

La mujer, el barro y la biblia

por Roberta Quance

¿ Qué enmarañados gritos no puedo exhalar, Señor?
("Inquietud" *Mujer sin Edén* de Carmen Conde)

La mujer que lee la Biblia -y sobre todo el Antiguo Testamento- tiene escasas posibilidades de encontrar en sus páginas alguna imagen positiva de lo que significa ser persona si se es mujer. En el Génesis, por ejemplo, leerá que Lot está dispuesto a aplacar la lujuria de los hombres de Sodoma entregando a sus hijas, si así deja a salvo a sus huéspedes masculinos. O bien leerá que Sara es infértil y por tanto desgraciada o que Rebeca destaca por su obediencia a ser reclamada como esposa de Isaac, un hombre que no conoce. De Tamar, viuda, se dice que ha hecho bien en yacer con su suegro Judá, aunque fuera por engaños, ya que éste no la desposaba con el hermano menor y dejaba así al hermano muerto sin descendencia. Movidas por el mismo impulso, las hijas de Lot acabarán seduciendo a su propio padre. Bien parece ser que en el primer libro de la Biblia -que es a la vez el más genesiaco y el más genésico si pensamos en su posición de fundamento dentro de nuestra cultura- la mujer no encierra ningún interés narrativo que no gire en torno a su fertilidad. Las mujeres, se diría, se podrían clasificar entre las que paren y las que no paren, si no es a duras penas y por intervención divina. Luego de cumplida esa función, tan elemental y sin embargo tan importante, tienden a desaparecer, innominadas, entre las ramas de unos proliferantes árboles genealógicos: " Este es el libro de la descendencia de Adam..." (Génesis 5:1.) "Y éstas son las generaciones de Esaú..." (Génesis 36:1). "Estas fueron las generaciones de Jacob..." (Génesis 37:2).⁽¹⁾ Todo, el linaje de los israelitas y por tanto la posibilidad de argumento depende de su fecundidad pero las madres no pasan de ser figuras de segundo plano. Son eslabones de una cadena, por la que se transmite el sentido de la narración, que no se detendrá en ellas sino en la actuación de sus esposos. Si cuentan es en la medida en que Jehová las designa para dar descendencia a los elegidos, con los que establecerá su "concierto" (alianza) No es con ellas con quienes entabla conversación, ni siquiera en los asuntos que les atañen. He aquí un momento de la historia que se me antoja emblemático de la situación de la mujer en este primer texto (Jehová, disfrazado, se dirige a Abraham): "Volviendo volveré a ti según el tiempo de tu vida; y he aquí hijo a Sara, tu mujer. Y Sara escuchaba en la puerta de la tienda". (Génesis 18:10, subrayado mío)

Naturalmente, existe en el Génesis otra mujer, historizada de otro modo. Alcanza el máximo grado de protagonismo (y quizá por eso mismo atrae a tantas escritoras) en el sentido de que le debemos todo lo que somos, todo lo que solemos entender como definitorio de la condición humana -nuestro deseo de saber, nuestra mortalidad- pero su representación en la Biblia es tan negativa que no se sabe muy bien si constituye un ejemplo a seguir o más bien un ejemplo a rehuir.

Si me detengo en la Biblia y en el Génesis en particular es porque después de todo es un texto generador de otros textos, y lo ha sido -aunque de una manera ambivalente- para varias poetas tan diferentes entre sí como lo son Gabriela Mistral, Carmen Conde, Ángela Figueroa o María Victoria Atencia. Estas se remontan a los orígenes -al barro de la Biblia, a Eva, a la mujer de Lot o la torre

de Babel- en lo que será un gesto revisionista. Podría interpretarse por un lado como una búsqueda de autorización de su propia escritura (a falta, quizás, como en el caso de Mistral, de una tradición poética propia); pero por otro lleva a buen seguro a una confrontación más o menos implícita con las mismas autoridades, las imágenes de mujer propugnadas, o incluso las restricciones que pade-

textos selecciona-



(1) Todas las citas bíblicas remiten a *La Biblia del Oso*, trad. Casiodoro de Reina, ed. de Juan Guillén Torralba, 4 vols. (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987).

(2) Cito por sus *Obras completas* (Madrid: Ediciones Hiperión, 1986).

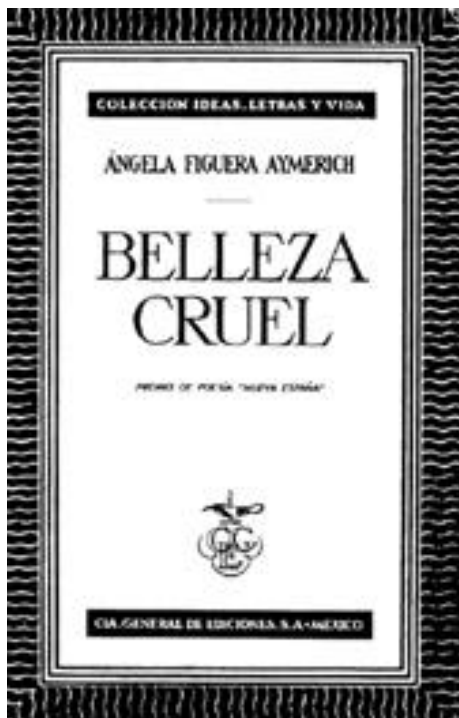
ce -entre ellas la proscripción de la palabra. explícita luego en San Pablo (1 Corintios 14: 34-35) En este último sentido, en particular, la Biblia encierra para las mujeres una promesa de universalización que a la vez rodea de cautelas.

Que esta actitud contradictoria puede dar fruto es un hecho evidente en la poesía de Ángela Figueroa. El Génesis le ha servido de punto de partida, donde si no ha encontrado hechas las imágenes de mujer o pautas de conducta que pudiera haber deseado, si ha hallado la materia prima para elaborar una ontología poética de claras implicaciones feministas. La poeta empieza su andadura reconociéndose como una con la tierra y en concreto con el barro del que fue formado el primer ser humano, así como con lo maternal, a imagen y semejanza de Eva; pero con el tiempo llegará a interrogar esas mismas fuentes y tomar sus distancias con respecto a ellas, poniendo en tela de juicio todo un orden social y el papel reducido que éste tradicionalmente le asigna a una mujer.

Mujer de barro

En el principio se trata de una versión genesiaca femenina: "*Mujer de barro soy, mujer de barro: /pero el amor me floreció el regazo* " (p. 25) (2) El sentido de *barro*, vinculado al del *polvo* o *arcilla*, parte de las connotaciones negativas del polvo bíblico para enseguida transformarlas: el barro es algo sustancioso pero en sí mismo exento de belleza y vida y seguramente no dará nada de sí a no ser que alguien lo fecunde o moldee de algún modo. De ahí lo significativo del *pero* en este pequeño poema. La mujer se proclama creativa y hermosa a pesar de la casi fea sencillez de sus orígenes. La celebración de esta transformación obrada por el amor será un tema reiterado a lo largo del primer libro. Ser de barro es ser de la tierra, ser una con ella en su calidad de madre (o matriz o materia prima): "*Tendida, vientre a vientre, con la tierra/ -humedecida y blanda; /abierta a la semilla, a los viriles/ rayos del sol- ..*" (p. 34) La metáfora empleada es tan antigua como la agricultura: la mujer es la tierra o el surco; el varón el que con su semilla la hace florecer.





Como se apreciará en seguida, hay, con todo, una leve diferencia entre esto y decir que es el amor lo que le "floreó el regazo." Porque si en el primer poema cabe pensar que la mujer participa de algún modo (el amor es un proceso entre dos), en el segundo la mujer se muestra pasiva, "tendida". Sale a flor de poema, después, una ambigüedad en este identificarse tan estrechamente con la tierra: es como si la poeta quisiera hacer activo lo que no lo es de por sí o como si estuviera buscando una manera de imponerse como sujeto sin abandonar del todo la deseada identidad con algo que no lo es: "*¡Cuán vanamente, cuán ligeramente/ me llamaron poetas; flor, perfume!.../Flor, no: flor ezco...*" Pero termina el verso con una retractación: "*Exhalo sin mudarme*" ("Mujer," p. 26)

Por otra parte es evidente que quien habla así, quien hace versos y reflexiona sobre su condición o lo que considera como la errónea representación de la mujer en la poesía (masculina) no es el objeto pasivo, la materia prima, inerte y silenciosa, que representa la Tierra. Son varios los poemas en los que la poeta -la hablante- alude con orgullo a su que-hacer poético; pero no asume con plena consciencia el ser sujeto con voz que la diferencia absolutamente de la naturaleza. En "Alumbramiento", por ejemplo, se comparan la maternidad y la gestación de un poema en términos pasivos: "*El poema / sazónase como un hijo / en Los profundos adentros... / De pronto, un día, sentimos / que nos desgarra la entraña... / Luego, un descan-*

so infinito" (p. 61). Sea o no exacta la analogía, el lector se queda con la impresión de un desajuste entre la imagen que se forma de la hablante y la metáfora con que se caracteriza la creación. La poeta reconoce, eso sí, que ha de morir, que el vincularse a la tierra la condena a volver a ella y al silencio "*¿Por qué ha de ser podredumbre / esta alegre carne mía / bruñida al sol y a los vientos...?*" ("Morir", p. 36), o bien: "*Yo pasaré y apenas habré sido, / frágil destino de mi pobre ar cilla*" ("Durar," p. 63). Y por eso se imaginan al lado la una de la otra dos distintas maneras de trascender la mortalidad -por la carne, dejando descendencia, o por la palabra: "*Hijo, cuando yo no exista, / tú serás mi carne, viva. / Verso, cuando yo no hable, / tú, mi palabra inextinta*" (p. 63). Tanto la muerte como la palabra son condiciones de la existencia humana con que se tiene que enfrentar cualquier poeta, sea hombre o mujer, y que lo apartan por igual y en definitiva de la Madre Naturaleza. Ella, sencillamente, reverdece, se renueva; los poetas, no. A ellos les es dado en cambio hablar o escribir, mientras que Ella permanece muda (y por tanto requiere que alguien hable por Ella, en su nombre, como hace Ángela Figuera en su último libro).

Pero quizás sea necesario percibir que la tierra puede ser vulnerada o ultrajada y que madre e hijo pueden correr pareja suerte para que se resuelva lo ambiguo de esta relación entre poeta y madre / tierra / mujer. Lo cierto es que, al igual que la maternidad, la tierra representada en los dos primeros libros de Ángela Figuera es paradisiaca. Aún cuando se presenta alguna vulnerabilidad en la tierra, que la convierte claramente en objeto respecto de la poeta ("*que no sufra /el pecho inmóvil de la tierra blanda bajo mis pasos*"), ella se retrae, rehusando la palabra hablada por intrusa y violenta: "*Respiraré el aliento de la tarde / sola, sin voz: que acaso las palabras / lastimen el purísimo silencio*" ("Tarde", p. 72).

Hacia una poesía de barro

Implicito en ese volver a los orígenes es el deseo de la mujer de situarse en la tradición al lado de Adán, desde el

principio, en pie de igualdad, subrayando que ambos son de la misma sustancia. En el Génesis, se recordará, hay dos distintas versiones de la creación del ser humano, una de espíritu más igualitario (Génesis 1: 26-27: "Y crió Dios al hombre en su imagen, a imagen de Dios los crió, macho y hembra los crió") y otra según la cual el hombre es formado del barro y la mujer, después, es "edificada" de la costilla del hombre (Génesis 2: 6-7; 21-23). En el mundo paradisiaco de los primeros libros, pues, el barro, aunque ciertamente definitorio de la condición humana, (3) también puede representar la indefinición misma, un punto de partida mítico de indiferenciación anterior a la Caída, que es cuando la diferencial sexual de la mujer se torna en maldición.

En *Soria pura* Eva trae consigo la pureza y el resplandor de los orígenes: "*El sol y yo, como en el primer día. / Eva y el sol*" (Mediodía, p. 71) Pero hay mucho en su papel, aun antes de la Caída, que se silencia, sin duda porque no favorece en absoluto la creación de la poesía por una mujer y se compagina mal con el deseo que surge a veces en la poeta de adueñarse del universo o incluso de re-crearlo con palabras (Véanse, por ejemplo, además del citado "Mediodía", "Árbol", pag. 87 y "Cortad el árbol" p. 90.) Adán y Eva no disfrutaban de la misma relación con la palabra. Creado antes, Adán le llevará la ventaja lingüística: recibe el don de la lengua directamente de Dios y luego, participe de ese poder divino, el Logos, pone nombre a todos los animales y plantas, en una especie de segunda creación. Incluso pone nombre -determinante- a su mujer: "Y llamó el hombre el nombre de su mujer Eva, por cuanto ella era madre de todos los vivientes" (Génesis 3:20). Si bien es cierto que de Adán podría decirse por igual que es padre de todos los vivientes, su nombre no lo indica y su creatividad no se agota en ese papel, como sí en cambio sucede con Eva. La creatividad de Eva, como la de la Madre Naturaleza, no pasa de ser literal. (4) Cuando Eva habla lo hace con palabras adquiridas de segunda mano, de su esposo, y cuando habla por primera vez no las emplea para hablar con Dios sino con la serpiente.

Aunque después Figuera la haga hablar (siguiendo sin duda la pauta de Carmen Conde en *Mujer sin Edén*, 1947), Eva, tal y como se la entiende tradicionalmente, difícilmente podría servir de modelo a una poeta y mucho menos cuando el ejemplo de silencio y dócil labor que ofrece la primera madre podía suponer la complicidad con un régimen dictatorial. A partir de 1950 se acusa en la poesía de Ángela Figuera una caída en la consciencia que repercutirá en la imagen del mundo y la imagen de sí misma configuradas en esa poesía. Por de pronto desaparece la paradoja de la creación silenciosa, con sus connotaciones de poder sumiso, inspirada, como vengo sugiriendo, en la tierra-“eterna parturienta” (p. 118); se trueca en otra, la de hablar a voces -por escrito- y por tanto con la consciencia de no poder hacer nada. La fórmula es conocida, y sin embargo suena distinta en boca de una mujer. En un mundo caído la necesidad de que haya poetas para suplir a Adán y las aspiraciones de éstos son mayores -de dimensiones Románticas, para ser exacta-, aunque, si se trata de mujeres, puede ser mayor también la consciencia de no estar a la altura de tales exigencias porque una no se imagina nunca el haberlo estado.

Así, me parece natural que Ángela Figuera explique el cambio en su poesía como resultado de una lucha con algo más fuerte que ella (un ángel, ¿un alter ego masculino, entre otras cosas?) en cuya frente lee algo (“imborrable/ la palabra tremenda”) que dice no querer (“Vencida por el ángel”, p. 113) La poesía es una responsabilidad que una no se ha buscado, que le ha sido impuesta; las pretensiones de la poeta son modestas. Al mismo tiempo, el relato bíblico (Génesis 32; 24-30) encierra una paradójica bendición que alcanza también de algún modo a quien recurre a él, puesto que el que vence -el ángel- bendice al vencido- Jacob o, en este caso, la poeta. Perder, caer vencida, tanto según se lee en el poema como implícitamente en el acto de escribirlo, es en realidad ganar; es una manera de autorizarse como portavoz de los demás, en lo que se refiere a la persona poética, y como escritora, en lo que se refiere a la mujer. A diferencia de lo que ocurre en los primeros



libros, asistimos, creo, a una adecuación entre la persona poética y las posibilidades reales de que dispone la mujer que ésta es para insertarse en una tradición poética y religiosa hecha a medida del hombre.

No es casual que a partir de este libro la poeta vaya dando fe de una discrepancia irónica entre su experiencia y las imágenes consagradas de lo femenino que ha heredado de la Biblia. Así en “Bombardeo”, por ejemplo, la brutalidad indiscriminada de los hombres en guerra frente a una mujer embarazada desmitifica el culto oficial que se rinde a la Virgen: “Iba llena de gracia por los días / desde la anunciación a la rosa. / Per o ellos no podían, ciegos, brutos, respetar el portento. / Rugieron. Embistieron encrespados. / Lanzaron sobre mi

y mi contenido / un huracán de rayos y metralla” (p. 119)

En *Vísperas de la vida* (1953) el legado de Eva gravitará sobre la poeta como una sentencia “¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva / escudriñada en toda mi triste anatomía, / sin un gesto que niegue los rituales muestrarios? / ¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres, / abrumadoramente monótonos e iguales?” (“Mundo inconcluso”, p. 149) Estos sentimientos, aunque pudieran derivarse de una temprana lectura de *El segundo sexo* de Simone De Beauvoir, quien si tiende a ver en la anatomía de la mujer una cadena, (5) no parten en ningún momento de un rechazo de la maternidad. Son más bien una protesta contra el papel reducido que le ha quedado a las madres, que política-

(3) Como ha señalado (destacando la importancia del motivo) Félix Maraña,

“Ángela Figuera Aymerich, mujer de barro y poeta (1902-1984),” *Muga* (Julio-agosto 1984), p. 52.

(4) Véanse los planteamientos, con los que estoy en deuda, de Margaret Homans, *Womer Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1980), sobre todo la introducción y el primer capítulo.

(5) Conversación con Julio Figuera Andú, 15 de octubre de 1987. Le *deuxième sexe* apareció en 1949. Es posible que Ángela lo leyera no mucho tiempo después, en todo caso ya hacia fines de 1952 o principios de 1958. (Conste aquí mi agradecimiento a D. Julio Figuera por su siempre amistosa ayuda para el esclarecimiento de éste y otros datos bibliográficos.)



mente no tienen nada que decir sobre el tipo de mundo en el que nacen sus hijos. Ángela Figuera está reivindicando aquí, a mi juicio, una interpretación más amplia de la creatividad femenina, en la que el ser poeta no sería un mero apéndice o algo percibido como contradictorio o al margen de la tarea tradicional de la mujer, sino una actividad consecuente con la tarea humana de hacer y rehacer el mundo. Dicho en otras palabras: es posible concebir a los poetas como madres y a las madres como poetas siempre que se ensanche el concepto que se tiene de los dos oficios. (6)

Se arroga a sí misma -como Hacedora, a la imagen de Dios: "macho y hembra los crió")- los mismos poderes que Dios, sobre todo el de crear nuevas formas, de barro, según se lee en el mismo poema: "¿Qué hacer después de todo con este barro a punto / que tengo fermentando, rugiendo por la forma?" (p. 148) En la Biblia Dios es el alfarero originario. Pero según una tradición griega tardía, resucitada por teóricos románticos como August Schlegel y aún muy viva en Marx, también lo era Prometeo, antiguo rival de Zeus que le robó una chispa de fuego para animar al hombre que había formado del barro. (7) Quizá no resulte demasiado osado pensar que la poesía de protesta y testimonio que empieza a escribir Ángela Figuera en estos años se haya inspirado en este antiguo héroe de los Románticos que era a la vez protector del hombre y rival de su Dios.

Por lo demás, el barro es adecuado como metáfora de la materia de la poesía porque es dúctil. Será a veces *arcilla*; otras veces será *lodo* o *ciénaga*, abarcando así en un solo complejo semántico todo lo terrenal y humano, desde su potencial por convertirse en belleza hasta su degradación en un mundo sin libertad.

La retórica del barro

He empleado la expresión "se arroga". Podría resultar un tanto engañosa. Porque aquí y a lo largo de su obra Ángela Figuera nunca asume con arrogancia el papel de poeta. Pero la fuerza de su poesía se deriva en gran parte de una postura algo paradójica a este respecto que se podría denominar tal vez la retórica del barro -es decir, la retórica de un ser que se reconoce tres veces humil-

de: por ser mortal (el barro es "humilde, deleznable, sucio" (p. 118), por ser mujer ("mi dócil barro femenino", p. 125) y por ser poeta ("Mi poesía / toca la tierra y tierra será un día", p. 254). Ahora bien, sucede que en la poesía el reconocer las flaquezas propias, el asumirlas plenamente como parte de la persona poética, se convierte a la fuerza en un acto de trascendencia que parecería desmentir la impotencia misma de que se está acusando. En Ángela Figuera esta propiedad intrínseca de la escritura es explotada de tal modo que llega a constituir, quizás, uno de los aspectos más memorables de su segunda (más rebelde) persona poética. El recurso es evidente ya en "Vencida por el ángel", o, "El grito inútil", pero culminar de un modo sorprendente en un poema de *Los días duros* (1953) -"Destino"- apóstrofe a Dios Padre de una mujer cuyas inquietudes desmienten la humildad de su condición:

*Vaso me hiciste, hermético al farero,
y diste a mi osquedad las dimensiones
que sirven a la alquimia de la carne.
Vaso me hiciste, recipiente vivo
para la forma un día diseñada
por el secreto ritmo de tus manos.
"Hágase en mí, " repuse. Y te bendije
con labios obedientes al destino.
¿Por qué, después, me robas y defraudas?* (p. 141)

En la Biblia María se limita a asentir a su destino, sin preguntar por el futuro del hijo que será crucificado. Pero la María del poema al interrogar a Dios expresa un instinto de rebelión y rompe los confines de la metáfora que -como hemos comprobado- se ha hecho del barro del Génesis. Se ha alcanzado un máximo de tensión entre lo que dice ser la hablante del poema y lo que efectúa en

(6) M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* London: Oxford University Press, 1953; reimp. 1976, p. 49) señala la existencia de un paralelo entre el nacimiento de un hijo y la creación del poema en Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* (III, vi), Byron, al que Abrams duda en llamar "father poet" o "mother poet" destaca el aspecto activo del "parto": "Tis to create, and in creating live/ A being more intense, that we endow/ With form our fancy, gaining, as we give/ The life we image, even as I do now."

(7) *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801-04)*; citado en Abrams, p.281. Es interesante advertir que según el helenista G. S. Kirk (*The Nature of Greek Myths* London: Penguin Books, 1947, pp. 272-73), el mito de Prometeo como alfarero podría ser residuo de una serie de mitos mesopotámicos más antiguos. En estos un dios artesano hacía el hombre en un molde o bien lo formaba en su vientre -o conjunto de vientres semejantes a matrices de alfarero- una diosa madre.

el poema mismo. Si me has hecho para recibir, para contener y retener algo, ¿por qué entonces me lo quitas? Al razonar así, la mujer demuestra saber que en realidad es algo que rebasa la intención del alfarero. El “vaso” no acepta ser vaso en el sentido de receptáculo inerte y mudo que se llene y vacíe al antojo de su creador. Es (al bello decir de Gabriela Mistral, cuyos “Motivos del barro” están aquí presentes de algún modo) “copa de carne henchida” (8) lo que equivale a decir que el vaso se ha transformado. Al hijo lo siente la madre como parte de sí misma. Luego, al nacer, adquirirá su independencia, le crecerá “ajeno” y distante, como cuerpo desprendido del suyo. Sin embargo, entra en juego otro tipo de enajenación -en sentido figurado- que no tendría por qué existir si no fuera por que el papel de la madre (y la mujer) es tenido en poco por la sociedad. Incluso desaparece simbólicamente en el lenguaje: “*Hácese el hijo en mí. ¿Y han de llamarle / hijo del Hombre... ?*” (p. 141) El “robo” y el “fraude” se podrían achacar a determinadas prácticas sociales todavía vigentes: el rechazo de “lo femenino” cuando de un hijo se trata (“Duro se condensa”) y la exclusión de la mujer de la vida pública. Debido a lo último, las madres nada pueden contra la explotación en el mercado o en la guerra de la labor que les habrá supuesto traer al hijo al mundo y ayudar a formar su carácter (“Rebelión”, pp. 179-80).

“Mas antes, oh hombre, ¿tú quién eres para que alterques con Dios? ¿O dirá el vaso de barro al que lo labró: ¿Por qué me has hecho tal?” (Romanos 9:20). En la Biblia no se contempla el que sea una mujer quien haga esta pregunta; sin embargo podría considerarse la pregunta por excelencia de cualquier mujer nacida, en la tradición judeocristiana, con vocación de poeta. Porque según esa tradición la mujer no ha de hablar ni mucho menos pretender hablar por el Hombre, como ha sido el deseo de Ángela Figuera. Altercando con Dios, enfrentándose con las imágenes de mu-

(8) *Desolación* (Nueva York: Carranza & Co., 1922), p. 189.

(Del número 0 de Zurgai, “Dedicado a Ángela Figuera”, diciembre de 1987)



librería LAGUN

literatura

ciencias sociales

filosofía

PLAZA CONSTITUCIÓN, 3

DONOSTIA



jer preconizadas por esta tradición. Figuera se constituyó conscientemente, en ese poeta de estirpe romántica que respondía a las urgencias de la España de posguerra. No fue un papel que se le hubiera destinado; se dio cuenta de que tenía que luchar por conseguirlo y luego en el proceso lo hizo particularmente suyo -es decir, de mujer-, dejando consignadas en su poesía las huellas de una dramática confrontación con lo divino y lo masculino. El hablar y el rebelarse resultan ser en el fondo actos inseparables. Semejante conflicto con las autoridades, siempre latente, sospecho, cuando de la poesía de mujeres se trata, no tendría por qué plantearse como tema de esa poesía, como sucede aquí. Pero toda mujer poeta para definirse como tal tendría en un grado más o menos explícito que obedecer al mismo impulso: desobedecer la proscripción de las preguntas o, cuando menos, procurar suplir los silencios y reticencias de Eva.