

**LA CONQUISTA DE LA COLECTIVIDAD
A TRAVÉS DE UNA MEMORIA CON POTENCIAL
TRANSFORMADOR: *AL FONDO DE LA ESCENA* (2011), DE MA-
RÍA TERESA CERVANTES¹**

THE CONQUEST OF COLLECTIVITY THROUGH A MEMORY
WITH TRANSFORMATIVE POTENTIAL:
AL FONDO DE LA ESCENA (2011), BY MARÍA TERESA CERVANTES

María Eugenia ALAVA CARRASCAL
Universidad Isabel I
maru.alava39@gmail.com

Resumen: La reciente publicación de la obra completa de María Teresa Cervantes, editada por Fran Garcerá con prólogo de Francisco Díaz de Castro, en la editorial Torremozas, representa un valioso rescate de su extensa trayectoria poética. Este volumen de casi mil páginas abarca gran parte de las primeras décadas del siglo XXI, evidenciando que la labor poética de Cervantes se intensificó más allá de las décadas de los cincuenta y sesenta, épocas en las que se le vinculó a la generación del medio siglo. Su poesía se caracteriza por un compromiso personal frente a un presente desfavorable para las mujeres poetas, similar al de contemporáneas como Carmen Conde, Concha Lagos o María Beneyto. Su exilio voluntario a París y Alemania, escapando de un ambiente familiar opresivo, influyó en su estilo y le llevó a adoptar una perspectiva de observador externo. La formación en lenguas y su experiencia de la revolución de 1968 enriquecieron su obra posterior con reflexiones de alcance universal. A partir del nuevo siglo, su poesía se orientó hacia el recuerdo de la juventud y la patria, emprendiendo una recuperación del pasado para entender el presente en clave elegíaca y a través de nociones de experiencialidad desde una perspectiva fenomenológica. Este trabajo analiza *Al fondo de la escena* (2011) desde la perspectiva del recuerdo como memoria colectiva, subrayando la necesidad de reevaluar a Cervantes dentro de la historiografía literaria para evitar nuevas exclusiones.

Palabras clave: María Teresa Cervantes. Generación del medio siglo. Nueva sentimentalidad. Memoria colectiva.

Abstract: The recent publication of the complete works of María Teresa Cervantes, edited by Fran Garcerá with a prologue by Francisco Díaz de Castro, by Torremozas publishing house,

1 Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación PID2022-138918NB-I00 del MICINN.

represents a valuable rescue of her extensive poetic career. This volume of almost a thousand pages covers a large part of the first decades of the 21st century, showing that Cervantes' poetic work intensified beyond the 1950s and 1960s, when she was linked to the mid-century generation. Her poetry is characterised by a personal commitment in the face of an unfavourable present for women poets, similar to that of contemporaries such as Carmen Conde, Concha Lagos and María Beneyto. Her voluntary exile to Paris and Germany, escaping from an oppressive family environment, influenced her style and led her to adopt an outsider's perspective. His training in languages and his experience of the 1968 revolution enriched his later work with reflections of universal scope. From first years of the XXIst century, her poetry was oriented towards the memory of youth and homeland, undertaking a recovery of the past in order to understand the present in an elegiac key and through notions of experientiality from a phenomenological perspective. This paper analyses *Al fondo de la escena* (2011) from the perspective of remembrance as collective memory, underlining the need to re-evaluate Cervantes within literary historiography in order to avoid new exclusions.

Keywords: María Teresa Cervantes. Mid-century generation. New sentimentality. Collective memory.

La vida y el amor se alejan de mis venas,
pero la brisa del recuerdo vuelve
por el fondo sin fin de la nostalgia.

Introducción

La larga trayectoria poética de la poetisa cartagenera María Teresa Cervantes (1931-2024) fue recuperada recientemente en una cuidada edición de su obra completa por Fran Garcerá, con palabras previas de Francisco Díaz de Castro, en la editorial Torremozas. Semejante ejercicio de generosidad por parte de sus antólogos ha permitido sacar a la luz las casi mil páginas de una poesía que ahora por fin quedará recogida en toda su plenitud para la posteridad. Una de las sorpresas fundamentales del volumen ha sido descubrir que la trayectoria poética de la cartagenera es extensísima y abarca gran parte de las primeras décadas del siglo XXI. Se comprueba con este nutrido volumen que el trabajo poético de la poetisa se intensificó más allá de las décadas de los años cincuenta y sesenta, a partir de las que se le había incorporado entre la generación del medio siglo. Merece la pena entonces estudiar su obra última porque la mayor parte de sus soluciones líricas se han ido revelando en las décadas posteriores a los libros que originalmente le pusieron en la palestra de la historiografía literaria: *Ventana al amanecer* (1954), *La estrella en el agua* (1962) y *Lluvia reciente* (1966).

Su poesía asumió el compromiso con la generación que le correspondía desde una posición muy personal de toma de postura frente a un presente que era desfavorable para las mujeres poetas, en la misma línea que sus contemporáneas: Carmen Conde, Concha Zardoya, Concha Lagos, María Beneyto, María Elvira Lacaci, Angelinta Gatell, etc. Su «voluntario» exilio a París primero y a Alemania después para escapar de un ambiente familiar opresivo que no le permitía desarrollar su personalidad ni su arte le llevó a construir unas formas poéticas con vocación de observador externo, de contemplador de una vida que se yergue como ajena al sujeto poético. Su formación en lengua francesa y alemana, así como su vivencia de la revolución de 1968 en París, nutrió sus libros posteriores

con reflexiones de calado europeísta y con ambición de universalidad donde el compromiso con una realidad española más opresiva nunca se perdía, a pesar de que los referentes culturalistas fuesen transformando sus formas poéticas hacia la novedad de la meta-reflexión lingüística y hacia parajes instalados en una «nueva sentimentalidad», empleando el término machadiano.

En cualquier caso, después de un periodo de ensayos poéticos a caballo entre el culturalismo y la poesía de la experiencia durante la década los años ochenta², la gran mayoría de sus libros a partir del cambio de siglo —en particular desde la publicación de *Sin testigos*³ en 1990 e incluyendo dentro de esta última etapa las composiciones de los años ochenta recogidas en *Edificio póstumo* de 1988, elegía funeral a la memoria de su madre— se orientaron hacia el recuerdo de la juventud y de la patria, con ansia de recuperación de un pasado arrebatado pero también vivido, aunque desde el alejamiento físico e interior⁴. Esa recuperación elegíaca del tiempo vivido para la comprensión de un presente donde el sujeto lírico por fin puede adquirir conciencia de crítico fue la tónica general de su producción poética última.

En este trabajo analizamos algunas composiciones de *Al fondo de la escena* (2011) desde esa perspectiva del recuerdo como memoria colectiva, filosóficamente anclado en una concepción del tiempo de corte machadiana, para recuperar una figura de nuestra historiografía literaria que solo someramente se ha tenido en cuenta a pesar de su extensísima trayectoria poética. Una recuperación que está en consonancia con el compartido esfuerzo actual por estudiar en profundidad a las poetisas comprometidas de aquella ficticia generación del medio siglo para devolverles el espacio que les corresponde evitando lecturas superficiales de su obra que deriven nuevas exclusiones.

El tiempo vivido recuperado desde un recuerdo fértil en las poéticas femeninas tardías de las autoras del medio siglo

El modernismo de comienzos del siglo XX en España se caracterizó por la asunción en materia filosófica de los grandes planteamientos europeos que, desde la fenomenología trascendental, pretendían restituir el valor científico de la filosofía al tiempo que matizaban los conceptos de subjetividad como fundamentales. Henri Bergson, Edmund Husserl y Martin Heidegger después de ellos sentaron las bases del pensamiento fenomenológico que, después de la Segunda Guerra Mundial, daría lugar a los planteamientos humanistas del existencialismo sartreano y de Albert Camus. La trayectoria de pensamiento de los filósofos españoles de entonces como Ortega, Zubiri, José Gaos, o María Zambrano estuvo fuertemente influenciada por la fenomenología que venía desde Francia y Alemania, a pesar de que las traducciones de Husserl se hiciesen esperar hasta la década de los años cuarenta en el exilio mexicano de Gaos. Las lecturas en francés que se hicieron de estos filósofos de la fenomenología, así

2 *El viento y la mesa del azar* (1982); *A orillas del Rhin* (1985); *El bostezo del león* (1988).

3 Comenzaba el poemario con la composición «Y me mentí de nuevo», que puede considerarse el inicio de la tendencia poética que analizamos en este trabajo puesto que aunque el sujeto poético aún se sitúa en el tiempo pasado comienza a trasladar la idea de recuperación de la memoria en un ejercicio consciente de auto-reconstrucción constante: «Fui mujer, transcurrí. / Crucé por un espejo para buscar mi rostro / pretendiendo quedarme la primera. / La tierra me empapaba de dudas y preguntas. / Y me mentí de nuevo para nacerme otra» (Cervantes, 2019: 285).

4 La publicación de sus memorias: *Edificio del recuerdo. Memorias*, 2011, Huerga y Fierro, completaba en prosa ese ejercicio poético.

como las conferencias que en torno a esta corriente diese Ortega cuando planteó su tesis de la *Razón Vital* en la Residencia de Estudiantes (Serrano de Haro, 2016)⁵, hicieron que el pensamiento de los españoles desde las dos primeras décadas del siglo estuviese orientado hacia derivaciones de esa misma dirección. La impresión que hicieron los poetas modernistas de esas nociones en su arte fue notable. Y, desde posiciones trascendentales y metafísicas, como es el caso de Juan Ramón Jiménez, hasta las más místicas de Unamuno, el pensamiento de Juan de Mairena, publicado desde la década de los años veinte y hasta su forma más compacta en el volumen 1936, se colocó como innegable deudor de la fenomenología trascendental, adaptada a su contexto social y a su tiempo histórico.

Antonio Machado coligió la esencia de un planteamiento que proponía la alteridad como piedra de toque para la comprensión del universo, superando el solipsismo y revisando la propia conciencia en pro de una intencionalidad compartida de signo puramente ético:

«El alma de cada hombre —cuenta Mairena que decía su maestro— pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías —¿iguales?, ¿distintas?— que produzcan las otras almas. Se comprende lo inútil de una batuta directora. Habría que acudir a la genial hipótesis leibnitziana de la armonía preestablecida. Y habría que suponer una gran oreja interesada en escuchar una gran sinfonía. ¿Y por qué no una gran algarabía?» (Machado, 1936).

Su «sentimentalidad colectiva» planteada en el Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua de 1931 significó un punto de anclaje para los poetas «comprometidos» (Lanz, 2019) que, después de la Guerra Civil, recuperaron una percepción del mundo que les permitía plantear sus reivindicaciones con fuerte anclaje en la historicidad presente, sin olvidar un pasado en cuya vivencia reconstruida desde la consciencia de una memoria orientada a la objetividad intencional radicaba la vocación de futuro⁶. Tanto es así que la influencia machadiana en los poetas del llamado «grupo del 50» fue reconocida por la totalidad de todos ellos y sus críticos⁷, aunque se tratase más bien de una herencia del pensamiento más desarrollado del discípulo de Abel Martín (1936) que de los versos del *Campos de Castilla* (1912).

En lo que respecta a las poetisas del periodo del medio siglo, muchas de ellas tuvieron que ver una gran parte de su obra publicada en las décadas posteriores al estallido de esa llamada «poesía

5 Se puede ampliar esta información en Serrano de Haro, Agustín. (2016): *Paseo filosófico en Madrid. Introducción a Husserl*. Trotta.

6 Armando López Castro apunta sobre la cosmovisión temporal machadiana: «Dentro del temporalismo contemporáneo, el idealismo fenomenológico de Husserl, que concibe el tiempo como la forma unitaria de las vivencias en el flujo de lo vivido, y el existencialismo del primer Heidegger, representado por *Ser y Tiempo* y la conferencia sobre qué es metafísica, donde el tiempo se concibe a partir de la muerte, constituyen dos referencias ineludibles en el pensamiento de Machado. En sus escritos, el tiempo es un aspecto de la heterogeneidad propia del alma, una consecuencia de su honda soledad». (López Castro, 2004: 287).

7 Masoliver Ródenas recuperaba el estudio machadiano de Cernuda de 1953 y apuntaba la «tergiversación» de algunos conceptos poéticos machadianos como el sentido *temporal* y el contenido *humano* de la lírica (1999: 64) para adaptarlos a cualquier precio a los programáticos preceptos de la llamada poesía social hacia 1960.

social» de los años cincuenta-sesenta⁸ y, por tanto, la fuerza de las circunstancias les obligó a que una gran parte de sus planteamientos poéticos estuviesen más marcadamente en la línea de la memoria y del recuerdo. Así que su herencia machadiana se intensificó con el tiempo⁹, ya que la noción de ser mónadas vividoras de un tiempo en constante fluir que crea y recrea al individuo como actante de su propia experiencia a través de una conciencia intencional con vocación universal, y basándose en el pasado para proyectar el futuro, les era útil para llevarlo un paso más allá y hacer un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva (Halbwachs, [1950] 1968).

La memoria colectiva, en el plano sociológico de este francés, se diferencia de la memoria histórica en que precisamente «es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, nos da la ilusión de no cambiar a través del tiempo, y de encontrar el pasado dentro del presente, que es precisamente la forma en que puede definirse la memoria» (Halbwachs, [1950] 1968: 167). Por tanto, combinando el planteamiento de la temporalidad machadiana con el de memoria de Halbwachs, encontramos que la suma de las conciencias individuales subjetivadas que reviven los instantes experienciales y su proceso psicológico de generación de la subjetividad consciente, en forma de memoria, son precisamente dónde radica el ejercicio de la objetividad humana, desde el presente hacia el pasado, en la lírica de estas poetas. Así conseguirían evitar el olvido histórico de las vicisitudes de la larga posguerra poniendo el centro en su experiencia, doblemente vilipendiada en tanto que mujeres ocupando un espacio reservado para los varones por el nacionalcatolicismo (Alonso Valero, 2016). Un nuevo modelo «ejemplarizante» (Morón Olivares, 2007) se ponía al servicio universal para continuar construyendo la recuperación de su obra y trascender al canon de la historiografía literaria, que amenazaba con dejarlas en segundo plano. Al tiempo, ese ejercicio les permitía seguir desarrollando una voz poética ya madura, de individualidad conquistada y autoreconocida, que seguía recreándose, cada vez más cerca del ocaso de la vida, para alcanzar su plenitud.

Al fondo de la escena: el recuerdo de la experiencia de vida como motor de memoria colectiva

Al fondo de la escena (2011) [AFE] es un libro dividido en dos partes. La primera, *Al fondo de la escena*, cuenta con composiciones que desarrollan los planteamientos anteriores de una manera muy explícita. Esa primera parte del libro se desenvuelve como un largo poema único. Algunas composiciones —o estrofas— están formuladas en enunciación lírica desde el presente, recuperando esa noción machadiana de la sentimentalidad de lo vivido como mónada conciencia e intencional. Otras trasladan ese planteamiento al ejercicio del recuerdo y ofrecen el ejercicio de memoria colectiva. Ambos grupos pragmáticos están llamados a posicionar al sujeto poético como centro de su propia autoafirmación, al tiempo que su conciencia se traslada a un ejercicio de colectividad ética por medio del recuerdo de amigos y conocidos y una última búsqueda de trascendencia de corte confesional. La segunda parte del libro, que no ocupa el análisis del presente trabajo en específico, corrobora el

8 El lector interesado puede revisar los siguientes trabajos: Balcells, José María. (2003). *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*. Universidad de León; Payeras Grau, María. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. UNED.

9 Son ejemplo claro de esta tendencia la obra de Angelina Gatell, de María Victoria Atencia, o de Pura Vázquez, entre otras.

planteamiento anterior con composiciones menos orgánicas que la primera parte bajo el epígrafe general de «El tiempo recordado».

Por medio de estos dos tipos de composiciones, vemos cómo el sujeto lírico cervantino de la primera parte de este poemario se reivindica a través de un ejercicio de recuerdo activo que conscientemente evoca el objeto compartido de una memoria intencional capaz de aclarar el mundo de lo vivido para construir un futuro más justo a fuerza de sumar «algarabías» individuales tal y como proponía Mairena. El hecho de que desde el propio título se conciba lo vivido como una «escena» teatral que se ve desde el fondo, desde la parte de atrás del escenario donde el director orquesta la representación, corrobora todo el planteamiento de la reconstrucción del presente a través de la vivencia de experiencialidad durante el tiempo pasado. El futuro, por su parte, forma parte de un telón elegíaco desde el que la cercanía de la muerte desencadena toda la obra. En AFE se percibe además un cambio de estilo con respecto de las etapas poéticas anteriores de María Teresa Cervantes. De carácter más narrativo que sus libros de la década de los ochenta y más sosegado que toda su producción anterior, las composiciones se desenvuelven a modo casi de prosa para contar la historia de una vida repensada desde la evocación de los instantes experimentados y escurridizos: «Aquella triste historia: / la nostalgia por un tiempo extinguida / que mis brazos quisieron retener / oscilando en mis sueños y en las rosas» (Cervantes, 2019: 432).

El juego pragmático de tiempos que mencionábamos antes forma parte también de esa reconstrucción de estilo prosaísta. Sin embargo los poemas no pierden su dimensión simbólica, dotando al poemario de equilibrio en materia de imágenes y convirtiéndolo en un repertorio de alegorías de un universo muy personal, con símbolos que cuentan con matices propios contruidos a lo largo de toda la trayectoria cervantina. Destaca el espacio de lo onírico que se materializa en diferentes lugares poéticos como la noche y sus varias metonimias —oscuridad, abismo— o el propio Edén como alegoría de lugares de introspección donde la ensoñación permite al sujeto poético descubrirse, apartado de la realidad circundante, donde el tiempo se paraliza. Recuerda, sin duda en esto, también a la simbología machadiana del sueño¹⁰: «Como un Edén lejano se quedará en mi sueño. / Un nuevo paraíso / sin posible presente» (Cervantes, 2019: 433); «Hoy huelo a eternidad, / a oscuridad en el abismo: / recuerdos adheridos a la noche» (Cervantes, 2019: 433).

Subrayables son también las herramientas meta-textuales para la diluir el sujeto poético, que inauguran esta tendencia presente en adelante en toda la poesía última de la cartagenera. Plurales mayestáticos o simplemente ausencia de pronombres son el más claro ejemplo: «Entre el día y la noche / se ha acuñado una lágrima. / Nadie la ve» (Cervantes, 2019: 436). En contraste, los momentos en los que se recupera la primera persona lírica son aquellos que marcan el auto-apercibimiento frente a otros en los que se está desarrollando esa «representación» del mundo desde un recuerdo colectivo creador de presente. Para enfatizar esa comparación algunos pronombres personales vienen escritos en letra mayúscula: «Y ME lancé a su búsqueda / a su extraña quimera, / a su glacial misterio.» (Cervantes, 2019: 436).

10 Leopoldo de Luis lo refirió muy claramente: «Machado nos dejó perfectamente definido lo que para él quiere decir sueño: el “rincón de nuestra psique donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo, al margen de la vida cósmica” (lo escribió en el comentado borrador de discurso académico)» (Luis, 1988: 156).

La historia de este poema de cariz tan narrativo comienza a desenvolverse a modo de evocación de un ejercicio de recuerdo que tuvo lugar en un pasado cercano a partir de una anécdota similar al mordisco de la magdalena de *En busca del tiempo perdido*: «Abro el cajón donde mamá guardaba / sus pañuelos bordados, / su mantilla de encaje / y una fotografía / con su mano en mi hombro» (Cervantes, 2019: 433). A continuación las composiciones enunciadas en presente o infinitivo histórico trasladan unas conclusiones previas en clave nostálgica de lo infértil de la memoria e incluso se acaricia la posibilidad de una poética del silencio, con la que ya se había coqueteado en algunos poemarios anteriores como *La palidez del eco* (2007)¹¹: «Cerramos las ventanas / para apartar la sombra de aquel ángel caído / que jamás nos daría razones convincentes» (Cervantes, 2019: 437); «¿Dónde estuve y qué he hecho? / Mi vida se borraba paso a paso / quedando ¿en qué lugar? / Atrás, muy atrás de mí misma, / entre el mundo y la noche; / una noche que lució sus estrellas y se fue» (Cervantes, 2019: 440); «Palpo un abismo al fondo de mi alma / con palomas de sombra / entre sus sombras» (Cervantes, 2019: 441).

Las composiciones con vocación de futuro, algunas enunciadas en presente e incluso aún en pasado reciente, se encargan de trasladar el mensaje en clave ética: «Y reinventar al hombre de otro modo / —trágico protagonista del mundo— / encerrado en un destino / que nunca fue opcional» (Cervantes, 2019: 437); «No sé qué impide al hombre / ser otro diferente cuando algo se eleva / al fondo de la noche de la vida» (Cervantes, 2019: 441); «Dormir, querer soñar. / Conciencia abstracta, respirar penumbra, / creer en la emoción / de lo que apenas puede recordarse» (Cervantes, 2019: 442).

Hay un gran espacio para la duda sobre el logro del objetivo poético durante todo el proceso de reconstrucción. Son momentos de iluminación que, sin embargo, amenazan con ser completamente infértiles: «Esos ojos de frío que no esperan, / atrasar el reloj, / contar las horas: luz, vértigo, nada al fin» (Cervantes, 2019: 447); «Soy un fantasma errante: / buhardilla solitaria del recuerdo» (Cervantes, 2019: 449); «Me escucho sin oírme: / la noche es más sombría / que otras veces» (Cervantes, 2019: 450). Pero el sujeto lírico reacciona súbitamente: «He de ponerme en guardia / contra un posible error / que pueda repetirse» (Cervantes, 2019: 451). Y los compañeros de viaje, que habían sido referidos como necesaria parte actante de la recuperación de la esperanza en clave de colectividad, trasladarán una solución esperanzadora. Esas menciones son especialmente significativas además a la hora de trasladar el mensaje final en un libro donde prima la enunciación a modo de recogimiento aparentemente solipsista: «Salimos bruscamente / de calle cargada de cenizas / como si nada hubiese sucedido» (Cervantes, 2019: 447); «Porque eso sí, nadie veía nada, / ni la hora de siempre, / ni aquella de después» (Cervantes, 2019: 447).

Finalmente entonces, ocurre la conquista de la recuperación de la experiencialidad pasada que permite hacerse plenamente consciente del presente y de sus potencialidades: «Desde el deseo de vivir me late / de otra manera el pecho, / mi corazón de antaño. / Mis ojos cada día / investigando hojas en el viento» (Cervantes, 2019: 449); «Estrecho entre los brazos lo invisible / regreso a la pantalla de mi vida» (Cervantes, 2019: 453); «He regresado tarde, / pero de frente y ágil todavía» (Cervantes, 2019: 454); «Regresar y soñar desde lo hondo, / seguir el curso exacto / de las grandes metáforas del mundo / y poder abrazarlas, poseerlas» (Cervantes, 2019: 455).

11 Es imposible no identificar en este título los versos del «Retrato» de los *Campos de Castilla* machadianos: «A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una».

El sujeto lírico se yergue como actante de su propia vida que ha vivido consciente y justamente junto a sus contemporáneos. Nos recuerda al Machado de *Proverbios y cantares de Nuevas canciones* (1924): «Tras el vivir y el soñar, / está lo que más importa: / despertar». Ese llamamiento a la actuación colectiva ejerce finalmente de puente hacia una última exhortación en clave de negación, de corte sesentayochista. Acercándose al ocaso de la vida, desde una posición de firmeza, de autocoñocimiento conquistado, el sujeto lírico finaliza el largo poema con un augurio de los peligros en que incurre una sociedad desmemoriada: «Al fondo de la escena / del lago imaginario, / en cuyo fondo / ya no nos conocemos» (Cervantes, 2019: 455).

Conclusiones

La necesidad de incorporarse a un canon de carácter excluyente fue el motor que impulsó la producción tardía de muchas poetisas pertenecientes, por edad, a la generación del medio siglo en España. Sus trayectorias poéticas, como en el caso de María Teresa Cervantes, fueron pasadas por alto en el momento que les correspondía a través de críticas superficiales o falsamente inclusivas que ponían de relieve una feminidad de doble filo que a menudo resultó exclusivo para ellas.

El riesgo a que esa situación de publicación tardía les sometía con respecto a su inclusión en las nóminas de la historiografía española, se vio acrecentado por el cambio de tercio que iba sufriendo la poesía española en las décadas finales del siglo XX, mediatizada por movimientos impostadamente «novísimos» que facilitaron que su producción de madurez, en muchos casos la más prolífica, cayese en el más absoluto olvido.

La herencia de la filosofía machadiana de Juan de Mairena fue una de las improntas fundamentales que estas mujeres heredaron para la construcción de su poética en el medio siglo en España. Pero su comprensión intensa de esos valores de temporalidad histórica fue lo que permitió que la retomasen en sus libros posteriores para articular una poética del recuerdo y la memoria activa que, al tiempo que denunciaba un olvido obligado, les restituía como sujetos poéticos de pleno derecho, adquirido a base de emplear el ejercicio poético primero como un arma de autoconocimiento y después como herramienta de autoreivindicación.

La obra de María Teresa Cervantes evidencia esa evolución y, en particular, la primera parte de *Al fondo de la escena*, clasificada en este trabajo dentro una tercera etapa de producción que comenzaría con *Sin testigos* coincidiendo con el cambio de siglo, supone el punto de inflexión entre el auto-descubrimiento y un segundo momento, que se extiende hasta el final de su obra, de aprehensión de la realidad desde una posición crítica segura y adquirida. En la antología de Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta* (2007). Cervantes definía su poética en los siguientes términos: «Con mi Yo he querido ser intérprete de la colectividad. Mis razones poéticas son las células de mi espíritu, no las puedo anular. Mi Yo también es conciencia de los otros» (Cervantes en Keefe Ugalde, 2007: 354). El estudio de su poesía en esta clave puede ser trasladado a las realidades poéticas de algunas de sus contemporáneas para garantizar un estudio de su obra que la recupere en profundidad y no solo basándose en criterios superficiales que corren el riesgo de incurrir en nuevas marginaciones.

Referencias

- ALONSO VALERO, E. (julio-agosto 2016). «Mujeres poetas bajo el franquismo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, pp. 22-33.
- CERVANTES, M. T. (2021). *Poesía completa. 1954-2019*. Prólogo de Francisco Javier Díaz de Revenga y edición, epílogo y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas.
- KEEFE UGALDE, S. (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Barcelona: Hiperión.
- HALBWACHS, M. (1968). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- LANZ, J. J. (2019). *Poesía, ideología e historia (Siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2004). «La vivencia del tiempo en Antonio Machado». *Estudios humanísticos. Filología*, 26, pp. 287-300.
- LUIS, L. de. (1988). *Antonio Machado. Ejemplo y lección*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MACHADO, A. (1936). *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. CVC. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-de-mairena-sentencias-donaire-apuntes-y-recuerdos-de-un-profesor-apocrifo-984410/html/31f37e64-e310-4df6-86f8-599db3e883c0_2.html>.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (1999). «Antonio Machado. Las voces traicionadas (I)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 583, pp. 63-70.
- (1999b). «Antonio Machado. Las voces traicionadas (II)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585, pp. 79-89.
- MORÓN OLIVARES, E. (2007). «Las poetas de la posguerra o los lados del olvido». *El Fingidor, número monográfico dedicado a Elena Martín Vivaldi*, pp. 4-5.
- PAYERAS GRAU, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- SERRANO DE HARO, A. (1992). «La idea de Mónada en Juan de Mairena». *UNED, Actas de la I Semana de Fenomenología*, pp. 319-325.