

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

„Serán las madres las que digan: Basta. ”

Dichterisches, weibliches Selbstverständnis und  
dissidente Mutterschaft in der Lyrik Ángela Figuera Aymerichs

Stephan Feldhaus

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2021, 6

pp. 92-112

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1701>

Zitierweise

Feldhaus, Stephan. 2021. „'Serán las madres las que digan: Basta.' Dichterisches, weibliches Selbstverständnis und dissidente Mutterschaft in der Lyrik Ángela Figuera Aymerichs“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 6/2021, 92-112. doi: 10.15460/apropos.6.1701

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Stephan Feldhaus

## **„Serán las madres las que digan: Basta.“**

Dichterisches, weibliches Selbstverständnis und  
dissidente Mutterschaft in der Lyrik Ángela Figuera Aymerichs

**Stephan Feldhaus**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und  
Promovend am Lehrstuhl für Neuere  
Deutsche Literaturgeschichte II an der  
Universität Würzburg

[stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de](mailto:stephan.feldhaus@uni-wuerzburg.de)

Keywords

Mutterschaft – Kanon – Metalyrik – Poesía social – Franquismus

### **Die Rezeption Ángela Figuera Aymerichs zu Lebzeiten und heute**

In der Forschung wird Ángela Figuera Aymerich (1902–1984) neben (Blas de) Otero und (Gabriel) Celaya, mit denen sie im persönlichen sowie bis heute nicht ediertem brieflichen Austausch stand (cf. Bengoa 2003, 120–121, 149–150), häufig als Teil des sogenannten „triumvirato vasco“ der *poesía social* gewürdigt. So sehr die Bezeichnung auch den literarischen Stellenwert Figueras<sup>1</sup> unterstreicht, so problematisch und symptomatisch ist die Bezeichnung aus den 1970er Jahren doch zugleich für die Rezeption Figueras sowohl zu Lebzeiten als auch in der Gegenwart. Denn etymologisch gesehen nivelliert das Wort *triumvirato* das Geschlecht der Autorin und impliziert eine männlich definierte Autorschaft (cf. Bengoa 2003, 100), sodass die gerade in der englischsprachigen Forschung kritisierte Sicht auf Figuera als weibliche Ausnahme der *poesía social* (cf. Evans 1996, 27–30), als „exception of the rule of the gender politics of her time“ (Arkininstall 1997, 458) terminologisch fortgeschrieben wird. Der Ausnahmeeindruck erhält sich auch durch das häufig zitierte Vorwort Léon Felipes zu Figueras siebtem Gedichtband *Belleza cruel*, den Figuera 1958 mit Hilfe Felipes in Mexiko publizierte, um nach Selbstaussage die franquistische Zensur zu umgehen (cf. Lechner 1975, 143). Felipe, der als Exilautor

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird zur Vereinfachung der erste Nachname *Figuera* genutzt. Sinnvoll scheint dies angesichts der Analyse Hahns, dass Autorinnen im Gegensatz zu Autoren durch mehr als einen Namen genannt werden (cf. Hahn 1991) – tatsächlich ist es in Felipes Vorwort der Fall (cf. Felipe 2009, 216).

lange Zeit die in Spanien im *inner exile*<sup>2</sup> verbliebenen Autor\*innen nicht rezipierte, lobt in dem Vorwort insgesamt acht Autor\*innen der *poesía social*, von denen nur Figuera eine Frau ist (cf. Felipe 2009, 216).

Trotz der zeitgenössischen Stellung Figueras setzte eine Kanonisierung ihrer Gedichte innerhalb der spanischen Literaturgeschichte aber erst Mitte der 1980er Jahre ein, als die englisch- und die spanischsprachige Hispanistik anfangen, sich um mehr Geschlechtergerechtigkeit im Kanon zu bemühen, und Robert Quance 1986 Figueras *Obras Completas* herausgab. Seither sind zahlreiche Studien entstanden, wobei die Monographien von Zabala (1994), Evans (1996), Payeras (2003), Bengoa (2003), Jato (2004) oder Arkinstall (2009) herausstechen. Sie verorten Figuera zusammen mit anderen Nachkriegsdichter\*innen wie María Beneyto, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Gloria Fuertes, José Hierro oder Blas de Otero im Kontext des Kanons der *poesía social* und haben ihre Lyrik nicht „nur in einem Kanon von Frauenliteratur mit anderen Frauen“ (Fludernik 2007, 58) gelesen, sondern auch auf „die historischen Zusammenhänge mit Texten männlicher Autoren“ (Fludernik 2007, 58) verwiesen. Diese Studien sind die Basis für die zunehmende Vielfalt an Forschungsfragen und Zugängen, die sich sowohl in den jüngsten hier zitierten Artikeln (cf. Medina 2019; cf. Rodríguez 2017) als auch in den immer zahlreicheren, im Internet abrufbaren, akademischen Abschlussarbeiten über die Autorin abzeichnet (cf. Gómez 2015).

Diese Entwicklung hat die deutschsprachige Hispanistik bisher allerdings nicht bemerkt. Der Versuch, Figueras Werk im Folgenden hinsichtlich der drei zentralen Themen Mutterschaft, Rolle der Frau sowie Reflexion von Dichtung erneut zu interpretieren, gerät daher zugleich zu einer Einführung der deutschsprachigen Hispanistik in Figueras Werk. Für diese Neuinterpretation sollen zunächst Figueras poetologische Selbstaussagen dargestellt werden, bevor die Stellung der Frau in der nationalkatholischen Doktrin des Franquismus erläutert wird.

Im Anschluss wird herausgearbeitet, dass Figuera nach einer Werkphase, in der Frauen im erotischen Erlebnis Gleichheit mit dem Mann erlangen, ab dem Gedichtband *Vencida por el ángel* (1950) Mutterschaft als Differenzzerfahrung sieht und eine „[m]aternidad disidente“ (Zabala 2003, 257) formuliert. Ausgangspunkt dafür ist ein verändertes, metalyrisch (cf. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007) immer wieder evoziertes poetologisches Verständnis, bei dem eine *poesía arraigada* und eine *poesía desarraigada*, wie es Dámaso Alonso (cf. Alonso 1965, 345–358) genannt hat, beziehungsweise eine *poesía pura* oder *poesía desnuda* nach Juan Ramón Jiménez<sup>3</sup> und eine *poesía impura* nach Pablo Neruda (cf. Neruda 1935) gegenübergestellt werden. Die Themen Rolle der Frau und Mutterschaft bindet Figuera dabei in Gegenentwürfe zu den Diskursen des nationalkatholischen Regimes Francos ein, wobei sich einerseits Ideen Simone de Beauvoirs in *Le*

---

<sup>2</sup> Für den deutschsprachigen Raum scheint zunächst der von Frank Thiess geprägte Begriff *Innere Emigration* sinnvoller. Angesichts der spezifisch auf den deutschsprachigen Kontext bezogenen Kontroversen um diesen Begriff ist aber der von Ilie für Spanien geprägte Begriff des *inner exile* vorzuziehen (cf. Ilie 1980).

<sup>3</sup> Jiménez hat im Jahr 1933 in mehreren Beiträgen in der Zeitschrift *El Sol* über eine *poesía desnuda* reflektiert. Einen sinnvollen Überblick zu diesen Beiträgen bietet Cano (cf. Cano 1972, 84–89).

*deuxième sexe* (1949, dt. *Das andere Geschlecht*) und andererseits Adriennes Richs Unterscheidung von Mutterschaft als Erfahrung und als Institution (cf. Rich 1978) für die Analyse fruchtbar machen lassen.

### Figueras poetologisches Selbstverständnis und Werkphasen

Obwohl immer wieder Grundthemen Figueras betont werden, lassen sich verschiedene Phasen im Werk ausmachen, die sich in den Grundzügen auf poetologische Selbstaussagen und auf metalyrische Passagen in Gedichten zurückführen lassen. Dabei ist anzumerken, dass Figuera diese ausgeprägte metalyrische sowie poetologische Reflexion mit allen wichtigen Autor\*innen der *poesía social* gemeinsam hat (cf. Chicharro 2009, 86–94). Grundlegend für Figueras Lyrik ist eine binäre Einteilung, welche auch den vorliegenden Artikel gerade im Hinblick auf das Thema Mutterschaft prägen wird. Gestützt wird sie zum einen durch die Kürze respektive Länge der Gedichte. Denn während die Gedichte der beiden ersten Lyrikbände sehr kurz sind (cf. Payeras 2003, 25), sind die Gedichte der weiteren Lyrikbände deutlich länger und prosahafter (cf. Payeras 2003, 27).<sup>4</sup> Zum anderen wird sie laut Acillona durch Veränderungen in Hinblick auf die Thematik, den Stil und den Sprachgebrauch gestützt, welche Figuera durch zeitliche Metaphern in ihren Texten trennen habe wollen:

La misma Angela [sic!]<sup>5</sup> lo expresaba líricamente en términos temporales refiriéndose a la ruptura ética de su vida en dos mitades, antes/después, correspondientes a sendos procesos de dualidad antagónica entre egoísmo/solidaridad, inconsciencia/responsabilidad, felicidad/dolor. (Acillona 1996, 92)

Eine solche Dualität hat zuvor auch die Herausgeberin der *Obras completas*, Robert Quance, hinsichtlich des Themas Mutterschaft betont. Quance vermerkt im Rückgriff auf Adrienne Richs *Of woman born. Motherhood as Experience and Institution* (1976, cf. Rich 1978), dass Figuera mit *Vencida por el ángel* begonnen habe, Mutterschaft als „institución“ statt wie in den vorangehenden Bänden als „experiencia íntima“ zu sehen (cf. Quance 2009, 17). Quance übersieht jedoch, dass die ‚intime Erfahrung‘ in der ersten Werkphase Mutterschaft als Institution affirmiert, während Mutterschaft in der zweiten Werkphase als eine Frauen gemeinsame Differenzenerfahrung begriffen Mutterschaft als Institution dekonstruiert. Figuera beginnt, „[d]as biologische Potential oder die Fähigkeit, menschliches Leben zu gebären und zu nähren“ (Rich 1978, 7), zu betonen und wendet sich gegen „die Institution, die darauf abzielt, daß dieses Potential – und alle Frauen – unter männlicher Kontrolle bleibt.“ (Rich 1978, 7)

---

<sup>4</sup> In *Mujer de Barro* umfassen die Gedichte durchschnittlich 9,6 Verse und in *Soria pura* 12,2 Verse. In *Vencida por el ángel* (1950) liegt die Länge der fünf Gedichte durchschnittlich bei 62,2 Versen. Für die Bände *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Vispera de la Vida* (1953), *Belleza cruel* (1958) und *Toco la tierra, letanías* (1962) liegen die Gedichtlängen auf ganze Zahlen gerundet im Durchschnitt bei 39, 39, 36, 56 sowie 33 Versen (cf. Figuera 2009, 29–291).

<sup>5</sup> Der Name *Angela* findet sich in vielen Publikationen ohne diakritischen Akzent. Im Folgenden wird er nur bei Zitaten, nicht aber in der Bibliographie mit [sic!] markiert.

Die bereits erwähnten poetologischen Texte Figueras stützen abgesehen von Nuancen die binäre Einteilung ihrer Lyrik ebenfalls. Der früheste poetologische Text sind die Ausführungen der Autorin in Leopoldo de Luis' 1965 erstpublizierten Anthologie *Poesía social española contemporánea*, die zehn Gedichte Figuera Aymerichs sowie Gedichte von drei weiteren Autorinnen – Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci – abdruckt (cf. Luís 2000). Figuera zeichnet in diesem Text das Bild einer Lyrik, die mit dem Schmerz und der Wut aller schreien und anklagen müsse, um den Menschen eine Stütze zu sein (cf. Luís 2000: 228). Als *poesía impura* müsse diese Lyrik „entre la negrura del humo y el rojo de la sangre[,] [...] en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita“ (Luís 2000: 228) entstehen und könne keine *poesía pura* sein. Diese sei nur in der „íntima soledad del poeta“ (Luís 2000, 228) möglich, welche der Krieg und der Nachkrieg beendet hätten. Wegen der Zeitumstände müsse Lyrik daher zur „herramienta“ werden und sich auf eine Stufe mit den einfachen Menschen stellen. Dies ermögliche es, die „bellezas esenciales“ des Menschen freizulegen, die Figuera in „el trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano“ (Luís 2000, 228) erkennt. In ähnlicher Weise formulierte dies auch Gabriel Celaya mit dem metalyrischen, ebenfalls in der Anthologie veröffentlichten Gedicht *La poesía es un arma cargada de futuro*. Die Sprechinstanz konzipiert hier eine „Poesía-herramienta“ (Luís 2000, 264) und verurteilt unengagierte, allein schöne Lyrik: „Maldigo la poesía concebida como un lujo/cultural por los neutrales“ (Luís 2000, 264) Als Gegenbild zeichnet sie eine politische „[p]oesía para el pobre“ (Luís 2000, 264), bei der sie sich als „ingeniero de verso y un obrero“ (Luís 2000, 264) sieht, ohne technisch saubere *poesía pura* zum Ziel zu haben: „No es una poesía gota a gota pensada./ No es un bello producto. No es un fruto perfecto.“ (Luís 2000, 264)

Figuera hat noch an zwei Stellen poetologische Aussagen getroffen, die eine binäre Einteilung stützen. Gegenüber dem Autor Robert Saladrigas hat sie hinsichtlich ihrer publizierten Dichtung von einer „poesía subjetiva“ (Saladrigas 1974, 48), die ihre ersten beiden Gedichtbände umfasst, sowie einer „poesía preocupada“ (Saladrigas 1974, 48), die alle folgende Bände umfasst, gesprochen. Als Impuls für diese „poesía preocupada“ setzt sie die historische Realität der (Nach-)Kriegszeit an, in der sie mit ihrer Lyrik ihren Mitmenschen Beistand leisten oder sie zur Reflexion anregen wolle (cf. Saladrigas 1974, 48). Figuera hat diese Ausführungen schließlich in einer Briefbefragung von Autor\*innen der *poesía social* über die spanische Lyrik unter Bedingungen der Zensur, die der holländische Hispanist Johannes Lechner 1964 durchgeführt hat, wiederholt. Thematisch spezifiziert sie, dass die sozialen und politischen Umstände – „la situación social, el dolor, el descontento, y el desprecio y maltrato del pueblo vencido“ (Lechner 1975, 143) – es nicht erlaubten, sich „en nubes líricas“ (Lechner 1975, 143) zu verlieren (cf. Lechner 1975, 143). Gerade in diesen Reflexionen nähert sich Figuera metalyrischen Passagen bei Blas de Otero an, der in Leopoldo de Luis' Anthologie etwa mit dem metalyrischen Gedicht *Cartilla (Poética)* vertreten ist. Otero formuliert soziale Pflichten der Lyrik und schreibt: „Pero yo no he venido a ver el cielo,/te advierto. Lo esencial/es la existencia[.]“ (Luís 2000, 289)

Von Figueras Selbstreflexionen ausgehend haben die Binarität im Grunde beibehaltend, aber die zweite Werkphase weiter ausdifferenzierend auch Zabala (cf. Zabala 1994) und Wilcox (cf. Wilcox 1992, 66–67) Klassifikationen erstellt; sie sollen kurz erläutert werden, um die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zu vereinfachen. Zabala organisiert die Etappe der *poesía preocupada* nach den dominanten Ausdruckshaltungen der Sprechinstanzen in den einzelnen Gedichten, dem *grito*, dem *canto rabioso* sowie der *letanía*, in drei Untergruppen (cf. Zabala 1994, 85). Wilcox unterteilt die Etappe der *poesía preocupada* demgegenüber in eine zweite und eine dritte Phase. Die zweite Phase, die bei Zabala der Untergruppe *grito* entspricht, setzt bei ihm mit dem Band *Vencida por el ángel* (1950) ein und schließt die drei folgenden Gedichtbände *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953) und *Víspera de la vida* (1953) mit ein (cf. Wilcox 1992, 66). Als Höhepunkt wird die dritte Phase gesehen, in die die Bände *Belleza cruel* (1958) und *Toco la tierra: letanías* (1962) fallen (cf. Wilcox 1992, 66–67), die bei Zabala die Untergruppen *canto rabioso* und *letanía* bilden. In allen Klassifikationen fehlen in Zeitschriften oder Anthologien veröffentlichte Gedichte.

### **Figueras Werk im Hinblick auf die nationalkatholische Doktrin der Franco-Diktatur**

Arkininstall (cf. Arkininstall 1997, 458–461) und Medina (cf. Medina 2019, 1026–1031, 1044–1050) kontextualisieren die Lyrik Figueras fundiert gegenüber den ideologischen Bestrebungen des franquistischen Systems und dessen Motiven. Gerade in Bezug auf die Rolle der Frau und die Behandlung von Mutterschaft bietet sich dies an, da nach den Jahren der Republik für den Franquismus die Propagandierung einer „feminidad de obligada y abnegada dedicación al hogar y la familia al servicio de la purificación y nacionalización de España“ (Nash 2015, 192) und eine „recatolización de la sociedad a través de las mujeres“ (Nash 2015, 192) von zentraler Bedeutung waren. Ausgehend von Indizien für eine behauptete Dekadenz der Zweiten Republik wie dem Rückgang der Geburten, der Zivilehe oder dem Frauenwahlrecht (cf. Nash 2015, 192) reaktivierten der Franquismus und der Nationalkatholizismus „el modelo de mujer madre prolífica, sumisa y piadosa“ (Nash 2015, 193), sodass die spanischen Frauen innerhalb eines patriarchalischen Systems auf „una función biológica, cristiana, española“ (Nash 2015, 193) als Mütter und Hausfrauen reduziert wurden (cf. Nash 2015, 194, 208–209).

Die katholische Kirche und das Regime waren dabei in Bezug auf die Mutterschaft, die Ablehnung von Maßnahmen der Geburtenkontrolle sowie die Förderung einer christlichen Ehe und Familie durch eine gemeinsame Interessenslage verbunden: „La Iglesia Católica apoyaba abiertamente al régimen franquista en materia de procreación y maternidad, mientras los franquistas hacían suyas las opiniones religiosas [...] para asentar la función social de la mujer como madre.“ (Nash 2015, 204–205) Dass Figuera, die laut Selbstaussage mit Beginn des Bürgerkriegs ihren katholischen Glauben verlor (cf. Lechner 1975, 165), und auch Autorinnen wie Carmen Conde, María Beneyto oder Gloria Fuertes so oft biblische Motive, insbesondere die von Eva sowie Maria und ihren Söhnen, umdeuteten (cf. Jato

2004, cf. Arkinstall 2009), lässt sich nur von dieser einen im Franquismus zugelassenen, „sola lectura cristiana y biológica de la feminidad desde la maternidad obligatoria“ (Nash 2015, 193) aus verstehen. Eine Autorin wie Figuera Aymerich, die nach einem Studium ab 1931 als Lehrerin gearbeitet hatte (cf. Bengoa 2003, 54), aber nach dem Bürgerkrieg als Unterstützerin der Republik gezwungen worden war, den Beruf aufzugeben (cf. Bengoa 2003, 70), konnte mit solch einem Rollenbild kaum konform sein. Es diene alleine der „reafirmación de la masculinidad guerrera“ (Nash 2015, 195), während Frauen durch die „idealización de la [...] figura maternal, asexuada, casta y devota“ (Nash 2015, 194) sowohl die Verfügungsgewalt über ihre beruflichen Aussichten als auch über den eigenen Körper verloren:

En efecto, las mujeres quedaron politizadas a través de un destino común determinado por su capacidad reproductora. Con una maternidad impuesta, en la posguerra, fueron secuestradas por el interés del estado en promover el *Cuerpo reproductor* femenino como salvador de la patria y de la españolidad. (Nash 2015, 203)

### **Die erste Werkphase: Affirmation weiblicher Körperlichkeit**

Figuera Aymerich debütierte erst spät im Alter von 46 Jahren mit *Mujer de barro* (1948). Wie die Forschung hervorgehoben hat, ist der Band wie der folgende *Soria pura* (1949) von einem „intimismo vitalista y sensual, que celebra su reconocimiento como mujer y su encuentro con la vida“ (Payeras 2003, 17), getragen und lässt sich zum Teil im Einklang mit patriarchalen Ideologien wie der franquistischen lesen. Die Erfahrung von Mutterschaft wird in *Mujer de barro* im zweiten Abschnitt „Poemas de mi hijo y yo“ (cf. Figuera 2009, 43–59) als intimer Moment beschrieben, wobei allein der Sohn und die fürsorgliche, mütterliche Sprechinstanz in den Gedichten handeln. Die Sprechinstanz geht dabei in ihrer Rolle als Mutter auf, empfindet Freude über das neugeborene, autonome Leben wie in „Realidad“ (cf. Figuera 2009, 43) und fasst mit dem Heranwachsen des Kindes Alltagssituationen in einfache, gedankenhafte und an keiner Stelle metalyrische Verse wie in „Zapatitos nuevos“ (cf. Figuera 2009, 47) „Merienda“ (Figuera 2009, 45) oder ganz extrem im dreiversigen „Caramelo“: „Te di un caramelo...// Yo salí ganando:/tú me diste un beso.“ (Figuera 2009, 46)

Mutterschaft beziehungsweise Schwangerschaft treten lediglich in zwei Gedichten außerhalb des zweiten Abschnitts, in den Gedichten „Muerto al nacer“ sowie „Tierra“, aus diesem institutionalisierten Schema heraus. „Muerto al nacer“ stellt Schwangerschaft als eine weibliche Differenzenerfahrung dar und übt Kritik an der Praxis, totgeborene Kinder nicht den Müttern zu zeigen:

Debisteis dármelo. Yo hubiera debido  
tenerlo un breve tiempo entre mis brazos,  
pues sólo para mí fue cierto, vivo...

¡Tantas veces me habló, desde la entraña,  
bulléndose gozoso entre los flancos!... (Figuera 2009, 63)

In „Tierra“ wird hingegen eine im Sinne eines kulturellen Ökofeminismus interpretierbare Nähe zwischen der (fruchtbaren) Frau und der (fruchtbaren) Natur beziehungsweise Erde hergestellt (cf. Figuera 2009, 40), was auf *Soria Pura* (1949) vorausweist. In diesem Gedichtband formulieren Gedichte wie „En tierra“ oder „Nadando“ (cf. Figuera 2009, 75, 89) (ozeanische) Verschmelzungsphantasien der Sprechinstanz mit der Erde oder einem Gewässer und im Gedicht „Míos los dos“ fungiert die Sprechinstanz wie die Erde als schöpferische Mittlerin zwischen Samen und Frucht, Vater und Sohn: „Míos los dos: Mi fruto y mi semilla./Yo, en medio.“ (Figuera 2009, 105) Zabala hat angesichts solcher Gedichte treffend von einer mit dem Franquismus unvereinbaren „maternidad telúrica, paganizante, de fuerte substracto erótico“ (Zabala 2003, 261) gesprochen.

Im ersten und dritten Abschnitt stellt sich *Mujer de barro* jedoch noch direkter als Gegenentwurf dar. Die Partnerschaft zwischen Mann und Frau wird in erotischer Hinsicht offen porträtiert, wie Zabala betont hat (cf. Zabala 1987). *Mujer de barro* war deshalb sogar das einzige Buch, das größere Schwierigkeiten mit der oft durchlässigen franquistischen Zensur hatte (cf. Montejo 2000, 169–171, 176). Der Zensor beanstandete eine unmoralische Angeberei sowie eine unkeusche Erotik, die umso schlimmer seien, da die Verse von einer Frau stammten (cf., Montejo 2000, 170). In der Forschung hat dies zu der teils berechtigten Ansicht geführt, dass Figuera Aymerich der Frau eine aktive Rolle zuschreibe:

El yo poético de muchos de los poemas de este libro, no sólo de los que el censor señala, no asume el papel tradicional que, como mujer, la sociedad del momento le asigna, sino que vive y ama como sujeto activo de deseo en un plano de igualdad con el hombre (Montejo 2000, 170).

Mehrere Autor\*innen (cf. Wilcox 1992, 68–70; cf. Bengoa 2003, 74; cf. Payeras 2003, 19; cf. Lara-Kuhlman 2012, 90–94) sind dieser Einschätzung gefolgt und haben dafür das Gedicht „Mujer“ angeführt. In diesem scheint die Sprechinstanz einen passiven, statischen Blick auf Frauen mit aktiven, transitiven und durativen Verben zu kontrastieren. Den passiven Blick, der Frauen zu einem schönen Objekt reduziert, kann man wie Wilcox (cf. Wilcox 1992, 69) mit Metaphern, die einen männlichen Kanon implizieren, verbinden: „¡Cuán vanamente, cuán ligeramente/me llamaron poetas, flor, perfume!...“ (Figuera 2009, 32) Diesem passiven Blick, der mit ephemeren, die Frau naturalisierenden, auch von Beauvoir beschriebenen (cf. Beauvoir 1951, 179, 182) Metaphern arbeitet, stellt die Sprechinstanz in dieser Deutung mit einem Wechsel zum Präsens aktive, durative Verben entgegen: „Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme./Me entregan la simiente: doy el fruto.“ (Figuera 2009, 32) Dieses aktive Element scheint jedoch durch Elemente eingeschränkt, die sowohl eine passive als auch eine aktive Rolle zeigen, ohne dass eine klare Positionierung stattfindet. Wie andere Forscher unterstrichen haben (cf. Crespo 1997, 105; cf. Zabala 1987, 21–22), wird die aktive Rolle auch in „Mujer“ teilweise wieder durch traditionellere, passive Metaphern aufgehoben, wenn die Sprechinstanz sich als „Ave que vuela, no: seguro nido./Cauce propicio, cálido camino/para el fluir eterno de la especie.“ (Figuera 2009, 32) beschreibt. Eine klare Gegenüberstellung von Passivität und Aktivität bleibt damit aus.

Noch nicht genügend herausgestellt hat die Forschung allerdings, dass die Erotik des Buches, die der Zensurvorschlag als Skandalon des Buches fokussiert, der asexualisierten und keuschen Frau im nationalkatholischen Spanien den Körper und eine Verfügungsgewalt über ihn restituiert, die „vivencia de la carne desde la realidad de ser mujer“ (Crespo 1997, 105) erlebbar macht. Die Sinnlichkeit hebt die Passivität der Frau auf, schafft eine erotische Insel der Gleichheit zwischen Mann und Frau und gibt die Möglichkeit zur Entfaltung der weiblichen Erotik, die Beauvoir, bei der sich solche Stellen kaum finden, immerhin andeutet: „Diese Entfaltung setzt voraus, daß die Frau – in der Liebe, in der Zärtlichkeit, in der Sinnlichkeit – ihre Passivität glücklich zu überwinden und mit ihrem Partner ein Verhältnis der Gegenseitigkeit herzustellen versteht.“ (Beauvoir 1951, 407) Die Zeugung eines Kindes vollzieht sich im Gedicht „El hijo“ aus *Mujer de barro* daher erst bei einer entfalteten weiblichen Erotik und Sinnlichkeit sowie partnerschaftlichen Liebe: „Tu carne y mi carne, y todos/nuestros besos, [...] y el riego/de tu sangre en mi entrañas,/están ahí, son el hijo...“ (Figuera 2009, 39)

Schon der Titel *Mujer de barro* ist hinsichtlich einer Gleichrangigkeit sprechend. Wie in der Forschung etwas von Payeras angedeutet (cf. Payeras 2003, 19), lässt er sich als Bezug auf den Schöpfungsmythos von Adam aus Lehm lesen, wodurch die Frau dem Mann körperlich gleichgestellt wird und jahrhundertalten, christlichen Deutungsmuster widersprochen wird, welche auch Beauvoir hervorgehoben hat (cf. Beauvoir 1951, 106f). In *Soria Pura* wird im Gedicht „Mediodía“ sogar ein Vorrang Evas angedeutet: „Es para mí. Se hizo para mí./El sol y yo./El sol y yo, como en el primer día./Eva y el sol.“ (Figuera 2009, 77)

Partnerschaftliche Gegenseitigkeit stellt sich aber in *Mujer de barro* auch dadurch her, dass die Sprechinstanz nicht nur den Blick des Mannes auf sich, wie etwa in den vier mit „Besos“ überschriebenen Jahreszeitengedichte (Figuera 2009, ), beschreibt, sondern zudem auch ihren Blick auf den Mann etwa in „Carne de mi amante“ (Figuera 2009, 36–37) schildert. In dem Gedicht „Vieja“ imaginiert sich die Sprechinstanz zudem als alternde Frau, wobei sie ihren Körper weiterhin als vital und jung beschreibt. Dennoch ist in den Augen der Gesellschaft das Alter der Sprechinstanz entscheidend, Beauvoirs Analyse entsprechend betrachtet die Gesellschaft die alte Frau als geschlechtslos (cf. Beauvoir 1951, 596), während bei Figuera in den Augen des Liebenden der alternde Körper noch immer als sinnlich erscheint: „Mi carne morena aún tiene/sabores de primavera:/¿No veis los ojos en celo/de mi amante sobre ella?“ (Figuera 2009, 42)

Mit dieser Körperlichkeit lässt sich auch die von Wilcox herausgearbeitete poetische Abwendung von Juan Ramón Jiménez interpretieren. Wilcox zieht für diese Auslegung eines der weiteren wenigen Gedichte in *Mujer de barro* heran, das implizite metalyrische Elemente aufweist: „El fruto redondo“ (cf. Wilcox 1992, 69–70). In diesem Gedicht beschreibt die Sprechinstanz ihr Streben nach der „palabra desnuda“ (Figuera 2009, 60) und ruft Metaphern auf, die Jiménez *pureza*-Konzept entsprechen. Die Sprechinstanz drückt den Wunsch aus, „alas sin plumas en cielo sin aire [...] un oro sin peso, un soñar sin raíces“ (Figuera 2009, 60) sein zu wollen, kommt aber schließlich zu der metalyrischen Einsicht einer Differenz, die mit einer Geburtsmetaphorik auf einer weiblichen Sicht und Körperlichkeit besteht: „Pero

mis versos nacen redondos como frutos,/ envueltos en la pulpa caliente de mi carne.“ (Figuera 2009, 60) Wie von Payeras betont (cf. Payeras 2003, 21–22), kehrt auch die Sprechinstanz des Gedichts „Alumbramiento“ diese Geburtsmetaphorik hervor:

Es tan terriblemente  
natural y sencillo  
como parir... El poema  
sazónase como un hijo  
en los profundos adentros...  
De pronto, un día, sentimos  
que nos desgarra la entraña... (Figuera 2009, 67)

Die Geburtsmetaphorik verweigert sich all jenen von feministischen Wissenschaftler\*innen untersuchten Autorschaftsmetaphern, die eine literarische Vaterschaft proklamieren (cf. Gilbert/Gubar 2000, 6) und wird in *Mujer de barro* sogar hinsichtlich einer literarischen Mutterschaft ausgebaut. Im Gedicht „Durar“ begreift die Sprechinstanz mit einem Parallelismus hervorgehoben sowohl ihren Sohn als auch ihre Verse als Nachkommenschaft: „Hijo, cuando yo no exista,/tú serás mi carne, viva./Verso, cuando yo no hable,/tú, mi palabra inextinta.“ (Figuera 2009, 70) Diese doppelte Nachkommenschaft ermöglicht es, das institutionalisierte Leben als Ehe-, Hausfrau und Mutter aufzuwerten wie in „Poquita labor“: „¡Qué poquita labor, qué poquita labor!.../Unos versos, un hijo, un hogar, un amor...//Pero tú, [...] ¿Has hecho mucho más?“ (Figuera 70)

## **Die zweite Werkphase: Antiinstitutionalisierte Differenzerfahrung von Mutterschaft**

### **Die thematische Umkehr in *Vencida por el ángel* und ihre metalyrische Formulierung in dem Gedicht „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“**

Der Übergang zur zweiten Publikationsphase vollzieht sich ab der dritten Publikation *Vencida por el Ángel* (1950). Die Gedichte werden länger, thesenhafter, erzählender und bauen eine antithetische Spannung gegenüber einer vergangenen Wahrnehmungsposition und alten Themen auf. In den fünf Gedichten des Bandes ist eine dominante Verwendung von Vergangenheitsformen, vor allem des Präteritums, sowie eine Gegenüberstellung eines sauberen Innen und eines schmutzigen Außen zu beobachten. Nur im titelgebenden Gedicht „Vencida por el Ángel“ wird diese Blickverschiebung in Ansätzen metalyrisch erklärt. Die Sprechinstanz stellt Gedanken über *pureza* und *impureza* gegenüber und verweist sicherlich mit Hinblick auf *Mujer de barro* und *Soria pura* auf eigene Naturdichtung und auf ihren Fokus auf das idyllische Leben mit dem Ehemann sowie dem Sohn: „He caído en la sima de los besos sin límite./[...]He gritado el triunfo de mi carne aumentada/en la carne del hijo.“ (Figuera 2009, 123) Die Sprechinstanz beschreibt es als ein Heraustreten aus der Gesellschaft, das letztlich wegen eines schrecklichen Engels scheitert: „Me he proclomado limpia contra el asco y la ruina./[...]Pero el Ángel llegaba.“ (Figuera 2009, 123) In dem Gedicht „Egoísmo“ klagt sich die

Sprechinstanz ebenfalls an, bislang den öffentlichen aus dem privaten Raum herausgehalten zu haben: „Contra el sucio oleaje de las cosas/yo apretaba la puerta.“ (Figuera 2009, 121) Die in *Mujer de barro* so häufigen Wiederholungsfiguren, die bei den kurzen Gedichten Musikalität herstellen, verwendet Figuera in „Egoísmo“ weiterhin prominent. Die Anapher mit dem Wort *fuera* an den Anfängen von sieben aufeinanderfolgenden Versgruppen bewirkt in Kombination mit oft asyndetischen Strukturen nun aber einen aufzählenden Charakter. Mutterschaft beginnt, durch gesellschaftliche Entwicklungen beziehungsweise Krieg bedroht zu sein, und wird unter systemkritischen und pazifistischen Vorzeichen verstanden. Der Blick auf die einzelne Familienmutter ist dem Blick auf das entindividualisierte Kollektiv der Mütter gewichen:

Fuera las madres dóciles que alumbran  
 con terrible alarido;  
 las que acarrear hijos como fardos  
 y las que ven secarse ante sus ojos  
 la carne que parieron y renuevan  
 su grito primitivo. (Figuera 2009, 121)

Pazifistische Mutterschaft zeichnet sich auch in „Bombardeo“ ab. Figuera verarbeitet in diesem Gedicht die Geburt ihres Sohnes während eines Bombenangriffs, wobei wie im erwähnten „Tierra“ die Fruchtbarkeit der Frau mit der Fruchtbarkeit der Erde in Beziehung gesetzt wird: „[M]e erguía como grávida montaña/de tierra fértil donde la simiente/se esponja y apresura para el brote.“ (Figuera 2009, 129) Allerdings hebt die Sprechinstanz ihre Isolierung in der Ähnlichkeitsbeziehung durch eine raumzeitliche Kontextualisierung auf und baut ein widerständiges Moment auf, da die Natur, d.h. der Himmel, militärisch eingenommen wird: „Del más bello horizonte, del más puro/cielo de otoño vomitaron lluvia/de ciegos mecanismos destructores[.]“ (Figuera 2009, 129) Figuera beschreibt den Krieg so explizit wie nur wenige andere Dichter\*innen der *poesía social*. Wie Lechner festgestellt hat, sind es insbesondere die älteren Autor\*innen, neben Figuera Aymerich, Jahrgang 1902, insbesondere Gabriel Celaya, Jahrgang 1911, und Victoriano Crémer, Jahrgang 1906 (cf. Lechner 1975, 90–91). Ein Gegengewicht stellen im Gedicht wiederum nur die Partnerschaft und die Mutterschaft dar, die wie in *Mujer de barro* sinnlich dargestellt werden, wenn der Mann mit „[o]jos que procuraban [...] acariciar con luces de esperanza/la curva de mi vientre“ (Figuera 2009, 131) seine schwangere Frau betrachtet. In die Augen ist allerdings der Krieg als Trauma eingeschrieben, die Isolation der Liebenden in *Mujer de barro* ist aufgehoben: „Me contemplabas/con unos ojos llenos de agua sucia/donde asomaban rostros de cadáveres.“ (Figuera 2009, 131)

Mit welcher Dringlichkeit Figuera die thematische Umkehr vollziehen wollte, zeigt das noch 1950 in der Zeitschrift *Española* veröffentlichte Gedicht „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“. Es fällt in eine Zeit, in der Figuera verstärkt über das Verhältnis zwischen Mann und Frau reflektiert, wie auch ein bei Bengoa abgedruckter Brief Figueras an Gabriel Celaya vom 16. Juni 1949 zeigt, der teils Beauvoirs im selben Jahr formulierten Transzendenz-Begriff zu

formulieren scheint, wenn Figuera über Männer und Frauen Trennendes, das Gleichheit verhindert, nachdenkt:

Las grandes cualidades masculinas (inteligencia lógica, constructiva, con poder sobre lo puro intelectual y abstracto; su facultad de hacer del sexo un accidente físico y volcar su actividad hacia lo universal humano, el poderse hacer una trayectoria de héroe o de sabio, al margen de la hembra y de los menudos menesteres...) todo eso... es precisamente lo que más le separa de nosotras. (zit. nach: Bengoa 2003, 76)

In „Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas. A Carmen Conde“ kehrt Figuera diese Punkte metalyrisch auf von Frauen geschriebene Literatur bezogen hervor und verdeutlicht die Marginalisierung und Verkindlichung von Autorinnen. Nicht zuletzt der Diminutiv „suspirillos“ verdeutlicht dies:

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida  
como en una visita de cumplido. Sentadas  
cautamente en el borde de la silla. Modosas.  
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando  
suspirillos rimados, como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros  
aromados, de suaves rosicleres o lirios,  
y de tantos poemas como plata de nata. (Figuera 2009, 308)

Das durch Carmen Condes *Mujer sin Edén* beeinflusste Gedicht nimmt in der Folge im Sinne eines kulturellen Ökofeminismus eine Nähe der Frau zur Natur beziehungsweise fruchtbaren Erde (cf. Figuera 308) an und besteht dann auf einer Körperlichkeit und Sinnlichkeit (cf. Figuera 308–309), die letztlich in Eva, die traditionelle Gegenfigur zur Jungfrau Maria (cf. Beauvoir 1951, 193), eine positive Ahnfrau erhält:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.  
Y cantad el destino de su largo linaje  
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida  
es así: todo eso que os aturde y asusta. (cf. Figuera 2009, 309)<sup>6</sup>

### **Verweigerung von Mutterschaft in *El grito inútil* und *Los días duros***

Die metalyrische Umkehr setzt sich in *El grito inútil* fort. Das titelgebende Gedicht beginnt mit den Fragen: „¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve/una mujer viviendo en puro grito?“ (Figuera 2009, 135) Der Schrei, der sich in „Bombardeo“ mit der Geburt und dem Tod der Kinder zu einem Schrei schließt, ist zum Kennzeichnen der Frauen allgemein geworden, die sich in einer von Gott verlassenen Welt, „donde naufragan tantos superhombres“ (Figuera 2009, 135), verorten müssen. Ein häusliches Umfeld evozierend, auf das Frauen beschränkt scheinen, fragt die Sprechinstanz daher hilflos, was ihre Dichtung, die sie mit Elementen einer *poesía impura* beschreibt, überhaupt bewirken könne: „¿Qué puedo yo, menesterosa,

---

<sup>6</sup> Auch in „A Carmen Conde. ‘Mujer sin Edén’“ erscheint Eva als positive Figur, die vom Sündenfall freigesprochen wird: ““Porque Eva no sabía. [...] La fuerza/del Varón no detuvo ni cortó aquella mano. Y la culpa fue nuestra. Nuestra culpa. Eso dicen.” (Figuera 2009, 337)

incrédula,/ [...] edificando, terca, mis poemas/con argamasa de salitre y llanto?“ (Figuera 2009, 135) Eine topische, idyllische Naturdichtung im Sinne einer *poesía pura*, die wie bei Vertretern des *Garcilasismo* sowie der *Poesía arraigada* „a nada compromete/y siempre suena bien y hace bonito“, wird als etwas gezeichnet, das nur noch als Wunsch formulierbar ist: „Pero es en vano, amigos, nos cortaron/la retirada hacia seguras bases.“ (Figuera 2009, 136) Am Ende bleibt alleine das Ringen um ein Frauen spezifisches, dichterisches Selbstverständnis angesichts der zeitlichen Umstände: „¿qué puede una mujer [...] gritando entre los muertos?“ (Figuera 2009, 136)

Die in dem Gedicht aufgeworfene *poesía impura*, mit der die weibliche Sprechinstanz ihr Dichten bestimmt, ist in der Folge die Voraussetzung für das weitere Dichten. Mutterschaft wird dabei nicht nur als bedroht wahrgenommen, sondern auch als institutionell, d.h. gesellschaftlich, bestimmt (cf. Bengoa 2003, 78). Diese Verbindung lässt sich im Gedicht „Posguerra“ aus *El grito inútil* beobachten. Wie Medina betont hat, nutzt die Sprechinstanz des Gedichts das in der *poesía social* häufig eingesetzte Mittel der Ironie (cf. Medina 2019, 1040). Sie weist auf „el cielo de siempre“ (Figuera 2009, 138) hin und fordert eine *poesía pura* in Form von „sonetos, sinfonías, retablos“ (Figuera 2009, 139), welche allerdings an ihren Themen scheitert. So wird Mutterschaft in einen patrilinearen Kreislauf der verdrängten Gewalt gebettet, bei dem Frauen im Gegensatz zu denen in *Mujer de barro* wieder komplett in einer passiven Rolle sind und sich als jungfräuliche Bäuche dem Mann „ergeben“:

Cuando el ácido llanto de las madres sin hijo  
se ha perdido en el polvo, una edénica savia  
hinche en curva golosa las mejillas, los vientres  
virginales y tibios que se rinden al hombre  
prolongando su estirpe. (Figuera 2009, 138–139)

Die Möglichkeit, aus dem beschriebenen Kreislauf herauszutreten, können nur Mütter als Kollektiv durch Verweigerung schaffen: „Serán las madres las que digan: Basta.“ (Figuera 2009, 143) Es werden Mütter als Kollektiv sein, führt die Sprechinstanz in „Rebelión“ dann aus, die sich verweigern, Kinder nur für den Krieg und das Grab zu gebären: „Serán las madres todas rehusando/ceder sus vientres al trabajo inútil/de concebir tan sólo hacia la fosa.“ (Figuera 2009, 143) Das Gedicht formuliert eine widerständige Mutterschaft, die sich dem Krieg, aber auch der männlich dominierten Gesellschaft entzieht und später Gedichte wie „Madres“ aus *Los días duros* prägen wird, in dem die Differenzenerfahrungen Schwangerschaft und Mutterschaft betont werden: „Madres del mundo, tristes paridoras,/gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.“ (Figuera 2009, 178) Diese widerständige Form von Mutterschaft ersetzt, so Jato, wie bei Carmen Conde und María Beneyto einen „espacio-padre/muerte“ durch einen „espacio-madre/vida“ (Jato 2004, 171) und unterläuft das Konzept von Mutterschaft im Franquismus und allgemein von Mutterschaft als Institution in patriarchalen Gesellschaften. Jato sieht hierin zu Recht eine spezifisch weibliche, intensiviertere Form des *inner exile*: „la experiencia de una maternidad antibelicista se convierte [...] en una expresión del exilio interior que estas escritoras sufren, puesto que manifiesta su permanente oposición a un

régimen que [...] le exige a la mujer parir más hijos para la patria y a sacrificarlos“ (Jato 2000, 46).

Signifikant ist, dass „Rebelión“ mit der Aufforderung „No más parir abeles y caínes.“ (Figuera 2009, 143) zum ersten Mal den Motivbereich um Evas Söhne Kain und Abel aufgreift, dessen umfangreiche, immer wieder erneute Bearbeitung Jato ausführlich für Carmen Conde, María Beneyto und Ángela Figuera untersucht hat (cf. Jato 2004, 202–220). Figuera gestaltete den Motivbereich später in *Víspera de la vida* mit den Gedichten „Caín“ und „Abel“ und in *Belleza Cruel* mit dem Gedicht „Guerra“ aus. In den Gedichten „Caín“ und „Abel“, die eine parallele Struktur aufweisen, können weder der Mörder noch der Ermordete den Mord kognitiv erfassen; beide tragen keine Schuld (cf. Figuera 2009, 203–204). In „Guerra“, dem ein Motto von Carmen Conde vorangeht, das die Thematik des Gedichts erfasst, verstärkt sich diese Interpretation. Die mütterliche Sprechinstanz, d.h. Eva, vergleicht den Schwangerschaftsverlauf in beiden Fällen wie fast zeitgleich Beauvoir (cf. Beauvoir 1951, 518) mit einem Mysterium: „Dos veces fui llenada de misterio.“ (Figuera 2009, 229) Figueras Eva kommt von dieser identischen Mutterschaftserfahrung ausgehend zu dem Schluss: „Caín y Abel, los dos un solo fruto,/ colgándome del pecho, una caricia/idéntica al tocarles el cabello.“ (Figuera 2009, 230) Zuvor zeichnet die Sprechinstanz die Mutterschaft jedoch als eine exklusiv weibliche Erfahrung, denn während sie spürt, „concebía hacia la muerte“ (Figuera 2009, 229), ist für ihren Partner, d.h. Adam, diese Erfahrung intelligibel nicht nachvollziehbar: „Ajeno a mi pasión no interpretaba/ mi vientre henchido ni mi paso lento[.]“ (Figuera 2009, 229) Für die Mutter bedeuten beide Söhne den gleichen Schmerz, die gleiche Liebe und wiederum wird Schuld für das Geschehen nicht bei den beiden Söhnen gesucht – sie haben nur eine Teilschuld –, sondern bei der Welt, in die sie geboren werden, wofür Gott angesprochen wird: „¿Por qué, Señor, los quieres desiguales;/ distintos en tu herencia y en tu gracia?“ (Figuera 2009, 230) Die Sprechinstanz äußert den Wunsch, die Geburten rückgängig zu machen, um die Kinder, anders als im Gedicht „Realidad“ aus *Mujer de barro*, das eine Freude über das autonome Leben formuliert, im mütterlichen Leib als Gegenraum, der auch in dem von Quance untersuchten (cf. Quance 2009, 21) „Destino“ evoziert wird (cf. Figuera 2009, 185–187), zu vermischen: „Si yo hubiera podido revertirlos/ de nuevo a mí. Fundirlos. Confundirlos.“ (Figuera 2009, 230) Sie entwirft das Szenario einer erneuten Geburt, bei der Kain und Abel jeweils Eigenschaften des Anderen erhielten, Kain „el alma azul, los ojos inocentes/ de Abel apacentando sus corderos“ (Figuera 2009, 230) und Abel „una ligera sombra de pecado“ (Figuera 2009, 230). Der Wunsch erfüllt sich jedoch nicht, am Ende schließt sich der Kreis zu „Rebelión“, in dem die Mütter aufgefordert werden, sich zu weigern, Kinder in einen sinnlosen Kreislauf des Todes hinein zu gebären, d.h. Abels und Kains zu gebären. Eine Aufforderung, die sich nun, wie Jato betont, in den Schlussversen aufhebt (cf. Jato 2004, 209). Wirkungsvoll ist insbesondere die Anadiplose im letzten Vers, die die Vershälften verknüpft und mit invertierter Satzstruktur gegenüberstellt: „Mas nada pude hacer. Surgió la muerte./ Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano./ Caín y Abel parí. Parí la GUERRA.“ (Figuera 2009, 230)

### **Desillusionierung der Institution Mutterschaft in *El grito inútil* und *Los días duros***

Neben programmatischen Gedichten wie „Rebelión“ finden sich in *El grito inútil* alltagsnahe Gedichte wie „Mujeres del Mercado“. Das Gedicht scheint in expressiven Bildern eine Alltagsszene aufzugreifen, die auch Beauvoir beschrieben hat (cf. Beauvoir 1951, 493–494). Die iterative Schilderung im Plural Präsens führt dazu, dass die namenslosen Frauen, die auf die Mutterschaft und „die Funktion, die sexuellen Bedürfnisse eines Mannes zu befriedigen und seinen Hausstand zu besorgen“ (Beauvoir 1951, 429), reduziert sind, „der Wiederholung und geistlosen Routine aus[geliefert]“ (Beauvoir 1951, 499) scheinen. Die „Mujeres del Mercado“ haben im Gegensatz zu der in *Mujer de barro* ihre Schönheit verloren, sind „[v]iejas ya desde siempre“ und haben „[l]os cabellos marchitos como hierba pisada.“ (Figuera 2009, 142). Wie kaum ein anderes Gedicht Figueras evoziert „Mujeres del mercado“ den Hunger der spanischen Nachkriegszeit, da die Frauen von ihrem wenigen Geld nur verdorbene Lebensmittel kaufen können und ihre Kinder mit Resten versorgen müssen. Medina hat das Gedicht daher mit „Nanas de la cebolla“ von Miguel Hernández sowie trotz weniger eindeutiger Ähnlichkeiten mit Gedichten von María Beneyto und Gloria Fuertes verglichen (cf. Medina 2019, 1045). Doch das Gedicht führt nicht nur den Kampf der Frauen gegen Hunger vor, vielmehr betreten die letzten Verse „un terreno íntimo no esperable desde su inicio y su título“ (Rodríguez 2017, 311). Die Verse beschreiben das passive Sexualleben der Frauen, das nur der Befriedigung des trinkenden Ehemanns dient, Beauvoirs Analyse entsprechend zu einem Dienst mit verweigerter Sinnlichkeit geworden ist (cf. Beauvoir 1951, 403, 432, 437). Es treibt, so Rodríguez, die Frauen wegen des „trato machista, ignorante de caricias y halagos“ (Rodríguez 2017, 311) in eine „soledad emocional“ und „alienación sexual“ (Rodríguez 2017, 312). Der Mutterschaft mit vor Schmutz starrenden Kindern und dem Eheleben, das nach dem Marktbesuch in den Blickpunkt rückt, sind jede Illusion genommen. Nichts erinnert mehr an die sinnliche Körperlichkeit in den Gedichten aus *Mujer de Barro* und *Soria Pura*:

Van a un patio con moscas. [...]  
A un barreño de ropa por lavar. A un marido  
Con olor a aguardientes y a sudor y a colilla.  
Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.  
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,  
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia  
de animal instintivo, les castigue la entraña  
con el peso agobiante de otro mísero fruto.  
Otro largo cansancio. (Figuera 2009, 142–143)

Der schonungslose Inhalt kontrastiert besonders mit dem klassischen Alexandriner (cf. Rodríguez 2017, 310), der im Gedicht zweimal von Hemistichien unterbrochen wird. Besonders der zweite von ihnen ist semantisch aufgeladen, denn nach dem Halbvers „Otro largo cansancio.“ tritt eine Stille, eine Sprachlosigkeit ein, die den Eindruck der langen Apathie der Frauen verstärkt. Die Frauen werden von den gesellschaftlichen Umständen entmenschlicht und können, wie der Parallelismus

„otro mísero fruto. Otro largo cansancio“ unterstreicht, Mutterschaft nicht mehr als etwas Positives erleben. Wie die bürgerlichen Frauen haben die Frauen auf dem Markt keine Verfügungsgewalt mehr über ihren Körper und werden zu den im Franquismus asexualisierten Mutterfiguren (cf. Nash 2015, 194; cf. Medina 2019, 1045–1047). Die letzten beiden, oft nicht abgedruckten Verse des Gedichts „Oh, no. Yo no pretendo pedir explicaciones./Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza.“<sup>7</sup> (Figuera 2009, 143) kommentieren das bis dahin bildliche Gedicht ironisch mit dem Verweis auf eine Dichtung, die weiterhin die Schönheit der Natur als Thema der *poesía pura* behandelt.

Ähnlich desillusioniert wirkt die Institution Mutterschaft (unter Franco) im titelgebenden Gedicht aus dem Band *Los días duros*. Waren die „Mujeres del mercado“ nur „Viejas ya desde siempre“, ist die Sprechinstanz nun eine mittelalte Frau, die für Wilcox mit ihren Versen zeigt, „that patriarchal society ignores or marginalizes the older woman“ (Wilcox 1992, 72): „Ya no es escudo el hijo entre los brazos./Ya no es sagrado el seno desbordante/de generoso jugo[.]“ (Figuera 2009, 170) Indem die Sprechinstanz den nicht mehr fruchtbaren *cuero productor femenino*, der in *Mujer de barro* noch vital wirkte und vom Liebenden als schön empfunden wurde, evoziert, führt sie vor, dass der Körper für die Gesellschaft wertlos geworden ist. Wie in Beauvoirs Analyse ist nur der fruchtbare Frauenkörper gesellschaftlich wertvoll, die alternde Frau ist aber nicht nur funktionslos, sondern auch geschlechtslos (cf. Beauvoir 1951, 589, 596–597). Das Mutterideal der auch von Beauvoir beschriebenen Mariendarstellungen (cf. Beauvoir 1951, 517) besitzt für alternde Frauen im Franquismus keine Geltung: „ni nos sirven/los rizos de blasón, ni nos protege/la condecoración de la sonrisa.“ (Figuera 2009, 170)

### **Die Gleichung „mujer = tierra“ von El grito inútil bis Toco la tierra. Letanias.**

Schon Lechner hat auf die Bedeutung hingewiesen, die in der *poesía social* einfachen, arbeitenden Menschen und vor allem Landleuten (cf. Lechner 1975, 105–107) sowie dem (harten) Landleben zukommt, das oftmals von christlicher Symbolik ausgehend perspektiviert werde (cf. Lechner 1975, 108–109). Er formuliert für die *poesía social* eine in Figueras Lyrikband *Toco la tierra* schon im Titel erkennbare „ecuación hombre=tierra“ (Lechner 1975, 101), eine „[i]dentidad de tierra y hombre, hombre y tierra“ (Lechner 1975, 109), die nicht-engagierte von engagierter Dichtung trenne: „la verdad que busca el hombre es la tierra que pisa con su pie, el hombre y todo lo que procede de la tierra constituyen una unidad.“ (Lechner 1975, 109) Nicht-engagierte Dichtung sehe Natur und Landschaft als teils bukolisches „motivo de gozo, de recreación o de sosegada reflexión“ (Lechner 1975, 100), das historische Umstände und die Landbevölkerung ausspare. Engagierte Dichtung fokussiere hingegen die als benachteiligt angesehene Schicht der Bauern und die „tierra empapada de sangre“ (Lechner 1975, 101; cf. Lechner

---

<sup>7</sup> Das Fehlen, wie etwa bei (cf. Rodríguez 2017, 311), lässt sich wohl zum einen darauf zurückführen, dass die Verse im Gegensatz zum restlichen, bildlichen Gedicht metalyrischen Charakter haben und zum anderen darauf, dass sie in Leopoldo de Luís' Anthologie ebenfalls fehlen (cf. Luís 2000, 230).

1975, 104–105). Diese Schicht wird gerade durch Körperorgane wie die Eingeweide und durch Körperflüssigkeiten wie Tränen oder Blut evoziert, wie bei Lechner durch Hinweise auf Crémers Gedichte *Oración del publicano* und *La herencia* oder de Luí's *Patria oscura* erkennbar wird (cf. Lechner 1975, 109–110). Prägnant drückt es Figuera in den ersten Versen der beiden Terzette ihres in keinem Gedichtband veröffentlichten Sonetts „Poeta puro“<sup>8</sup> aus, wenn ihre Sprechinstanz einem Vertreter der *poesía puro* empfiehlt: „Hombre serás si habitas con los hombres./ [...] Pon tierra, llanto y sangre en tu poesía.“ (Figuera 2009, 316)

Dieses auch poetologisch formulierte dichterische Selbstverständnis variiert Figuera ab *El grito inútil* in zahlreichen Gedichten mit ländlichen Bildwelten. In „Silencio“ fordert die Sprechinstanz Dichter\*innen auf, zu einfachen Handwerkern oder Landarbeitern zu werden. (cf. Figuera 2009, 149–150) In „Tiempo de lágrimas“ aus *Los días duros* erkennt die Sprechinstanz *poesía pura* und *impura* gegenüberstellend mit topischen Beschreibungen zwar die Fortexistenz der schönen Natur an, zeigt sich an ihr aber uninteressiert. Sie begreift die Lebensumstände der Mütter, Kinder, Alten, einfachen Menschen, Handwerker und Bauern „que humedecen el mango/de la dura herramienta con sudor infecundo/que vacía sus venas sin nutrirles la carne“ (Figuera 2009, 172–173), und bemerkt die Tränen in ihren Augen: „en los ojos del hombre sólo hay lágrimas, lágrimas.“ (Figuera 2009, 173) In „El cielo“ aus *Belleza cruel* wird wieder in Anspielung auf eine *poesía pura* gefragt, „Créeis que un bello cielo nos cubre todavía?/[...]Y sigue siendo alegre sobre el llanto?/Y sigue siendo azul sobre la sangre?“ (Figuera 2009, 221), bevor die Sprechinstanz über die Distanz einer *poesía pura* zu Lebenswirklichkeiten aufklärt: „No se llega hasta el cielo desde tantas prisiones“ (Figuera 2009, 222). Besonders interessant ist dabei der Kontrast, der zwischen *cielo* und den Menschen, die mit der *tierra* arbeiten aufgemacht wird, mit „los que son tierra sucia que pisáis sin mirarla/cuando vais por las líricas nubes.“ (Figuera 2009, 222) Mit entsprechenden Argumentationsmustern werden auch in „Solo ante el hombre“, ebenfalls aus *Belleza cruel*, Naturlyrik und geistliche Lyrik abgelehnt. Als Gegenmodell wird eine Dichtung aufgebaut, die „sucio de llanto y de sudor, impuro,/comiéndose, gastándose, pecando“ (Figuera 2009, 225) ist und sich an den arbeitenden Frauen und Männern misst. Die Sprechinstanz erkennt sich in ihnen wieder und spürt „su sangre por mis venas y le entrego/mi vaso de esperanza, y le bendigo,/y junto a él me pongo y le acompaño.“ (Figuera 2009, 225)

In Figueras letztem Band *Toco la tierra, letanías* wird dieses metalyrische formulierte Programm durch den Gattungsbezug implizit sogar verstärkt (cf. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007, 67). Im Fall der Litanei sind die Wiederholungsstrukturen, oft als Epizeuxis realisiert, besonders markant: „HIJOS, ya veis; no tengo otras palabras:/insisto, insisto, insisto; verso a verso/ [...] Repito,

---

<sup>8</sup> Figuera verwendet nur im Titel des zitierten Gedichts *Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas* die Bezeichnung *poetisa* (1950). Ihr Ehemann, Sabina de la Cruz – ebenfalls Dichterin und zugleich Ehefrau Blas de Oteros – sowie Leopoldo de Luí's haben gegenüber Zabala (cf. 1994, S. 81) aber ihre Ablehnung des Begriffs bezeugt. Vielleicht sah sie wie Gloria Fuertes, die diese Haltung in *¡Hago versos, señoras!* einnimmt, eine Gleichrangigkeit mit männlichen Kollegen gefährdet und bevorzugte das generische *poeta* 'Dichter\*in'.

vuelvo, sigo, en letanía:“ (Figuera 2009, 261) In Bezug auf das Dichtungsverständnis findet sich mit „Estamos viendo todo lo que pasa“ ein Gedicht, das die Sehnsucht nach und die Unmöglichkeit einer idyllischen Naturlyrik beschreibt und am Ende auf einer Lyrik der Nähe zum Nächsten besteht, die keine Dichterkrönung zur Folge hat: „vamos sin corona por la calle;/entramos en la casa del vecino,/ [...]Y le decimos cosas que le alcanzan. (Figuera 2009, 269–271) Ähnlich formuliert es schließlich auch das Gedicht „Me explico ante Dios“, in dem sich die Sprechinstanz von religiöser Dichtung ab- und den Menschen und gerade Müttern zuwendet, denen Gott keine Stütze mehr sei (cf. Figuera 2009, 273–274): „Pero, al que sólo es hombre, ¿quién le canta? [...] /Mas ¿quién dice a la madre pecadora/bendito sea el fruto de tu vientre? (Figuera 2009, 273)

Diese Mütter werden in *Toco la tierra* immer wieder aufgerufen, sie werden endgültig zum Zentrum der Menschen, denen die Sprechinstanz eine Stütze sein will, sodass die Gleichung „hombre=tierra“ zur sich in *Mujer de barro* ankündigenden Gleichung „mujer=tierra“ modifiziert zu werden scheint. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Lechners Hinweise auf Texte, die auf den Topos der Mutter Erde (cf. Lechner 1975, 108) Bezug nehmen, wie Victoriano Crémers *Las madres* (cf. Lechner 1975, 102–103) oder Eugenio de Noras *Lamento* (cf. Lechner 1975, 103). Bei Figuera drückt sich der Topos besonders intensiv im Gedicht „La Frontera“ aus *Toco la tierra* aus. Arkinstall hat für dieses Gedicht auf patriarchale Raumbesetzungen hingewiesen, die als Gewalt an der Mutter Erde dargestellt eine Analogie mit „the murder of the mother at the very foundations of patriarchy“ (Arkinstall 2009, 108) herstellen:

Llegaron hombres a partir la tierra: [...]

Hombres con botas despiadadas  
hombres con mapas y anteojos,  
con largos dientes, largas uñas  
ojos de plomo y sangre negra.

A filo de ansia y de cuchillo  
iban abriendo y troceando  
el pecho santo de la Madre. (Figuera 2009, 276)

Wie auch Arkinstall erkannt hat (cf. Arkinstall 2009, 108), tragen die militärisch gezeichneten Männer, die die Mutter Erde aufteilen, unnatürliche Körperzüge, lange Zähne und Nägel, Bleiaugen und schwarzes Blut. Diese Körperattribute stehen im Gegensatz zu den gesellschaftlich tabuisierten Körperflüssigkeiten, die sowohl in der *poesía social* als auch bei Figuera eine Konstante darstellen. Als bisher nur in wenigen Studien (cf. Crespo 1997, 109; cf. Lara-Kuhlman 2012, 96–98) angedeutete Werkisotopie sind sie den einfachen Menschen, aber vor allem Frauen und Müttern zugeordnet. Im Gedicht „Creo en el hombre“ wird diese Zuordnung mit einer Geburtsmetaphorik variierend wiederholt:

Porque nació y parí con sangre y llanto;  
porque de sangre y llanto soy y somos,  
porque entre sangre y llanto canto y canta,  
creo en el hombre. (Figuera 2009, 284)

Diese Körperflüssigkeiten sind der Inbegriff einer *poesía impura*. Nicht zuletzt sind sie im Zusammenhang mit (Un-)Reinheitsvorstellungen (cf. Beauvoir 1951, 171–173) zu denken, die sich auch hinsichtlich der Jungfrau Maria interpretieren lassen, denn nach der christlichen Tradition ist Maria nicht „mit Blut und Unreinigkeit niedergekommen wie die anderen Frauen“ (cf. Beauvoir 1951, 190). Die Körperflüssigkeiten fügen sich mit der Gleichung „mujer=llanto=sangre“ in die Gleichung „hombre=tierra“ ein und modifizieren sie zu: „mujer=tierra=llanto=sangre“. Diese Teile verwandeln sich in Figueras Lyrik ineinander oder es wird eine Verwandlung gewünscht wie im Gedicht „La sangre“ aus *Víspera de la vida*, in dem die Sprechinstanz darum bittet, dass ihr Blut nach ihrem Tod auf der Erde verteilt werde: „Verted mi sangre toda. Derramadla./Absórbala la tierra como suya“ (cf. Figuera 2009, 206). Wie sehr die Teile aber voneinander abhängen, zeigt vor allem der Band *Toco la tierra* mit Gedichten wie „Salve a España“ oder „En tierra escribo“. „Salve a España“ greift die Vorstellung einer Mutter Erde mit Spanien als „tierra y madre“ (Figuera 2009, 268) auf, deren Kinder als „huérfanos de ti en su propia entraña“ (Figuera 2009, 269) leben, und in „En tierra escribo“ schreibt die Sprechinstanz: „soy de tierra: en tierra escribo/ y al hombre-tierra canto[.] [...] Mi poesía/toca la tierra y tierra será un día.“ (Figuera 2009, 262)

### **Fazit – Mütter in Figueras Lyrik zwischen Gleichheit und Differenz**

Ángela Figuera Aymerich ist eine bedeutende Stimme der Literatur des *inner exile* unter Franco, die in Spanien und in den englischsprachigen Ländern längst mit María Beneyto, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Gloria Fuertes, José Hierro und Blas de Otero als eine der zentralen Vertreter\*innen der *poesía social* gilt. In einer ersten Werkphase, die die Bände *Mujer de barro* und *Soria pura* umfasst, stellt Figuera die Partnerschaft zwischen Mann und Frau von einer gleichrangigen Sinnlichkeit ausgehend dar und nutzt eine Geburtsmetaphorik, um eine literarische Mutterschaft zu proklamieren. Mutterschaft wird allerdings abgesehen von den Gedichten „Muerto al nacer“ und „Tierra“ kaum vom biologischen Potenzial der Frauen aus gedacht, sodass Mutterschaft als Institution affirmiert scheint. Gegen diese Institution wendet sich Figuera dann in einer zweiten Werkphase ab dem Band *Vencida por el Ángel*: Mutterschaft wird als Differenzenerfahrung markiert. Figuera grenzt diese zweite Werkphase metalyrisch und poetologisch immer wieder gegenüber einer *poesía pura* ab und entwirft eine *poesía impura*, die sich wie bei Otero und Celaya an den Mitmenschen orientiert. Angesichts des Franquismus und des Nationalkatholizismus thematisiert sie jedoch gerade Frauen, die von diesen Doktrinen auf ihre Rollen als Ehefrauen und Mütter reduziert wurden. Figueras Lyrik begegnet diesen Mutteridealen wie andere ihrer weiblichen Kolleginnen durch biblische Intertextualität, die illusionslose Darstellung des Lebens von Frauen als Mütter und Ehefrauen über ihre fruchtbare Zeit hinaus und erwägt die kollektive Verweigerung von Mutterschaft als Mittel, gesellschaftliche Zustände zu ändern. Schließlich hebt sie auch weibliche Körperlichkeit und als unrein gesehene Körperflüssigkeiten hervor, die die für die *poesía social* wichtige Gleichung „hombre=tierra“ erweitern. Vor dem Hintergrund des Topos der Mutter

Erde und den Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen fruchtbarer Erde und Frau scheint die Gleichung jedoch „mujer=tierra“ zu sein.

### Primärliteratur

- AYMERICH FIGUERA, Ángela. 2009 [1986]. *Obras completas. Nota preliminar de Julio Figuera. Introducción y bibliografía de Roberta Quance*. Madrid: Hiperión.
- FELIPE, León. 2009 [1958]. „Palabras.“ In *Obras completas von Aymerich Figuera, Ángela*. ed. Quance, Roberta, 215–216, Madrid: Hiperión.
- LUIS, Leopoldo de (ed.). 2000 [1965]. *Poesía social española contemporánea. Antología [1939–1968]*, neu ed. Rubio, Fanny & Jorge Urrutia. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NERUDA, Pablo. 1935. „Sobre una poesía sin pureza.“ *Caballo verde para la Poesía* 1, o.S.  
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003722124&page=7&search=&lang=es>>.

### Sekundär- und Tertiärliteratur

- ACILLONA, Mercedes. 1996. „Sobre el yo poético y la diferencia en Angela Figuera.“ *Zurgai* 18, 92–97.
- ALONSO, Dámaso. 1965. „Poesía arraigada y poesía desarraigada.“ In *Poetas españoles contemporáneos*. ed. ders. 3. erw. Auflage. Madrid: Gredos, 345–358.
- ARKINSTALL, Christina. 1997. „Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21 (3), 457–478.
- ARKINSTALL, Christina. 2009. *Histories, Cultures, and National Identities: Women Writing Spain, 1877–1984*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- BENGOA, María. 2003. *La poeta Ángela Figuera (1902–1984)*. Bilbao: BBK.
- BEAUVOIR, Simone. 1951. *Das andere Geschlecht. Sexus und Sitte der Frau*. Übers. v. Eva Rechel-Mertens und Fritz Monfort. Hamburg: Rowohlt.
- CANO BALLESTA, Juan. 1972. *La poesía española entre pureza y revolución (1930–1936)*. Madrid: Gredos.
- CHICHARRO, Antonio. 2009. „La poesía social: Aspectos discursivos y de concepto.“ In *Victoriano Crémer. Cien años de periodismo y literatura*. Ed. José Enrique Martínez, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 83–96.
- CRESPO MASSIEU, Antonio. 1997. „La belleza cruel.“ *Asparkia. Investigación feminista* 8, 103–121.
- EVANS, Jo. 1996. *Moving Reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Angela Figuera Aymerich*. London: Tamesis.
- FLUDERNIK, Monika. 2007. „Kanon und Geschlecht.“ *Freiburger Frauenstudien* 20, 51–67.
- GILBERT, Sandra M./GUBAR, Susan. 2000. *The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, 2. Aufl., New Haven u.a.: Yale University Press.
- GOMEZ LIZARRAGA, Oihane. 2015. *La poesía de Ángela Figuera: Una lectura social, metapoética y de género en Vencida por el ángel y Belleza cruel*. Trabajo de Fin de Grado. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.  
<[https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21396/TFG\\_Gomez\\_Lizarraga.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21396/TFG_Gomez_Lizarraga.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- GYMNICH, Marion & Eva Müller-Zettelmann. 2007. „Metalyrik. Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen.“ In *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektive – Metagattungen – Funktionen*, ed.

- Hauthal, Janine et al., 65–91, Berlin: De Gruyter.
- HAHN, Barbara. 1991. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- ILIE, Paul. 1980. *Literature and inner exile. Authoritarian Spain. 1939–1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JATO, Mónica. 2000. „Exilio interior e identidad nacional: El concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Angela Figuera y Angelina Gatell.“ *Hispanic Poetry Review* 2 (1) , 35–50.
- JATO, Mónica. 2004. *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
- LARA-KUHLMAN, Luz Elizabeth. 2012. „Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Aymerich.“ *Utah Foreign Language Review* 20, 87–104.
- LECHNER, Johannes. 1975. *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda. De 1939 a 1974*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.
- MEDINA PUERTA, Carmen. 2019. „La poesía social como testimonio del hambre. La voz ejemplar de Ángela Figuera.“ *Revista Signa* 28, 1021–1055.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. 2000. „La relación de Ángela Figuera con la censura española: Los expedientes de su obra poética.“ In *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6–11 de julio de 1998*. Bd. 4, ed. Sevilla Arroyo, Florencio & Carlos Alvar Ezquerro, 169–177, Barcelona: Castalia.
- NASH, Mary. 2015. „Vencidas, represaliadas y resistentes: Las mujeres bajo el orden patriarcal franquista.“ In *Cuarenta años con Franco*. ed. Casanova, Julian, 191–227, Barcelona: Editorial Crítica.
- PAYERAS, María. 2003. *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de post-guerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: SIAL Ediciones.
- QUANCE, Roberta. 2009. „En la casa paterna.“ In *Obras completas* von Aymerich Figuera, Ángela. ed. Quance, Roberta, 13–25, Madrid: Hiperión.
- RICH, Adrienne. 1979. *Von Frauen geboren. Mutterschaft als Erfahrung und Institution*, übers. v. Gesine Stempel und Meo H.-Rentzel, München: Frauenoffensive.
- RODRIGUEZ CACHO, Lina. 2017. „Mujeres y exilio interior: A propósito de Ángela Figuera.“ *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2, 306–315.
- SALADRIGAS, Robert. 1974. „Monólogo con Angela Figuera.“ *Destino* 23.11., 48–49.  
<[https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1340389](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1340389)>.
- WILCOX, John C. 1992. „A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Angela Figuera and Francisca Aguirre.“ *Studies in 20th Century Literature* 16 (1), 65–92.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 1987. „Erotismo, maternidad y poesía de Ángela Figuera.“ *Zurgai* 9, 20–23.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 1994. *Angela Figuera. Una poesía en la encrucijada*. San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto.
- ZABALA AGUIRRE, José Ramón. 2003. „Ángela Figuera Aymerich. Cuando la poesía no basta: Activismo poético en defensa del ser humano.“ In *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*, ed. Jiménez Tomé, María José & Isabel Gallego Rodríguez, 245–283, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

## Zusammenfassung

Ángela Figuera Aymerich war zeitgenössisch in die literarischen Netzwerke der *poesía social* integriert. Allerdings ist sie erst seit den 1980er Jahren in den Kanon derselben aufgestiegen, als spanische und englischsprachige Literaturwissenschaftler begannen, sich um mehr Geschlechtergerechtigkeit zu bemühen. Sie haben ausgehend von metalyrischen und poetologischen Reflexionen der Autorin zwei Phasen in ihrer Lyrik herausgearbeitet. Diese Phasen analysiert der Artikel mit Ideen Simone de Beauvoirs und mit Adrienne Richs Unterscheidung von Mutterschaft als Erfahrung und als Institution. Für die erste Phase wird argumentiert, dass Figuera Mutterschaft als Institution zwar noch weitgehend affirmiert, aber bereits weibliche Körperlichkeit in der gleichrangigen Partnerschaft mit dem Mann hervorhebt. Mit der zweiten Phase, die der *poesía social* zugerechnet wird und sich als *poesía impura* präsentiert, fokussiert Figuera Mutterschaft dann als Differenzenerfahrung und biologisches Potenzial. Gegenüber der nationalkatholischen Doktrin des Franco-Regimes von Frauen als Mütter und Ehefrauen entwirft Figuera eine „maternidad disidente“ (Zabala 2003) der kollektiven Verweigerung.

## Abstract

Despite her contemporary integration in the literary networks of the *poesía social*, Ángela Figuera Aymerich only ascended to its canon due to research efforts for more gender fairness since the 1980s. With respect to her poetry, critics distinguish fundamentally between two phases which Figuera reflected metalyrically and poetologically. This article analyses these phases using both ideas of Simone de Beauvoir and Adrienne Rich's distinction between motherhood as experience and as institution. For the first phase, it will be argued that Figuera affirms motherhood as institution to a large extent, but already stresses the physicalness of women who are seen as equal in the partnership with men. With the second phase which pertains to the *poesía social* and which is presented as *poesía impura*, Figuera focusses on motherhood as differentiating experience and biological potential. Instead of portraying women as wives and as mothers, Figuera sketches a collective refusal of motherhood, thereby shaping a „maternidad disidente“ (Zabala 2003) and challenging francoist National Catholicism.