la condición femenina de la mujer singular está supeditada a la imagen colectiva. Es decir, la configuración de una identidad propia está en situación de dependencia de las restricciones y prohibiciones de la época, que marcan irremediamente la personalidad de la mujer que a lo largo y ancho de su obra literaria quiere encauzar su propio sufrimiento existencial, al que trata de dar sentido volviendo la vista atrás, en busca de las raíces de la voz colectiva de las mujeres.

De diversas maneras hay alusiones a personajes femeninos de la mitología, de la Biblia, de la literatura, incluso artistas y escritoras de su tiempo, con lo que en conjunto se entona un “nosotras mujeres”, sumándose así Susana March a una reivindicación colectiva de la libre identidad de la mujer, más allá del sentido que históricamente se le ha dado: «Las poetisas desvelan una identidad distinta a la que la imagen icónica representa por coerción» (Ugalde, 2007: 89).

La categoría femenina puebla esta poesía en la que Susana March renueva la imagen de sus historias, haciendo de este modo parangón con la suya propia. La revisión y el rescate, el destierro y el homenaje de estas figuras femeninas le confiere el poder de autoproclamarse sin condiciones, sin etiquetas que limiten el sentido del ser.

Por ello, la voz hablante de Susana March muestra en todo momento ese encierro sociocultural e histórico al que se ve sometida la mujer. En nombre propio trasluce un inconformismo hacia todo lo que le rodea y en una insatisfacción sempiterna, que tal vez en conjunto represente el

denominado «tremendismo» del que ella es plenamente consciente y del que se sirve para perfilar su propio sentir:

Me duele el ir
viviendo.
Y el no gozar las cosas
hondamente y sin tedio.
¿Tremendismo se llama? ¡Qué me importa!
¡Yo soy un ser tremendo!

(1953 : 26)

Esa forma particular de describir la realidad que obtuvo éxito de crítica y de público con la novela *Nada*, es una forma compartida por muchos otros autores de prosa y poesía que no pueden evitar dejar de ver y reproducir las cosas tal y como son, tal y como las está viviendo el pueblo, lejos de las máscaras felices que muchos optaban por ponerse, debido al hondo temor de las represalias. Bajo estas circunstancias las mujeres construyen su identidad como réplica a una falsa identidad que se ha creado sobre ellas.

De este modo, con su particular mirada al mundo, entreteje la experiencia personal con la generacional al hacer referencia al tremendismo. Como tendencia literaria estrechamente relacionada con la realidad de la posguerra, la autora hace extensivo el sentido de esta corriente a su propia perspectiva subjetiva, y sin reparos hace gala de «las sombras pavorosas de la angustiedad (sic) y del tremendismo» (Diego, 1947: 420); responde así a todas aquellas voces críticas que consideran esa visión existencial extremadamente angustiada, desgarrada y cruda con la que algunos escritores describen las vidas que les rodean. En relación a esto, cabe apuntar que el mismo proceder —aunque tal vez con mayor irreverencia— se observa en la obra de Gloria Fuertes cuando en uno de los varios poemas a los que titula «Poética» dice:

Mi arte (si esto de escribir es arte)

es intentar traducir a poesía la realidad,
y claro, me sale realista,
y no porque sea lista
sino porque no soy tonta.

(1980: 137)

Ambos poemas son el símbolo de una protesta abierta que sirve para reafirmarse en un dialogo constante consigo mismas. Hay un intento de proyectar en su oficio una insubordinada lucha por una definición propia y autónoma, en un tiempo que precisamente no brinda el reconocimiento debido a las mujeres escritoras:

Desde la perspectiva actual es evidente que existía una tensión entre el papel asignado a la mujer de la sociedad española de posguerra y su deseo de ser escritora. Los roles establecidos durante el franquismo retroceden a un modelo que subraya la sumisión y la reclusión, [...] En general, el espacio público —la fuerza laboral, la política y la producción cultural— se consideraban zonas cerradas a las mujeres. (Ugalde, 2007 :20)

Además, cabe agregar que este poema —dedicado a Guadalupe Amor— se inserta en la suerte de rememoración y homenaje que ofrece *La tristeza*, poemario en el que dedica poemas a Ana María Maluquer, Manuel Segalá, Ester de Andréis, María Luz Morales, María Isern, Guadalupe Amor, Amelia López-Pelegrín, Manuel Arce, Paquita Mesa, don José María Castro y Calvo, Claudia de Filippo, Amanda Junquera, Carmen Conde, Carmen Laforet, María Isabel Permanyer. Se trata de personas coetáneas a la autora, entre las que abundan los nombres femeninos, que han destacado por su singularidad y su contribución al mundo cultural y artístico. Por lo tanto, podemos afirmar que junto a su defensa propia, hay a su vez el trasfondo reivindicativo del papel de la mujer “artista”.

Tal y como en el caso de muchas otras poetisas, la asunción de la identidad personal en la obra en conjunto de Susana March tiene mucho que

ver con su vocación como escritora. Forma parte de ese reclamo en cuanto a la libre expansión de la mujer, para la que también reivindica su derecho y su valía en relación a la escritura.

La mayoría de las autoras de su generación poseen de forma muy generalizada un buen grado de formación y de cultura general, puesto que «llegaban a la poesía desde las aulas universitarias, desde los institutos, o cuando menos, con un bagaje de conocimientos nada desdeñables» (Gatell, 2006: 67). Por lo que vemos, también Susana March pertenece a esa promoción de poetisas a quienes sus circunstancias le permitieron disfrutar del acceso a la cultura y la educación. Aunque no proviene del mundo universitario, posee una formación variada y algo peculiar —Bachillerato, Comercio, Idiomas, Música y Pintura—, que en conjunto le proporciona un buen nivel de conocimiento y de preparación cultural.

Hemos heredado una tradición literaria dominada por nombres masculinos, por lo que —de forma tácita o no— comúnmente durante siglos se ha entendido que «la facultad de escribir ha sido siempre un privilegio de clase reservado especialmente a los hombres» (Forneas Fernández, 1987: 2). El personaje femenino con vocación de escribir, la mujer escritora, está presente en la narrativa de Susana March. Y asimismo en su andadura poética es significativo el poema «Mis versos», en el que se observa el propósito por parte del sujeto de encontrar los motivos que le empujan a esa necesidad de escribir, que parte básicamente de un impulso interno irresistible y a veces hasta incomprensible, pero que no obstante, es la vía que le mantiene y le ayuda a seguir caminando:

Yo no sé porqué(sic) escribo.
Mis versos son el alma que se escapa de mí;
[...]
En mis versos existo y me muero
[...]
Si canté en mi niñez
y en mi juventud he seguido cantando,
cantaré en mi vejez,

una vez y otra vez,
hasta que la canción se deshaga expirando...

(March, 1938: 194-195)

La niña que escribía versos, la joven que escribe y la mujer que seguirá escribiendo, como si la poesía fuera algo inherente a este individuo que tan sólo a través de sus poemas puede expandirse y encontrar su lugar, único y singular. La poesía irá siempre con ella, como su más fiel compañero, velando su paso por la vida. Por ello desde sus primeros poemas de *Rutas*, «Inquietudes» y «Poeta», en otras varias ocasiones Susana March reflexiona a través de sus versos sobre su vocación.

Tal vez la única manera de hacerse mínimamente visible —como mujer, como poeta— sea a través de su palabra escrita. Aun así, cabe precisar que en ningún momento se percibe en su voz poética autocomplacencia en cuanto a su creación literaria, ni en cuanto a su figura como escritora. Tal y como apuntó Vicente Aleixandre «Hablaban de poesía sin pedantería ninguna» (1977a: 247). Es más, al referirse a su propia obra, la autocrítica es permanente; ya hemos visto cómo alude en sus versos a la poca trascendencia de su obra y con el mismo proceder, a pesar de la buena acogida que tuvo *La tristeza*, cuestiona que éste sea su mejor libro. De sus propias palabras, en una carta de 1954 a Manuel Arce, podemos leer lo siguiente: «Siempre es mejor que no guste lo de uno. Es la única manera de llegar algún día a hacer algo realmente bueno» (Arce, 2010: 354). Y de modo similar se expresa en una entrevista que en 1962 le hace José Corredor-Matheos en el diario *La Prensa*; a la pregunta de en qué libro se ha acercado más en poner lo mejor de ella misma, Susana March rotunda responde: «Hasta ahora en ninguno. [...] En ninguno; los quemaría todos» (1962: 10).

A pesar de intuir la poca repercusión que tendrá su nombre de poeta, en toda su poesía estará muy presente el “yo poeta” como parte imprescindible que define su personalidad y que consecuentemente condiciona su vida. En esta autora la poesía tiene sentido como única vía de libre expresión. El acto de crear es entendido como un salvoconducto, en

definitiva como ese proceso liberador de tanta contención:

Entre las cenizas de la feminidad patriarcal —los escombros de la extranjería, de los muros limitantes, las historias falsas, la represión sexual, la supuesta locura, la subjetividad fragmentada— las poetisas como aves Fénix crean nuevas imágenes de lo que significa ser mujer. Hablan de ser escritoras y del arte poético, reconociendo el poder que la palabra les confiere para crear posiciones de sujeto, para reclamar el gozo del cuerpo, y para indagar el deseo y el amor. (Ugalde, 2007: 46-47).

Asimismo, entre dualidades se mueve ese afán —o necesidad— por autodefinirse en «Autobiografía», poema en el que encontramos la siguiente correlación de ideas también propias en su manera de expresarse y que definen de forma sucinta la esencia más representativa de los versos de Susana March. Esa pugna entre lo real vivido y lo imaginado, que se traduce en una fuerte atracción por lo misterioso y desconocido:

¡Así soy yo! Fantástica y poeta,
alma impaciente, eternamente inquieta,
ciega de luz y hambrienta de ideal.

(1938: 66-67)

Versos que nos remiten una vez más a otras líneas de una de sus influencias más destacadas, la de Antonio Machado, que con estos versos cierran así su poema «LXXVII», de *Poesías Completas*, 1936) en el que también el poeta se reconoce abiertamente sin ambages:

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

Tal como podemos observar, además de las similitudes en los

campos semánticos usados, ambos grupos versales se estructuran sintácticamente de forma muy parecida: en ambos casos se inician con una oración simple («¡Así soy yo - así voy yo») cuyo verbo principal se emplean de forma contundente como reafirmación del yo. Y cabe reparar en que también el verbo “voy” presenta en cierto modo el mismo valor nominal en su predicado, puesto que tal y como en el poema de Susana March, le sigue toda una serie de atributos con los que se autodenomina el yo poético. Aún pareciendo rasgos autoficcionalados, se proyecta en ambos poemas la representación más fidedigna del poeta.

Cabe apuntar pues que desvelar la verdad de cada persona también implica hablar de la verdad más íntima. Por ello hay otra manifestación constante en la expresión del sujeto femenino, la expresión del deseo como otra forma de identificación personal. Se trata de un impulso innato, que forma parte del ser y de su búsqueda de sentido ontológico:

SED

¿Por qué esta voz antigua, desvelada y ardiente,
que me sube a los labios cuando quiero cantarte?
¿Por qué he de buscar el viejo acento griego
para decirte que te amo?

(1948: 49)

Pasión, deseo y erotismo se funden en la expresión poética de Susana March en unos versos en los que el yo lírico se manifiesta sin enmascaramientos, en un intento de sublevación y de superación de conductas regidas por el pudor impuesto social e históricamente a la mujer, condenándola así a una frustración de su verdadera intimidad.

La mujer, hasta hace poco *ese oscuro objeto del deseo*, ha superado viejos prejuicios, pasando claramente a un erotismo activo y asumiendo con naturalidad —y a veces con más atrevimiento que el hombre— esa estética del placer donde los juegos amorosos alcanzan la categoría de arte [...]. Como toda experiencia vital, el erotismo

siempre ha estado presente en la literatura de todos los tiempos, y más aún en su pura y profunda manifestación de vida que es la poesía (Jiménez Faro, 1989: 7)⁹³

El sacrificio que se le ha pedido tradicionalmente a las mujeres se invierte en esta poesía: ahora es el hombre quien tiene que esforzarse por complacer todo lo que la mujer desee. Debe amarla sin esperar nada a cambio, apasionarla, hacerla vibrar, soportar sus desplantes, mostrarse sensible y a la vez varonil, en definitiva tiene que hacer y ser todo lo que a ella le haga sentir auténticos «Chispazos»:

[...] deshoja la blanca flor de acacia
en cinco minutos histéricos.

Rompe el hielo y la nieve
de mi carne dormida y callada,
que la vida es muy breve,
¡y tras ella no hay nada!

No importa que huya de ti;
no importa que cierre los ojos esquiva...
¡Tú ven hacia mí
y tómame entera, como una rosa viva!

Deshoja la dalia secreta
de mi corazón escarlata.
¡Sé un poco poeta,
y un mucho pirata!

(170-171)

En el amor y en el deseo, como en todos los aspectos de la vida,

93 Esta cita pertenece al libro *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)*, y cabe apuntar que, de entre los poemas eróticos escritos por mujeres de varios países que ha seleccionado Luzmaría Jiménez Faro, se encuentra «Sed» de Susana March. Así también, Jacinto López Gorgé y Francisco Salgueiro, en su antología *Poesía erótica en la España del Siglo XX* (1978) incluye dos poemas de Susana March: «Sed» y «Pasión».

espera lo máximo, lo más alto, por ello a largo de estos quince cuartetos describe con vehemencia y sin recato lo que quiere del hombre. Sin embargo, debemos notar que «El pudor, que es un rechazo espontáneo a dejarse captar como carne, linda con la hipocresía. [...] la mentira a la cual se condena a la adolescente, sobre todo, es que necesita fingir que es objeto» (Beauvoir, 1962: 109).

La forma en que la poeta alude al cuerpo femenino le otorga una expresión suntuosa que huye de silenciar el deseo porque la plenitud íntima incluye esta otra parte de la intimidad identitaria tan reprimida en la mujer. Sin embargo, teniendo en cuenta la época en que se escribía este poemario hay una sabia contención que evita que esa libre expresión del gozo carnal, tenga consecuencias en cuanto a la censura de la época.

Tal vez por ello, a pesar del atrevimiento de esta voz femenina, se mantiene el peso de la historia dominada por los hombres, en el sentido que se sigue dejando en sus manos la iniciativa, es decir que:

El privilegio que el hombre retiene, y que se hace sentir desde su infancia, es que su vocación de ser humano no contraría su destino de macho. [...] A la mujer, en cambio, se le exige el logro de su total feminidad, que se constituya en objeto y en presa, es decir, que renuncie a sus reivindicaciones de sujeto soberano. (Beauvoir, 1962: 496)

Asimismo lo podemos apreciar en el poema «Deseo», texto fragmentado mediante el cual sus escuetos versos ofrecen una fluidez expresiva, que dibuja una cascada vertiginosa de erotismo con connotaciones muy directas en cuanto al deseo hacia el hombre:

Estoy
ciega.
Mi sed
me
ciega.
Cúbreme.

Estoy desnuda.
Abre
las puertas de mi reino.

(March, 1959: 31)

No obstante, cabe insistir una vez más en que no deja de ser un atrevimiento contenido, puesto que el sujeto femenino sigue manteniéndose como sujeto pasivo a la espera de que el otro tome la iniciativa, por lo que de algún modo, en esta sublimación del deseo, a pesar de la transgresión, sigue habiendo cierta represión y dependencia en cuanto a la libertad sexual, tarada por prejuicios e ideales que atentan contra la mujer que quiere dar rienda suelta a su deseos carnales.

Acorde con ello, hay espacio para una abierta y directa reivindicación de los límites impuestos para la mujer, como se observa fácilmente en los poemas «Consejos» y «La señora». En el primero se recogen toda una serie de clichés trillados del modelo femenino impuesto por el discurso patriarcal que derivan en diversas formas de opresión femenina:

CONSEJOS

ME dijeron: sé leal.
Y en torno mío empezó el oscuro compadrazgo.
Me dijeron: sé sincera.
Y la mentira me puso un dogal en la garganta.
Me dijeron: sé buena.
Y vi cómo avanzaban los miserables.
Me dijeron: perdona.
Y nadie me echó una mano.
Me dijeron: resígnate.
Y así estoy.

(March, 1959: 39)

En esta composición, el tipo de conducta ejemplar que debe mantener una mujer subraya la angustia de la hablante y el estado en el que

deriva tanta subyugación. De esta forma realiza Susana March su personal y abierta denuncia de los condicionamientos sociales a los que se ve sometido el sujeto femenino que vive con un malestar interno que roza el estado enfermizo. Contrasta pues esa leve nota sarcástica, *Y así estoy*, con un estado anímico precario que enlaza con «la voz colectiva que denuncia la relación entre el tratamiento psiquiátrico de las mujeres y su subyugación» (Ugalde, 2007: 35)

Asimismo, en el poema «Una señora» se apela al maltrecho bienestar de la mujer que siente su queja reprimida bajo la imagen postiza que se ve forzada a mantener como mujer:

Hay cosas
que no puede decir una señora.
Una señora,
ese delicado ser
envuelto en celofana,
en escrúpulos y dogmas,
en tópicos y costumbres,
en buena educación.
[...]
ese hermoso producto de la civilización,
esa entelequia,
ese mito fabuloso,
esa impostura,

(March, 1959: 40)

De nuevo damos con cierto sarcasmo con el que se proyecta una crítica abierta sobre la imagen históricamente postulada de la mujer; de ello se trasluce un grito silenciado:

y por encima de todos los perifollos morales,
por encima de su clásico buen gusto,
estalla y se afirma
y grita,

aunque en silencio,
en el más humillante de los secretos,
para no desafiar las buenas costumbres.

(March, 1959: 41)

En sus *Memorias*, José Corredor Matheos describe así a Susana March: «Tenía una personalidad muy acusada, poco convencional, que no tuvo suficientes oportunidades para manifestar plenamente, por las circunstancias en que se formó, tanto políticas, como las relativas a las costumbres y hábitos sociales predominantes» (Corredor-Matheos, 2016: 108). Aunque pertenece a otra generación posterior, algo similar encontramos el poema «Paso de cebra», de Blanca Sarasua, que dice así: «Si pudiese ser tormenta,/ y olvidar tantas buenas maneras/ de, “esto no se hace,/ lo prudente es aquello»⁹⁴ (1989: 29).

De nuevo vemos que, desde el plano colectivo, se suma la obra de Susana March a la protesta pública de las mujeres en pugna contra la realidad que les ha tocado vivir. De ahí que la vida cotidiana que oprime la existencia sea una constante temática en las poetas de este periodo. La reclusión de la mujer en las cuatro paredes del hogar conyugal y lo que ello supone, el encierro en una vida rutinaria, fácil, repetida, inerte, engrosa la «Inquietud» de este “ángel de hogar” de abandonar su jaula hogareña para echar a volar. Libre.

Y, sin embargo, junto al dulce esposo,
junto al hijo menudo y amoroso,
yo —¡mísera de mí!—, miro el camino.

(March, 1987: 27)

Del mismo modo, la referencia a esa especie de prisión doméstica en la que se ha convertido la vida de este sujeto poético, se observa en el poema «La meta»: «He cambiado todas mis rosas/ por un lugar cerca del fuego.// Un oasis de mansedumbre/ está brotándose en el pecho» (1959: 13).

⁹⁴ Este poema pertenece al libro *Ático para dos*, publicado en 1989.

Abarca tanto espacio el halo que tiñe su vida de inquietud, son tantas las cosas que quedan suspendas en el aire sin materializarse, que ni siquiera a pesar de estar viviendo unos años de intensas vivencias en el ciclo vital en los que cualquier mujer se vería plena y feliz, se sentirá reconfortada con la vida completa que le deberían proporcionar el marido y el hijo⁹⁵.

La frustración de la hablante en el hogar conyugal y la imposibilidad de canalizar los sueños hacia realizaciones concretas, generan fabulaciones en las que el sujeto poético proyecta sus deseos insatisfechos, bien sea a través de imágenes artísticas, bien sea recuperando instantes de un pasado que quizá no fue mejor, pero que, al menos, estaba abierto a proyectos de futuro. El presente, en cambio, refleja su inadaptación a la realidad que vive. (Payeras, 2009: 683)

Pudiendo ser felices con su vida de mujer casada y madre, aun pudiendo sentirse a gusto en su hogar, pueden a su vez verbalizar esa sensación de que se desperdicia una parte de sus vidas, aquella otra parte que no depende de la felicidad que le puedan dar los otros, sino de la suya propia. Por ello el hogar les crea cierto vacío insoslayable.

Con el nuevo régimen dictatorial se vuelve a apelar al determinismo biológico con el que se explicaba y justificaba la inferioridad de la mujer como consecuencia de la diferenciación entre sexos y de ahí se derivan los roles tradicionalmente asignados. Se trata de postulados pertenecientes a una tradición muy antigua que se remonta a aquello que fray Luis de León recoge en su obra *La perfecta casada*: «Como son los hombres para lo público, así las mugeres para el encerramiento; y como el de los hombres el hablar y el salir a luz, así dellas el encerrarse y encubrirse» (1992: 182)

El precio de la felicidad matrimonial y maternal es la libre expresión de su espíritu joven, aventurero, inconforme e intrépido, necesidades psicológicas totalmente vetadas por la realidad circundante y por las propias circunstancias. Otra grieta en la construcción del yo. Se produce un quiebro

95 Susana March nace en 1915 por lo que cuando escribe este poemario (que como ya se ha mencionado, según las investigaciones de Susana Cavallo, lo realizó entre 1939 y 1945), tenía más o menos 25 años y lo acaba a los 30. Así que sabemos que en esos años ya estaba casada y ya había tenido a su único hijo.

irreparable e irremisible. El yo dividido por la tensión entre ser madre y esposa y ser mujer completamente libre de cualquier sujeción.

La tensión entre la vida familiar y la vida singular como poeta es motivo compartido, puesto que: «El juego entre la obligada permanencia en lo conocido y la añoranza de lo desconocido se ha establecido desde que el mundo es mundo» (Martín Gaité, 1992: 134).

Así también desde otra perspectiva, la de la poeta Pilar Paz Pasamar que con el soneto «En defensa propia» antepone su vida familiar (el marido, los hijos, el hogar) por delante de su poesía: «Mientras, acompañada me disperso:/ el hijo, el hombre, el hombro, el ala, el verso.../ ¡Mas no cambio tu vida por mi vida!»⁹⁶ (1982: 48).

En definitiva, a lo largo de la poesía de Susana March se perfila un personaje femenino que desde su primera juventud, plasmada en *Rutas*, inicia su empeño de indagación personal. Así lo vemos en muchas de las composiciones de ese libro en las que los títulos en sí ya guardan una vinculación directa con esa búsqueda incesante de la propia identidad: «Pensativa», «Poeta», «Ingenua», «Vencida», «Dolorosa», «Amorosa», «Triste», «Extraña», «Rebelde» y «Ambiciosa». Esta nebulosa de indefinición es el preludio de un constante esfuerzo de búsqueda identitaria. Hay una constante propensión a resolver el enigma que se esconde detrás de lo externo. De nuevo la perspectiva psicológica nos orienta en este sentido: «la búsqueda de identidad comienza en la pubertad, pero continúa por mucho más tiempo; la mayoría de los adultos jóvenes todavía están buscando establecer quiénes son». (Berger, 2009: 57). Así pues, el empeño de la hablante por comprender y reafirmar su identidad se irá desarrollando en los sucesivos poemarios, de forma que podemos afirmar que uno de los rasgos que mejor definen la poesía de Susana March lo encontramos «en el azaroso camino de la conquista de su propia identidad» (Gatell, 2006: 38)

De entre todo ello, se destaca el talante angustiado, melancólico y apesadumbrado que, como vimos, sobrevuela toda la obra de Susana March.

⁹⁶ Este poema de *La torre de Babel y otros asuntos* (1982) va precedido por una dedicatoria que reza así: «A una amiga que me reprocha no dedicarme por entero a escribir versos».

Dentro del proceso de autoconocimiento, la voz poética reconoce que convive desde «El primer recuerdo» con los mismos rasgos de personalidad que ha heredado desde una edad tan temprana:

Sentada pensativa sobre el suelo,
nostálgica de todo cuanto ignora,
—¡oh, precoz descontenta—, mira al cielo.

Por vez primera sabe ya que existe.
Es una niña extraña, inquietadora.
No tiene cuatro años y está triste...

(1987: 59)

Se dan en este soneto dos momentos en la descripción de ese *primer recuerdo*. Por un lado, los dos cuartetos pincelan el recuerdo exacto, el primer acercamiento topográfico de esa rememoración: «Evoco un balconcillo muy pequeño/ abierto sobre un patio desolado» (March, 1987: 59). Por otro lado, en los dos tercetos aquí citados, haciendo un ejercicio de introspección, observamos que la hablante va más allá —o más acá— y topa con la sombra de la niña que fue: «pensativa», «nostálgica», «precoz descontenta», «extraña», «inquietadora», y en definitiva, «triste». Contiene esta etopeya lírica los adjetivos recurrentes en la poesía de Susana March, cualidades que están al servicio de una imagen muy alejada de la infancia del hombre. La poeta rastrea en su memoria, como queriendo encontrar el origen de su desazón interior, de modo tal que se revela su verdad más íntima y dolorosa: una disposición connatural a sentirse triste.

Inevitablemente nos conduce este poema a aquella conocida composición en la que Antonio Machado retrata su malestar sempiterno, cuando habla de esa «Angustia» que siempre, desde la niñez, le ha acompañado. Se trata de unos versos en los que el poeta desvela su «autoconciencia del existir como una angustia previa a todo contenido» (Valverde, 1986: 67).

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada como el alma mía
y en esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.

(1986: 67-68)

Asimismo, se nos da a conocer en este soneto uno de los rasgos de personalidad más presentes —y siempre presentes— en esta voz poética con la que se expresa Susana March: un estado tan inherente a su manera de sentir la vida que hasta le servirá de motivo para dar título a un penúltimo poemario, *La tristeza*. En este libro de padecimiento inagotable, se desprende la imposibilidad de mirar a la vida con ojos esperanzados; no puede compartir consigo misma y de ahí esa expresa y voluntaria «Rendición» a su natural disposición: «¡Sean otros felices y grandes!/ Yo seré esta cosa que soy: esta sombra vestida de negro» (1953: 33).

El lugar donde esta indagación angustiada y rebelde culmina es en su último poemario, *Esta mujer que soy*, en el que asistimos a un encuentro positivo consigo misma, de aceptación y de reivindicación más férrea que nunca. No es que la inherente pesadumbre de la voz hablante haya desaparecido, sino que va dando paso a un espacio de reconciliación consigo misma, que —como diría Sharon Keefe Uglade— se pronuncia “en voz alta”. Si hasta ahora se autodefinía en sus propios interrogantes y contradicciones, ahora sustenta en ellos su verdadera personalidad.

Asistimos pues en este poemario a una autoproclamación firme y acendrada con la que nuestra autora realiza su propio «Autorretrato» que se presenta desprovisto de todo prejuicio: «Entre tantos millares/ de mujeres, soy/ ésta» (March, 1959: 10). Así pues la más férrea reafirmación de su identidad la encontramos al final del camino, en *Esta mujer que soy*, que

apela a la esencia singular e inalterable de la voz hablante y lo hace con convicción, sin rechazar nada de lo que le conforma. Se discierne pues en este poemario un estado de equilibrio emocional antes nunca observado en esta poesía, producto de la madurez y del continuo análisis del ser ontológico.

En un ejercicio de pleno reconocimiento de sí misma, se concilian los contrarios que definen su personalidad, se asumen y se aceptan. Aplaudiva este reencuentro consigo misma, rehudiva cualquier tipo de rigidez en su autodefinición que desmorone su subjetividad propia, única e intransferible.

Dejar de ser “el sexo débil”. “el segundo sexo⁹⁷” o “el sexo dócil” (Wolf, 1991: 351)⁹⁸ es uno de los cometidos que comparte Susana March con muchas otras escritoras predecesoras y sucesoras de ella. Cada una en su línea de expresión y con sus propios enfoques, todas caminan hacia el mismo fin, puesto que buscan conocer y hasta comprender su verdadera identidad, la de verdad, la que no está condicionada por supuestos ni imposiciones socioculturales. Y luego, lejos de conformarse, algunas de ellas aspiran a trascenderse más allá.

En este sentido el poemario *Ardiente voz* se alza como el más destacado en ese esfuerzo por aunar la voz íntima y subjetiva en propia reivindicación, con la voz de una nueva imagen universal de la mujer. Así es este poemario otro modo de persistir en la búsqueda identitaria:

Vinculada a un planteamiento existencial donde el lirismo se supedita a la reflexión, la poesía adquiere un relieve sustancial representando un vehículo idóneo para la afirmación de su identidad personal, y siendo también el cauce necesario para el desarrollo de un pensamiento insumiso a los valores dominantes en una sociedad misógina, conservadora y pacata en la que March se siente desplazada. (Payeras, 2009: 683)

En conjunto, todo lo relatado en este apartado nos lleva a aquel

97 Adoptamos este término de la obra ya citada *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

98 Naomi Wolf en *El mito de la belleza* plantea entre otras la siguiente cuestión: «¿somos el sexo dócil, innatamente adaptado a que lo moldeen [...]?»

complejo cuestionamiento sobre el problema de la búsqueda identitaria que plantea Naomi Wolf en su estudio *El mito de la belleza*: «¿Qué es una mujer? ¿Acaso es lo que hacen de ella? ¿Tiene valor su vida y su experiencia? Si lo tienen, ¿debe sentirse avergonzada por mostrarlas? ¿Por qué ha de ser tan maravilloso tener aspecto juvenil?» (Wolf, 1991: 351).

En definitiva, como venimos observando, en la poesía de Susana March el sujeto femenino se perfila en sus propias incertidumbres en las que «está claramente presente su condición de mujer. Éste es su punto de arranque» (Molina, 1967: 125). De la creciente consciencia de su existencia se deriva una voluntad de proyectarse hacia un plano distanciado de la realidad inmediata que la condiciona y la destierra a la insignificancia de la identidad personal. De ahí que la poesía de Susana March se alce como una efigie de sí misma en continuo proceso de elaboración; representación del sujeto poético que se prolonga en una quimérica hazaña por conectarse con la verdad primera de su existencia.

ARDIENTE VOZ

¿Quién soy? ¿Cuál es mi nombre? ¿Dónde vivo?

¿Quién me ha dado este cuerpo

y este dolor tristísimo que acuna

mi corazón en llamas?

¿Hacia dónde camino? [...]

(March, 1948: 9)

7.3. El personaje femenino en narrativa y poesía

En este apartado además de hacer un breve acercamiento a la forma y contenido de las tres novelas principales de la autora, se va a realizar un análisis de la construcción del personaje femenino que hace Susana March en su obra narrativa, puesto que «debemos decir que la mujer supone desde el principio de la narrativa española una cierta concienciación social de su condición de mujer y que en tiempos más modernos es una presencia

constante a tener en cuenta porque nos revela el mundo a través de su particular sensibilidad» (Fagundo, 1995: 36).

De este modo, se tratarán las figuras femeninas protagonistas de estas tres obras y, subrayando sus rasgos más sobresalientes, daremos paso al siguiente punto en el que finalmente se inicia un estudio del paralelismo existente entre la figura femenina de sus novelas y la figura femenina que queda representada bajo el sujeto poético.

Haciendo un análisis en profundidad de la construcción que hace la autora del personaje femenino en esta parte concreta de su narrativa, serán analizados cada uno de los rasgos más destacados que son compartidos por el yo poético y por las protagonistas de estas novelas. Dentro de esta línea, el presente estudio quedará estructurado en tres apartados que se dedican a cada uno de los rasgos centrales que comparten poesía y narrativa en relación a la caracterización del personaje femenino en toda la obra de Susana March. Así pues, desde una perspectiva global y *grosso modo*, podemos afirmar que la figura femenina en la obra literaria de Susana March se mueve constantemente entre dos polos antagónicos que se condicionan mutuamente: la realidad y la quimera.

Por ello, en primer lugar, se observa la reiterada expresión de la quimera, de los anhelos inconfesables de un personaje femenino eternamente insatisfecho y, en segundo lugar, se da un lamento recurrente por los límites impuestos de una realidad que oprime y condiciona las libertades del personaje femenino. Y así es cómo esa mujer protagonista dibujada literariamente por la autora queda abocada a un estado de resignación que topa con un sensación de soledad interior perpetua y que propicia evocaciones fúnebres, dando lugar todo ello a los grandes temas de la obra de la autora: la necesidad de autodefinirse sin ambages, la pugna entre pasado, presente y futuro, la vuelta a la niñez como refugio y paraíso perdido, el matrimonio como esclavitud para la mujer con aspiraciones y la incansable lucha ante y contra un destino que irremediamente se impone.

De acuerdo con Susana Cavallo (2006: 449), en los dieciséis cuartetos que conforman el poema “Dudas”, resume buena parte de esos

rasgos identitarios de un sujeto femenino. En este su primer poemario, *Rutas*, la autora ya nos anuncia el perfil de un personaje, que como veremos se mueve entre la quimera del sueño buscado y la realidad circundante que limita.

¿Dónde está la verdad...? ¿Entre tus brazos,
huérfana de ilusión, sacrificada
a la vida vulgar donde olvidada
mi quimera se pierda hecha pedazos,

viviendo como "otra" en "otras" mil,
ahogando mis postreras añoranzas
y el dolor de mis desesperanzas
en una eterna vida sin abril?

¿O en volar, rebelde, libre y fuerte,
renunciando a esa vida tan pequeña,
y ser de mi vivir única dueña
hasta que llegue el beso de la muerte?

(1938: 55)

«Rebelde, libre y fuerte»: esa es la esencia genuina de la voz femenina que se aprecia en la obra literaria de Susana March; no obstante, estos tres pilares son tan solo el punto de partida de un sujeto aún joven en el que, a medida que el tiempo va transcurriendo, se desvela esa consciencia dolorosa de saberse entre dos arenas movedizas: el sueño del ideal y la verdad cotidiana, que están igualmente presentes en las protagonistas de sus novelas.

7.3.1. Susana March en la narrativa de posguerra

Para concretar el lugar que ocupa Susana March en la narrativa femenina de posguerra se debe empezar por señalar que, aun siendo una autora conocida, destacada y reseñada en su momento, sobre todo como poeta, no ha sido, como ya sabemos, una de esas pocas autoras que se han

mantenido en primera fila junto al resto de nombres masculinos. Así en estudios conocidos como los de Gonzalo Sobejano, Eugenio de Nora y Joaquín de Entrambasaguas⁹⁹, el nombre de Susana March aparece citado, aunque al igual que otras autoras, suele quedar relegada a ese segundo plano en el que también se sitúan otras autoras bajo la primacía de los tres nombres femeninos unánimemente destacados: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga¹⁰⁰.

Desde ese segundo plano,¹⁰¹ nuestra autora queda situada entre el grupo de autores centrados en uno de los núcleos de mejor y mayor producción literaria durante la novelística de posguerra, ya que, desde su Barcelona natal, Susana March escribe y alcanza cierto éxito y reconocimiento en narrativa, hecho que queda demostrado por haber publicado en editoriales destacadas de la época como Planeta y Bruguera. Además de las reseñas a sus obras en revistas conocidas de la época, como *Ínsula*¹⁰², cabe también apuntar que con su novela *Nina* en 1949 es finalista del conocido Premio Ciudad de Barcelona.

De las novelas de Susana March que van desde 1940 hasta 1955 y que se sitúan dentro del periodo de posguerra, podemos observar que en 1944 con la publicación de *Nido de vencejos* la autora pasa a formar parte de ese inicio del florecimiento de la novela femenina que se da tras la contienda, más concretamente a partir del segundo quinquenio de los años cuarenta. En la introducción al volumen XI de *Las mejores novelas contemporáneas* (1945-1949), Joaquín de Entrambasaguas comenta y matiza tal proliferación en cuanto a la narrativa de esos años: «de 1945 a 1950, la multiplicidad de nuevos autores y de novelas de todas suertes, ha

99 Nos referimos a los siguientes estudios: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)* de Gonzalo Sobejano; *Las mejores novelas contemporáneas*, de Joaquín de Entrambasaguas y *La novela contemporánea española*, de Eugenio de Nora.

100 Cabe apuntar que estas tres autoras fueron nombradas miembros de la Real Academia Española.

101 Cabe considerar que ya en esa época y como es el caso de su amiga Carmen Conde, Susana March en ese momento ya es una reconocida y destacada poeta. Y dicho sea de paso que ambas autoras acabarán siendo más reconocidas por su poesía que por su narrativa, a pesar del éxito que pudieron haber obtenido con sus novelas.

102 En la revista literaria *Ínsula*, María Alfaro escribe una reseña sobre su novela *Algo muere cada día*, y José Luis Cano, también en *Ínsula*, reseña *Nina* y *Canto rodado*.

sido vertiginosa y abrumadora, sin que desgraciadamente podamos decir que ha aumentado en igual forma el número de buenos novelistas aparecidos en estos años, reducido a la misma proporción normal de años anteriores» (1969: XI)¹⁰³.

Así en esos años también nuestra autora empieza a destacar con su narrativa, y lo hace paralelamente a esas otras autoras anteriormente aludidas que están dando los primeros pasos importantes en su carrera literaria. Carmen Laforet publica su primera novela, *Nada*, en 1944; Ana María Matute se inicia con *Los Abel* (1948) y Elena Quiroga con *La soledad sonora* (1949). Posteriormente, ya con su última novela, *Algo muere cada día*, Susana March coincidirá con la novela testimonial de otras autoras de la década del cincuenta como Mercedes Formica, Elena Soriano, Carmen Kurtz, Mercedes Salisachs o Concha Castroviejo, entre otras.¹⁰⁴

Aunque Eugenio de Nora tan sólo señala como las más importantes de sus novelas las dos últimas, *Nina* (1949) y *Algo muere cada día* (1955), en este trabajo incluimos también *Nido de vencejos* (1944) ya que como se acaba de comentar, y de acuerdo con Raquel Conde, considero que entra dentro de los primeros años del cambio significativo (1944-1945) en cuanto a narrativa de posguerra. También José Luis Cano que sigue en sus reseñas críticas la trayectoria de la autora tanto en poesía como en narrativa, considera que «*Nina* es, [...], su mejor novela hasta ahora» (1949: 5).

Por otro lado y como decíamos, se destacan estas tres novelas porque se alejan de la novela rosa¹⁰⁵ propia de la época, en la que domina el tono sentimental y donde el tema amoroso eclipsa totalmente cualquier otro. Las primeras novelas de Susana March, *El velero cautivo* (1941), *Cumbre*

103 Cabe señalar que en ese mismo volumen, de las cinco novelas que contiene, tres son de autoras contemporáneas a Susana March: Carmen Laforet, con *Nada*; Elisabeth Mulder, con *Alba Grey* y Ana María Matute, con *Los hijos muertos*. Y es necesario también indicar que en este estudio Susana March aparece al final, donde es citada su novela *Nina* dentro del listado que hace el autor de las principales novelas publicadas en el año 1949.

104 Para obtener un panorámica clara de la novela femenina de posguerra, entre otros estudios aquí se han tenido en cuenta sobre todo los de Raquel Conde Peñalosa, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)* (2004), y el de Raquel Arias Careaga, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro* (2005).

105 Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* se refiere a este tipo de novela como “Novela blanca y moderna”.

solitaria (s.a.), *La otra Isabel* (s.a.) y *Canto rodado* (1942)¹⁰⁶, aún están supeditadas a ese tratamiento que se da en la novela rosa, en que se narran historias de amores imposibles con finales precipitados casi de cuento con final feliz, al servicio del gusto del lector consumidor de este tipo de narrativa, que era mayoritariamente femenino y que, por otra parte,

No nos puede sorprender, porque muchas de las escritoras de la inmediata posguerra mantienen en su obra un diálogo directo con este tipo de discurso, que gozaba de un amplio mercado, de la simpatía del Régimen y era amparado por sus instituciones, como la censura, porque se avenía a sus intereses, ya que potenciaba unos referentes ideológicos fuertemente patriarcales y un modelo ideal de feminidad definido por la maternidad, la domesticidad y la subordinación. (Montejo Gurruchaga, 2012: 220)

Ese es el caso de todas las novelas que publica con su pseudónimo¹⁰⁷, y también entran en ese ámbito esos primeros títulos firmados con su nombre que vendrían a constituir una transición en cuanto a calidad literaria entre esa novela rosa más comercial y sus últimas novelas que destacan por su mayor ahondamiento argumentativo y elaboración literaria. A este respecto, José Luis Cano comenta lo siguiente acerca de la publicación de *Canto rodado* como libro que da paso a sus tres novelas posteriores y más destacadas:

Canto rodado está escrita con indudable pericia y con excelente sentido de la narración novelesca. [...] Susana March aborda con valentía un tema difícil, y si su final *rosa* resulta un tanto forzado no parece que debamos reprochárselo a la autora. La novela, en fin, se lee

106 Se han encontrado discrepancias sobre la fecha de publicación de esta novela. En la única edición donde fue publicada no aparece datada y, mientras Joaquín de Entrambasaguas la sitúa en 1944 junto a *Nido de vencejos*, Raquel Arias en su cronología de escritoras españolas de 1939 a 1975, señala el año 1942 como fecha de publicación de *Canto rodado*. En todo caso habrá que confirmar que la fecha correcta es 1942, puesto que es la que aparece en el resumen bibliográfico que hacen los autores de su obra en *El desastre de Annual*, Tomo VII, Editorial Planeta, Barcelona, 1968.

107 Susana Cavallo indica que son más de treinta las novelas que Susana March publica con el pseudónimo de “Amanda Román” (2006: 452).

con interés, ya hace presagiar en Susana March una novelista notable.
(Cano, 1948: 5)

Cabe apuntar además que en publicaciones posteriores y conocidas de la autora como *Nina* o incluso en los volúmenes de los *Episodios* publicados con su marido, la relación de obras en narrativa que se citan al final de estos libros correspondientes a la autora son, además de un libro de narraciones: *Canto rodado*, *Nido de vencejos*, *Nina* y *Algo muere cada día*. Así entendemos que no son contemplados por la autora dentro de su obra narrativa destacable otros títulos como *El velero cautivo*, *Cumbre solitaria* o *La otra Isabel*.

Sin embargo, estando de acuerdo que en *Canto rodado*, así como en *El velero cautivo* es donde se aprecia más evidentemente ese alejamiento de la novela rosa y esa evolución positiva en la calidad narrativa de la autora, y aunque en algún momento recurra a citas extraídas de esas dos novelas, el estudio presente se acoge principalmente a las tres novelas posteriores que de forma más definitiva irán desprendiéndose de la novela rosa, irán ganando en calidad literaria y caminan hacia un realismo cada vez más crudo. Por lo tanto, *Nido de vencejos*, *Nina* y *Algo muere cada día* son las tres novelas que de forma destacada se van a usar en este trabajo en el que se analiza la construcción del personaje femenino, ya que la apuesta de la autora en estas tres últimas novelas es más personal. Aunque en todas ellas el tema amoroso seguirá estando presente, no eclipsa otros temas y otros aspectos destacados en relación al tipo de personaje que encarnan las protagonistas femeninas, mujeres que luchan por superar las circunstancias de sus vidas y alcanzar su propia realización profesional y personal, tema primordial en el conjunto de su producción literaria.

7.3.2. Novelas destacadas

Cabe avanzar que las tres novelas están protagonizadas por figuras femeninas que cuentan su propia historia y que desde una edad adulta hacen balance de lo que han sido sus vidas, buscando de este modo un sentido a su existencia, o desde otro punto de vista, buscando una explicación al

sinsentido al que han llegado sus recorridos vitales. Tanto Inés Albarán, en *Nido de vencejos*, como Nina, en su novela homónima, tienen exactamente treinta años cuando, volviendo al pueblo —en caso de Nina, al pueblo de su marido—, sus caminos dan un giro importante, hecho que de una forma u otra les obliga a reflexionar sobre lo que pudo ser y lo que no es en su momento presente. Ese también es el caso de María en *Algo muere cada día*, que con unos años más hará un repaso mucho más pormenorizado de sus casi cuatro décadas cumplidas.

Desde ese enfoque argumental, aunque hay otros temas esenciales en cada una de estas tres novelas, las tres historias quedan muy condicionadas por un tipo u otro de relación amorosa, basándose todas ellas en un amor que no se puede consumir ni plena, ni plácidamente. Sin embargo, aunque el tema amoroso sea el hilo central en cada caso, no eclipsa otros temas. Estas figuras femeninas lejos quedan de aquella mujer prototipo de novela rosa e incluso de la protagonista de *Canto rodado*, para quien su máxima aspiración en la vida queda limitada a la relación amorosa: «Sería un poco triste renunciar para siempre a los sueños. ¡Adiós al esposo y al hogar y al hijo!» (1942: 159).

Susana March evoluciona en su narrativa hacia personajes femeninos que demuestran poseer aspiraciones más allá del amar, del casarse y del tener hijos, ya que en estas historias de mujeres afloran otros temas igualmente primordiales, temas que además entroncan con los motivos principales de su obra poética.

A continuación vamos a conocer tres figuras femeninas que simbolizan tipos muy concretos de personajes femeninos. Y aunque cada una de ellas está bien definida en su individualidad, a la vez también comparten rasgos comunes. Así Inés Albarán representa a la mujer intelectual, Nina a la mujer adúltera y María, personaje más desarrollado, representa a esa mujer marcada por las circunstancias de la posguerra y que lucha por encontrar su verdadera felicidad superando censuras, prejuicios y agravios comparativos propios de la época. De ahí, desde esa reivindicación y desde ese personaje fiel a la realidad, podemos avanzar que éste es el

personaje que más paralelismo ofrece con el sujeto femenino que encontramos en la poesía de Susana March, puesto que no representa un prototipo tan concreto, sino que María ofrece en su historia tintes de las otras dos figuras y ecos de sus historias relatadas.

7.3.2.1. *Nido de vencejos*. La mujer intelectual

— *A las mujeres con ser bonitas les basta. ¿Para qué estudiar tanto?
¿Acaso te crees ser más feliz que Alicia ahora que eres catedrática?
No respondí. Me pareció inútil*
(1944: 14)

Como venimos diciendo, Susana March empezará a despuntar como narradora con *Nido de vencejos*, novela publicada en 1944 y que supone un punto de inflexión en su producción, ya que con esta obra la autora da un giro definitivo en cuanto a calidad e interés literario en su narrativa. Frente a sus novelas anteriores, más afines a la novela rosa-sentimental, con *Nido de vencejos* asistimos a un cambio en su manera de narrar. Se observa una novedad interesante en cuanto al enfoque de la historia contada, en la que ya no nos encontramos con una chica adolescente que inicia su andadura por la vida adulta, sino que ahora la perspectiva es la de una mujer de treinta años. Se trata del relato de Inés Albarán, que como doctora en Filosofía y Letras ha podido estudiar y trabajar, pudiéndose realizar profesionalmente primero y habiendo alcanzado, posteriormente, cierto reconocimiento como catedrática de una Universidad.

Esta perspectiva de mujer que cuenta su historia siendo ya adulta coincide con sus dos obras posteriores, *Nina* y *Algo muere cada día*. Sin embargo, el planteamiento del personaje de Inés Albarán es diferente a las otras protagonistas, ya que el conflicto de este personaje se diferencia en que, mientras Nina y María buscan su felicidad más allá del marido y de los hijos, en *Nido de vencejos* la perspectiva se sitúa en el extremo opuesto. El punto de partida del hilo argumental arranca en el momento en que esta mujer vuelve a su pueblo, donde, retomando sus orígenes, hace balance de

su recorrido vital y lamenta el precio que ha tenido que pagar al haberse podido dedicar exclusivamente, sin ataduras de ningún tipo, a aquello que verdaderamente deseaba hacer: «Mi mal estaba ahí precisamente; ir escalando cumbres, ir realizando sueños y no encontrar en ninguno de mis triunfos la felicidad [...]; el amor estaba ya demasiado lejos para añorarlo, para suspirar por él...¿Y qué otra cosa me faltaba?» (1944: 15).

Desde este planteamiento argumental, este libro está formado por diecisiete capítulos en los que se lee la historia de Inés Albarán contada en primera persona desde el momento que llega enferma al pueblo donde busca reposo. Y desde ahí, volviendo a sus orígenes, va haciendo balance de lo conseguido y de lo perdido en su trayectoria vital. En un epílogo en el que se cambia la perspectiva de la voz narradora que pasa a tercera persona, la historia se cierra cuando la protagonista, ya muy enferma, envía una carta a Eduardo, antiguo amor de juventud, en la que le confiesa su amor y le pide que regrese al pueblo. El final es trágico porque el amado no llega a tiempo, y lo único que le queda es el cuaderno donde la protagonista narra toda su historia. Con esta última frase, entre trágica y poética, se cierra esta novela: «Sobre los cipreses, raudos, alegres, volaban los vencejos» (1944: 126). Como es habitual en su estilo de escritura, Susana March dota de simbología los momentos cruciales de sus argumentos narrativos. El cierre de esta historia con la muerte de Inés Albarán queda enmarcado entre “los cipreses”, símbolo clásico de la muerte, y ese tipo de pájaros, “los vencejos”, que ya desde el mismo título de la obra están presentes en esta historia engrosando aún más ese perfil de la protagonista de mujer libre, fuerte y triunfadora que ha sido Inés Albarán.

Esta novela contiene de forma muy evidente una de las reivindicaciones constantes de muchas de las protagonistas de la narrativa de la época¹⁰⁸: el problema de la mujer intelectual. Y se considera un problema ya que, como se explica en *Usos amorosos de la posguerra española*, para la mentalidad preponderante en la época, cualquier cosa era más aceptada que el hecho de que una mujer decidiera formarse estudiando:

108 Recordemos que es uno de los temas centrales de *Nada* y de otras novelas menos conocidas de la época.

La educación técnica y profesional de las mujeres quedaba así tarada desde sus mismas raíces por un carácter de provisionalidad o de emergencia, totalmente en contradicción con el interés que un aprendizaje debe despertar tanto en quien lo recibe como en quien lo imparte. ¿Cómo iba a alcanzar un nivel profesional aceptable en ningún campo la que, de acuerdo, con este texto y otros semejantes, tomara aquella formación como un desdichado sucedáneo para el caso de que la suerte le negara la formación de un hogar familiar? (Martín Gaité 1994: 46-47).

Observamos a través de la historia de Inés Albarán ese agravio comparativo del que más tarde hablaremos, que se da entre hombres y mujeres que prosiguen sus estudios y su formación, ya que para ellas es tan sumamente complicado que este hecho se convierte de algún modo en cierto “atrevimiento” que les obliga a pagar por ello dejando su vida personal de lado. Así es el caso de esta figura femenina que se encuentra a sus treinta años con un gran recorrido académico-profesional como catedrática, pero con una vida que le resulta incompleta, hasta el punto de considerarla una vida vacía, al no haber disfrutado nunca del amor, sentimiento este que ahora le resulta primordial para alcanzar la verdadera felicidad. A pesar de sentirse satisfecha consigo misma por haber conseguido todo lo que se había propuesto, siente que se le ha escapado la juventud y junto a ella la oportunidad de amar.

Como hecho colateral y de forma muy visible, queda patente en esta historia el choque frontal existente entre vida rural y vida urbana, motivo que aparece en varias de las otras novelas de la autora, como en *El velero cautivo* (1941) y *Nina* (1949). En el caso de Inés Albarán, a través de su visión personal de las cosas, asistimos a una observación directa de la vida en la aldea y su realidad social cotidiana. Sobre todo repara la protagonista en ciertas situaciones a las que se enfrentan las mujeres de los pueblos que a ella le resultan totalmente lejanas y ajenas a la vida de profesora universitaria que ha llevado en la ciudad. Asiste a situaciones

incomprensibles para ella, que, por otro lado, parecen normalizadas en el día a día del pueblo, como es el caso de doña Encarna, mujer maltratada que «prefirió la muerte a la separación» (1944: 90). Y es de este modo como en esta novela de alguna manera se introduce, aunque sin profundizar en ello, la violencia de género¹⁰⁹. Así se observa también en las reflexiones que aporta la autora en boca de Inés Albarán que, con cierta incompreensión, a veces hasta con cierta fascinación, observa y analiza ese tipo de mujer:

Contemplándola inmóvil, espantosa en su muedez(sic) eterna, yo pensaba en su vida, digna de una heroína de tragedia griega, obsesionada por el miedo a morir y el amor al esposo, superior a todo raciocinio. Siempre que los brazos del hombre la asían, aun ignorando si era el amor o la muerte lo que iban a darle, cerraba los ojos y se entregaba ¡Qué belleza profunda y terrible había en todo aquello! (1944: 91)

Y dentro de la vida aldeana damos también con otro prototipo de mujeres muy estigmatizadas en los pueblos, esas “solteronas” que, aferradas a la tradición y a la religión, se sitúan en el extremo opuesto al tipo de mujer que representa Inés Albarán:

Así eran también Leonor y Enriqueta, mujercitas presas en el hogar castellano incansables de labores que jamás llegaban a concluirse [...]. Mujeres sólo educadas para el matrimonio y que, cuando el matrimonio fallaba —como en este caso—, veían pasar la vida con una melancolía reensora(sic) y dura en los corazones, huérfanas de toda esperanza y de toda liberación. (1944: 14)

Desde la otra perspectiva, la visión que de ella tendrán en el pueblo mujeres como éstas distará mucho de ese reconocimiento que ha obtenido una mujer como Inés Albarán en el ámbito universitario; nada tienen que ver esos juicios de valor con la admiración que ha despertado entre sus alumnos.

109 En «Hasta la muerte», uno de los once relatos que contiene el libro *Cosas que pasan*, Susana March trata igualmente el tema del maltrato a la mujer por parte del marido.

De ahí radica ese sentido peyorativo que le dan los que a Inés Albarán en el pueblo le llaman “la loca” (1944: 12), “la intelectual” (1944: 13) o “la catedrática” (1944: 14). Y así lo ha sabido y vivido la propia protagonista:

Siempre fui para mi familia un bicho raro; jamás comprendieron mis deseos de independencia, mi natural inclinación hacia el estudio, la gravedad de mi carácter y la magnitud de mis aspiraciones. Todo lo que era en mí congénita y natural inclinación, tachábanlo ellos de exótico, de raro y teníanme hasta por desequilibrada. Mucho tuvo que luchar mi padre con todos ellos para poder darme gusto. Que yo, una muchacha joven, rica y no mal parecida, renunciase a un montón de excelentes partidos y malgastase los más floridos años de mi juventud por estudiar enrevesados libros, no entraba en su comprensión. Hicieron lo imposible por sacarme de la cabeza tan absurdas ideas y cuando vieron que no había remedio, me amargaron con sus mofas y sus consejos. (1944: 12)

Se trata en esta obra del estigma de la mujer intelectual. Mientras allá en la ciudad en el ámbito académico esta profesora universitaria gozaba de cierto prestigio profesional, a su vuelta al pueblo asiste a otro tipo de vida propia de esa España del interior de la época en la que no tiene cabida una chica con inquietudes intelectuales. Como consecuencia de ello en esta novela queda manifiesto de forma muy visible uno de los motivos principales que describen al sujeto femenino en la obra de nuestra autora; se trata de esa búsqueda incansable de la felicidad, que deriva siempre en una insatisfacción permanente, provocada por los límites impuestos socialmente a las aspiraciones de mujeres que anhelaban ir más allá de una vida matrimonial. Recordemos que en esas primeras décadas tras las contiendas, «la muchacha que soñara con “vivir su vida” en seguida se daba cuenta de que le resultaba más prudente conservar encerrado aquel propósito en la zona de los anhelos inconfesables, como un tesoro que se convertiría en bazofia al exponerlo a la luz» (Martín Gaité, 1994: 49-50).

De resultas de todo ello y aunque no de forma tan precisa y

elaborada como veremos en la novela *Algo muere cada día*, se puede apreciar en *Nido de vencejos* cierto valor documental, puesto que de acuerdo con Raquel Conde Peñalosa:

Se adelanta a *Nada* en cuanto al interés por reflejar los problemas de nuestro país en los años cuarenta. Pero a diferencia de la obra de Laforet no se centra en el dramatismo de la vida en la posguerra sino en un problema más universal, como las posibilidades de realización de una mujer en el plano afectivo y profesional. (2004a: 187)

Por último, cabe añadir un apunte sobre algo que ya se daba en las otras novelas de forma muy discreta y que en cambio, en estas tres últimas es un aspecto que define una parte de los personajes femeninos protagonistas. Inés, Nina y María son mujeres instruidas que poseen inquietudes intelectuales; tanto es así que en todas ellas se resalta su afición a la lectura. De ahí toda la alusión intertextual que encontramos en estas obras. El caso más evidente es el de *Nido de vencejos*, que acorde con las afinidades intelectuales de la protagonista, profesora universitaria, ofrece un amplio abanico de intertextualidad. Se citan en el libro obras y autores como la poesía de Machado, las heroínas de Shakespeare y las *Rimas* de Bécquer, de las que incluso la protagonista rememora una de ellas que vendrá a ser como una representación de sus sentimientos por el otro. Otros autores aludidos son Cervantes, Pascal y Dostoievsky, Lord Byron. Así también artistas plásticos como Watteau, Doré, Benvenuto Cellini. Del mismo modo en *Algo muere cada día*, su protagonista, que también escribe libros y que acaba trabajando en una revista literaria, habla de lecturas universales como *El Quijote* o *Los miserables*. Y Nina, aun no trabajando ni manifestando dotes ni intereses de escritora, es también una mujer con estudios y aficionada a lecturas del nivel de Proust y Calderón. Precisamente de este último, tal y como sucedía en *Nido de vencejos* al citar Inés un poema de Bécquer, Nina cita un verso muy significativo y premonitorio para su historia:

Recordó un «auto» de Calderón y se dio más clara cuenta de toda la verdad que el mismo encerraba: «*Que la vida sólo es vida – cuando se goza de ella*»¹¹⁰, decían los inmortales versos. En verdad, la Humanidad sufría estúpidamente y se moría dejando intactos en el mundo frutos perfectos que no había osado tocar. Nina quería saborear la vida, llegar a la muerte sin resentimientos. Murmuró con mayor deleite: «He tenido un amante...». (1949: 138)

7.3.2.2. *Nina*. La mujer adúltera

Es triste ser mujer. ¡Se tiene un destino tan limitado!

No le está permitido amar más que una vez.

¿No es monstruoso?

(1949: 13)

Su siguiente novela, *Nina*, surge en 1949¹¹¹, fue finalista del Premio Ciudad de Barcelona¹¹², se publica en la editorial Planeta y “de la mano de esta editorial alcanza cierto éxito en los años cincuenta” (Conde Peñalosa, 2004a: 187). Se trata de una obra que ha sido citada en varias ocasiones junto a la novela *Los Abel* (1948)¹¹³, de Ana María Matute, por ser consideradas novelas que al igual que *Nada* (1944), de Carmen Laforet, contienen historias narradas dentro de la línea del tremendismo.

Aunque con argumentos bien diferenciados, comparten estas novelas descripciones fieles a la cruda realidad vivida por las protagonistas que en cada caso manifiestan una soledad interna y una gran incomprensión al estar insertas dentro de unos ambientes familiares herméticos, opresivos y

110 Versos que pertenecen a uno de los *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca: *El pleito matrimonial*.

111 Ese mismo año la autora se presenta por primera vez a un concurso literario, el Premio Juan Boscán, en el que gana el primer accésit con un poema largo titulado *Polvo en la tierra*.

112 De modo anecdótico, cabe decir que su marido, Ricardo Fernández de la Reguera, en 1951 gana el Premio Ciudad de Barcelona con su novela *Cuando voy a morir*. Asimismo recibirá otros galardones como novelista: el Premio Internacional Club de España con *Perdimos el paraíso* (1955), y el Premio Concha Espina con *Bienaventurados los que aman* (1956).

113 *Los Abel* es la primera novela escrita por Ana María Matute, libro con el que se da a conocer y del que obtiene una buena recepción por parte de la crítica, recibiendo una mención especial en el Premio Nadal en 1947, año en el que dicho premio fue otorgado a Miguel Delibes por su novela *La sombra del ciprés es alargada*.

oscuros, en los que ni hermanos (en el caso de *Los Abel*), ni marido, ni hijos (en *Nina*), ni abuela (en *Nada*) alcanzan a ver —ni mucho menos a aliviar— en las protagonistas esa profunda desazón que las acompaña. Son esos ambientes mismos los que asfixian la existencia de las protagonistas, de forma que en estas novelas, aunque con historias y finales muy distintos entre sí, estas mujeres, sintiéndose anuladas, acabarán acatando las órdenes del destino con finales en los que todas aceptan con cierta resignación las circunstancias de sus vidas.

Sin embargo, también se podría considerar que *Canto rodado*, novela anterior a *Nido de vencejos*, está más cerca de esas descripciones propias del tremendismo. La historia de su protagonista, Elisa, es la de una joven que desde su niñez hasta su madurez vive un sinfín de desgracias. Su drama personal se inicia desde que, siendo una niña, su madre tiene que abandonar la casa donde vivían y casarse con un hombre para poder sobrevivir económicamente. Posteriormente, Elisa vivirá otras muchas calamidades familiares, debido a las cuales acabará huyendo, para pasar a trabajar en un almacén y vivir en un vieja pensión sombría. Cuando parece que su vida cambia de rumbo, al ser rescatada por el jefe del almacén donde trabaja, Jaime Ulargui —un hombre que a pesar de estar casado, le cuida y le ama—, la tragedia en la vida de este personaje se reanuda en el momento en el que, a pesar de encontrarse muy enferma, Jaime se enamora de otra mujer. El final de esta historia plena de desgracias se cierra con su protagonista inmersa en una honda tristeza que le lleva a pensar en el suicidio, pero que finalmente no acometerá, puesto que decide aferrarse a la esperanza de la fe religiosa. Es por tantos momentos oscuros que ofrece esta historia por lo que se puede considerar que también esta novela se encuadra bien en la línea del Tremendismo.

Volviendo al personaje de Nina, la autora nos presenta una figura femenina que una vez más sirve de símbolo para ese tipo de personaje que siente tal libre albedrío que acabará percibiéndose a sí misma sumamente limitada y condicionada por sus circunstancias ambientales y por su entorno social y familiar. Al igual que sucede con *Nido de vencejos* el punto de

partida de esta novela se da en el momento en que la protagonista se desplaza con su familia, esposo y dos hijos al pueblo de donde procede su marido. Hecho que ya de entrada supondrá un motivo de conflicto, puesto que, a pesar de apreciar la tranquilidad que le podría proporcionar la vida en el campo,

La idea de habitar por un espacio indefinido de años en una pequeña aldea del norte, no producía, sin embargo, excesiva satisfacción a esta mujer de ciudad, demasiado madura para arrancarse de cuajo todo el artificio ciudadano, la afición a los locales cerrados, al humo, a la elegancia y al crepúsculo. Tendría que reeducarse en aquel silencio campesino, sacar a flote su viejo gusto por la contemplación, su sedimento de soñadora, de antigua panteísta. De otro modo, estaba perdida. (1949: 5-6)

En cuanto a la visión que de ella tendrán las gentes del pueblo, especialmente las mujeres, recuerda al caso de Inés Albarán, ya que de forma similar Nina se sentirá juzgada por esas mujeres de pueblo anodinas, pacatas, aferradas a la tradición y prematuramente envejecidas. Tanto lo ve y lo siente así que hasta manifiesta su temor de acabar convirtiéndose en una de ellas:

¿No acabaría ella a su vez convirtiéndose como Isabel en un ser sin edad, marchito antes de tiempo? ¿No perdería en aquel pueblo todos los graciosos dones que la adornaban ahora? Sintió un escalofrío. «¡Qué tonta soy!» —pensó—. «No es el pueblo lo que envejece a esas mujeres; es su vida gris. Mientras mi espíritu esté poroso como ahora, yo no envejeceré más de lo necesario». (1949: 23)

De nuevo, queda expuesta en esta obra esa gran diferencia que se da entre la mujer aldeana y la mujer urbana, es decir, que en la representación de Susana March, se ofrece una distinción entre la mujer libre con una mente abierta a todo lo que queda por descubrir y la otra clase de mujer encerrada en la vida de pueblo y con una mentalidad hermética y

tradicional. Y como decíamos, también en *Los Abel* la protagonista, Valba Abel, reflexiona sobre algo similar acerca de esas chicas jóvenes de la aldea: «Pensaba en ellas. Y vi cómo su juventud era extirpada de raíz, y cómo se doblaban y se vencían» (1981: 63).

Así pues, de nuevo en estas novelas, tal como en *Nido de vencejos*, se da ese tremendo choque entre la vida de las mujeres aldeanas y las de esas otras mujeres de ciudad como Nina: «Educada en el seno de una familia culta, libre de prejuicios, Nina había crecido con un vivo sentimiento de albedrío, de su personalidad; jamás necesitó más juez que su propia conciencia» (1949: 12).

Formada por once capítulos y contada en tercera persona por un narrador omnisciente, esta obra plantea el clásico dilema de novelas románticas, llenas de pasión y tragedia, en las que la protagonista se debate entre el amor apasionado de un amante que no conviene y el amor apaciguado y estable del marido. Por este motivo, en varias ocasiones también ha sido comparada con otras novelas clásicas en las que predomina el tema del adulterio por parte de la mujer. Así, Raquel Arias Careaga comenta que «La novela insiste en el dilema femenino del adulterio, convirtiéndose en una mezcla de *La Regenta* y *Cumbres borrascosas*» (2005: 129). De hecho, al igual que sucede con la novela de Leopoldo Alas *Clarín*, en *Nina* también aparece la figura del párroco que, además de ser confesor comprensivo de la protagonista, se enamora de ella y será el primero en sospechar la atracción existente entre ésta y el Barón. Por ello podríamos señalar que este cura del pueblo, Don Jacinto, «es un pálido reflejo del don Fermín de Pas creado por *Clarín*» (Arias Careaga 2005: 130). Cabe apuntar también que, ante una mujer elegante y atractiva como es Nina, el cura no será el único pretendiente; también el médico del pueblo, Pedro Montés, siente una gran atracción por ella.

José Luis Cano en la revista *Ínsula* escribe lo siguiente acerca de esta novela: «Está en la línea sincera de *Los Abel*, de Ana María Matute, aunque no tenga nada que ver con ella, salvo quizá la misma descendencia romántica que ya señalé a ésta, y que sospeché en la gran creación trágica de

Emilia Brontë» (1949: 5). Así también Eugenio de Nora (1970: 187) la sitúa dentro de la línea de *Cumbres borrascosas* y de *Amor de Perdição*¹¹⁴.

Como es propio de este tipo de novelas, el relato de Nina se cierra con un final trágico y desesperanzador que se da con el suicidio de Alejandro, el amante al que Nina, optando por mantener su vida tranquila con los suyos (marido e hijos), rechaza en varias ocasiones a pesar de confesar que lo ama con una pasión desbordada que nunca antes había sentido. De este modo, pese a la solución convencional, se observa aquí el cuestionamiento del matrimonio. Con la muerte del amante desaparecen en la protagonista todas sus ilusiones y su vitalidad, dejando paso a una vida mansa a la vez que carente de plenitud:

Fuera, en el campo, la vida continuaba. Septiembre se erguía esbelto y líquido como la espada de un surtidor. El rumor primerizo del otoño llenaba los bosques. Vendría el invierno con sus fríos y la primavera con su estallar de flores. La vida iría resbalando mansamente; volvería a su cauce el desbordado río. Apagado el volcán, seca la fuente, ¿qué había que temer? Sería un lento morir sin prisa, un irse haciendo vieja sin lástima ya de su juventud. (1949: 185)

Y precisamente en esto coincide nuestra siguiente protagonista que también proyectará una inmensa resignación con la que decide seguir adelante, sabiendo que su vida ya no volverá a poseer la fuerza, ni el ímpetu, ni el brío propios de los años de juventud.

7.3.2.3. Algo muere cada día. La mujer y su destino

El destino de una mujer, de cualquier mujer, no tiene ninguna importancia.

(1973: 8)

Trataremos en este apartado la última novela¹¹⁵ que Susana March

114 Cabe apuntar que *Amor de Perdição* es una novela escrita en 1862 por Camilo Castelo Branco (1825-1890) y representa uno de los exponentes del Romanticismo portugués tardío.

115 Posteriormente lo único que publica Susana March en narrativa es un conjunto de relatos recogidos en un libro titulado *Cosas que pasan*, publicado en la Editorial

escribió antes de enfrascarse en la elaboración de *Los Episodios*. Con el título de *Algo muere cada día*, la autora publica en Editorial Planeta en 1955¹¹⁶ su novela más extensa y elaborada y la que alcanzará un mayor éxito editorial, puesto que, además de varias reediciones en España, llega a ser traducida al francés, al alemán y al inglés.

Se trata de una obra formada por un prólogo y dos partes y está ambientada en los años de antes, durante y después de la Guerra Civil española. Más concretamente, el periodo temporal que abarca va desde el inicio de la Guerra Civil, pasando por los años de miedo, hambre y frío en plena contienda y acabando en la década de los cincuenta, años de posguerra en los que casi a sus cuarenta años la protagonista cierra su historia.

La primera parte consta de diecisiete capítulos que van desde el nacimiento de la protagonista en 1918 hasta que con casi 21 años, en 1938 la protagonista hace una larga reflexión sobre el sentido de la guerra y las consecuencias directas que tiene tanto en sus familiares, como en sus amigos y conocidos. Prosigue la novela en una segunda parte que posee diez capítulos y se inicia con el último bombardeo de la guerra, aportando de este modo un vívido retrato de la España de posguerra. En esta segunda parte la protagonista entra en una nueva etapa de madurez que se consolida con la muerte del padre y posteriormente la boda con Arturo. El último capítulo de esta segunda y última parte enlaza con el prólogo que de modo premonitorio ya nos avanza cuál va a ser el destino de esta protagonista, que, como el de cualquier otra mujer de la época con pretensiones de realizarse personal y profesionalmente, será un destino frustrado: «Ir amontonando ruinas es vivir» (1973: 221).

Como novela de aprendizaje y desarrollo, asistimos a la evolución personal de la protagonista, que cuenta en primera persona la historia de su vida desde sus orígenes, es decir, desde el matrimonio de sus padres, pasando por su nacimiento, su niñez, su juventud y su matrimonio, hasta llegar al presente en el que es una mujer casada y con tres hijos, momento

Planeta en el año 1983.

116 En ese año a su marido le era otorgado el Premio Internacional Club de España por su novela *Perdimos el paraíso*.

desde el que hace balance de su vida, que parece, como apuntábamos, haber concluido en una inevitable resignación. De este modo, el final de la historia de María se concluye de forma realista, a la vez que desesperanzadora, puesto que como explica María Alfaro¹¹⁷ en la reseña que redacta en la revista *Ínsula* sobre esta obra, «En *Algo muere cada día* todo lo que acontece resulta perfectamente verosímil. La fantasía queda descartada; el mismo tono gris de cada uno de sus personajes es pura realidad cotidiana» (1956: 7). De hecho, el final de esta historia no tiene los tintes trágicos de los finales de sus anteriores novelas; ni se morirá la protagonista justo cuando descubre el amor, como es el caso de Inés Albarán en *Nido de Vencejos*, ni se suicidará el amante rechazado como sucede en *Nina*.

Podemos afirmar, pues, que desde este enfoque más realista el personaje protagonista de *Algo muere cada día* asume rasgos ya vistos en otros personajes femeninos de la narrativa de Susana March. Se contemplan en esta figura los otros dos tipos femeninos dibujados en las novelas anteriormente comentadas, aunque el perfil que hace ahora de este personaje femenino es más verosímil.

Por un lado, con esta obra la autora se suma al esfuerzo por la defensa de la vocación intelectual en la mujer, puesto que en María encontramos también el problema que ya se daba con Inés Albarán en *Nido de vencejos*. María, como Inés, tendrá que esforzarse y superar prejuicios para poder realizar sus inquietudes intelectuales. Su padre le obliga a estudiar lo que él considera “útil”, de forma que a María no le queda más remedio que acatar órdenes y espera a hacerse más independiente para estudiar el Bachillerato tal y como ella deseaba, y lo tendrá que hacer por su cuenta estudiando por las noches, a la vez que trabaja en una oficina. Todo ello sin merecer ningún reconocimiento, sino que, más bien al contrario, la protagonista tiene que enfrentarse en varias ocasiones a la incomprensión de sus conocidos y de sus seres más allegados con preguntas propias de una

117 María Alfaro es una escritora coetánea a Susana March que en su momento fue bastante conocida por sus artículos de crítica literaria. Además fue corresponsal de la revista francesa *Les Nouvelles Littéraires* y traductora de clásicos franceses. También escribió narrativa y tiene publicado un único libro de poemas de 1951: *Poemas del recuerdo*. Y cabe apuntar que Carmen Conde la incluye junto a Susana March y otras poetas en su antología poética de 1954: *Poesía femenina española viviente*.

época poco comprensiva con este tipo de mujeres que mostraban tener inquietudes intelectuales: «¿Para qué quieres estudiar? Cuando se termine la guerra te casarás con Arturo Robert...» (1973: 122-123).

Por otro lado, también se observa en este personaje el problema de la mujer adúltera que sufría Nina en su novela homónima. Aunque en esta ocasión podríamos interpretar que la protagonista, a falta de otros estímulos, proyecta en el amor un irracional proyecto de realización. En esta historia María confiesa tener «un amor ilícito en el corazón» (1973: 213), ya que estando casada y con hijos, cuando Arturo está ausente se da cuenta de que está enamorada de Pedro, el mejor amigo de su marido, quien en un primer momento no corresponde los sentimientos de María, para más tarde, cuando está a punto de volver el marido, confesarle a María finalmente su amor. Ante ello, presa ya de un desespero acumulado por todo lo vivido, la protagonista cierra su historia rechazando ese amor prohibido. Este desenlace nos hace pensar que se trata de un final convencional forzado por las circunstancias sociopolíticas del momento en el que se escribe esta novela; se trataría de una suerte de autocensura ejecutada por la propia autora. De este modo, dando término a sus anhelos, este personaje deja paso a una vida sin ilusiones junto a un marido ausente y absolutamente ajeno a las zozobras de su mujer:

— ¿Por qué ahora? —le dije—. Ya es tarde.

— He estado loco. Pensé que podría resistir. Mientras tú estabas sola y yo sabía que no pertenecías a nadie... ¡Pero ahora! Esto no puede ser. ¡No puede ser!

Me daba pena su desesperación. Hasta mi pobre amor me daba pena. Pensé que era mejor empezar a morir pronto, acabar en seguida con todo. No llevar a rastras, siempre, una nostalgia, un fracaso como aquel.

— Debiste pensarlo con tiempo. No estropees ahora tu magnífica fidelidad —exclamé— ¡Podías estar orgulloso! Eras tú el que debiera decirle a Arturo: «He aquí a tu mujer intacta. Velé celosamente por que así fuera.» ¡El amigo leal! Y ahora lo

estropeas. ¿Por qué? ¿No tuviste valor para decirme: «No te amo»? Entonces lo mataste todo en mí. Quizá fuera mejor que lo mataras, porque ahora yo no sería lo que soy. Arturo te debe mucho. Podrá seguir creyendo en las mujeres fuertes y en el fuego sagrado del hogar. ¿Qué importa todo lo que haya dentro de mí, estas ruinas? (1973: 221)

Como vemos en esta ocasión, los rasgos con los que se define el personaje protagonista de *Algo muere cada día* poseen otros tintes menos novelescos que en obras anteriores, puesto que, tal y como apunta Eugenio de Nora,

Si *Nina* representa la llamarada de la pasión trágica, eternizada en su fugacidad para la conciencia absorta de la protagonista, *Algo muere cada día* significa la rememoración y balance doliente y melancólico de una vida de mujer, desde la infancia ya inquieta hasta el umbral resignado, desesperanzado y, desde luego, sin pasión, de la madurez. (1970: 187)

La historia de María es la historia de una mujer cualquiera, si entendemos que está contada desde esa verosimilitud que acerca bastante fielmente la experiencia de esta figura femenina a la verdadera experiencia de las mujeres de la época en la que está enmarcada. De ahí deriva el hecho de que, como hemos visto, en varios estudios sobre Susana March, se destaque la existencia de retales autobiográficos en su obra en general y de forma muy evidente en esta su última novela, puesto que parece ser que la realidad contada en esta historia está muy cerca de la experiencia vivida en ese mismo periodo histórico por Susana March. Por ello, de alguna manera, como sucede con *Nada* de Laforet y con otras novelas testimoniales de la posguerra, se podría considerar que esta obra es una novela autobiográfica.

Relacionado con esto y como anunciábamos, es preciso apuntar también que *Algo muere cada día* es una novela con un importante valor documental del momento histórico en el que está contextualizada, aunque

comparándola con *Nido de vencejos*, dicho valor es mayor por ser mucho más extenso y pormenorizado. Sin embargo, de acuerdo con Raquel Conde Peñalosa, cabe matizar que en esta novela de Susana March, tal como en otras autoras destacadas de la novela testimonial,

En general, vemos en sus relatos un testimonio tanto del momento histórico en el que viven, como de la particular experiencia de las mujeres en la posguerra, reflejando una concienciación de las desigualdades que sufren las mujeres a todos los niveles. Sin embargo no llega a plasmarse en ellos una denuncia política ni una explícita reivindicación femenina. (2004a: 230-231)

Así pues, en *Algo muere cada día* el momento histórico estará presente desde las primeras hasta las últimas páginas como marco en el que se encuadra una historia en la que evidentemente queda plasmado el hecho irrefutable de que las principales perjudicadas son las mujeres. Sin embargo, el argumento no se centra en ello como denuncia feminista, sino que se plasma en la repercusión de las circunstancias históricas en los personajes y en concreto en la experiencia particular de la protagonista de la novela. Así lo indica Janet Pérez en su estudio sobre las escritoras españolas y la Guerra Civil:

Poet and novelist Susana March usually concentrates upon presenting a feminine perspective, but in *Algo muere cada día (Something Dies Each Day)* she offers insights into the lives of many people in Barcelona during the Civil War as part of the background tapestry against which her protagonist's life is presented. (1992: 349)

De resultas de todo esto, podemos afirmar que sin duda en esta obra el contexto propio de la época está presente como condicionamiento real de las circunstancias de las vidas de los personajes, pero no son el tema primordial de esta novela. Es decir, en este tipo de novela testimonial asistimos a la experiencia personal de una mujer en la que la barbarie exterior del momento histórico que le ha tocado vivir (que enmarca toda la

primera parte) repercute y se traduce en su propia barbarie interior (expresada en la segunda parte de la novela), que a su vez conecta con el sentir de una colectividad, el de todas esas mujeres que ven reducidas radicalmente todas sus posibilidades. A su vez, todo ello desemboca en la plena conciencia del dolor de vivir con una desazón interna permanente en el tiempo. De ahí esa áspera conclusión a la que llega María al final del relato de su recorrido vital a sus casi cuarenta años:

Ha empezado la normalidad. Arturo ha vuelto. Dentro de unos días empieza a trabajar y la vida recobra su ritmo acostumbrado. Arturo parece feliz. Los niños parecen felices. Los parientes, los amigos, todos parecen felices también. Sólo una pieza no acaba de encajar en este tablero tan armónico: yo. Pero yo sé aguantarme. He demostrado que sé aguantarme. Mi dicha, mi placer, mi comodidad, hasta mi propio destino, no tienen ninguna importancia. El destino de una mujer, de cualquier mujer, no tiene ninguna importancia. (1973: 8)

7.3.3. Interrelaciones entre poesía y narrativa

Imaginando que hacemos una clasificación en una línea continua, podemos decir que en las novelas de Susana March sus personajes femeninos se mueven entre dos extremos que se corresponden con un tipo de mujer y su antítesis. Es decir, los dos polos opuestos en la construcción del personaje femenino se mueven entre una mujer aferrada a su quimera — personaje femenino principal— frente a esa otra mujer aferrada a los dictámenes de la tradición, personaje femenino secundario. Se suma así Susana March a la tendencia generalizada en la narrativa de posguerra escrita por mujeres, en la que se observa ese punto de encuentro en cuanto a la construcción del personaje femenino: «Las escritoras escribieron sobre las mujeres, enfrentándolas con un conflicto social que es el punto medio entre sus aspiraciones y problemas; junto a los personajes principales, otros personajes femeninos contribuyen a ilustrar la imagen de la mujer de la época, tamizada por el filtro de lo literario» (Forneas Fernández, 1987: 453).

Este sería el marco general, aunque es evidente que ninguna de

nuestras protagonistas escapa totalmente a la realidad circundante; por ello, como veremos, al final entre estos dos tipos opuestos de mujeres se encuentran muchos y variados matices.

El protagonismo en la obra narrativa y poética de nuestra autora se lo lleva ese personaje femenino que es interpretado por chicas jóvenes que demuestran sentir una necesidad imperiosa de realizarse, de ver nuevos caminos, de no sucumbir a los límites del matrimonio y de encontrar su propia felicidad. Se trata de protagonistas que luchan contra su destino como mujeres, por ello contrastan frontalmente con aquellas otras mujeres que acatan las órdenes de su destino, mujeres sumisas que asumen límites, convenciones y principios tradicionales. Son en definitiva aquellas «mujercitas presas en el hogar castellano» (1944: 14) de las que nos hablaba Inés Albarán en *Nido de vencejos*.

El objetivo de este epígrafe es definir el personaje femenino protagonista en la obra de Susana March, y para ello se realizará un recorrido por las tres etapas que se dan en este tipo de mujer. Así pues, en primer lugar, vamos a empezar por descubrir las quimeras propias de los años de juventud, luego daremos con esa realidad circundante que limita las ilusiones, para finalmente acabar viendo las consecuencias que acarrea ese choque entre realidad y quimera en la etapa de madurez de la figura femenina.

Consecuentemente veremos pues la relación existente entre libertad, rebeldía e inquietud frente a un sentimiento de insatisfacción permanente que conduce a la soledad y a la tristeza. Todo esta materia prima es la base con la que Susana March construye la esencia del personaje femenino en su producción literaria.

7.3.3.1. Flores enfermas de inquietudes

*Ansia que ardiente crece,
vertiginoso vuelo
tras de algo que nos llama...*

ROSALÍA DE CASTRO

El anclaje referencial a partir del cual se despliega la figura femenina protagonista del conjunto de la obra de Susana March se fundamenta en esa visión de la vida como camino infinito por descubrir. El eje de sentido que recorre las obras de nuestra autora hace reverencias al tópico clásico de comparación de la vida como navegación.

Uno de los rasgos identificativos más sobresaliente tanto del yo poético como del personaje femenino en la narrativa de Susana March es esa enorme inquietud que acompaña a la mujer protagonista desde su temprana juventud. De este modo, la autora construye en su obra un tipo de mujer que desde sus años de adolescente expresa una impetuosa necesidad de dar rienda suelta a sus anhelos, ambiciones y deseos que la acompañan. Ese personaje tipo que se representa en el conjunto de figuras femeninas en narrativa coincide plenamente con el sujeto poético de los poemarios de nuestra autora.

Se trata de ese “anhelar sin sosiego” (1938: 185) que atraviesa transversal y cronológicamente todos los libros de Susana March aquí tratados, desde el primer al último poemario, tal como en todas las heroínas de su narrativa. Así pues, ya desde su primer poemario, *Rutas* (1938), pieza de juventud, se reconoce una plena conciencia de esa necesidad interna de “viajar”, tanto en un sentido literal, como más allá. Es decir, las protagonistas de sus obras son chicas jóvenes con anhelos de libertad, de conocer mundo, y que luchan contra los límites impuestos manifestando la necesidad de autodefinirse en su especificidad como ser humano, independientemente de su condición como mujer. El sujeto femenino que aquí conoceremos es el personaje poético que la autora dibuja desde sus primeros versos y, para introducir con algunas pinceladas esa voz femenina, escogemos los siguientes pares de versos extraídos de los quince cuartetos

en los que la hablante se define en su complejo y ambicioso «Yo»:

Todo en mí es Universo;
es grandeza de cielos y grandeza de mares...
[...]
yo vivo en las alturas soñando en los abismos.
Todos los ideales han besado mi frente;
[...]
Yo soy esa pregunta
que no tiene respuesta. Una interrogación
[...]
En mi cima de ensueños,
yo forjo una ancha ruta bordada de inquietud.
[...]
Desprecio lo que veo; amo lo que no he visto,
¡y voy hacia la “nada” por la gran ruta abierta!
[...]
Anhelar sin sosiego,
ambicionarlo todo, pensar, sufrir, soñar...

(1938: 185-187)

Anuncia este poema todos los ingredientes que conforman la personalidad de estas voces femeninas: *ideales, interrogación, ensueños, inquietud, ruta abierta, anhelar, soñar*. Así pues, la vida como una larga y ancha ruta por la que transitar sin límites es el rasgo más definitorio de las voces femeninas protagonistas en la producción de Susana March. Tal y como sucede en este poema, así como en muchos otros, asistimos recurrentemente a la ausencia de un destinatario reconocible como persona, frente a la abundancia de ocasiones en las que la voz en primera persona habla a un interlocutor universal como lo son el Mundo, la Tierra, la Vida, la Muerte y el Señor. Se demuestra así su imperiosa necesidad de trascender la condición primera de ser humano y luego también la de mujer, para poder expandirse en muchos y diversos caminos. Inés Albarán, Nina, María, así como el sujeto poético, se presentan como personas muy conscientes de su

lugar en el mundo y por ello tienden a la reflexión y se recogen en sí mismas para dar paso a toda una serie de meditaciones sobre sus sueños, sus esperanzas, sus anhelos inconfesables, sus deseos insatisfechos, así como, posteriormente, sobre su amargura, su sentimiento de fracaso y finalmente sobre esa tremenda resignación ante un destino que no les permite realizarse en plenitud.

La primera señal de este motivo principal se observa a través de muchos de los títulos de sus producciones, tanto de libros como de poemas, pues a través de ellos ya desde un primer momento Susana March dota de simbología a las historias de sus protagonistas. Así, por ejemplo, *El velero cautivo* contiene de forma muy expresa el tópico clásico de la vida como navegación. Prevalece en esta novela la imagen clásica de la protagonista a orillas del puerto, anhelante de nuevos caminos. Recreación que enlaza de alguna manera con el motivo de la poesía tradicional del llanto a orillas del mar. Esta visión de las posibilidades que ofrece el infinito mar se expresa también en esos poemas de juventud en *Rutas*, cuyo título evidencia esas mismas ansias de un personaje poético joven por trascender más allá de sí mismo y conocer otros mundos. Por este motivo, estas figuras femeninas, desde la ingenuidad de unos años en los que aún no pesa el paso del tiempo, van en busca de un sueño para soñar, es decir, van buscando su propio «Balcón al mar»:

Yo amo el puerto abierto a las rutas inciertas;
[...]
A veces, en mi ensueño,
me he visto en un barco a punto de zarpar,
—como un nuevo grumete de novela de antaño—
lanzándome en busca de la eterna aventura ideal,
[...]

(1938: 224)

Recuerdan estos versos las palabras con las que se expresa Luisa, la protagonista de *El velero cautivo* (1941), quien también, como decíamos,

proyecta en el mar todo el cúmulo de anhelos que le oprimen:

Deseo triunfar en la vida; elevarme sobre los demás y que todos me admiren. Deseo trabajar mucho en un trabajo que llene toda mi vida, y viajar, y ver muchos países (sic) remotos, y conocer mucha gente interesante, y leer libros, maravillosos y asistir a conciertos de las mejores orquestas del mundo...[...] Llevo una enormidad de deseos en mi corazón. Por eso sufro mirando el mar. Se me antoja un camino abierto hacia todos los horizontes, [...] ¿Por qué no marcharse? ¿Por qué no romper con todo y trazar la ruta nueva, la ruta aún inédita de su vida? (1941: 14-15)

Este sentimiento de expansión que es expresado por los personajes femeninos desde las primeras piezas que coinciden más o menos en fechas de publicación —*Rutas* (1938), *El velero cautivo* (1941)—, se mantiene, como venimos repitiendo, en una constante a lo largo de toda la producción de Susana March. También en los últimos poemarios encontramos ecos de esos anhelos, de esas ansias de descubrir, de luchar, a pesar del desencanto, de la tristeza e, incluso, a pesar de la resignación que acabará sintiendo la figura femenina de nuestra autora, como una más de esas mujeres “ventaneras”¹¹⁸ a las que hace referencia Carmen Martín Gaité, «propensas a levantar la vista, a trascender lo que tienen más cerca» (Martinell Gifre, en Martín Gaité, 1992: 10).

Y precisando aún más, cabe decir que toda esa inquietud, «esa rara melancolía, ese desencanto vago» (1949: 39) que afirma sentir la protagonista de *Nina*, no tiene un nombre concreto ni único, es decir, no es algo que se pueda palpar, sino que se trata más bien de inquietudes y zozobras desconocidas incluso para las propias protagonistas. Es precisamente ese misterio, ese interrogante en sus caminos lo que las hace avanzar. De este modo, en líneas posteriores a las citadas, continúa Nina intentando entender ese paradójico sentimiento que la acompaña

118 En la introducción que hace Carmen Martín Gaité a su libro *Desde la ventana* explica de dónde proviene el título: «Lo he titulado DESDE LA VENTANA, como homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido»

constantemente: «Ella no quiere morir; no quiere la paz ni el silencio. Quiere estar intranquila, despierta, viva; quiere saciarse de todo, verlo todo, saberlo todo. Es una amarga y terrible sed» (1949: 42).

Así pues, la inquietud propia de estas figuras femeninas deriva en esa insatisfacción permanente que será otra de las constantes en la evolución de sus caracteres, siempre abiertas a lo nuevo, a lo desconocido, a ahondar en la parte oculta de las cosas, en lo misterioso, en definitiva, siempre con ese afán incansable de ir descubriendo lo inefable. El sujeto poético habla de ello en *Ardiente voz* (1948) apelando a la «Fraternidad» que siente hacia lo misterioso:

Hermana soy de todo cuanto alienta,
de todo cuanto, inmóvil, se sostiene
de pie frente al misterio.

Iría poco a poco, dulcemente,
acariciando a Dios en cada cosa...

(1948: 12)

También en *Algo muere cada día* la protagonista, en sus años de juventud, expresa igualmente ese anhelo indefinido, pues inevitablemente se siente atraída, como las otras heroínas y como el sujeto poético, por todo aquello que pueda deparar el arcano Destino: «Yo sufría por cosas oscuras, por llamadas lejanas que me ensordecían sin saberlo» (1973: 54). Y posteriormente ya en una edad más madura, reconoce que su mal trasciende cualquier otro mal físico, puesto que su verdadera enfermedad ha sido y sigue siendo esa insatisfacción que se mantiene en el tiempo intrínsecamente unida a ella:

Sentía un gran abatimiento.
— Voy a recetarte unas inyecciones —me decía Pedro de pronto—.
Tienes menos sangre que un mosquito.
— Tal vez... —suspiraba yo.

Pero lo que tenía era nostalgia, hambre y sed de cosas, insatisfacción.
Eso era lo que me chupaba las mejillas y hasta el alma.
(1973: 171)

En esta misma línea, Eugenio de Nora recoge este aspecto que se reconoce en María, y haciendo un análisis de la evolución de este personaje, apunta que,

ni el casi involuntario atractivo traducido en asedio amoroso de casi todos los hombres de algún valor que la vida pone en contacto con ella, ni los triunfos económico-sociales y artísticos que la convierten en mujer independiente, ni siquiera la existencia feliz de sus tres hijos (menos, claro, la recuperación final, tardía, de un marido que en su fondo último ha empezado a despreciar) consiguen dar plenitud a la existencia de María. (1970: 188)

Esa inquietud inicial de este personaje femenino que constantemente se siente incompleto va derivando con los años en un inconformismo incesante en su manera de afrontar la vida, que, incluso, supera la felicidad y la plenitud que en parte se supone que le han dado el esposo amado, los tres hijos queridos, por un lado, y la realización profesional como escritora¹¹⁹, por otro. Así pues, podemos afirmar que una y otra vez se observa que «March apenas muestra mujeres felices en sus novelas y muy pocas dentro del matrimonio» (Montejo Gurruchaga, 2012: 232).

Asimismo, encontramos otras ocasiones en las que estos personajes femeninos tildan de “enfermedad” esa inquietud que las caracteriza y de la que no pueden escapar. En el poemario *Poemas de la Plaza Real*, la voz hablante se sitúa frente un tú masculino con el que realiza toda una serie de paralelismos comparativos a través de los cuales la voz poética insiste en su falta de libertad en cuanto a su expansión personal, de ahí que se sienta así de «Insatisfecha»:

119 Después de muchos años escribiendo versos y estudiando, finalmente María consigue trabajar en una revista literaria con la que obtiene cierto prestigio profesional y un digno sustento económico, que hasta le permite prescindir de la ayuda económica que recibe del marido cuando éste permanece ausente durante cuatro años.

Todo, amigo, nos cansa.
A ti el vagabundaje sobre los anchos mares;
a mí la vida mansa,
apresada en la quieta dulzura de mis lares.

A ti la lucha fiera
con tus propias pasiones, — caudal de plenitudes —.
A mí esta primavera
que sólo me da flores enfermas de inquietudes.

(1987: 23)

A lo largo de los dieciocho cuartetos que conforman este extenso poema se da una contraposición persistente entre todo aquello que al hombre le es permitido hacer y lo que la mujer desearía poder hacer. De este modo se desprenden toda una serie de imágenes cotejadas entre sí con las que la voz hablante evidencia la creciente insatisfacción que siente ante esa inmensa libertad de movimiento que posee el hombre. Son tantas las cosas que éste puede ser y hacer, que frente a ello esta figura femenina en este mismo poema hace una reivindicación de la esencia de su verdadero «yo», quedando expuestos una vez más sus anhelos:

Toda YO, amanecer,
sin pasado, sin nombre, sin dolor, sin historia,
con una sed enorme de vivir y de ver,
y de cruzar caminos y de alcanzar la gloria.

(1987: 25)

Sueños, vitalidad, afán de independencia chocan con las circunstancias histórico-sociales que rodean a estas mujeres, quedando así como discapacitadas para alcanzar una plenitud real. La búsqueda de la libertad absoluta de ser, de conocer, de hacer, es el deseo más impetuoso de este sujeto femenino que lucha constantemente por trascender sus propias circunstancias para ir más allá de límites, barreras y fronteras de cualquier

tipo. Así lo avanza en «Preludio» la voz poética: «La aventura y la lucha es lo que adoro» (1987: 22). Con esta vehemencia se enfatiza la forma de afrontar cualquier vivencia, tanto la del amor como es el caso concreto de este poema dirigido a un “tú” amado, como en cualquier otra experiencia que se le pueda presentar.

Esa libertad anhelada se vuelve desmesurada ante una realidad que oprime la existencia de estas mujeres para las que la verdadera felicidad pasa por dar rienda suelta a todas y cada una de sus quimeras, sin verse obligadas a prescindir de ninguna. Sin embargo, como se puede apreciar, en ninguna de estas voces femeninas las «Anclas» de la vida les permitirán tal elevación:

Yo quisiera
levar anclas de este puerto placentero que me
guarda
y estrellarme en cualquier costa,
aturdida por la voz de la tormenta,
desgarrados en la gloria de la lucha
mis recientes estandartes.
Yo quisiera
desprenderme de las algas que me oprimen los
costados
y adentrarme por las rutas de la vida,
sin más luz que mi esperanza,
con la rosa de los vientos
fieramente deshojada entre mis manos.
[...]
Yo quisiera...
¡Yo quisiera levar anclas de mí misma!

(1948 : 39)

Ese “¡Yo quisiera...!” , enfatizado una y otra vez, es el motivo que transversalmente recorre toda la producción de Susana March, en la que los personajes femeninos se convierten en heroínas luchando por trascender los

dictados del entorno que les envuelve y les limita. A pesar de ello, la búsqueda de una verdadera felicidad será lo primordial para estas mujeres dispuestas a todo con tal de no tener que renunciar a nada. Tal es el caso de Nina, incapaz de conformarse con la paz y la tranquilidad que le ofrece la vida en la aldea junto a su marido e hijos.

Siempre se creyó capacitada para el heroísmo, para un bello gesto espectacular. Pero no resiste el diminuto y cotidiano sacrificio, este heroísmo humilde y secreto. Otra mujer mejor que ella hubiese aceptado con una sonrisa la nueva existencia, hubiese procurado adaptarse al medio y prescindir de todo lo que no fuese la felicidad de los suyos. Pero ella es terca en lo que se refiere a su propia felicidad. Quiere ser feliz; cree que tiene derecho de serlo. Y ahora no lo es. En su alma ha habitado siempre una viva tendencia al desorden, a la aventura. (1949: 80)

Asimismo, en la madurez del sujeto poético, podemos observar que, a pesar del poder arrebatador del tiempo tan vehemente expresado en *El viento* y a pesar del desencanto vital que se respira en *La tristeza*, la figura femenina protagonista de todos estos poemarios se resiste a abandonar ese sentimiento propio de su juventud. Tanto es así que hasta en el hondo desasosiego de los últimos poemas de *Esta mujer que soy* se reconoce y se reafirma en su esencia primera que, en medio de «La soledad» que la acompaña, mantiene una llamarada de:

la absoluta lucidez
de verlo todo con los ojos abiertos.
Y no poderlos cerrar nunca,
y no poder descansar nunca
y no dejar de ser
jamás,
este monstruo lúcido y despierto,
este interrogante,
esta tortura

de exigir y exigir y exigir...

(1959: 44)

Esa insatisfacción, ese inconformismo que caracteriza a estos personajes femeninos propios de la obra de Susana March no son sentimientos de los que se puedan desprender fácilmente, sino que van intrínsecamente ligados a su forma de percibir la vida.

No obstante, y como veremos en el siguiente punto, el encuentro, o mejor dicho, el encontronazo con el entorno que les rodea va a matizar el sentido de esa absoluta libertad anhelada, puesto que, impelidas por las circunstancias, estas voces femeninas irán matizando su forma de encontrar una auténtica felicidad interna, más allá del mundo exterior. Este hecho se aprecia en cada caso a medida que estos personajes van creciendo, madurando y, consecuentemente, alcanzando otra visión de las cosas, más propia de una mujer adulta que ya acumula la suficiente experiencia como para encontrar otra libertad, alejada de aquel ideal propio de la inocencia e ingenuidad de los años de juventud soñadora. Con estas palabras expresa María en *Algo muere cada día* esa evolución en su desarrollo personal:

Mi vida era interesante. De haber sido más joven o más entusiasta, quizá hasta me hubiera considerado feliz. Mis traducciones y mi colaboración en la revista me habían dado cierto renombre. Tenía mucho trabajo y ganaba dinero. Me había introducido en un mundo culto y agradable donde se me concedía beligerancia. Se abrían ante mí infinitas posibilidades que, sin embargo, yo no sentía el menor deseo de aprovechar. [...] Yo había llegado a comprender que la libertad no es otra cosa que estar en paz con uno mismo. (1973: 217)

7.3.3.2. Sin fronteras ni angustias

Desde el reclamo constante de los anhelos irrealizables por parte de la figura femenina surge, otro de los motivos recurrentes en la obra de Susana March: el agravio comparativo con el hombre, que siempre va a poder realizar sus deseos frente a los ojos indignados de la mujer. Estas

figuras femeninas van a sacar a flote en más de una ocasión esa añorada libertad que a ellas se les resiste y que en cambio el hombre posee en plenitud, incluso más allá de su compromiso como esposo y padre y, supuestamente, como eje central del hogar.

Así es como sucede en *Algo muere cada día*, cuya protagonista, a pesar de haber sido siempre una mujer fuerte, independiente, luchadora, que incluso ha triunfado en su trabajo y se ha casado por amor, acaba asumiendo su frustración tal como muchas otras mujeres de las que en tantas ocasiones ella renegó, puesto que también ella, más resignada que indignada, aceptará la marcha de su marido. Veamos los siguientes dos fragmentos de esta novela que oscilan entre la indignación y la resignación del personaje:

Una mujer no debe interponerse nunca entre un hombre y su ideal. Una mujer raramente sabe lo que es un ideal. No hay en el mundo ideal lo suficiente grande como para hacerle olvidar a sus hijos. Una mujer contempla siempre con ojos benévolos, si no irónicos, la grandilocuencia de los hombres y su heroísmo. El heroísmo, para ella es vivir en una gris, cotidiana y tremenda resignación. (1973: 181)

¡Los hombres, los hombres! Los hombres podían cometerlo todo, me exasperaba yo. Podían sentir nostalgia de libertad y marcharse, arrepentirse y volver. La mujer, en cambio, no podía hacer más que esperar a que las crisis masculinas pasaran. Una mujer amante, sumisa y resignada. Yo no quería ser ninguna de estas cosas. (1973: 186)

Sin embargo, este será el destino que le espera a María que primero observará cómo su marido es capaz de acabar la carrera de derecho, mientras que a ella se le hace muy difícil proseguir con sus estudios, que tras mucho esfuerzo tendrá que abandonar. Y posteriormente, no sólo acabará aceptando sin recriminaciones la marcha de su marido, que ha decidido volcarse en sus ideales dando por supuesto que ella se quedará en casa como Penélope esperando a Ulises, sino que también aceptará su vuelta tras cuatro años de ausencia dedicada a la lucha política, hecho ante el que

esta mujer una vez más se siente incapaz de reaccionar. Por todo ello, María acabará reconociendo que su papel de esposa no dista tanto de ese otro tipo de mujer abnegada que fue su madre y por la que ella sentía lástima. Se observa a lo largo de la novela, que se inicia con la historia del matrimonio de sus padres y acaba con el relato de su propio matrimonio, y lo que se deriva de ello es que ambas mujeres, aun siendo de generaciones distintas, acaban protagonizando vidas llenas de frustración y resignación. Acerca de estos personajes femeninos y en relación a ese agravio comparativo tan patente en esta obra, Raquel Conde Peñalosa comenta lo siguiente:

mientras los hombres buscan su destino, luchan por sus ideales y consiguen satisfacer sus ansias de energía, de libertad, de realización en los distintos ámbitos (profesional, político, ético...), las mujeres no llegan a formular con coherencia sus anhelos, y, cuando determinan sus objetivos en la vida, la sociedad y los varones que las rodean (padres, novios, maridos, etc.) se encargan de atropellarlos y de subordinarlos a sus propios deseos. Así, si un hombre tiene un negocio su esposa se amolda a él, el joven que desea sexualmente a una niña la fuerza a darle un beso, sin detenerse a pensar en las consecuencias para ella; los novios de María quieren conducirla a sus ideales de derechas (Carlos), a los de izquierdas (Jorge), a los conservadores (Luis); y el propio marido de María luchará por sus intereses, aun pasando por encima de los de su mujer. (2004a: 234)

Ya hemos visto cómo también Nina critica la falta de libertad de las mujeres en las relaciones con el otro y así lo expresa haciendo una comparación con la libertad de los dos hombres importantes en su vida. Así, por un lado, envidia la libertad de su amante y, por el otro, también la del marido. Del primero, porque puede vivir libremente en su aislamiento, y del marido porque

Nina envidiaba su libertad, su ir y venir por los campos, sus paseos a caballo. Pasaba el día entero al aire libre y, cuando estaba en casa, se encerraba en su despacho a poner en orden las cuentas, ayudado por

Carmen, o bien se ensimismaba en la lectura de un libro, ajeno a cuanto pasaba alrededor. (1949: 29)

Lo que llama la atención es que, a pesar de la constante queja de estas figuras femeninas plenamente conscientes de la injusticia que supone para sus vidas esa situación de desventaja que sufren frente el hombre, se observa en estas novelas cómo cada una de estas protagonistas se rinde ante los dictámenes de la sociedad de su tiempo, pero no sin que ello haga mella en ellas, puesto que en cada caso quedan sumidas en un desencanto vital cada vez más hondo que les lleva a aceptar al final de sus respectivas historias el *statu quo*, sin más fuerzas para cambiar el rumbo de los acontecimientos. Es el modo con el que la autora consigue ahondar en la fuerza de los roles tradicionales, propios de la sociedad patriarcal, puesto que, como en el caso de María y su madre, estas mujeres acaban acercándose de una forma u otra a mujeres tradicionales, sumisas, resignadas y obedientes en cuyas vidas

El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta para aquellas ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entender la espera de la boda, mientras él se labraba un porvenir o preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. (Martín Gaité, 2007: 72)

De todas las novelas de Susana March, es en *Nido de vencejos* donde se pone más de manifiesto este agravio comparativo con el hombre, puesto que, como ya hemos visto, dicha novela refleja la lucha de la mujer intelectual que se ve abocada a un esfuerzo y sacrificio mucho más duro que el del hombre para realizarse artística o profesionalmente. En orden cronológico de publicación, vemos en muchas de las heroínas de sus novelas

este problema con el que se encontraban las mujeres con inquietudes intelectuales. Antes de verlo en María y en Inés Albarán, anteriormente Susana March, haciendo gala al título de la novela, recreaba este motivo en *El velero cautivo*, en la que Luisita, la protagonista, a lo largo de toda la novela, desde que es una chiquilla hasta que se hace mujer, de forma manifiesta lamenta cómo quedan limitadas sus posibilidades y anhelos de realización personal y profesional. Tanto es así, que cuando ya es una mujer madura, independiente, que ha viajado y que ha podido realizarse en Madrid como escritora, tiene que firmar sus artículos de crítica teatral con un pseudónimo masculino, para de este modo poder asegurarse que no se la va a menospreciar por ser una mujer quien escribe y publica ciertas críticas teatrales de éxito: «Mis artículos se leen mucho; el nombre masculino con que me firmo guarda celosamente mi verdadera personalidad. Todo el mundo conoce a Juan Heredia y, sin embargo, ignora quién es Luisa Robledos». (1941: 39)

Desde esa misma perspectiva, es decir, una vez alcanzado el reconocimiento a los méritos propios, ya hemos analizado que también ocurre en *Nido de vencejos* que la protagonista ha tenido que pagar un precio demasiado alto al tener que renunciar a su vida personal, con tal de centrar toda su energía en su progresión profesional como académica. Esta novela será otro claro ejemplo del desgaste emocional que implica para las mujeres el atrevimiento que supone dedicar su tiempo exclusivamente a aspiraciones profesionales, “exclusividad” que no se les pide a los hombres. En el caso concreto de las mujeres escritoras, Raquel Conde Peñalosa explica que

Las propias escritoras que estudian en torno a los años veinte y treinta dan testimonio de la formación que solían recibir las chicas, así como de las críticas y de los prejuicios que existían contra las jóvenes universitarias, tanto en la preguerra como en las posguerra, así diría la protagonista de *Nido de vencejos* de Susana March:

Siempre fui un bicho raro; jamás comprendieron mis

deseos de independencia, mi natural inclinación al estudio, la gravedad de mi carácter y la magnitud de mis aspiraciones. Todo lo que era en mí congénita y natural inclinación, tachábanlo ellos de exótico, raro y teníanme hasta por desequilibrada [...]. Que yo, una muchacha joven y rica y no mal parecida, renunciase a un montón de excelentes partidos y malgastase los más floridos años de mi juventud por estudiar enrevesados libros, no entraba en su comprensión.

La denuncia de los problemas de las mujeres para acceder a la universidad será uno de los temas recurrentes en toda la literatura de posguerra a caso, sin duda, de las experiencias de las propias escritoras. (2004a: 138)

Asimismo lo reivindica la propia Susana March en el prólogo que redacta para el libro de su amiga Carmen Conde *El tiempo es un río lentísimo de fuego*: «no sólo es una poeta quien escribe este pequeño prólogo, sino además una mujer. Y, como mujer, me enorgullece glosar un nuevo libro de poesías de la primera Académica que España tiene»¹²⁰ (1978: 10). Con estas palabras también nuestra autora reivindica doblemente, desde su individualidad y para la colectividad, el lugar que merecen las mujeres en el ámbito intelectual.

Efectivamente, ese sabor agridulce que nos deja la experiencia de Inés Albarán como mujer intelectual que lucha por dar alas a sus inquietudes es un hecho de plena actualidad en un periodo en el que las mujeres empiezan a liberarse del viejo yugo que las condenaba a ser esposas, madres o monjas. En el mejor de los casos, estas “solteronas” aún podían salvar su prestigio, siempre y cuando dedicasen su tiempo al cuidado de un familiar. Cabe incluir aquí la observación que hace Rosa Isabel Galdona Pérez respecto a este personaje de “la soltera malquerida” en la época:

¹²⁰ En 1979 Carmen Conde pronuncia su discurso de ingreso en la Real Academia Española y le seguirán otras dos autoras contemporáneas, en 1984 Elena Quiroga y en 1998 Ana María Matute.

No se consideraba normal el hecho de que una muchacha cualquiera, como Andrea en *Nada*, pudiera ambicionar para su vida una dedicación profesional que la apartase del glorioso destino marital para el que se le había educado. No se entendía porque, al ser capaz de cubrir por sí sola sus necesidades económicas, rompe el lazo de dependencia con la figura omnipotente del varón y porque, el rechazar la vida en pareja, reniega de su supuesto rol de reproductora biológica útil para la sociedad. Ello le acarrea un doble estigma de proscrita, por rebelde y por estéril, del que ya no podrá desprenderse jamás. (2001: 128)

Así como acabamos de ver en los personajes narrativos, del mismo modo el sujeto poético expresa esa desventaja que siente; sus nostalgias, su dolor impreciso y sus enojos de juventud siempre serán vistos de forma distinta a ciertos anhelos que el hombre también pudiera tener. A través de la voz poética, de nuevo consigue Susana March trascender el plano individual a través de una contraposición entre lo colectivo y lo puramente personal de la hablante, para dejar constancia de alguna manera de esa desventaja existente entre la libertad que una mujer se puede permitir frente a la del hombre. Perjuicio éste que es fruto de un tiempo histórico, cuyas circunstancias, como venimos diciendo, marcan unos patrones de vida que dan lugar a ese agravio comparativo entre sexos.

En el poemario *Ardiente voz*, pieza en la que tal vez el sujeto femenino exprese de forma más contundente esa necesidad de expansión sin límites, también se recoge esa comparación con el hombre, que incluso en cuestiones de amor y deseo puede tomar las riendas del asunto frente a esa contención socialmente impuesta a la mujer, que se debe mostrar siempre cauta en las relaciones con el otro. Por este motivo, en «Si mi amor es tan cauto» el sujeto poético le pide al hombre el atrevimiento con el que ella no puede pronunciarse:

Ven tú que desafías leyes, prejuicios, miedos;
tú que llevas la vida sobre los hombros, ancha,
tú que arrasas montañas, que desnucas el mundo

con tu fuerza de macho sin fronteras ni angustias.

(1948: 14)

Consecuentemente a ese impedimento al que se enfrentan las mujeres, para estos personajes femeninos resulta vital la pugna por encontrar nuevos caminos, ya que en el mundo de su alrededor todo les es pequeño. Tanto es así, que, para alcanzar la posibilidad de realizarse en sus anhelos, estas mujeres se verán obligadas de alguna manera a renunciar al amor, es decir, al hecho de encontrar un compañero a quien amar, puesto que eso implicaría admitir ciertos límites a sus inquietudes. Por ello, de forma inevitable, para estas voces femeninas el amor ha de quedar en un segundo plano, y así lo declaran desde su adolescencia, siendo conscientes de que en sus caminos deben haber más rutas por transitar que la del amor:

Todo mi ser lanza hacia otros senderos...

La inquietud no me vence y calla el corazón;

[...]

¡El amor no me importa!

[...]

Mi juventud no pide la caricia egoísta.

Me lleva hacia otras cimas de límpido fulgor

donde otra aventura más honda se conquista,

otra gloria más grande... ¡que es mejor que el amor!

(1938: 48)

Ni amar, ni casarse son la prioridad. Más bien al contrario, suponen una limitación a su lucha; por tanto, en el caso de estas mujeres con más ambiciones que ir al baile de los domingos, encontrar novio y celebrar su boda, el amor y la lucha se condicionan inevitablemente limitándose el uno al otro. Esto supone un problema para estos personajes femeninos, puesto que, hasta al compañero más comprensivo y abierto a estos ideales más avanzados, le cuesta aceptar que una mujer pueda realizarse más allá del hogar. No obstante, a ello aspira el sujeto poético de Susana March en el poema «A un hombre»:

SALVAR este gran abismo del sexo
y luego todo será sencillo.
Yo podré decirte que soy feliz
o desdichada,
que amo todavía
irrealizables cosas.
Tú me dirás tus secretos de hombre,
tu orfandad ante la vida,
tu miserable grandeza.
Seremos dos hermanos,
dos amigos,
dos almas
que alientan por una misma causa.

(1959: 15)

Una verdadera comunicación con el hombre resulta inalcanzable, puesto que siempre queda latente la frontera del género. Así, respecto a este mismo poema, María Payeras comenta lo siguiente: «Comunicarse con el varón, establecer una genuina comprensión entre ambos sexos es una aspiración que la poesía de ese período refleja continuamente» (2006: 80).

Tal es el caso de Fernando Montés, que, en *El velero cautivo*, aun fascinado por la protagonista, de la que en un principio le resultó atractivo el hecho de que fuera una chica diferente a las demás, con anhelos y pensamientos fuera de los típicos en cualquier muchacha de su edad, finalmente admite que no puede asumir tanta libertad en su compañera:

...yo no puedo acostumbrarme a verte triunfadora, sin necesidad de mí, Luisa. ¡Oh, ya sé que pensarás que soy un hombre egoísta y orgulloso! Pero es así... Quisiera que fueras muy pequeña, muy íntima, para tenerte toda presa en mis brazos. Ahora eres del público y del mundo. Te esperan grandes cosas en la vida y yo no me resignaría a no serlo todo para ti... Necesito una mujer de hogar... (1941: 48-49)

Asimismo, y volviendo a la novela *Algo muere cada día*, María no niega la necesidad que siente de amar, pero quiere evitar sucumbir a cualquier amor que tenga que aceptar más por conveniente que por verdadero, tal y como hacen algunas de sus conocidas y amigas, mucho más empeñadas que ella en encontrar un candidato como marido y futuro padre de sus hijos. Este personaje protagonista se muestra indomable ante esos amoríos que han intentado de una u otra forma controlar su vida:

Luis, Carlos, Jorge: todos habían querido moldearme. Y todos se habían estrechado contra algo inmovible que llevaba dentro. [...] Yo prefería soñar que algún día sería famosa y que aquellos versos que guardaba en la carpeta conquistarían el mundo entero. Yo era libre y quería escoger mi Destino. Y el amor podía ser mi destino. Un amor hermoso. No estaba dispuesta a renunciar a él por un puñado de comodidades. (1973: 52-55)

En la narrativa femenina de posguerra se observa que, en la construcción de los personajes masculinos, se moldea tipos de hombres que de un modo u otro «representan, con carácter general, un poder que destruye, activa o pasivamente» (Forneas Fernández, 1987: 453). María se mostrará siempre fuerte y perseverante en sus luchas, por ello rige su vida, sus intereses, sus anhelos más allá del amor y del matrimonio. No obstante, no sólo este tipo de mujer moderna e independiente, sino que incluso aquellas mujeres para las que el matrimonio era su mayor ilusión en la vida, acabarán encontrando una fosa en vida dentro del hogar familiar y en su papel de esposas, ya que ni a estas mujeres tradicionales el gobierno de su hogar les llena del todo. Así, Dolores, la hermanastra de la protagonista de *Canto rodado*, que como cualquier otra chica de pueblo, tanto ansiaba tener novio y casarse, se vuelve más seria y envejece rápido cuando lo consigue:

Había visto a Dolores una vez desde su boda. Le pareció más mujer, con un aire grave y reservado que desconocía en ella. Quizás se equivocaba, pero le pareció notar en los claros ojos huellas de

lágrimas. [...] ¿Qué habría de triste en la vida de Dolores? Sería la casa vieja, perdida en la montaña; sería el ceño adusto de los hombres y el trabajo pesado y la gran monotonía de las horas. Su risa alegre se iría apagando poco a poco y dejaría de ser bonita y de cantar. Se convertiría en una mujeruca gris, sin edad, sin color como todas las mujeres casadas del pueblo. (1942: 57-58)

Este desencanto derivado del matrimonio se repite en esta misma novela cuando la propia madre de Elisa en su segundo matrimonio acabará de consumirse por completo, a pesar incluso del hijo que espera. En relación a este aspecto y a propósito de *La soledad sonora* y de *La sangre*, ambas de Elena Quiroga, comenta Rosa Isabel Galdona Pérez:

La boda suele prometerse como la feliz culminación vital que toda mujer debe anhelar para sí. Una vez alcanzada, sin embargo, la nueva vida suele desvelarse como una farsa insostenible. [...] Y es que, con una frecuencia tan preocupante como significativa, el matrimonio parece cruzar la vida de una mujer como una tempestad devastadora que la deja inerme y desvencijada. (2001: 137-139)

Del mismo modo, incluso para Nina, mujer moderna y con estudios, el matrimonio le ha invalidado parte de su felicidad. Desde las primeras páginas habla de la búsqueda de la felicidad y de su insatisfacción permanente a pesar de reconocer que posee un marido bueno y unos hijos maravillosos: «Eran unos niños guapos y sanos; cualquier mujer —tenía razón Mercedes— sería dichosa siendo madre de unos hijos así. No es que ella no lo fuese, pero no era suficiente a su ambicioso temperamento aquel goce maternal» (1949: 9).

También María en *Algo muere cada día* busca su felicidad más allá del hogar, del marido y de los hijos. No obstante, tampoco ella, como ya hemos visto, se muestra del todo feliz y así lo verbaliza: «Habló de las mujeres fuertes y del fuego sagrado del hogar, y yo no tuve ánimos para desechar sus tópicos y decirle que, a veces, las mujeres fuertes sucumben y

el fuego del hogar se apaga» (1973: 183).

Este tipo de mujer necesita ver más, necesita hallar en ella un nuevo yo, uno más de los que le conforman. Por ello María en un momento dado de su vida de mujer casada y con hijos, se deja llevar y se adentra en otros ambientes alejados que la distraen de su vida familiar.

Era un mundo entre bohemio y elegante, que a mí me fascinaba. [...] Me aficioné a fumar y a beber *cocktails* en su compañía. [...] Era hermoso dejar resbalar las horas en una charla amable, apetecer lo trivial, sentir el corazón ligero como una pluma... Cuando volvía a casa era ya tarde. [...] ¿Acaso sabía yo misma cuál era mi verdad? ¿Acaso los seres humanos son de una sola manera? ¡Sentía en mí tantas facetas desconocidas aún! (1973: 161-168)

Para cerrar este apartado apelamos a un soneto de nuestra autora con el que desde la voz poética femenina viene a hablarnos de lo mismo que hasta ahora señalábamos en sus personajes narrativos, esa inefable “Inquietud”, a pesar del buen esposo y del hijo querido:

Yo no lo sé, Señor. Si te dijera
que soy feliz, acaso te engañara.
Nada turba mi vida limpia y clara.
Si dichosa no soy, serlo debiera.

Es mi alma febril y aventurera
la que esta pesadumbre me depara.
Quizás aunque otras cumbres conquistara,
la angustia que en mí vive subsistiera.

Dogal de amor aprieta mi garganta;
todo a mí alrededor sonrío y canta.
Mi hogar es como un lago cristalino.

Y, sin embargo, junto al dulce esposo,

junto al hijo menudo y amoroso,
yo —¡mísera de mí!—, miro el camino.
(1987: 27)

7.3.3.3. Mundo perdido

Yo me resquebrajo de nostalgia de cosas que no vi...

CARMEN CONDE

El choque frontal entre la quimera de los años de juventud y la realidad con la que se topan estos personajes femeninos va a provocar en todas estas protagonistas sentimientos de tristeza y de soledad que les conducen a reacciones varias, unas más encendidas y otras, producto de la experiencia acumulada, más apaciguadas y más meditadas, pero, en todo caso, todas ellas enmascaran el hondo desencanto vital que padecen al toparse con la realidad. Susana Cavallo en el prólogo que hace a una nueva edición de *El viento*, y en relación a esa dolorosa conciencia de la no materialización de los anhelos perseguidos, comenta que:

En contraste con la protagonista de *Rutas*, sedienta de vida y de victorias, la hablante desencantada de *Poemas de la Plaza Real* se da cuenta de que no va a realizar sus sueños juveniles, ni ahora, ni nunca. [...] Esa desilusión entre el fracaso del ideal va acompañada de una triste meditación sobre el tiempo. (1995: 12)

La vuelta al hogar infantil, a la tierra de nacimiento, en definitiva, a los orígenes de sus vidas, es un hecho que se repite a lo largo de sus novelas y asimismo se da también en su poesía. El peso de las raíces, la añoranza de la niñez, están muy presentes en su obra y de forma muy evidente en el poemario *Poemas de la Plaza Real*, donde la autora rememora un espacio real y concreto en su vida, su hogar familiar situado en la Plaza Real de Barcelona. Y, a su vez, un tiempo vivido, el de su niñez. De alguna forma, dicha plaza es el símbolo de la melancolía, reflejo doloroso de esa eterna «Nostalgia» que la acompaña:

¡Qué pena la noche!
¡qué pena la plaza!
Todo lo pasado
me duele en el alma.

(1987: 46)

Será a partir de *El viento* cuando se manifiesta de forma más desgarradora esa conjunción entre la desilusión producida por aquel pasado en el que todo podía ser, la desesperanza de un futuro que no llega y el dolor de un presente que asfixia. Esa pugna entre pasado, presente y futuro aboca al sujeto a un profundo desasosiego del que la hablante hace responsable al «Viento de primavera».

¿Qué fue lo que tenía y ya no es mío?
¿Qué me robaste sin que lo supiera?
¿Qué te llevaste, di, sobre tu lomo
de polvo y de niebla?
Siento un hondo vacío...
Algo me falta dentro,
algo que me llenaba la vida
como un inmenso corazón que latiera
dulcemente y sin ruido.
[...]
¡Oh, viento sin ternura,
azotándome el rostro,
mesándome el cabello,
golpeando mis hombros de mujer joven y sin destino!
[...]
¿Qué hiciste de mi destino?
[...]
¿Qué hiciste de mí misma?
[...]
¿Qué hiciste de mí?

(1951: 37-38)

En este largo poema lleno de interrogantes, que son más reclamos que preguntas, quedan integrados dos de los símbolos más identitarios del sujeto femenino. Por un lado, el viento como representante de todo aquello que se va con el paso de los años, y, por otro lado, la primavera, símbolo clásico de la juventud. Por tanto, el “viento de primavera” es otra manera de hablar de esa juventud perdida, con la que ilusiones, esperanzas, sueños y deseos se han evaporado. Algo muy similar comparten las protagonistas de sus novelas, quienes llegado cierto momento topan con una sensación de sinsentido de sus vidas.

Regresar de nuevo a un lugar donde hemos vivido días felices que ya no pueden volver, produce innegable melancolía. [...] De todos los rincones me asaltaron recuerdos y nostalgias y me sentí deprimida, llena de tristeza, como en aquellos primeros días de convaleciente cuando todo me era hostil, hasta mi carrera por la cual lo había sacrificado todo. (1944: 11)

Cuando la juventud queda atrás estas mujeres sienten mucho la pérdida de todo aquello que simbolizaba esos años dorados, todo lo que aún era posible y que ya no lo es. El personaje poético es consciente de ello y también de lo irreparable que es este hecho, puesto que no hay forma de recuperar aquel «Mundo perdido»:

Mundo de mi Ayer difuminado en la nada,
en el no ser, en la muerte.
Mundo que palpitas como un corazón pequeño,
—¡todavía!—
en mi sangre doliente y aplacada.
¡Qué desconsuelo sin medida,
—¡oh, mundo!—me agrieta!
Toda resquebrajada,
yo soy —¡contéplame!—
aquella muchachita

que no debía envejecer jamás.

(1959: 11-12)

El peso de ese mundo del «Ayer», de lo que pudo ser y no fue, carga como una losa la vida de estos personajes. Su presente como mujeres que han alcanzado ya una edad de madurez queda condicionado dolorosamente por sus pasados. A pesar de ese «todavía» exclamativo, poco queda en el sujeto poético de aquella rebeldía y de aquella ensoñación que la caracterizaba cuando era una «muchachita». Son muchos los poemas de Susana March que lloran el tiempo perdido, tanto es así que en su obra poética éste es uno de los temas fundamentales: los estragos del tiempo, el pasado frente al presente, la juventud perdida. Todo ello constata una realidad dolorosa, de la que se derivan muchos poemas basados en la contraposición entre el “ayer” y el “hoy”, o entre el “aquí” y el “allí”. De tal forma el pasado ha invadido la vida del sujeto poético, que crea en estas mujeres una sensación de pérdida absoluta del sentido de su existencia.

En la voz poética del poema «La tristeza», poema muy extenso que viene a servir de prólogo al resto del poemario homónimo, la insatisfacción propia de la voz femenina se perpetúa en el tiempo, a pesar de todo lo vivido y sobre todo de lo no vivido, y a pesar incluso del dolor de la guerra. Este poema simboliza un grito de dolor en abstracto por todo en general y por nada en concreto. En cualquier caso, a pesar del tiempo y sus estragos, queda latente en esta hablante un brote de esa enorme inquietud, de ahí toda esa negativa exclamativa y esa resistencia reivindicativa que conforman una nueva desesperada «Súplica»:

No me devolváis al gris de donde vengo.

No, la paz. ¡No la quiero!

No me arrastréis al reposo,

al frío tálamo del olvido.

¡No quiero olvidar nada, ni reposar nada!

Luchar conmigo misma,

repugnarme, compadecerme a veces...

¡Pero no yacer muerta,
latiéndome la sangre todavía!
(1953: 17)

En los últimos poemas en los que encontramos una voz poética de mujer ya madura, así como en los relatos de esas protagonistas que cuentan su historia entre los treinta y cuarenta años, hay un sentimiento generalizado de vacío que se traduce en una sensación de estar viviendo una vida sin vida. Esta paradoja de encontrarse viviendo como muertas, esa imagen tan contradictoria de la muerte en vida, es apelada en varias ocasiones a lo largo de la producción de Susana March.

Empezando por el personaje de Nina, nos encontramos con una mujer que, además de dejar atrás una vida moderna en la ciudad y de adaptarse al pueblo del marido, acabará incluso atormentada moral y emocionalmente por el sacrificio extremo que decide hacer al no ceder a los impulsos que siente por otro hombre, esfuerzo que le llevará a una vida insulsa, como la que llevan muchas de esas mujeres del pueblo: «Iba perdiendo facultades, sin notarlo, en aquella vida mansa y gris. Y un día sería una mujer muerta, sin deseos ni nostalgias; una automática que actuaría mecánicamente, por la fuerza de la costumbre, llena de rutinas y de hábitos» (1949: 126).

Asimismo, este desasosiego es manifestado en numerosas y diversas ocasiones por parte de la voz poética. *Poemas de la Plaza Real* se cierra con esa voz poética que dice «Adiós» a la niñez y abre paso a una vida gris de ilusiones apagadas: «Se queda una niña muerta» (1987: 64). También en el poemario *Esta mujer que soy* son varios los poemas en los que el yo poético expresa ese sentir, incluso encontramos un poema titulado «La muerta»: «soy como un muerto al que no han enterrado» (1959: 57). Este es el reflejo de una mujer sin ilusiones, sin esperanzas, sin fe, sin clamores, mujer que camina viendo pasar inútilmente los años con un triste «Adiós»: «DULCEMENTE, como si nada,/ me voy muriendo cada día» (1959: 49). Esa misma voz poética en *La tristeza*, en un poema dedicado a su amiga, también poeta, Carmen Conde, lamenta que «Hace mucho tiempo» que su

vida ya no tiene la viveza que poseía en su años de juventud, simbolizada, como es habitual en su poesía, por la imagen de la primavera:

HACE mucho tiempo: ayer.
—¡Qué palabra, ayer, más lejana!—
Ayer había pájaros por todos los rincones del cielo,
era primavera en las calles
y también era primavera aquí, en mi piel,
debajo del vestido,
debajo de los encajes de mi enagua.
Sí, yo sentía la primavera
como se siente el primer dolor del parto,
el primer beso en la boca,
la primera deserción de un amigo.
Pero luego todo eso pasó.
[...]
Va la primavera —¡quién lo sabe!— lejos.
Yo ya no la siento.
Yo estoy como muerta.

(1953: 39-40)

Lo soñado y lo deseado *versus* lo vivido crea en estas figuras protagonistas ese sentimiento de anacronía vital, de sentir que ocupan un lugar que no es el suyo. Por ello, son muchas las ocasiones en que la aceptación de una muerte fingida se presenta como un refugio en el que descansar al fin, como alternativa al dolor que les produce la realidad circundante. De este modo lo expresa María en *Algo muere cada día*, cuando en las últimas líneas de su historia acepta su absoluta resignación: «En este momento absoluto y lúcido, me doy cuenta de que yo estoy muerta y nada, al fin y al cabo, puede producirme nuevas y tremendas heridas» (1973: 7).

Esta especie de delirio en torno a la muerte es algo que se repite en el conjunto de la obra de Susana March; es como una sombra que revolotea en su obra de dos formas diferentes, pero igualmente dolorosas. Por un lado,

asistimos a la muerte real de algunos de los personajes relacionados con las protagonistas, y el caso de *Nido de vencejos* es el único en el que muere la protagonista. Por otro lado, son frecuentes estos devaneos imaginarios con la muerte, como una más de las consecuencias producidas por esa pérdida de ilusión que el desencanto vital produce en el sujeto femenino de Susana March. De este modo sucede con la protagonista de *Nina*, quien en varios momentos de su historia recurre a esa posibilidad de morir: «¡Cuánto silencio, cuánta soledad! quizá la muerte sea esto, yacer en completa paz, ajeno a todo rumor. Debe de ser dulce morir...» (1949: 42).

Estas fabulaciones acerca de la posibilidad de dar término a sus vidas se empiezan a dar en estas mujeres en sus etapas de madurez, cuando ya ha transcurrido el tiempo suficiente como para hacer recuento de sus vidas. A propósito de *El viento*, comenta María Payeras que el sujeto poético «En ocasiones, vuelve a fantasear en torno a la muerte, proyectando su negatividad y generando visiones destructivas de aquello a lo que atribuye su infelicidad» (2009a: 686). En este poemario, de forma predominante, encontramos varios poemas en los que la muerte es visualizada como una realidad aceptada, como una salida y como una liberación necesaria. Así en «Tránsito»: «Me quedaré toda transida/ en algún viejo cementerio» (1951: 23); en «Crepúsculo en el parque»: «Yo no sé si estoy muerta y transito entre arcángeles» (1951: 25); en «Liberación»: «[...] ¡Rásgame,/ oh, Muerte, tanta arcilla/ y líbrame de mí que duelo tanto!» (1951: 27) y en el poema «Fin», que cierra este poemario y en el que la hablante es capaz de imaginarse a sí misma muerta, ratificando que incluso su recuerdo se desvanecerá al morir: «A veces me miro muerta[...]/ Raudas van las generaciones/ hundiéndome, borrándome en el polvo» (1951: 47).

Ser libre viviendo esclavizada da pie a una lucha poco fructífera, por ello, ante lo desmesurado y lo desproporcionado del conjunto de circunstancias que les rodean y con las que sienten reprimidas sus expectativas sobre la vida, el personaje femenino en la obra de Susana March suele manifestar esa sensación de sentirse como prisionera en su propia «Cárcel», sentimiento que surge en el preciso momento en que la

mujer se sumerge en la cotidianidad del día a día. Es ahí cuando inevitablemente el sujeto femenino queda a merced de su arrastre y asiste impávida al desastre de verse incapaz de aprehender la vida misma.

No voy más allá de mí misma.
Me circunda un muro espeso y gris.
[...]
¡Yo no me quiero sorda
al clamor de la vida!
Dame, Señor, el grito de las cosas.
(1948: 31)

Esa exclamación que enmascara desesperación queda enfatizada con el imperativo que eleva el tono de uno más de los ruegos dirigidos al Señor como ese Ser Superior a quien poder acudir. La carencia de libre expansión provoca en el personaje femenino un sentimiento de desespero que le lleva a expresar en más de una ocasión un desasosiego convertido en reclamo, tal y como este que hace a la Tierra en «Fidelidad»: «¡A mí no me dieron alas para volar!» (1951: 17).

Del mismo modo que en los versos anteriormente citados, las súplicas al Señor se repiten a lo largo del conjunto de la obra de Susana March. Son gritos de desespero, llamadas de auxilio frente a una realidad que oprime esperanzas, sueños e ilusiones. Tanto prevalece este sentimiento de opresión en la obra de la autora que son frecuentes sus planteamientos existenciales sobre los misterios de la Vida y de la Muerte, el culto a la soledad y las súplicas que le hacen sus personajes femeninos al Señor, incapaces de poder amoldarse sin más a las circunstancias. Así pues, también *Esta mujer que soy* se cierra con una «Súplica»:

Tengo secos los ojos
de mirar al vacío...
¡Dame, Dios, la esperanza
para saber que existo!

¡Dame la fe que mueve
las montañas de sitio!
Dame una base, algo
en que apoyar mi grito.
Algo que me consuele,
Señor, de haber nacido.

(1959: 58)

En este último poemario de Susana March, el desgarró es tan grande que la recriminación que el sujeto poético en varios poemas hace al Señor es aún mayor, puesto que ahora en el soneto con título exclamativo «¡OH, TU, SEÑOR...!» el desencanto es aún mayor debido a la indiferencia frente al dolor sembrado por el Hombre:

¡Oh, Tú, Señor, que estás ahí callando
y ahorrando tus milagros! [...]
Abandona a tus cleros serafines
y acércate a esta raza de Caines
que llamamos humanos comúnmente.

(1959: 45)

Asimismo, en el poema «Es cierto, Señor...» continúa la voz poética demostrando su decepción hacia el Hombre como fruto de la creación de un Dios al que recrimina que ante tanto desvarío humano no reaccione: «y erigen en tu nombre las leyes más injustas/[...] Y Tú, entretanto/ bostezando/ mordiéndote las uñas/ con un fastidio inmenso...» (1959: 54-55). Estos versos nos remiten a las reflexiones que hace la protagonista de *Algo muere cada día* cuando reflexiona sobre «Esos horrores que cometen los hombres. [...] a veces en nombre de los más altos símbolos» (1973: 61).

En definitiva, podemos observar que en todos los libros publicados por la autora, ambos personajes, tanto el narrativo como el poético, comparten esa veta existencial a través de las constantes reflexiones sobre el

ser humano. Estos diálogos recriminatorios derivados de la progresiva pérdida de fe llevan a estos personajes a toda una serie de planteamientos desasosegados que les abocan a un desesperanza irremediable. Tanto es así que podríamos afirmar que en la última etapa de Susana March, antes de volcarse en la elaboración de los *Episodios* con su marido, se atisba en la construcción de su personaje femenino cierto nihilismo existencial en la forma con la que acaba afrontando el destino. Esta actitud se corresponde con lo que de forma generalizada se da en el periodo en el que se inserta la obra de la autora y así también atiende a su propio agnosticismo declarado¹²¹:

Las formas de negación de Dios que no se quedan en lo tópico y no caen en lo vulgar coinciden, generalmente, en asumir una postura eminentemente humanista [...]. Más que de ateísmo se suele hablar de antiteísmo. [...] Desde una perspectiva amplia y generalizada, se puede afirmar que el humanismo positivista, el humanismo marxista y el humanismo nietzscheano tienen elementos compatibles con la problemática religiosa que encontramos en cierta poesía de la posguerra española.[...] ninguno de los humanismos indicados pesa tanto en este panorama poético como el propio drama vivido por el poeta. (Rodríguez, 1977: 234)

Sobre todo en las últimas producciones de la autora y cada vez más sin rodeos intrincados, podemos apreciar ese abandono nihilista que se traduce en una carencia de fe en encontrar el sentido de vivir. Así lo pudimos observar en sus últimas composiciones poéticas, las de *Esta mujer que soy*, y asimismo hacia el final de su última novela, *Algo muere cada día*, podemos leer: «Y mi amor jubiloso hacia nada, hacia todo. Y mi tristeza. Irguiéndose en mí como un ciprés» (1973: 160).

121 En las respuestas al cuestionario que José María Gironella realiza en su libro *100 españoles y Dios* (1976), Susana March declara abiertamente su agnosticismo.

8. A modo de conclusión

Tras haber leído con detenimiento los seis libros que vertebran la poesía de Susana March, concluyo esta pretendida labor de engarce y coincido plenamente con la apreciación que realiza Susana Cavallo (2006: 447) al considerar que el conjunto de esta obra poética se puede dividir en dos periodos bien diferenciados y que prácticamente se condensan en dos décadas de producción, una para cada etapa: una primera poesía que podríamos denominar “Poesía temprana” y un segundo momento de “Poesía de madurez”¹²².

En su poesía temprana se incluyen los tres primeros poemarios: *Rutas* (1938), *Poemas de la Plaza Real* (1987) y *Ardiente Voz* (1948). Entre estas tres obras publicadas media una larga distancia temporal, lo que hace pensar que tal vez por ello no se encuentra en su expresión la fuerza y el aplomo que se observan en las siguientes entregas.

Esta obra se inicia fuertemente plegada a los rigores de la métrica, para la que hay que remontarse a la poesía finisecular para comprenderla con mayor profundidad. Este hecho llama la atención porque la poesía de este primer momento resulta en gran medida anacrónica, ya que no se enmarca en las corrientes vanguardistas del momento. La voz de mujer que nos habla intenta expresarse a partir de una tradición que no le pertenece. Adopta unos modos ajenos porque son los que tal vez mejor traducen su rebeldía y sus miedos.

Mención especial merece el libro tercero, *Ardiente voz*, que, aun enmarcándolo en esta primera etapa, además de ser el libro que más se diferencia en cuanto a estilo de todos los demás, es el puente entre ambos periodos, puesto que con él se anuncia el núcleo maduro, es decir, que «estamos en la senda de este nuevo ciclo poético» (Dolç, 1948: 14). Se da pues con este tercer libro una transición destacada por ser el punto de

122 Dentro de este grupo de la poesía de madurez, Susana Cavallo cuenta también con *Los poemas del hijo*. En el presente estudio no se ha incluido, puesto que casi todos los poemas aparecen dispersos en sus seis obras fundamentales, así como se indica al final de dicho poemario: «LOS POEMAS DEL HIJO, reunidos en este volumen, pertenecen: «Soledad», a *Ardiente voz*, 1948; «Tres poemas al hijo», a *El viento*, 1951; «Tu hermana», «El hijo», «Mío», «Herencia», «Verte jugar» y «Mi hijo ha crecido este verano», a *La tristeza*, 1953; «El hijo adolescente», «Un día» y «El adolescente», a *Esta mujer que soy*, 1959. «El hombre», 1970, es un poema inédito».

inflexión en el que «Se anula la individualidad y se confirman las dudas sobre la propia existencia» (Carreño, 1982: 14).

En la década de los cincuenta se concentra el segundo periodo poético de la obra de Susana March en el que «A partir de *Ardiente voz* (1948) y sobre todo del libro siguiente, *El viento* (1951), su poesía alcanza el tono más propio y entra en el dominio personal de sus medios de expresión» (Molina, 1967: 125). Serán los años de apogeo en los que se dan a conocer las obras de mayor calidad de la autora: *El viento* (1951), *La tristeza* (1953) y *Esta mujer que soy* (1959). El metro de esta poesía poco a poco ha ido evolucionando hacia un verso libre que hereda seguridad en la experiencia estilística y técnica.

Paralelamente a esa evolución formal en la que el versolibrismo posee notable presencia, en este segundo ciclo de producción se da asimismo un cambio en la expresión de la voz poética. A medida que los temas se proyectan desde una voz poética cada vez más desgarrada, de forma inversa, la palabra que usa la autora en esta segunda etapa es más llana y directa. Se va adquiriendo mayor sencillez y cercanía al lector, hasta el punto de que en ciertos momentos esta lírica resulta más cercana a la prosa que a la poesía. Y de forma destacable en este ejercicio poético sobresale el uso de la palabra verdadera; en este sentido nos encontramos ante lo que Antonio F. Molina califica de «Poesía sincera» (1967: 125). Y así lo confirma la propia Susana March, que, a la pregunta de José Corredor Matheos «¿Qué debemos hacer, aun poniéndonos en riesgo de que nos crucifiquen?», responde: «Decir siempre la verdad» (1962: 10).

Recordemos, por otro lado, que es esta la modalidad que triunfa en la posguerra, por lo que, como muchos de sus coetáneos, Susana March se va amoldando a los cambios de la época, a pesar de mantenerse en su línea de poesía intimista con un destacado tono existencial, y no poseyendo una poesía que explícitamente hable de la contienda y de los difíciles años que le siguieron.

Del mismo modo, tal como sucede en el caso de muchos otros autores de su generación, la poesía de Susana March evoluciona desde cierta

esperanza —siempre reservada y tenue—, hacia un fuerte desencanto que acorde con las circunstancias personales e históricas, va condicionando no tanto los motivos temáticos —puesto que en general son los mismos desde un inicio—, sino el tratamiento que de ellos hace. Podemos observar esto mismo desde un punto de vista psicológico, puesto que es sabido que el desarrollo de la personalidad a lo largo de la vida va siempre inevitablemente condicionado por el contexto social, político y cultural en que se produce.

En su conjunto, es un vivir velado el que contiene toda esta poesía que en su decurso ofrece un cuidado proceso de desvelamiento íntimo. Se crea un mundo lírico que de cierta forma podemos narrativizar a través de un hilo conductor que camina sobre la historia de un sujeto femenino que nos relata todo su proceso vivencial entrelazado libro a libro, desde la niñez, pasando por los años de juventud, seguidos de la madurez, hasta alcanzar la vejez, de forma tal que «Estos versos de dan la mano con la unidad de la obra, con la evolución personal de la autora y con el tono de la poesía de su tiempo» (Molina, 1967: 126).

Es posible observar que Susana March estructura su poética de forma análoga —aunque también de forma menos explícita— al proceso que observamos en su novela *Algo muere cada día*, en la que se describe una historia solícitamente construida desde el principio hasta el final. De una manera u otra —prosificando o poetizando el lenguaje— se relata en primera persona la vida de una mujer a la que vamos conociendo y a la que podemos acompañar en la evolución de su estado de ánimo y en el cambio que va sufriendo su mirada hacia el mundo que le rodea.

Se trata, pues, de una suerte de proyección autobiográfica poéticamente ficcionada en la que, a la vez que existe ese tiempo externo lineal, se da una interna superposición temporal donde pasado y futuro caminan de la mano del presente. Nos vamos a encontrar con esa impresión de Susana March que describe Vicente Aleixandre en el que fue uno más de *Los encuentros*: «Y se la podía mirar y oír, y en ese rostro juvenil escuchar una voz de antigua ciencia y admonición, y en esa misma voz estarse

sintiendo el agua fresca de hoy» (1977a: 249).

De forma reiterada la voz poética se construye sobre ensoñaciones de un pasado melancólico y no materializado, a la vez que se proyecta en un futuro inasible. Ambas sensaciones, la mirada melancólica y la incertidumbre ante el futuro, son dos constantes del sentir romántico muy presente en esta poesía e incluso en los anhelos de la propia Susana March: «Yo hubiera querido ser capitán de barco. [...] Hubiera sido un capitán de barco que escribiría versos» (March, 1962: 10).

Así pues, la vivencia del presente que se relata de forma lineal se entreteje con la memoria personal del pasado, por un lado, y la proyección en un futuro de antemano condenado, por el otro. Como si de un bucle temporal se tratase, es el sentido cíclico de una historia en la que por momentos desaparece la frontera entre pasado, presente y futuro.

A pesar de los rastros autobiográficos constatados, comprobamos que hay cierto desajuste entre la vida y la obra de Susana March, puesto que dentro de los límites de la época histórica que le ha tocado vivir, nuestra autora se ha podido realizar en aspectos esenciales de la vida como son el amor (matrimonio feliz), la maternidad (hijo deseado), hasta podríamos hablar de cierto éxito profesional como escritora (repercusión y proyección pública como poeta). Pero aun, a pesar de ello, quedan latentes anhelos, inquietudes, otras ansias de libertad desconocida. Tal vez porque, más allá de reconocer al «dulce esposo» y al «hijo menudo y amoroso» (March, 1987: 27), como parece suceder en el caso de Susana March, «Pueden existir mujeres, como Rosalía de Castro, capaces de compaginar condiciones tan antagónicas para él [Fray Luis de León] como la de perfecta casada y acérrima ventanera» (Martín Gaité, 1992: 53).

Por ello, se ha insistido en que saber dónde se ubica la frontera entre realidad y ficción en la obra de Susana March, es decir, comprender cabalmente la relación existente entre una cosa y otra, descifrar dónde está el límite entre lo que es propio de la vida de la autora y lo que hay de inventado, es ardua tarea y, cuando menos, inútil. Aun imaginando que todo lo que se dice es verdadero, resultaría difícil detectar hasta qué punto juega

un autor con la verdad, o hasta qué punto la ficcionaliza transformándola en otra verdad para el lector, ya que, tal y como nos explica Carlos Bousoño en su estudio *Teoría de la expresión poética*¹²³:

El lector tiene así, ante la poesía, la ilusión de que un hombre, el autor, se comunica con él, y nada objeta contra este hecho, el hecho de que tal cosa pueda no ser verdad, pues lo que no deja de ser verdadera es la ilusión misma. Y esta otra verdad, la verdad de la ilusión, es la que importa: no hay duda de que psicológicamente hay comunicación, puesto que sentimos que la hay. Y desde el punto de vista expresivo es también como si la hubiera, ya que aunque sea imaginaria la comunicación de un imaginario contenido anímico, la significación del poema ha de imitar la índole misma de los contenidos anímicos reales, pues, en caso contrario, no podría producirse en nosotros la doble ilusión de que hablamos: en primer lugar, la de que se comunica realmente con nosotros un ser humano, y en segundo término, la de que esa comunicación lo es de un contenido anímico individual. (1976: I, 46)

La precoz autoconciencia de existir provoca una opresión sin causa precisa y de forma tan desmesurada que el lector de estos poemas siente que el sujeto femenino se anticipa a la evidencia. Susana March se nos revela demasiado joven para pensar en la muerte y también para considerar que su poesía no será recordada. A su vez, ya hemos mencionado esa prematura vejez de la que nos habla. En todo caso, el tiempo que transcurre entre libro y libro deja a su paso el rastro de un sujeto abocado desde un inicio al más absoluto desasosiego. Como si ya no hubiera camino que transitar, o como si el camino estuviera desdibujado. De ahí la constante reflexión sobre un futuro incierto y proyectado desde una mirada desesperanzada. En definitiva, se trata de «el talante trágico de Susana March y su visión existencial de la vida, que están presentes desde el comienzo hasta el final de su carrera literaria; [...] la angustia existencial que vertebró toda la poesía

123 Este fragmento pertenece al capítulo «Comunicación “real” y comunicación “imaginaria”». (pp. 43-48).

de March. [...] visión pesimista de la vida» (Cavallo, 2006: 448-451).

Desde la soledad y el silencio, desde el vacío y la nada, desde ese desamparo inhóspito nos habla el sujeto poético en esta última etapa que intenta dar salida a los estratos más profundos de su ser. En todo momento esta poesía ha estado lejos del *carpe diem*. Más bien al contrario, todos y cada uno de los versos están contruidos desde «el decadentismo y el *tedium vitae*» (López Bedate, 2013).

La muerte como amparo. El hijo como único salvoconducto. La Naturaleza como la vuelta a los orígenes. El amor que genera sentimientos ambivalentes. La indiferencia y el silencio del Señor. La juventud pérdida. La preocupación por el devenir, propio y colectivo. El precoz envejecer. Los estragos del tiempo. Lo que ha quedado atrás y lo que nunca se alcanzará. La intrascendencia de su poesía. La transgresión de los límites impuestos a la mujer. El anhelo del Ideal. Son todas estas las constantes más activas que palpitan en la búsqueda y construcción identitaria en la obra poética de Susana March. Este corolario de sentimientos y pensamientos se moverá siempre entre dos polos antagónicos, el querer y no poder, el derrotismo y la perseverancia, en definitiva, entre la realidad y la quimera, algo así como: «Pequeña llama, apenas un chispazo,/ mi corazón no existe, pero arde» (March, 1951: 14). Y cercana a este sentir, se encuentra otra de las impresiones que de Susana March se llevó su amigo Vicente Aleixandre: «Susana casi brillaba, con un cierto viso cristalino y quebradizo. Me recordaba, no sé por qué, esas ramas a las que alguien prestigió, cuajadas, cristalizadas en el seno de una vidriería salina, y dentro, mudas, frágiles, pero destelladoras a los ojos que las contemplan...» (Aleixandre, 1977a: 247).

9. Bibliografía

Obras de Susana March

Poesía

MARCH, S. (1938). *Rutas*. Barcelona: Avino.

_____ (1946). *La pasión desvelada*. Barcelona: Entregas de poesía.

_____ (1948). *Ardiente voz*. Cuadernos del Manzanares. Madrid: Gráf. Valera.

_____ (1951). *El viento*. Santander: La Isla de los Ratones.

_____ (1953). *La tristeza*. Madrid: Rialp. Col. Adonais.

_____ (1959). *Esta mujer que soy*. Madrid: Rialp. Col. Adonais.

_____ (1970). *Los poemas del hijo*. Santander: Gonzalo Bedia

_____ (1987). *Poemas de la Plaza Real*. Sevilla: Gráf. Rublan. Col. de Poesía Ángaro.

Antologías

_____ (1957). *Los mejores versos*. Cuadernillos de poesía n.º 34. Buenos Aires: Nuestra América.

_____ (1966). *Poemas: antología 1938-1959*. Santander: La Isla de los Ratones.

Narrativa

_____ (1940). *El tesoro escondido*. Barcelona: Federación de Cajas de Ahorros Catalano-Balear.

_____ (1941). *El velero cautivo*. Madrid: Letras.

_____ (1942). *Canto rodado*. Barcelona: Ametller Editor.

_____ (1943). *Una alondra en la casa*. Barcelona: Ayma.

_____ (1944). *Nido de vencejos*. Barcelona: Selecciones Literarias y Científicas.

_____ (s.a.). *Cumbre solitaria*. Barcelona: Ediciones Betis.

_____ (s.a.). *La otra Isabel*. Barcelona: Ediciones Betis.

- _____ (1945). *Narraciones para la juventud*. Barcelona: Editorial T.G.V.F.
- _____ (1969) [1949]. *Nina*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____ (1973) [1955]. *Algo muere cada día*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- _____ (1983). *Cosas que pasan*. Barcelona: Planeta.

Episodios Nacionales Contemporáneos

- FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, R. y MARCH, S. [1963] (1997). *Héroes de Cuba: los héroes del Desastre*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 11ª ed., Vol. 1. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1963] (1997). *Héroes de Filipinas: los héroes del Desastre*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 10ª ed., Vol. 2. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1964] (1982). *Fin de una regencia*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 8ª ed., Vol. 3. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1965] (1978). *La boda de Alfonso XIII*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 8ª ed., Vol. 4. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1966] (1978). *La Semana Trágica*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 9ª ed., Vol. 5. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1967] (1982). *España neutral (1914-1918)*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 8ª ed., Vol. 6. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1968] (1999). *El desastre de Annual*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 12ª ed, Vol. 7. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1969] (1982). *La Dictadura I: el directorio militar (1923-1925)*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 7ª ed, Vol. 8. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1970] (1982). *La Dictadura II: el régimen civil (1926-1930)*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 6ª ed, Vol. 8. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ [1972] (1982). *La caída de un Rey*. Episodios Nacionales

Contemporáneos. 6ª ed., Vol. 9. Barcelona: Editorial Planeta.

_____ (1977). *La República de los soñadores*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Bruguera.

_____ (1979). *La República I*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 1ª ed. Vol. 10. Barcelona: Editorial Planeta.

_____ (1988). *La República II*. Episodios Nacionales Contemporáneos. 1ª ed., Vol. 11. Barcelona: Editorial Planeta.

Bibliografía general

ABELLA, R. (1973). *La vida cotidiana durante la guerra civil*. Barcelona: Planeta.

ABELLÁN, J. L. (1971). *La cultura en España. (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Edicusa.

ACILLONA, M. (1986). «La poesía femenina durante la guerra civil». *Letras de Deusto* 35, 91-104.

_____ (1993). «Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra», *Zurgai*, junio 1993, pp. 4-7.

AGUSTÍ FARRÉ, A. (2006). «Autobiografía y autoficción». En *Garoza*, núm. 6. España: SELICUP.

ALBORG, J. L. (1966). *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.

ALCALDE, C. (1996). *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor del viento Ediciones.

ALEIXANDRE, V. (1977a). «Susana March es muy joven». *Los encuentros*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

_____ (1977b). *Sombra del paraíso*, ed. LUIS, L. de. Madrid: Castalia.

_____ (2001). *Nacimiento Último. Historia del corazón*. Ed. EMILIOZZI, I. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALFARO, M.^a (1956). «Susana March - Algo muere cada día». *Ínsula*, núm. 121, p.7.

ALONSO, D. (1965) [1952]. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.

- _____ (1976) [1950]. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos.
- ÁLVAREZ PUGA, E. (1977). *Diccionario de la Falange*. Barcelona: Dopesa.
- ANDERSON, B. y ZINSSER, J.P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 Vols. Barcelona: Crítica.
- ARANGUREN, J.L. (1975). *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus.
- ARCE, M. (2010). *Los papeles de una vida recobrada*. Cantabria: Ediciones Valnera.
- ARENAL, C. (1974). *La emancipación de la mujer en España*. Madrid: Júcar.
- ARIAS CAREAGA, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Ediciones Del Laberinto.
- ARRIAGA FLÓREZ, M.; CRUZADO RODRÍGUEZ, A.; GONZÁLEZ DE SANDE, E.; GONZÁLEZ DE SANDE, M. (ed.) (2009). *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en castellano)*. Sevilla: Arcille Editores.
- BALCELLS, J. M.^a (2002). *Ilimitada voz. Antología de Poetas Españolas 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- _____ (2006). «Del género de las antologías “de género”». En *Arbor*, 721. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 635-649.
- BARBERÁ, E. y MARTÍNEZ BENLLOCH, I. (coord.). (2005). *Psicología y género*. Madrid: Pearson Prentice Hall.
- BEAUVOIR, S. (1962). *El segundo sexo*. 2 Vols. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- BELLI, G. (1995). *El ojo de la mujer*. Madrid: Visor.
- BENEYTO, M. (1952). *Eva en el tiempo*. Valencia: Sucor. De Vives Mora.
- _____ (1954). *Criatura múltiple*. Ilustraciones de Genaro Lahuerta. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- _____ (1956). *Tierra viva*. Madrid: Rialp.

- BENITO DE LUCAS, J. (1989). *Literatura de la posguerra: La poesía*. Madrid: Editorial Cincel.
- BERGER, K. S. (2007). *Psicología del Desarrollo. Infancia y Adolescencia*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- _____ (2009). *Psicología del Desarrollo. Adulter y vejez*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- BONNÍN ARMSTRONG, A.I. (1948). *Fuga (1944-1948)*. Con un prólogo de Juan de Estelrich, y un retrato de la autora por Ramón de Capmany. Barcelona: Ariel.
- _____ (1949). *Poema de las tres voces y otros poemas*. Con seis dibujos de Gregorio Prieto. Barcelona: Cobalto.
- _____ (1952). *Luz de blanco (poema)*. Santander: La isla de los ratones.
- BOSCH, R. (1962). «La poesía de Ángela Figuera y el tema de la maternidad». *Ínsula* 186, 5-6.
- _____ (1963). «La nueva poesía inconformista española». *Hispania*, núm. 1, XLVI, pp.71-76
- BOUSOÑO, C. (1976) [1952]. *Teoría de la expresión poética*. 2 Vols. Madrid: Editorial Gredos.
- _____ (1981). *Épocas literarias y evolución*. 2 Vols. Madrid: Editorial Gredos.
- CABALLÉ, A. (Dir.) (2004). *La vida escrita por las mujeres; 4 La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CAMPOAMOR, C. (2010). *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*. [s.l.]: Diario Público.
- CANO, J. L. (1948). «Susana March: Canto rodado», *Ínsula*, núm. 27, Barcelona, p. 5.
- _____ (1949). «Los libros del mes». *Ínsula*, núm. 39, Barcelona, p. 5.
- _____ (1974). *Poesía española contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Madrid: Guadarrama.
- CANO BALLESTA, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.

- CARREÑO, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid: Editorial Gredos.
- CASTELLET, J. M.^a (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1966). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1965)*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTRO, R. de (1990). *Follas novas*. Ed. Mayoral, M. y Roig, B. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CAVALLO, S. (1990). «The Quiescent Muse of Susana March». *Monographic Review / Revista Monográfica*. Vol. VI. *Hispanic Women Poets*, pp. 81-92.
- _____ (1995a). «“Aquí estoy”: autonominación e autorretrato en la poesía de Susana March». En *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Erie, Pennsylvania: Aldeeu, pp. 51-60.
- _____ (1995b). «Susana March es muy joven». En *El Viento*. Madrid: Torremozas.
- _____ (2006). «Polvo en la tierra. La poesía temprana de Susana March», *Albor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. CLXXXII, núm. 720, Madrid, pp. 447-453.
- CELAYA, G. (1977). *Cantos iberos*. Madrid: Turner.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1966) *El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la poesía social*. Madrid: Ínsula.
- _____ (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- COLANGELI, M.R. ed. (1964). *Voci femminili della lirica spagnola del '900*. Boloña: Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron.
- CONDE, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.
- _____ (1947). *Mujer sin edén*. Madrid: Ediciones Jura
- _____ (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1978). *El tiempo es un río lentísimo de fuego*. Barcelona:

Ediciones 29.

CONDE PEÑALOSA, R. (2004a). *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*, Madrid: Editorial Pliegos.

_____ (2004b). *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española, 1940-1965: catálogo bio-bibliográfico*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CORNELISSEN, A. (1977). *Mujeres en la sombra*. Madrid: Editorial Bosch.

CORREDOR-MATHEOS, J. (1962) «SUSANA MARCH: lo que debemos hacer, aún poniéndonos en riesgo de que nos crucifiquen: decir siempre la verdad». En *La prensa*. Barcelona: s.n.

_____ (2016). *Corredor de fondo. Memorias*. Barcelona: Tusquets.

DARÍO, R. (2007). *Azul... / Cantos de vida y de esperanza*, 7ª ed. Ed. Martínez, J. M. Madrid: Cátedra.

DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I.M. (1999). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos

DIEGO, G. (1947). «La última poesía española». En *Arbor*, núm. 24. Madrid, pp. 415-422.

DÍEZ DE REVENGA, F.J. (1988). *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Barcelona: Anthropos.

DOLÇ, M. (1948). «La voz de Susana March». En *Destino*, núm. 587. Barcelona, p.14.

DOMINGO, C. (2004). *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985). *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Paraninfo.

DOMÍNGUEZ PRATS, P. y GARCÍA-NIETO PARIS M.^a C. (1991). «Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista». En Anderson, B. y Zinsser, J., *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica.

- DREYMÜLLER, C. (1993). «La presencia de la mujer en las antologías poéticas». En *Zurgai*, junio 1993, pp. 20-22.
- DURÁN, M.^a A. (1987). «Sobre literatura y vida cotidiana. (A modo de Prólogo)». En *Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza: Publicaciones de Universidad Autónoma de Madrid y publicaciones de Universidad de Zaragoza, pp. 11-33.
- ECO, U. (2002). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1969). *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomos X y XI, Barcelona: Editorial Planeta.
- FAGUNDO, A. M.^a. (1995). *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos.
- FALCÓN, L. (1981). *Mujer y Sociedad. La razón feminista*. Barcelona: Fontanella.
- FELICIANO MENDOZA, E. (1981). *Juana de Ibarbourou. Oficio de poesía*. Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- FERNÁNDEZ LÓPIZ, E. (2000). *Explicaciones sobre el desarrollo humano*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- FERRATER MORA, José (2005). *Diccionario de filosofía*. 5 Vols. Barcelona: RBA.
- FIGUERA AYMERICH, Á. (1948). *Mujer de barro*. Madrid: Saeta.
- _____ (1973). *Antología total (1948-1969)*. Ed. Marcos, J. Madrid: Videosistemas, S. A.
- _____ (1999). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2002). *Belleza cruel*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- FORNEAS FERNÁNDEZ, M.^a C. (1987). *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FREIXAS, A. (1991). «Autopercepción del proceso de envejecimiento en la mujer entre 50 y 60 años». En *Anuario de Psicología*, 50. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 67-78.
- FUENTE, I. de la (2002). *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta.
- FUERTES, G. (1954). *Aconsejo beber hilo*. Madrid: Arquero.

- _____ (1979). *Antología poética 1960-1969*, prólogo de Yndurain, F. Barcelona: Plaza y Janés, pp. 7-45.
- _____ (1980). *Historia de Gloria (Amor, Humor y Desamor)*. Ed. Pablo González Rodas. Madrid: Cátedra.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975*. 2 Vols. Madrid: Cátedra.
- _____ (1998). *Poetas del 27. Antología comentada*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2008). *La promoción poética de los 50*. Madrid: Austral.
- GATELL, A. (2006). *Mujer de hoy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Madrid: Bartleby Editores.
- GIRONELLA, J.M^a. (1976). *100 españoles y Dios*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GÓMEZ BEDATE, P. (2013). «Homenaje a Susana March». *ALGA Revista de Literatura*, núm. 69, primavera 2013.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1989). *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, Ed. Catena, E. Madrid: Castalia/Instituto de la mujer.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, G. (2011). *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*, Madrid: Arco Libros.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Editorial EDAF.
- GUILLÉN, J. (1978). *Mientras el aire es nuestro*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2000). *Cántico*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, G. (1981). *Poesía de la vanguardia española. (Antología)*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, R. (1965). «La generación española de 1936». En *Ínsula*, núms. 224-225. Madrid, pp.1-26.
- HINTERHÄUSER, H. (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid:

Taurus.

JACKSON, G. (1982). *La República Española y la Guerra Civil. 1931-1939*. Barcelona: Editorial Crítica.

JATO, M., UGALDE, S. K. y PÉREZ, J. (ed.) (2009). *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Barcelona: Icaria.

JIMÉNEZ, J. O. (1975). «La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra». En *Cuadernos Hispanoamericanos*. núm. 304-307. Madrid, pp. 870-903.

JIMÉNEZ, J. R. (1988). *Antología poética*. Ed. Jiménez, C. y Márquez, E. Barcelona: Planeta.

JIMÉNEZ FARO, L. (1987). *Panorama Antológico de Poetisas Españolas (siglos XV al XX)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

_____ (1989). *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)*. Madrid: Torremozas.

_____ (1996). *Poetisas españolas. Antología general*. Tomo II: De 1901 a 1939. Madrid: Torremozas.

_____ (1998). *Poetisas españolas. Antología general*. Tomo III: De 1940 a 1975. Madrid: Torremozas.

JIMÉNEZ MARTOS, L. (1972). *La generación poética de 1936*. Barcelona: Plaza y Janés.

JURADO MORALES J. (2014). «El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo». En *Signa*, núm. 23. Madrid, pp 525-544.

JULIÁ DIAZ, S. (2009). *La Constitución de 1931*. Madrid: Iustel.

KIRKPATRICK, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.

_____ (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.

LACACI, M.E. (1957). *Humana voz*. Madrid: Rialp.

LACASA, C. (1953). *La voz oculta*. Ilustraciones de Nuria Serra. Lérida: La Editora Leridana.

LAPESA, R. (1966). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Ediciones Anaya. Madrid.

- LÁZARO CARRETER, F. (1979). *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid: Ediciones Taurus.
- LEÓN, F. L. de (1992). *La perfecta casada*. Edición de Javier San José Lera. Madrid: Espasa Calpe.
- LÓPEZ CRIADO, F. (ed.) (s.d.). *La República de las Letras y las Letras de la República*. La Coruña: s.n.
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1959). *Medio siglo de poesía amorosa española (1900-1950)*. Madrid: Cremades.
- _____ (ed.) (1967). *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía amorosa*. Madrid-Barcelona: Ediciones Alfaguara.
- LÓPEZ GORGÉ, J. y SALGUEIRO F. (1978). *Poesía erótica en la España del Siglo XX. (Antología)*. Madrid: Taller de Poesía Vox.
- LUIS, L. de (1982). *Carmen Conde*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía.
- MACHADO, A. (1983). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ed. Ribbans, G. Madrid: Cátedra.
- MACHADO, M. (1943). *Cadencias de cadencias*. Madrid: Editora Nacional.
- MAGANTO MATEO C. (2010). «La autobiografía». En Ibáñez C. Ed. *Técnicas de autoinforme en evaluación psicológica. La entrevista clínica*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, pp. 115-137.
- MANGINI, S. (2000). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MANJÓN-CABEZA CRUZ, D. (2008). «Poesía de posguerra en Barcelona». En *Revista de literatura*, Vol. LXX, núm. 139, 141-163.
- MANTERO, M. (1986). *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARCHESE A.; FORRADELLAS, J. (1998) [1986]. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MARÍN MARTÍNEZ, J.M. (1977). «Hacia una comprensión de la generación de 1936». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.

325. Madrid, pp. 199-208.

MARTÍN GAITE, C. (1992). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (2007). *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama.

MATUTE, A. M.^a (1981) [1948]. *Los Abel*, Barcelona: Destino.

_____ (1992) [1987]. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.

MIRÓ, E. (1987). «Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960». En *Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza: Publicaciones de Universidad Autónoma de Madrid y Publicaciones de Universidad de Zaragoza, pp. 307-321.

_____ (1993). «La poesía femenina». *Medio siglo de Adonais 1943-1993*. Madrid: Ediciones Rialp, pp.167-189.

MISTRAL, G. (1976). *Poesías completas*. Ed. Bates, M. Madrid: Aguilar.

MOLINA, A. F. (1967). «Poemas de Susana March». En *Papeles de Son Armadans*, año XII, tomo XLIV, núm. CXXX. Madrid-Palma de Mallorca, pp. 125-128.

MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2012). «Las primeras novelas de Susana March: los repetidos esfuerzos por romper barreras». En Vilches-de Frutos, F. y Nieva-de la Paz, P. (Coords. y Eds.). *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*. (s.l.): Society of Spanish and Spanish-American Studies.

NAVARRO TOMÁS, T. (1983). *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.

NICHOLS, G. (1987). «Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra». En *Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza: Publicaciones de Universidad Autónoma de Madrid y Publicaciones de Universidad de Zaragoza, pp. 325-335.

_____ (1995). «Ni una, ni “grande”, ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática». En *Del franquismo a la posmodernidad*, VV. AA., 197-217. Madrid: Akal.

NORA, E. de (1970). *La novela contemporánea española (1939-1967)*, Madrid: Editorial Gredos.

OTERO, B. de (1960). *Ángel fieramente humano*. Buenos Aires: Losada.

- _____ (1978). *Ancia*. Madrid: Visor.
- _____ (2007). *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen.
- PALOMO, M.^a P. (1988). *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- PANERO, L. (1931) «Antonio Machado en la lejanía». En *Sol*. Madrid. p.2.
- PARAÍSO, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- PARDO BAZÁN, E. (1999). *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra.
- PAYERAS GRAU, M.^a y FERNÁNDEZ RIPOLL L.M. (2001). *Fin(es) de siglo y Modernismo*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- PAYERAS GRAU, M.^a (1986), *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- _____ (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial Ediciones.
- _____ (2009a). «La ardiente voz de Susana March». En *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 679-711.
- _____ (2009b). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- _____ (2012). «Autoficción y autorrepresentación en las poetisas españolas del 50». En Nagy, R. & Mircea, A. D. (coords). *Critical Discourse and Linguistic Variation: European Perspectives (2)*. Suceava (Romania): Editura Universitatii "Stefan cel Mare", pp. 6-16.
- PAZ PASAMAR, P. (1957). *Del abreviado mar*. Madrid: Ágora.
- _____ (1960). *La soledad, contigo*. Arcos de la Frontera: Alcaraván.
- _____ (1964). *La mujer y la poesía de lo cotidiano*. Madrid: Editora Nacional.
- _____ (1982). *La torre de Babel y otros asuntos*. Cádiz: Colección Torre Tavira.
- PÉREZ, J. (1988). *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers.

- _____ (1992). «Spanish Women Writers and the Civil War». *German and International Perspectives on the Spanish Civil War*. Texas: Texas Tech University, pp. 346-354.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F. (1981) *La generación de 1936*. Madrid: Taurus.
- PICKENHAYN, J. O. (1980). *Vida y obra de Juana de Ibarbourou*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- POO SAN ROMAN, J. (1972). «“La caída de un rey”, tendrá como escenario nuestra ciudad» (entrevista a Ricardo Fernández de la Reguera). En *El Diario Montañés*, 24 de marzo de 1972. Santander, p. 5.
- PRIETO DE PAULA, A.L. (2002). *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca: Ediciones Almar.
- PRIMO DE RIVERA, P. (1942). *Discursos, circulares, escritos*. Madrid: Ediciones de Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S., pp. 12-14.
- PULIDO ROSA, I. (2004). *Repertorio de imágenes literarias*. Salamanca: Ediciones Almar.
- ROCA I GIRONA, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. s.l.: Ministerio de Educación y cultura.
- RODRIGO, A. (1979). *Mujeres de España, las silenciadas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- RODRÍGUEZ, M.J. (1977). *Dios en la poesía española de posguerra*. Pamplona: Eunsa.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1998). *Guía de investigación literaria*. Gijón: Ediciones Júcar.
- ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (Eds.) (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.
- ROMANO COLANGELI, M.^a (1964). *Voci femminili della lirica spagnola del '900*. Bologna: Patrón.
- ROSALES, L. y VIVANCO L. F. (1940). *Poesía heroica del imperio*. Tomo I. Barcelona: Editora Nacional.
- _____ (1943). *Poesía heroica del imperio*. Tomo II. Barcelona: Editora

Nacional.

- RUBIO, F. (1973). «La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra». En *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, núm. 276. Madrid, pp. 441-467.
- _____ (1976). *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner.
- RUIZ GUERRERO, C. (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Vol. II. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- RUIZ SORIANO F. (1997). *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*. Barcelona: Montesinos.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (2009). «Cuando los silencios hablan en los textos de autoría femenina». En Arriaga Flórez, M.; Cruzado Rodríguez, A.; González de Sande, E.; González de Sande, M. (ed.) (2009). *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en castellano)*. Sevilla: Arcille Editores.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2010). *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos.
- SARASUA, Blanca (1989). *Ático para dos*. Bilbao: Edición de la autora.
- SCARANO, L. (2011). «Metapoeta: el autor en el poema», *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 17-18, primavera-otoño, pp. 321-346.
- SETIÉN, M.L. y SILVESTRE M. (eds). (2003) *Problemas de las mujeres, problemas de la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- SIEBENMANN, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- SINUÉS, M.P.. (1881). *El ángel del hogar. Estudio*. Madrid: El libro de oro.
- SOBEJANO, G. (1975) [1971]. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa española.
- SOLDEVILA DURANTE, I. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol I. Madrid: Cátedra.
- TAMAMES, R. (1977). *La República. La era de Franco. Historia de*

- España Alfaguara*, tomo VII. Madrid: Alianza-Alfaguara.
- UCEDA, J. (1962). *Extraña Juventud*. Col. Adonais. Madrid: Rialp.
- UGALDE, S. K. (1991). *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (1990). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Presentación de María Zambrano. Madrid: Mondadori.
- VALVERDE, J. M. (1944). «Lo religioso en la poesía actual». En *La estafeta literaria*, núm. 13. Madrid, p.5.
- _____ (1986) [1975]. *Antonio Machado*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.
- VARELA MERINO, E.; MOÍNO SÁNCHEZ, P.; JAURALDE POU, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia.
- VÁZQUEZ DE ALDANA, E. (1953). *Safo en Castilla*. Madrid-Buenos Aires: Ediciones Studium de Cultura.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970). *Una educación sentimental*. Barcelona: El bardo.
- VILALBA ÁLVAREZ, M. (ed.) (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad.
- VILLANUEVA, D. (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica*, Romera, J., Yllera, A., García-Page, M. y Calvet, R. (eds.). Madrid: Visor, pp. 15-31.
- VIÑAS, C. (1953). *Palabras sin voz*. Alicante: Ifach.
- VV. AA. (1978). *Espadaña*. Revista de poesía y crítica. León: Espadaña Editorial.
- VV. AA. (2006). *Mujer y literatura en el siglo XX*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- WILCOX, J. Ch. (1997). *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*. Urbana: University of Illinois Press.
- WOLF, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.
- ZABALA AGUIRRE, J.R. (1994). *Ángela Figuera: Una poesía en la*

encrucijada. San Sebastián: Universidad de Deusto.

ZARDOYA, C. (1947). *Dominio del llanto*. Madrid: Adonais.

ZAVALA I.M. (coord.) (1998). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por la mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos Editorial.

ZOVKO, M. (2009). «Las mujeres protagonistas en la novela femenina de posguerra». En Arriaga Flórez M.; Cruzado Rodríguez, A.; González de Sande, E.; González de Sande M. (ed.) (2009). *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en castellano)*. Sevilla: Arcille Editores.

10. Anexos

10.1. Cronología de la vida y obra de Susana March

A continuación se presenta una cronología de los principales acontecimientos de la vida de Susana March y de los datos más relevantes en cuanto a su trayectoria literaria. Toda la información que se incluye en este documento ha sido completada y supervisada por Alfredo Fernández de la Reguera y Tànit Fernández de la Reguera, hijo y nieta de Susana March.

- 1915** El 28 de enero nace Susana March Alcalá en el nº 2 del Pasaje Bacardí, sito entre La Plaza Real y Las Ramblas de Barcelona, en el seno de una familia acomodada.
- 1924** Muere su hermano Alfredo a los doce años por meningitis.
- 1924** Empieza una larga convalecencia a causa de una nefritis.
- 1929** Primeros poemas publicados en el diario barcelonés *Las noticias*. En la redacción de este diario es donde Susana March conocerá a Ricardo Fernández de la Reguera.
- 1936** Ricardo, de visita ese verano en casa de su hermana en Valladolid, durante dos meses intenta desertar, pero finalmente se ve obligado a incorporarse a filas y es enviado al frente en fuerzas de choque. Susana se queda con sus padres y hermanos en la casa de la Plaza Real. Antonio March es reclutado en la llamada quinta del *Biberón* del ejército republicano.
- 1938** Publica *Rutas* con Imprenta y Librería Aviñó.
- 1939/54** Periodo en el que escribe *Poemas de la Plaza Real*, poemario que quedará inédito hasta 1987.

- 1940** Matrimonio con Ricardo Fernández de la Reguera Ugarte.
- 1941** Publica *El velero cautivo* en la revista *Letras*.
- 1941** Nace su primer y único hijo, Alfredo Fernández de la Reguera March.
- 1942** Publica *Canto Rodado* a través de Editor Ametller.
- 1943** Publica *Una alondra en la casa* con Ediciones Aymsa.
- [ca 1944]** Publica *Nido de vencejos* con la Editorial Selecciones Literarias y Científicas.
- [ca 1945]** Publica *Cumbre solitaria* y *La otra Isabel* en Biblioteca “Rocío” de Ediciones Betis.
- 1945** Publica el libro *Narraciones para la juventud*, colección Mireya de cuentos infantiles publicada bajo el pseudónimo Alauda. Con la Editorial T.G.V.F., en Barcelona. Alauda [Susana March]. Barcelona: Depósito: Consejo de Ciento, 111, 2º 2ª. T.G.V.F. - Barcelona, 1945.
- 1946** Publica la colección de poemas *La pasión desvelada* en el número 21 de la revista barcelonesa *Entregas de poesía*.
- 1948** Publica el poemario *Ardiente voz* con la Editorial Cuadernos de Manzanares.
- 1948** Conoce a Vicente Aleixandre en Barcelona y se inicia una correspondencia que dura toda su vida.

- 1949** Queda finalista con el poema “Polvo en la tierra” en el Premio de Poesía “Juan Boscán”.
- 1949** Publica la novela *Nina* con la Editorial Planeta y con la que en 1948 había quedado finalista en el Premio de Novela Ciudad de Barcelona.
- 1950** Ricardo se da a conocer como escritor con su novela *Cuando voy a morir*, con la que gana el Premio de Novela Ciudad de Barcelona.
- 1951** Publica *El viento* en la Colección *La Isla de los Ratones*.
- 1952** Gana el accésit al Premio Adonais con *La tristeza*.
- 1953** Publica el poemario *La tristeza* en Rialp.
- 1955** Publica la novela *Algo muere cada día*, con la Editorial Planeta.
- 1957** Publica la antología poética *Los mejores versos* en el número 34 de Cuadernillos de Poesía.
- 1958** Encuentro en Sitges con Vicente Aleixandre (Susana lleva a Vicente a conocer la villa).
- 1959** Publica *Esta mujer que soy* con la editorial Rialp.
- 1963** En colaboración con su marido publica la novela histórica *Héroes de Cuba*, el primer volumen de la colección de *Los Episodios Nacionales Contemporáneos*, con la Editorial Planeta.
- 1965** Celebración de las bodas de Plata. Con motivo de ello inauguran

su casa de campo de La Roca y además Susana March aprovecha para dar a conocer la publicación de su *Antología*.

- 1966** Publica el libro *Poemas: Antología 1938-1959*, en la colección La Isla de los Ratones, Santander.
- 1969** Boda de Alfredo Fernández de la Reguera con Teresa Tayà.
- 1970** Nace Tànit Fernández de la Reguera Tayà, la primera nieta de Susana March, con la que mantendrá una estrecha relación.
- 1970** Edición de *Los poemas del hijo*, volumen que reúne todos los poemas que tratan del hijo publicados en las anteriores entregas. También en La Isla de los Ratones
- 1977** Su hermana Teresa March gana el Premio Novela Concha Espina con *Los inocentes*.
- 1978** Nace su segunda nieta, Diana.
- 1983** Publica un libro de relatos titulado *Cosas que pasan*, con la Editorial Planeta. *Cosas que pasan*. Colección Fábula / 121. Ed. Rafael Borràs Betriu. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 1983.
- 1986** Gana el Premio Ángaro de Poesía (Sevilla) con *Poemas de la Plaza Real*.
- 1987** Publica *Poemas de la Plaza Real* en Colección de Poesía Ángaro.
- 1988** Se publica *La República II*, con la Editorial Planeta, y será el último volumen de los *Episodios Nacionales Contemporáneos*.

1990 El 21 de diciembre muere en Barcelona Susana March, a los 75 años, tres años después de su última publicación (Hospital Delfos, habitación 513).

Otros datos de interés

2000 El jueves 4 de mayo fallece Ricardo Fernández de la Reguera, que desde que murió su mujer permaneció aislado de la vida intelectual-cultural, excepto como miembro del Jurado del Premio Planeta de Novela.

2005 Alfredo Fernández de la Reguera dona el archivo de sus padres a la Biblioteca nacional de Catalunya. El archivo del matrimonio fue organizado (cajas y base de datos) por Corin Tanner, con la supervisión de su esposa Tànit Fernández de la Reguera.

2009 El 13 de diciembre se inaugura en el Palau Maricel de Sitges una exposición en memoria del Nobel Vicente Aleixandre a los 25 años de su fallecimiento, en la que se rememora la presencia de Susana March incluyendo en la exposición y el catálogo su poema “Sitges”. El 19 de diciembre se celebra un acto que incluye lectura poética y audición musical de su obra poética en el Cau Ferrat. El acto lo organizan Gabi Serrano, comisario de la exposición y teniente alcalde de cultura del Ayuntamiento de Sitges y Tànit Fernández de la Reguera. En el acto Tànit presenta la ponencia “Susana March y Vicente Aleixandre se reencuentran”, y también participan como ponentes José Corredor Matheos y Alejandro Duque Amusco. Alfredo Fernández de la Reguera y Javier Noguera presentan su disco “Esta inmensa ternura” (2009) en el que musican poemas de March. La cantante Inma acompañada al piano por Francesc Burrull interpreta tres temas del disco.

- 2012** El 16 de noviembre se celebra el “Homenaje a Susana March: La presencia de la poeta”, acto organizado por la Asociación de Escritores de Cataluña, José Corredor Matheos y Tànit Fernández de la Reguera en el Ateneu Barcelonès. Cuenta con las intervenciones de José Corredor Matheos, Susana Cavallo, Pilar Gómez Bedate y José María Balcells, y también del hijo Alfredo Fernández de la Reguera y de la nieta Tànit Fernández de la Reguera, más familiares y amigos.
- 2017** Está prevista la publicación de una edición crítica de la obra poética de Susana March a cargo de Susana Cavallo.

10.2. Entrevista a Alfredo Fernández de la Reguera

Sobre lo personal...

- **¿Cuál es su nombre completo?**
Susana March Alcalá.
- **¿Cuántos hermanos tuvo y qué fue de ellos?**
Alfredo, fallece a los doce años; Antonio, casado y cuatro hijos, fallecido; M^a Teresa, casada y un hijo, fallecida.
- **¿Le marcó especialmente la muerte de su hermano Alfredo?**
Sí, marcó su vida.
- **Por lo que he leído, su formación académica es muy diversa.**
Sí.
- **¿Por qué motivo?**
Familia que abandona la ruralía y se instala en la ciudad, con sus altibajos y dificultades.

- **¿Cuál es exactamente esa formación?**
Comercio, pintura, música.
- **¿Pensó en algún momento en ir a la Universidad?**
La guerra truncó la idea.
- **¿Cómo conoce a Ricardo Fernández de la Reguera?**
Se conocen en la redacción de *Las Noticias*.
- **¿En qué año se casaron?**
En 1940.
- **¿Durante cuánto tiempo vivió Susana en la casa de la Plaza Real?**
Hasta 1947.
- **¿Cuándo dejan la casa de la Plaza Real y adónde se trasladan?**
Primero a la calle Séneca, nº 7; después, en 1950, a Ronda General Mitre, nº 144, siempre en Barcelona.
- **¿Qué fue de la casa de La Plaza Real?**
Cuando murió Esteban March Gispert, padre de Susana, dejaron la vivienda y la madre, Genoveva Acalá Domeque, fue a vivir con Susana.
- **¿Cuándo compran el piso de General Mitre?**
A finales de los años 80.
- **¿Cuándo La Torre de los 19 pinos de La Roca del Vallés? ¿Era lugar de veraneo?**
En 1962. Sí, fue la segunda residencia.

- **Celebraron las Bodas de Plata en 1965, ¿pudieron celebrar también las Bodas de Oro?**

Sí.

- **¿Cómo era su talante social?**

Cordial, pero enérgico, con pocas concesiones.

- **¿Se traslucía en su carácter esa tristeza y ese pesimismo existencial propio de su poesía?**

Sí.

- **Por lo que he podido leer, eran una pareja de escritores, buenos amigos de sus amigos, que ayudaban siempre que podían y que siempre se mantuvieron unidos en lo personal y en su oficio común como escritores. ¿Fue así?**

En efecto.

- **¿Podemos decir que eran un matrimonio feliz, idílico tal vez?**

No idílico, compañeros del alma.

- **¿Se apoyaban en lo literario?**

Sí; Ricardo decía que su más feroz crítico era Susana.

- **¿Cuándo empezaron a poderse permitir vivir exclusivamente de la escritura?**

Nunca, en realidad.

- **¿Hubo momentos en los que tal vez tuvieron que recurrir a otras fuentes de ingreso?**

Siempre.

- **¿En qué fecha Ricardo aprueba la oposición y entra en la**

Universidad de Cataluña?

A principios de los años 40.

• **¿Como profesor asociado o titular?**

Profesor titular de Lengua y Literatura en el Instituto Maragall y como adjunto del catedrático Castro y Calvo en la Facultad de Filosofía y Letras.

• **En este sentido, ¿qué supuso el hecho de que Ricardo aprobara oposiciones y entrara en la Universidad de Cataluña?**

Esencial.

• **¿Cómo era como madre?**

Una amiga ejemplar.

• **¿Y cómo era la relación de Tànit Fernández con su abuela?**

Era su grumete.

• **Uno de los mejores recuerdos de todo el tiempo que pasaste con ella...**

...

• **Nace una segunda nieta, ¿tuvo tiempo de conocerla Susana March?**

Sí.

• **En el prólogo de Susana Cavallo a *El viento* podemos leer las siguientes palabras de Susana March: «Yo quiero continuar; soy una persona que morirá en la brecha. Estoy llena de inquietudes, y quizá por eso no acabaré de ser nunca vieja, pues aunque me muera de ochenta años lo haré preocupada y rebelándome con todo». ¿Fue así?**

Sí, pero ella misma admitió que «he cambiado todas mis rosas por un lugar cerca del fuego...» («La Meta»).

- **El tema del envejecer es un tema destacado en su obra, ¿qué opinaba Susana March de la vejez? ¿Realmente se sentía envejecida tan prematuramente? ¿Cómo se sentía luego, cuando realmente envejeció?**

Su profunda humanidad la rebasaba y le dolía por todos los seres.

- **El tema religioso es un asunto que en esta poesía va desde el reproche hasta el descreimiento. ¿Creía en Dios?**

No, fue la única mujer que lo expresó públicamente en el libro de José María Gironella *100 españoles y Dios*.

- **¿Cuál es el detonante —si es que lo hay— para que es su poesía empiece a fabular con la muerte?**

La conciencia de la muerte de su hermano y su propio tremendismo.

- **Hay una cronología en sus entregas poéticas en la que se puede ir rastreando su historia real bajo la voz poética. ¿Opinas lo mismo?**

Susana es auténtica, una personalidad sin disfraces, ella canta a la vida frente a la muerte.

- **Tal y como *La tristeza* y *Poemas de la Plaza Real*, su novela *Algo muere cada día* tiene una carga autobiográfica importante. ¿Qué parte autobiográfica destacarías de esa novela?**

Las vivencias de la posguerra en una mujer que lucha contra su condición y contra el horror de la tragedia vivida.

- ***Cuerpo a tierra* (1957) de Ricardo se publica en fechas cercanas a *Algo muere cada día* (1955). Veo semejanzas entre ambas**

novelas, no sólo porque coinciden en el mismo marco histórico, sino también porque sendos protagonistas tienen ecos autobiográficos. **¿Qué opinas sobre ello?**

Es cierto, se complementan. De alguna manera estas dos novelas culminan los *Episodios Nacionales Contemporáneos* que no lograron acabar y que debían abarcar la guerra y la posguerra.

- **En general, ¿cuánto hay de biográfico en su obra? ¿Y de ficción?**
Son narradores...
- **Sobre algunos detalles autobiográficos sobre los que tengo dudas...¿Tuvo un antiguo amor, un tal “Manolo” que murió un noviembre? Parece que en varios poemas —“Al amigo inmóvil” de *Rutas* y “Ahora” de *El viento*— habla de ello, de un pretendiente de juventud que murió y al que en su momento no correspondió.**
Susana apreciaba a esta persona y lamentó su muerte.
- **¿Por qué hay esa confusión en cuanto a su fecha de nacimiento? ¿Tiene que ver con el hecho de que María, la protagonista de *Algo muere cada día* nace en 1918?**
Seguramente, aunque no era muy partidaria de decir la fecha de su nacimiento, al igual que Ricardo.

Sobre lo literario...

- **Tal y como leemos en los siguientes versos, ¿podríamos decir que fue una poeta precoz?**
un diploma de honor
de mil novecientos veinticuatro,
un verso de niña
de nueve años.

(«Filial» - *La tristeza*)

Efectivamente. Como su padre la reñía porque dedicaba mucho tiempo a ello, de niña escribía bajo la cama alumbrada con una vela.

- **¿De dónde viene ese interés tan precoz de Susana March por la poesía?**

Creo que de su afición a la lectura y el descubrimiento de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer.

- **¿Cómo escribía sus libros? ¿Les dedicaba mucho tiempo? Una vez publicados, ¿los retocaba?**

Era muy emocional e intuitiva, retocaba muy poco. Rompía mucho. No quería erratas.

- **Además de Ricardo, ¿en quién confiaba para acabar de dar el visto bueno a sus libros?**

No era su caso, era así.

- **Entiendo que como escritora, se decantaba más por la poesía que por la narrativa.**

Su salud precaria no le permitía grandes esfuerzos.

- **“Amanda Román” y “Alauda” son dos de sus pseudónimos usados respectivamente en novela rosa y narrativa infantil ¿Tenía algún otro?**

Creo que no.

- **¿Por qué usaba pseudónimos?**

Porque eran otro tipo de escritos.

- **¿En qué consistía la colaboración de su hermana Teresa en su**

novela rosa?

Era un divertimento que les proporcionaba unos ingresos adicionales.

- **Por cierto, ¿de su hermana Teresa March, sólo se conoce la novela *Los inocentes* con la que gana el Premio Novela Concha Espina en 1977?**

Sí.

- **Susana March aparece en *Los encuentros* de Vicente Aleixandre. ¿Fue ese “encuentro” en Sitges algo ocasional, o mantuvieron la amistad más tiempo?**

La amistad duró toda la vida.

- **¿Quiénes eran sus amistades más estrechas dentro del cenáculo literario de Barcelona?**

Estaban muy relacionados con toda la intelectualidad de su tiempo (J.M. Blecua, Martín de Riquer, Gironella, Luis Romero, S. J. Arbó, Tomás Salvador, Luis Monreal, Terri, J. Corredor Matheos, Delfi Escoda, A. Matute, C. Laforet, Carlos Pujol, M. Lombardero, J.M. Lara, Lauro Olmo, G. Díaz-Plaja, Maluquer, J. M^a Valverde, R. Salvat, M^a Aurelia Capmany, J. Lizano, A. Marsillac, Santos Torroella, Del Arco, Soler Serrano, C. Rodríguez Aguilera, M^a Luz Morales, Martínez Barbeito, Mario Cabré, M. Cuixart, A. Ráfols, J. Serra, Espinás, M. Porter, Alcover, Pere Quart, Guinovart, E. Mulder, Entrambasaguas, ...).

- **¿Estuvo Delibes en su casa de General Mitre?**

No lo sé, pero era pariente lejano.

- **¿Alguien más destacado estuvo ahí?**

Los hermanos Goytisolo; Arturo Barea; V. Aleixandre; Noel

Rogermeyer; Claude Couffon.

- **En *La tristeza* dedica poemas a Ana María Maluquer, Manuel Segalá, Ester de Andrés, María Luz Morales, María Isern, Guadalupe Amor, Amelia López-Pelegrín, Manuel Arce, Paquita Mesa, José María Castro y Calvo, Claudia de Filippo, Amanda Junquera, Carmen Conde, Carmen Laforet, María Isabel Permanyer. Se trata de personas coetáneas a la autora, entre las que abundan los nombres femeninos, que han destacado por su singularidad y su contribución al mundo cultural y artístico. ¿En todos los casos se trata de amistades o personas conocidas con las que Susana March mantenía contacto?**

Sí.

- **¿Crees que de algún modo hace Susana March en su obra una defensa de la mujer artista? ¿De la libertad de la mujer en general?**

Sin lugar a dudas.

- **La Plaza Real de Barcelona era un lugar de encuentro de escritores. “El Suizo”, “La leona” o “La jungla” eran cafés cerca de la Plaza Real. ¿Es así? ¿Asistían a las tertulias que organizaban Cirlot en esos cafés?**

En general, no, sólo de vez en cuando. Ricardo escribía en el Oro del Rhin, el Turia y en el Velódromo.

- **¿Cómo se le prestaba más atención en el ámbito cultural? ¿Como poeta, como novelista, o como la mujer del novelista Ricardo Fernández de la Reguera?**

Como poeta y novelista.

- **En algunos momentos hablo de Ricardo, me gustaría saber cuál**

es la primera obra importante con la que se da a conocer.

Con la novela *Cuando voy a morir*, Premio de Novela Ciudad de Barcelona, 1950.

- **¿Cuál es tu opinión sobre la primera recepción de la obra poética de Susana March?**

...

- **¿Se sentía bien acogida por la crítica literaria de Barcelona?
¿Desde Madrid?**

Buena impresión, pero con el lastre de ser mujer: Mejor acogida en el extranjero, sobre todo en Latinoamérica.

- **¿Qué opinión o impresión tenía sobre la repercusión de su poesía?**

Era un espíritu libre.

- **¿Con qué obra crees que el nombre de Susana March alcanza mayor impacto?**

Obra poética.

- **En mi opinión, *Cosas que pasan* es un libro de relatos de gran calidad que sin embargo ha pasado muy desapercibido en su trayectoria, ¿opinas lo mismo? ¿A qué crees que puede ser debido?**

Sí.

- **¿Qué opinaba de los premios literarios que le fueron otorgados y de los que no?**

Le importunaba el conchabeo oportunista de los premios.

- **¿Por qué motivo no estuvo conforme con el Premio “Juan**

Boscán” por su poema “Polvo en la tierra”?

Consideraba que su poema era mejor, y que por ser mujer no se le otorgó.

• **¿Qué opinaba Susana March de la fama y del reconocimiento?**

No le interesaba gran cosa.

• **¿Pasados los años de posguerra, se sentía literariamente olvidada en el ámbito cultural?**

Nunca hizo nada por sobresalir; demasiado poco a mi modo de ver.

• **Por lo que he leído en el libro de Manuel Arce (*Los papeles de una vida recobrada*) y en el de José Corredor-Matheos (*Corredor de fondo. Memorias*), entiendo que Susana y Ricardo eran muy conocidos en la “movida” cultural barcelonesa de posguerra. Mantenían una vida cultural activa en cuanto asistencia, participación y colaboración en eventos literarios como tertulias, conferencias, lecturas, premios literarios, homenajes, etc. ¿En qué consistía exactamente esa actividad?**

Amistades. Ateneo barcelonés. Premio Planeta.

• **¿Organizaban encuentros en su propia casa?**

Sí.

• **¿Se movían con un grupo determinado de intelectuales?**

El grupo de “Los Sabios”.

• **¿Siempre participaba juntos a todo?**

En general, sí.

• **¿Viajaron a otras ciudades en relación a lo literario?**

París, Roma, Londres, Frankfurt.

- **¿Qué estrategias o subterfugios usaban para eludir la Censura?**
Resistencia.
- **¿Tuvieron en algún momento problemas serios con la censura?**
Varios, sobre todo con los *Episodios*. A Ricardo le formaron dos Consejos de Guerra. *La Boda de Alfonso XIII* fue censurado al completo (“En España no hay anarquistas...”). En el *Desastre de Anual* hubo que incorporar frases del *Diario de una Bandera* (Franco), para justificar la ineficacia militar y la tremenda crueldad del evento y eludir así a los censores.
- **En el libro de Manuel Arce leemos que José Manuel Lara dice que Ricardo y Susana eran “republicanos confesos”. ¿Proclamaron siempre abiertamente su postura política?**
Sí.
- **¿Quién es Palmerín de Oliva, pseudónimo del autor —o autora— que firma la presentación de Rutas?**
...
- **Entre *Rutas* y su siguiente publicación, *Ardiente Voz*, pasan diez años. Mientras tanto, sólo publica novela rosa y la pequeña colección de poemas *La pasión desvelada*. Por lo tanto, ¿podemos decir que poéticamente fue la guerra un paréntesis en su trayectoria?**
En cierta medida, sí.
- ***Poemas de la Plaza Real* está escrito entre 1939-1945, ¿por qué espera a 1987 para publicarlo?**
Quedó olvidado en un cajón; al leer las bases de la convocatoria del premio recordó el libro y lo presentó.

- **Parece que *Esta mujer que soy* viene a ser una despedida, un cierre de su poesía. De hecho no vuelve a publicar más que dos antologías. ¿Por qué no volvió a escribir más poesía?**
Consideraba que ya había escrito suficiente.
- **¿Cuál es para ti el mejor libro de poesía de Susana March?**
Todos.
- **¿El tema más destacado en el conjunto de su obra poética?**
El hijo, el ser, el tiempo.
- **¿Los escritores que más han influido en su obra?**
Admiración por Machado y M. Hernández. Rilke, Pablo Neruda, G. Diego, Rubén Darío, Bécquer.
- **¿Qué supuso para ella la elaboración de los *Episodios*?**
Un gran esfuerzo.
- **Fue una colaboración totalmente equitativa, o era más cosa de uno que de otro. ¿Cómo se organizaban para trabajar juntos en los *Episodios*?**
Complejo y aleatorio.
- **¿Consiguen acabar los *Episodios* hasta donde tenían previsto?**
No.
- **¿Aún se mantiene inédito el poema “Polvo en la tierra”?**
Sí.
- **¿Hay proyectos futuros en relación a la obra de Susana March?**
Ya se verá.