

*FIGURAS LITERARIAS, ESCULTÓRICAS Y PICTÓRICAS.
HACIA UNAS CALAS INTERMEDIALES PARA LEER LA OBRA
DE MARGA GIL ROËSSET*

Emmanuel Marigno
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr
Université de Saint-Etienne

RESUMEN

La hipótesis de este trabajo se fundamenta en la presencia de unas posibles calas intermediales –escultura, pintura, poesía–, como veremos algunas específicas y otras transversales, entre los tres medios plásticos en los que Marga Gil Roësset (1908-1932) expresa su sensibilidad, su visión del vivir y, desdichadamente, del morir. Se exponen y toman en cuenta en primer lugar una serie de datos contextuales que pueden ayudar a entender el contenido, forma y sentido de la obra polifacética de Marga Gil Roësset. Se analizan luego los tres medios en los que se expresó Marga Gil, para intentar definir en un último apartado las fronteras y puntos de contacto entre sus múltiples y originales creaciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: Intermedialidad, literatura, pintura, escultura, Marga Gil Roësset.

*LITERARY, SCULPTURAL AND PICTORIAL FIGURES. TOWARDS SOME INTERMEDIAL CLUES
TO READ THE WORK FROM MARGA GIL ROËSSET*

ABSTRACT

The hypothesis of this work is based on the presence of intermedial clues –sculpture, painting, poetry–, as we will see some specific and others transversal, among the three plastic mediums in which Marga Gil Roësset (1908-1932) expresses her sensitivity, her vision of living and, unfortunately, of dying. First, a series of contextual data are presented and taken into account that can help to understand the content, form and meaning of the multifaceted work of Marga Gil Roësset. The three mediums in which Marga Gil expressed herself are then analyzed, to try to define in a final section the borders and points of contact between her multiple and original artistic creations.

KEYWORDS: Intermediality, literature, painting, sculpture, Marga Gil Roësset.



1. INTRODUCCIÓN

Respecto a la obra de Marga Gil Roësset (1908-1932), vamos disponiendo de un material de investigación cuantitativo y variado, como son las obras que se encargan de presentar o recopilar su producción visual (Serrano 2002, VV.AA. 2014), su creación escultórica (Barrionuevo 2012), o aquellas publicaciones que reúnen el conjunto de la obra de Marga Gil Roësset de modo más exhaustivo (Serrano 2000, VV.AA.1988, VV.AA. 2000).

Pero más allá de este material, principalmente descriptivo o centrado en un tipo de producción en particular, el presente trabajo consiste en definir cuál es el lenguaje plástico de Marga Gil Roësset, el de sus esculturas, el de sus poemas, el de sus pinturas. ¿Existe un solo y mismo lenguaje común a los tres materiales plásticos? ¿Inventa Marga Gil Roësset un lenguaje específico para cada medio? ¿Son autónomos o complementarios los tres medios artísticos en que se expresa la artista madrileña?

La hipótesis de este trabajo se fundamenta en la presencia de unas posibles calas intermediales –escultura, pintura, poesía–, como veremos algunas específicas y otras transversales, entre los tres medios plásticos en los que Marga Gil Roësset (1908-1932) expresa su sensibilidad, su visión del vivir y, desdichadamente, del morir.

Se exponen y toman en cuenta en primer lugar una serie de datos contextuales que pueden ayudar a entender el contenido, forma y sentido de la obra polifacética de Marga Gil Roësset. Se analizan luego los tres medios en los que se expresó Marga Gil, para intentar definir en un último apartado las fronteras y puntos de contacto entre sus múltiples y originales creaciones artísticas.

Este intento –en todo caso el primero– para destacar unas calas de lectura intermediales en la obra de Marga Gil Roësset, pretende ser como una piedra complementaria en la voluntad de reconocimiento de una artista aún mal y poco valorada de aquellas que se reunieron bajo el rótulo de «las Sinsombrero».

2. ELEMENTOS CONTEXTUALES PARA FIGURAS EN BUSCA DE AUTORA.

A modo de preámbulo, y antes de analizar los tres medios artísticos en los que se expresa Marga Gil Roësset, cabe adelantar una serie de datos biográficos y contextuales que ayudan a entender su obra, la originalidad y el sentido de sus creaciones.

Marga Gil Roësset no cursó clases de arte propiamente dichas, sea escultura, pintura o poesía, lo cual conlleva distintas consecuencias, entre la cuales, la necesidad de considerar su arte como sumamente íntimo y personal, fuera de cualquier escuela o movimiento estético.

En lo que a escultura se refiere, la familia de la artista confió la joven Marga al famoso escultor de aquel entonces, Victorio Macho (1887-1966), quien reconoció en la pequeña escultora una gran artista, pero con un estilo muy personal, en el que no deseaba interferir el maestro de modo a dejarlo asomar por sí mismo, naturalmente, sin influencia de códigos y normas ajenas. Da cuenta Arciniega de Granda

de esta decisión tomada por Macho, citando las propias palabras de Marga Gil Roësset al propósito:

Fue un día mi madre a ver a Victorio Macho. Vio mis trabajos y le dijo: Deje usted a su hija que siga sola. Y así trabajo, sin consejos de nadie, sin influencias de nadie, único modo de formarme un estilo propio (Arciniega de Granda 1930, 15).

De hecho, cabe considerar a la Marga escultora como a una autodidacta espontánea que, en cierta medida, presenta varios puntos en común con la escultora francesa Camille Claudel, tal y como lo plantea Montserrat Siso Monter, según quien:

Queda claro que, el hecho de que las artistas femeninas pudieran llegar a pintar, esculpir o tan sólo bocetar un desnudo ya fuera masculino o femenino, era un reto. Estas creadoras no recibían formación artística para ello, las clases del natural y de anatomía pictórica estuvieron vetadas para las artistas femeninas hasta por lo menos finales del siglo XIX, cuando comienzan a acceder a estas clases algunas de estas artistas, sin embargo Marga al ser autodidacta creó siempre lo que le pareció bien o le apeteció.

En este sentido esta forma de proceder y de crecer artísticamente de nuestra artista, nos recuerda a Camille Claudel también escultora que vivió entre los años 1864 y 1943, cabe decir, que cuando Marga comenzó a exponer sus esculturas Camille ya había realizado su obra más importante y esta se había expuesto, por lo cual es fácil crear entre ellas un lazo de unión. Ambas trabajaban sus esculturas con pasión, vitalidad y una gran fuerza, ambas se enamoraron perdidamente de un hombre mayor que no les correspondió, ambas destrozaron sus obras, se podría decir que intentando borrar su paso por este mundo y terminaron sus vidas con un final trágico por culpa de esos amores no correspondidos (Siso Monter 2018, 16-17).

Se puede afianzar dicha conexión artística entre Camille Claudel y Marga, a partir del proyecto que tenía la joven artista española de viajar a París, donde pudo haber contemplado la obra de la escultora gala. En efecto, Juan Ramón Jiménez le había aconsejado a Marga viajar a la capital francesa, un proyecto que tuvo que negociar duramente Roessét con su padre, quien le concedió autorización con tal que le acompañase la madre. Disponemos al propósito testimonio directo de Zenobia Camprubí:

[...]. «Es que puede ser que tenga que marcharme». «¿Adonde?» «A París». Juan le había aconsejado que fuera a París para encontrar su estilo, para escapar de las molestias influencias del hogar, y Marga estaba tratando de conseguir el permiso del padre.

[...].

[...]. Marga se limpió una lágrima que por un momento brilló entre sus ojos penetrantes y mi mirada, riéndose al mismo tiempo, porque tenía las manos tan llenas de arcilla, que tuvo que hacerlo con un toscos gesto del brazo izquierdo. Entonces salió a relucir la verdad, que nos consternó a Juan y a mí: su padre consentía que fuera a París a condición de que la acompañara la madre de chaperona (Camprubí 2015, 97-98).

Sobre formación pictórica, se sabe que la madre de Marga, Margot Roësset Mosquera –perteneciente a la nobleza gallega–, confió a Marga y a su hermana Consuelo al pintor José María López Mezquita (1883-1954), principalmente retratista, aunque que disponemos de unos pocos paisajes. El trazo y la paleta cromática del maestro, en cierta medida, dejaron huella alguna en las ilustraciones creadas por la joven Marga.

Finalmente, en el ámbito de la escritura, exceptuando sus relaciones con escritores con los que tenía trato personal o con aquellos del círculo familiar, no hay rastro de que Marga Gil Roësset siguiera formación literaria particular. Se conoce además la apreciable implicación y participación de Marga Gil Roësset en el grupo de mujeres de la Generación del 27, para quienes se había acuñado la específica denominación de «las Sinsombrero», calificativo con tinte reivindicativo e ideológico que apuntaba a una forma de emancipación personal, sociocultural y política de las mujeres de segunda década del siglo xx. Más allá del contenido político, las integrantes de la también llamada Generación de la Amistad, participaron de unas exploraciones poéticas en que dialogaban artes escénicas -baile y teatro-, escultura, literatura, música y pintura y demás artes plásticas -grabado, etc.-, en cierto modo, siguiendo la influencia del anterior «Gesamtkunstwerk» o «arte total» tal y como lo había impulsado Richard Wagner unos años antes.

Estos distintos roces con las corrientes artísticas españolas y europeas, de principios del siglo xx, o Belle Époque (1871-1914), permiten destacar en Marga, a la vez, un estilo muy personal y como una impronta más o menos fuerte de dicho contexto, impregnado entonces por movimientos como el Art Nouveau, el Modernismo y, más particularmente la Secesión Vienesa, así como el Simbolismo. Desde esta perspectiva, aunque el estatuto artístico de la mujer española de principios de siglo xx se situaba por debajo del varonil, y de modo contundente, cabe señalar que merced a su pertenencia social, Marga Gil Roësset se benefició de un acceso a las artes relativamente más apreciable que la mayor parte de sus contemporáneas procedentes de clases menos acomodadas (Capdevilla-Arguelles 2013, 149). Con todo, si Marga Gil Roësset no llegó a colaborar con arquitectos experimentó, sin embargo, las demás artes estableciendo diálogos entre literatura, música danza y escultura. Artista completa y compleja, Marga se unió a su manera y con su estilo a las investigaciones artísticas que estaban llevando a cabo los maestros de la Generación del 27, como son Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca o Juan Ramón Jiménez, quienes experimentaron distintas formas de sintonía entre poesía y arte gráfico. En el seno más específico del llamado Liceum Club Femenino, del que Zenobia Camprubí era secretaria, Marga Gil compartía experimentos artísticos análogos a los de Rosario de Velasco, ilustradora de los *Cuentos para soñar* (1928) y de *La bella del mal amor* (1930) escritos por María Teresa de León, contribuyendo igualmente con ilustraciones a las *Princesas del martirio* (1940) de Concha Espina. Compartió también ilustraciones Norah Borges de Torre con la poetisa Carmen Conde, autora de los *Jubilos. Poemas de Niños, Rosas, Animales, Máquinas y Vientos* (1934), ilustrando también las *Canciones de mar y tierra* (1930) de la poetisa Concha Méndez Cuesta.

3. FIGURAS POÉTICAS

Excepto los poemas dedicados a Juan Ramón Jiménez, y un pequeño texto narrativo que le dedicó de niña Marga a su Madre –*El niño curioso*–, no queda constancia de otro tipo de creación textual de aquella que permanece en las artes más como dibujante pintora y escultora que como poetisa, aunque los pocos y testamentarios poemas de que disponemos son dolidamente conmovedores.

Los textos de Marga Gil Roësset se podrían definir como prosa poética. En efecto, su estilo se caracteriza por componentes textuales recurrentes como son el uso frecuente de los puntos suspensivos, bien en principio, mitad o final de frase/verso, bien como verso completo *in absentia*. Este recurso deja una especie de vacío en la escritura que sugiere la implicación del lector, sea para constatar una voluntad de silencio poético, sea para completar imaginando lo que Marga no quiso precisar en el hueco. Llama también la atención la presencia de palabras subrayadas, como para poner de realce un sustantivo o un adjetivo respecto a los demás, una originalidad que sustituye, de cierta manera, la clásica asonancia interna o de final de verso. Otro aspecto original en los textos de Marga es la fuerte presencia de puntos de admiración, como si la poetisa quisiera compartir con el lector su propio sentimiento, directamente, sin pasar por el filtro de las figuras retóricas. Estos tres recursos esbozan el estilo de lo instantáneo que capta la sensación presente, una escritura en que late el amor que está viviendo la poetisa, como un sentimiento dolido por no compartirlo con ella Juan Ramón Jiménez, lo cual engendra en Marta desesperación y fracaso, como un amor muerto antes de haber podido nacer.

También llaman la atención los textos de Marga Gil Roësset por su carácter polimorfo, es decir, cada frase/verso tiene una longitud específica, y no se puede destacar ninguna forma de regularidad. Como consecuencia, cabe subrayar lo particular del ritmo que se halla en la escritura de nuestra autora, un ritmo indiferente a cualquier forma de escuela, grupo o movimiento, por ir centrado en su propio sentir al momento en que deposita en el papel las palabras que está leyendo el lector. Sobre el ritmo, también es de interés señalar una voluntad de «mise en page», o sea, Marga Gil Roësset hace uso de una multitud de sangrías en sus textos, lo cual la aleja de las normas convencionales, como si estuviera ajustando o inventando en directo una forma poética acorde con el momento único de su sentir. Si bien los puntos suspensivos corresponden con una especie de impulso emocional, las sangrías, sin embargo, parecen ser de corte más racional, como pensados, como estructurando de algún modo el texto y templando lo anárquico o desaforado de los puntos suspensivos.

Por último, cierra este intento de definición estilístico la presencia de citas en itálico, mediante las cuales la autora incluye entre sus palabras, pero distinguiéndolas, aquellas que pronunció Juan Ramón Jiménez. Con este recurso, la poetisa construye una forma de diálogo que el poeta se negó a concederle. En otros casos, las citas son también un recurso para situar el texto en el contexto que motivó la escritura, como una forma de explicar(se), justificar(se), situar(se).

Sobre el contenido temático, se pueden agrupar los poemas de Marga Gil en tres grandes conjuntos: un amor sin mañana respecto a Juan Ramón Jiménez, la representación idealizada del poeta amado, su propia representación en los ojos



del Premio Nobel, y la muerte programada como única salida del laberinto (Palau de Nemes 2004).

En efecto, lo que llama la atención en los poemas de Marga Gil, es la disimetría en la relación que mantiene con el poeta, como un amor desequilibrado, no correspondido e incluso, por veces, como reprimido por el poeta. De hecho, abundan secuencias textuales que expresan un dolor desmedido que provoca una relación en sentido único:

... Quisieras mejor serme uno de esos «ocho o siete» amigos elegidos ... (Gil Roësset 2015, 41, v. 12).

... Por momentos veo que me ¿quieres? menos, que no me necesitas en absoluto ... que te hastío (Gil Roësset 2015, 51, vv. 1-2).

... Juan Ramón, no te debía dar estos escritos así ... desastrosos y malos ... pero, como no puedo ... no me dejas ... ¡decirte todo lo que te quiero! ... [...] (Gil Roësset 2015, 55, vv. 7-9).

... Lloro ... y lloro ... y lloro ... no por vengarme ... por dolor ... y me sublevo ... y el corazón me dice angustiado ... él no me ve ... qué haces ... ¡di! ... (Gil Roësset 2015, 62, vv. 8-10).

... Y es que ...
 Ya no quiero vivir sin ti
 ... no ... ya no puedo vivir sin ti ...
 ... tú, como sí puedes vivir sin mí
 ... debes vivir sin mí ...
 Sobro ... [...] (Gil Roësset 2015, 65, vv. 1-6).

Qué razón tiene el que ha dicho ... que «donde no hay comprensión ... no hay amor» ... no me cabe duda, el ¿amor? tuyo ya no es ... Pero ¡caso ha sido nunca! (Gil Roësset 2015, 69, vv. 1-3).

Es consciente la poetisa que, incluso experimentando Juan Ramón Jiménez el menor sentimiento amoroso respecto a ella, no podía el poeta romper con su esposa Zenobia para contraer nuevo matrimonio. Fue Zenobia el punto de contacto y de ruptura entre Marga y Juan Ramón:

Porque hay Zenobia ... y tú la quieres ... además, es azul y flor y soy su amiga (Gil Roësset 2015, 49, vv. 1-2).

Pero me gustáis tanto ... que no puedo evitar ser excesiva ... y eso ... por

*el efecto que te hago a ti ... no quiero ...
Porque no es noble con Zenobia que es mi amiga ... no quiero.
... Porque no es noble con mis padres ... no quiero ... [...] (Gil Roësset 2015, 71,
vv. 24-27).*

Dicho de otra forma, la relación matrimonial anhelada por Marga Gil con Juan Ramón Jiménez iba encaminada al fracaso, una forma de amor imposible. Como consecuencia, la poetisa enaltece al poeta como si fuera ya no un ser de carne y hueso asequible, sino una entidad superior, a la que idealiza merced la escritura. Alaba Marga Gil la belleza física del poeta por antonomasia, pero también su belleza interior. De estos textos, precisamente, se desprende una impresión de écfrasis, como si Marga Gil estuviese pintando con palabras su representación idealizada del poeta:

*¡Qué bueno eres, Juan Ramón ... momentos hay ... que sientes ...
ves claro ... y te da ... pena que te quiera tanto (Gil Roësset 2015, 34, vv. 1-2).*

... Oro ... blanco ... verde ...

[...]

*... Oro, Juan Ramón ... verde pálido ... cómo me gustas ... [...] (Gil Roësset
2015, 43, vv. 1-5).*

Además de una idealización pictórica, Marga Gil también esculpe literalmente con palabras ante los ojos del lector aquel busto de Juan Ramón que, a diferencia del de Zenobia, nunca llegó a crear. La sucesión de sonidos procedentes de las propias palabras, junto con un juego original de puntos suspensivos, dan la sensación del cincel golpeando la piedra de donde va asomando entre las manos de Marga el retrato tan deseado:

*... Estabas ... eres tan, no te enfades, comprende que soy
artista ... y claro, me fijo ... tan guapo, no, no es esa la palabra: ...
sujestivo, persa ... ojos, qué ojos ... ¡dios, que ojos! ... nariz, boca,
¡labios! ... dientes ... pómulos nobles ... expresión ... (Gil Roësset 2015, 61, vv. 2-5).*

Confirma dicha sensación el propio texto, confesando la voz poética -la de la propia Marga Gil en este texto autobiográfico-,

*Luego ... irte moldando con mis manos ¡ay! yo a ti ... *como una madre*
¡no! *como una novia?* ... *¡como una enamorada!* ... (Gil Roësset 2015, 63, vv. 18-19).*

Este busto acaba siendo, de hecho, una especie de tótem, como un demiurgo que siendo tan bello y bueno ejerce una especie de acción benéfica sobre cuanto le rodea. Para Marga, el dios Juan Ramón lo embellece todo, el mundo no es bello por esencia, sino porque Juan Ramón lo revela:

Todo lo bello ... porque tú sabes mirarlo ... agradecido se te entra

.....

y ... te hace a ti, más bello ...; ¡aún! (Gil Roësset 2015, 33, vv. 1-3).

... Bello ... porque lo es ... o, ¡porque tú lo miras! ... (Gil Roësset 2015, 47, v. 7)

En el lado opuesto, sin embargo, se ubica la imagen que Marga Gil tiene de sí misma, es decir, una representación conflictiva, fruto de su mirada apasionada sobre Juan Ramón Jiménez y de las propias palabras del poeta a su propósito. Dicha fractura interior asoma claramente en la forma del texto, haciendo uso a veces la poetisa de la cursiva y/o de las comillas, como para resaltar la mirada desajustada y equivocada que tiene el Premio Nobel sobre ella:

... ¡Ay Ay Ay! qué equivocado estás Juan Ramón ... hijo ...

... Misteriosa, ... *morbosa* ... *sensiblera* qué preciosamente me adornas ... vamos a ver Don juan Ramón Jiménez ...

[...]

... Pero realmente yo no soy así (Gil Roësset 2015, 38, vv. 1-32).

Me encuentras confusa ... y misteriosa ... Cuando es tan claro ver todo ... hombre ... (Gil Roësset 2015, 54, vv. 10-11).

... «¡Juan Ramón ... Juan ...!»

... y vas envolviendo mi corazón en un papel fino ... ¿cómo? ... con unas letras muy grandes ... ¿de qué color? ... unas letras inmensas ... qué Pena ... ¿qué pena?

... No sé leer ... no sé el color pero ... comprendo ... siento ...

... Me habías dicho un día ... antes que

«... ¿vendrías? ...» (Gil Roësset 2015, 56, vv. 15-20).

Ante el gigantismo de Juan Ramón, Marga acaba relacionándose con lo infinitamente diminuto, con lo insignificante, lo imperceptible, es decir, todo lo simétricamente opuesto al descomunal demiurgo que lo ve todo y no percibe a nadie. La propia vida de Marga acaba pareciéndole tan insignificante como una diminuta hormiga:

... Una hormiga negra, brillante, nueva ... va dibujándome como un pantógrafo todo el brazo ... el contorno ... la dejo ... ¡es tan inocente! ... (Gil Roësset 2015, 67, vv. 12-14).

Ya tú ves ... No me sirves, vida ... podría ser inmensa ... y eres tan pequeñita ... (Gil Roësset 2015, 57, vv. 3-4).

Tras reducirse al extremo, hasta alcanzar lo más insignificante, Marga acaba vislumbrando como una salida de laberinto, como una solución a su anonadamiento por Juan Ramón y a ese amor sin porvenir: la muerte. De ahí, la simpatía que experimenta Marga por una rosa triste, que se irá marchitando por la duda y la tristeza, y que prefigura la propia ida de la poetisa:

Mi rosa no fue contigo ... pasó tímida ... dudando
dos ... tres veces debajo de tu ventana ... pero pasó Se quedó
conmigo ... extraña ... ¡triste, creo! ...
... Y este mañana abrió, porque debía abrir ... pero sin alegría ...
y era hermosa ... y olía intensamente ... pero sin alegría.
... En el Taller ... la metí en ... un frasco ... mirándola un
rato ... qué sé yo ... imaginé si no sería mi cadáver ya ... cadáver de
mi alma ... amor ... entonces, no sé por qué le di un beso y le dije ...
... «Sabes ... ¡Juan Ramón te quiere mucho!» ... (Gil Roësset 2015, 56, vv. 22-30).

La presencia de la muerte en los textos de Marga Gil Roësset resulta desgarradora e insufrible, como omnipresente, rondando incansable hasta conseguir cortar los hilos que unen la poetisa a la vida. Tánatos acabará venciendo a Eros, insensible ante la desahuciada poetisa, quien acaba viendo en la Laguna Estigia la única salida del laberinto que hace de su vida un infierno. Quizá lo más asombroso sea el carácter organizado, pensado y programado del suicidio:

Quiero morirme, pero pronto, ahora mismo ... ¡tres meses! ... a
qué todo ese tiempo ... ¡ahora mismo, cuánto mejor! (Gil Roësset 2015, 60, vv. 1-2).

... Para dar un alivio a estas penas ... que me parten la fren-
te y el alma, ... una noche ... ¡me mataré! (Gil Roësset 2015, 58, vv. 23-24).

[...] ... qué dulce es el amanecer del día ultimo [...] (Gil Roësset 2015, 73,
v. 2).

... Noche última ... que quería
... tanto a tu lado ... y estoy sola ... (Gil Roësset 2015, 74, vv. 1-2).

El conjunto de estos rasgos estilísticos y temáticos, algunos emocionales y otros más racionales, permiten definir la poesía de Marga Gil Roësset como un grabado en forma de palabras de su ser roído por el dolor, desarticulado por el sufrir, como una charca de sangre que se derrama por el papel, de modo irregular, al son del dolor.

A diferencia de sus ilustraciones, más bien alegres y de línea fluida, los textos de Marga Gil Roësset nos aparece, aunque emocionales, como petrificados por el dolor. Desde esta perspectiva, y aunque que Marga Gil constituya un caso particular en la generación de las «Sinsombrero» por la brevedad trágica de su existencia,



se notan parentescos con el ambiente que encontramos entre algunas de sus contemporáneas, como son por ejemplo las pinturas de Ángeles Santos¹. Sus óleos comparten en efecto con Gil Roësset una atmósfera dura, sombría, triste, a imagen de *Niños y plantas* (1930), quizá una posible característica de un tipo de creaciones del grupo, aunque dicha característica culmine en los textos de Roësset mucho más en las obras de sus contemporáneas.

De cierta manera, lo duro de los textos de Marga Gil deja pensar en la dureza de la piedra, con unos versos como esculpidos en palabras, cincelados por el dolor y la pena.

4. FIGURAS ESCULTÓRICAS

Debido a la escasa formación, como se ha dicho, recibida en el taller de Víctor Macho, se nota poco la influencia del maestro palentino en el arte de su joven discípula, excepto, quizás, el busto que le dedica Marga Gil Roësset a Zenobia (1932), un busto en que la figura de la esposa del poeta² emerge de la piedra en bruto, con formas muy depuradas y sobrias, junto con una expresión de la cabeza y rostro que, aunque esculpida en un bloque de granito, presenta obvias analogías con la estatua de bronce que le dedicará unos años después Víctor Macho a Dolores Ibárruri³ (1937), o al anónimo *Héroe* (1943)⁴. De modo más general, la manera que tienen los rostros de surgir del *medium* en que van esculpidos con un ademán vertical y como esforzado, tanto en Gil Roësset como en Macho, dejan pensar en una forma de parentesco estilístico entre el maestro y la joven aprendiz.

Es preciso, no obstante, señalar que Marga Gil gozaba de una predisposición y sensibilidad natural para la escultura, aunque desdichadamente sus padres le imponían cuándo, cómo y qué crear. A dichas contrariedades incluso se sumaba la violencia de un padre que «despedazaba» las esculturas que no le gustaban. Nos transmite testimonio directo de ello la propia Zenobia Camprubí:

La madre de Marga era alta y delgada, con rastros de la belleza de Consuelo, belleza que aún agraciaba a esta mujer envejecida, pero con aires de niña mimada. Podría imaginarse que era ella la creadora de las esculturas. La verdad es que mientras char-

¹ Ver, por ejemplo, Ángeles Santos, *Niños y plantas*, 1930, Óleo sobre lienzo, 141x126 cm, Reina Sofía, Madrid. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/ninos-plantas-0#>

² Ver Marga Gil Roësset, *Busto de Zenobia Camprubí*, 1932, Granito, 516x600 cm, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva). Disponible en: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Marga_Gil_Ro%C3%ABsset,_Busto_de_Zenobia_Camprub%C3%AD.jpg

³ Descubre el público el bronce de Macho (116 cm x 43 cm x 40 cm) que homenajea a la Pasionaria el 18 de julio de 1937, en una fotografía publicada en la revista *Mediodía* de La Habana, ilustrando un poema que le brindaba Miguel Hernández a la líder comunista (Hernández 1937, 17).

⁴ Víctor Macho, *Héroe*, 1943, Bronce, Jardines del Museo Victoriano Macho. Disponible en: <https://www.realfundaciontoledo.es/menu/roca-tarpeya.html>

laba, demostraba con sus palabras que la mayor parte de las esculturas se habían hecho porque ella lo sugirió o hasta las dirigió (Camprubí, 2015, 95).

«¿Has hecho alguna vez algo que te guste, Marga?», pregunta Juan. «Sí –dijo–, hice una cabeza de mi madre y me pareció muy buena, pero el que la despedazó fue mi padre» (Camprubí 2015, 95-96).

«El talento de esta niña está sumergido por la influencia de los padres, tenemos que hacer algo porque no hay duda de que tiene talento», dijo Juan (Camprubí 2015, 96).

Esta sensación de agobio que pesaba sobre la joven Marga, y que nos confiesa el tintero de Zenobia Camprubí, lo confirma la artista, en su trágico poemario, en que asoma su voluntad de oponerse, en la medida de lo que cabía, al corsé familiar que le imponía rumbo a su creación, así como a su propia vida. La forma poética, anteriormente comentada –comillas, subrayado, etc.–, da testimonio de la presión existencial que iba royendo a la joven Marta Gil:

... ¡Ay desánimo, desencanto, desvida ... mi padre me ha dicho,
serio ... irrevocable... «Marga, vas a terminar la cabeza de Zenobia
... pero terminarla para inmediatamente empezar con el Qui-
jote y ... hasta acabarlo ... no haces ningunas otras cosas en absoluto
... estamos! (Gil Roësset 2015, 63, vv. 5).

Quizá estos datos biográficos permiten entender los temas que repuntan en la obra escultórica de Marga Gil. El punto común entre todos los temas esculpidos parece ser la «perdida»: paraíso perdido, tiempo perdido, amor perdido. Sea como fuere, y a pesar de tantas barreras por parte del ámbito familiar, la genial y precoz escultora consigue participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 y en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1931 (Arciniega de Granda 1930).

El primer punto lo ilustran *Adán y Eva* (1930)⁵, una obra estrenada con motivo de la Exposición Nacional, que llevó excelente recepción en la crítica artística. Ambos cuerpos, víctimas del amor, son rechazados del paraíso, presentando Marga Gil los protagonistas como indefensos, con cuerpos enjutos y expuestos a la mirada del espectador, que no puede dejar de percibir el desahucio y desesperación, a la vez que se experimenta como una forma de compasión. Commueve en particular la expresión de Eva, que parece refugiarse contra el corazón de Adán, como si fuese su último refugio. Adán, por su parte, parece no poder sino quedarse junto a Eva, incapaz de ofrecerle sus brazos como recinto protector, a imagen de la parte derecha de la escultura, como desanimada.

⁵ Ver Marga Gil Roësset, *Adán y Eva*, 1930, Yeso, 22x16.5 cm, Colección particular. Disponible en: <https://losarbolesinvisiblespoesiaawi.blogspot.com/2016/04/la-pasion-de-marga-gil-roesset.html>

Otro paraíso perdido parece ser el de una infancia añorada, como si en el medio de *Para toda la vida* (1930)⁶, Marga depositara su propia melancolía, la de un pasado feliz en que compartía dicha con su hermana y hermano. La piedra parece aquí detener el tiempo para siempre, como si ambos hermanos permaneciesen niños «para toda la vida», tal y como figura grabado en el zócalo de la estatua, protegidos de Cronos, pero también de Tánatos. Entre *Adán y Eva* y *Para toda la vida*, parece asomar un mensaje mitológico, casi religioso, según el cual el único amor eterno, factible y feliz fuera el sororal, siendo Eros enemigo del ser humano, por lo menos, desde la perspectiva de la artista.

La mujer del ahorcado (1932)⁷, como la segunda parte de un tríptico, representa una especie de Eva sin Adán, es decir, el amor desgarrado y el sufrimiento eterno. Una figura femenina, desnuda –como Eva– y de hecho indefensa, frágil y despojada de todo, se esfuerza por rescatar a su ahorcado marido del ahogo, o sea, de la muerte que obviamente ya se llevó al padre del endeble niño que solloza a sus pies. Lo que se podría considerar como una reescritura de la pietá destruida y paganizada da testimonio de un amor imposible, un amor robado –«el ahorcado»– por la sociedad y su ley inhumana, o por la vida –¿suicidio?–, es decir, el *fatum*, lo cual en todo caso desgarra el amor que reunía a este fallecido padre, a esta entristecida madre y a este desahuciado hijo. El desplome y tensión que impone la vida surge de estos dos cuerpos descentrados, desequilibrados, arrodillados y como humillados por el destino, un amor que lo intenta todo por salvar lo que quizás queda de vida. Pero Tánatos, venciendo a Eros, se está llevando el cuerpo amado del que solo percibe los pies el espectador, como un efecto de sinécdoque, de presencia ausente.

Todo, en estas tres categorías de esculturas, transmite la imagen del sufrimiento, de un amor imposible, o desaparecido, como si la felicidad no tuviese lugar en el corazón y ni en la mente de Marga Gil, es decir, en su representación de la vida. Conviene averiguar ahora, tras la literatura y la escultura, si la pintura de nuestra joven artista refleja una visión más positiva del vivir.

5. FIGURAS PICTÓRICAS⁸

Marga Gil Roësset, a los siete años, escribe e ilustra un libro titulado *El niño curioso*, que le dedica específicamente a su madre. Con doce años, ilustra el libro de cuentos titulado *El niño de oro*, publicado por su hermana en 1920 con 22 ilustraciones.

⁶ Ver Marga Gil Roësset, *Para toda la vida*, 1930, Escayola patinada, 6x29x17 cm, Colección particular. Disponible en: <http://latribu.info/wp-content/uploads/2015/11/Para-toda-la-vida-1930.jpg>

⁷ Ver Marga Gil Roësset, *La mujer del ahorcado*, 1932, Piedra, 73x54 cm, Colección particular. Disponible en: <https://losarbolesinvisiblespoesiaawi.blogspot.com/2016/04/la-pasion-de-marga-gil-roesset.html>

⁸ Marga Gil Roësset hizo principalmente ilustraciones que toman la forma de dibujos, de grabados, pero también de dibujos pintados y algunas acuarelas, con lo cual, decidió aquí hacer uso del adjetivo «pictórico», siendo dichas obras verdaderas representaciones estilizadas y artísticas, que

nes (Cánovas del Castillo 1921, 10). En 1923, se editan en París las 40 láminas que ilustran los veintiocho cuentos orientalistas de *Rose des Bois*, escrito por la hermana de Marga, con títulos tan exóticos como «Cuento I: Le Raja de Bellajana», «Cuento II: Uddhata», «Cuento XI: L'appel à Ziva», «Cuento XVIII: Dharmabudhi», etc.

Ambos libros de cuentos no dejan lugar a dudas sobre el reconocimiento y valor artístico de estas primerizas creaciones pictóricas de Marga, tal y como lo demuestran las ediciones no solo de Madrid, sino que también de París. A ello, hay que sumar los numerosos artículos de prensa, elogiosos todos, que se publicaron al propósito, comparando algunos las láminas de la precoz ilustradora con las de Grimm o con las de Perrault (F. A. N. 1921). El reconocimiento de Marga por los medios artísticos alcanzó un nivel europeo, con la presentación de sendos libros de artista en la Exposición Internacional del Libro de Arte de 1931 (20 de mayo-15 de agosto), que tuvo lugar en el parisense Petit Palais.

La última publicación, que no deja de llamar la atención por su estilo tan diferente, fueron las *Canciones de niños*, a las que Marga había dedicado una ilustración por texto, aunque en su edición de 1933 Juan Ramón Jiménez acabó conservando solo tres. El libro es una colaboración entre el compositor José María Franco (1894-1971) que escribió la música, su esposa Consuelo Gil Roësset autora de la letra y hermana de Marga, y la propia Marga que contribuyó, aunque en publicación póstuma, con las ilustraciones.

El trazo depurado y lo sobrio de la paleta cromática pudieron llamarle la atención a Antoine de Saint-Exupéry, quien se inspiró, quizás, en el estilo de Marga para dibujar sus propias ilustraciones al *Principito* de 1943. Dicha idea viene evocada de modo borroso en varias publicaciones, figurando sin embargo con mayor precisión en el artículo de Teresa Amiguet, en el que se puede leer que:

Es indudable que Marga fue víctima de una arrolladora pasión condenada al fracaso. Una de sus descendientes directas, Marga Clark, escribió una sentida y documentada biografía en torno al hecho. Lo que es indudable es que nuestro arte perdió a una gran promesa. Se habla incluso de un plagio por parte de Antoine de Saint Exupéry, cuyo *Principito* guarda un extraordinario parecido con una de las ilustraciones de los mencionados libros infantiles de Marga. El escritor y aviador había visitado asiduamente España (Amiguet 2012, 8).

No se trata en este artículo de la cuestión del plagio, sino de precisar las obvias analogías formales entre ambas obras, como son el trazo muy depurado en el dibujo de los protagonistas, lo sobrio de la paleta cromática, la suavidad de los planos traseros, etc. Por cierto, pudo conocer Antoine de Saint Exupéry las ilustraciones de Marga con motivo de las numerosas estancias del escritor galo por España o, al revés, debido a la presencia de las obras de la joven artista en exposiciones parisienses como la del Petit Palais. Ahora bien, Saint Exupéry acumula más detalles que

sobrepassan de hecho el sentido por veces anecdótico con que viene connotada en determinados casos la palabra «ilustración».



Marga en la representación de los protagonistas, la paleta cromática, aunque despojada, recurre a más colores que en las ilustraciones de Roësset, añadiendo incluso juegos entre colores cálidos –el amarillo– y fríos –el azul–. De hecho, influencia de Roësset en Saint Exupéry pudo haberla, e inspiración de Saint Exupéry en las ilustraciones de Roësset no parece ser idea descabellada.

Ahondando en el análisis de los tres libros ilustrados por Marga, se pueden destacar dos grupos de obras: por una parte, *El niño de Oro y Rose des Bois*, por otra, *Canciones de niños*. La agrupación procede de características plásticas específicas, que demuestran una forma de evolución artísticas de la autora. En efecto, las ilustraciones de *Rose des Bois* abundan de personajes diversos, que la artista plasma en una construcción donde se destacan distintos planos animados por líneas de fuerza cuyo punto de fuga, al que acaba llegando la mirada del espectador, cobra un interés muy relevante que vamos a evidenciar.

En una de las ilustraciones, aparece un grupo de niños rodeando a una chica desmayada, tumbada en el suelo sobre un tapiz de rosas blancas. Dos líneas isocefalias en el primer plano convergen hacia un punto de fuga central, en la orilla con el segundo plano, lo cual pone de relieve a dos niños que forman un binomio llamativo⁹.

Esta pareja de niños resulta tanto más central cuanto que contrasta con un efecto de fuera de campo formado por otra pareja de personajes, marginados en el borde blanco a la derecha de la ilustración, como para llamar la atención sobre su presencia. Este efecto de doble pareja en contraste, fechado en 1923, prefigura en cierto modo la escultura *Para toda la vida* de 1930, lo cual constituye una especie de punto en común entre la escultura y la ilustración en la obra de Marga Gil Roësset.

La desnudez de los niños, los dibujados igual que los esculpidos, les confiere una forma de fragilidad artística además de la ternura natural. Esta ambigüedad alarmante parece ser otro rasgo que cruza los distintos medios en que se expresa Roësset, formando otra directriz en la obra polifacética de la joven artista. De hecho, el tapiz de rosas blancas, símbolo de amor inocente y belleza, le sirve de lecho a la chica que yace en el suelo, víctima del maléfico hechizo de una fuerza sobrenatural que la hierre igual que un *fatum*, mientras recoge sur cuerpo inerte el personaje de la derecha, ante un grupo de niños atemorizados. La expresión de la chicha inerte no deja de recordar el hipotexto visual de la pietá, entrando en sintonía con la escultura de *La Mujer del ahorcado* con su hijo a los pies.

Contrastando con estas representaciones y temáticas, viene el segundo grupo de ilustraciones formado por *Canciones de niños*, una serie más alegre en el tema y depurada en la técnica pictórica. En esta serie, llama la atención la ausencia de planos y la escasez de personajes, centrándose la composición en el mismo protagonista representado desde una estructura central, simétrica y sin perspectiva ni profundidad. Dicha estrategia plástica concentra la mirada del espectador en un propósito

⁹ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1923, Dibujo en papel, 36 x 26 cm. Fuente: Roësset (1923), *Rose des Bois*, Paris, Plon. Disponible en: <https://www.book-auction-morel.com/en/lot/118234/16001394-consuelo-and-marga-gil-roësset-rose-des-bois-text-by?search=&>

privilegiado, es decir, los niños de las canciones. Aquí, desprovista la ilustración de cualquier peligro circundante, viven felices los niños que presencian las imágenes: en una de las ilustraciones, una niña alegre, con maravilloso vestido, canta desde lo alto de un cerro, a la vez que saluda con la mano derecha al espectador, mientras cruza por el cielo lo que parece ser una paloma que poco molesta la anecdótica y diminuta nube en la parte derecha de la ilustración¹⁰.

Con todo, no podemos dejar de matizar el anterior análisis debido a la presencia, en determinadas ilustraciones, de una especie de sensación preocupante que planea por encima de estos alegres niños, como si Marga, incluso en contextos sumamente positivos, no pudiera librarse de demonios interiores.

Así es de dos personajes en otra ilustración, de nuevo abrazados, uno mayor y el otro bebé, a quienes alumbría y calienta la llama que abre una diagonal en la parte inferior derecha de la ilustración, para concluir en la esquina superior izquierda con una enorme sombra, del todo negra, que supera por el tamaño a los dos personajes, como amenazándolos¹¹. El contraste de luz junto con el desfase de tamaños introduce en la ilustración, con todo llena de amor y ternura, una angustia que no deja de agobiar al espectador, tanto más cuanto que tenemos en la mente los niños del primer grupo de ilustraciones y la escultura de la madre viuda con su hijo a los pies.

Sobre la evolución de estilos entre el primer grupo de ilustraciones y el segundo, cabe subrayar que en el primero, Marga Gil Roësset, niña, se esfuerza por pintar como si fuera una artista adiestrada y adulta, con profusión de personajes y planos, composición compleja, etc.; sin embargo, pasada la década que separa *Rose des Bois* de *Canciones de niños*, Marga parece querer recobrar su infancia eligiendo un estilo cándido, inocente, puro, como intentando recobrar una dicha añorada y perdida.

6. CONCLUSIONES

La obra de Marga Gil Roësset se presenta como la creación compleja y múltiple de una artista polifacética y precoz. Marga se dedicó, con igual éxito y talento, a escultura, a pintura y a poesía.

Sobre el contenido, se destaca cierto contraste entre las esculturas e ilustraciones que conllevan algún grado de dicha con niños más bien felices –*Canciones de niños*, *Para toda la vida*–, y las que expresan lo más trágico de la vida, bien la existencia ajena tal y como lo muestran las esculturas –*Adán y Eva*, *La mujer del ahorcado*–, bien la personal según asoma en su poesía. El *fatum* parece estar rondando constan-

¹⁰ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1932, Dibujos en papel, 32,5x25 cm, en José María Franco, Consuelo Gil Roësset, Marga Gil Röesset (1933), *Canciones de niños*, Madrid, Editorial Signo. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/ingles/margagil.html>

¹¹ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1932, Dibujos en papel, 32,5x25 cm, en José María Franco, Consuelo Gil Roësset, Marga Gil Röesset (1933), *Canciones de niños*, Madrid, Editorial Signo. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/ingles/margagil.html>

temente, bajo distintas formas e intensidades, en las obras creadas por Marga Gil Roësset –escultura, pintura y poesía–, como una imposibilidad trágica en ser feliz.

Acerca de la forma, asoma un tipo de continuidad o permanencia entre los tres medios, que toma sea el trazo deshilado y por veces solitario de los dibujos e ilustraciones, sea los ángulos estallidos de la materia esculpida, sea las frases-versos quebrantadas de los poemas. La forma de las creaciones de Roësset, en los tres medios, expresa una tensión permanente que procede de un desajuste o desequilibrio intencional entre el centro y el margen, tal y como se ha podido ver en *La mujer del ahorcado* o en la ilustración de *Rose des Bois*.

Se destacan, por último, unas claras analogías estilísticas entre las distintas técnicas de su escultura, ilustraciones y poemas como, por ejemplo, la reflexión plástica sobre el lleno y el vacío, bien mediante el dialogo entre la masa pictórica y el leve trazo del lápiz, bien mediante la técnica de la talla de lleno en madera contrastando con el vaciado en escayola y bronce, bien con aquellos puntos suspensivos despojados de palabras que ahuecan la frase dejando solo un dolor trágico.

Recibido el 08/01/2025 - Aceptado el 22/03/2025

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGUET, T. (2012). «La suicida enamorada», en *La Vanguardia*, 28 de julio, <https://www.lavanguardia.com/hereroteca/20120728/54325079022/suicidio-de-la-escultora-margarita-gil-enamorada-de-j-r-jimenez.html>; consulta hecha el día 15/12/2024.
- ARCINIEGA DE GRANDA, R. (1930). «Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes», en *Revista Crónica*, 22 de junio, pp. 12-24.
- BARRIONUEVO PÉREZ, R. (2012). «Las pioneras. Escultoras españolas en la 2^a República», en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 23-41.
- CAMPRUBÍ, Z. (2015). «Marga», en Jiménez J. R. (ed.), *Marga*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 91-99.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. (1921), «*El niño de oro*», en *Revista Blanco y Negro / ABC*, n.º 5639, 30 de enero, p. 10.
- CAPDEVILLA-ARGUELLES, N. (2013). *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Editorial horas y horas.
- F. A. N. (1921). «Las ilustraciones de Marga Gil Roësset», en *La Correspondencia de España*, 8 de enero, p. 1.
- FRANCO, J.M., GIL ROËSSET, C., GIL RÖESSET, M. (1933). *Canciones de niños*. Madrid: Editorial Signo.
- GIL RÖESSET, M. (1923). *Rose des Bois*. Paris: Plon.
- GIL ROËSSET, M. (2015). *Diario de Marga*, en Jiménez J. R. (ed.), *Marga*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 31-74.
- HERNÁNDEZ, M. (1937). «Pasionaria», en *Mediodía*, n.º 77, 18 de julio, p. 17.
- PALAU DE NEMES, G. (2004). «Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez», en Cuesta J. de la (ed.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas de New York, 16-21 de julio de 2001*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 413-418.
- SERRANO, A. (2000). *Marga Gil Roësset (1908-1932). Catálogo de exposición*. Madrid: Comunidad de Madrid / Círculo de Bellas Artes.
- SERRANO, A. (2002). «Marga Gil Roësset: Ilustradora», en *Peonza. Revista De Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 62, pp. 7-16.
- SISO MONTER, M. (2018). «Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata», en Ríos Guardiola M. G., Hernández González M. B., Esteban Bernabé E. (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, https://www.carm.es/edu/pub/20_2016/4R_contenido.html; consulta hecha el día 20/11/2024.
- SISO MONTER, M. (2020). «Marga Gil Roësset: dotada de un talante natural para la ilustración y la escultura», en Lomba Serrano C., Morte García M. C., Vázquez Astorga M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico», pp. 379-388.
- VV.AA. (1988). *María Roësset (1882-1921). Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento.
- VV.AA. (2000). *Marga Gil Roësset 1908-1932. Catálogo de exposición*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2014). *Pintoras en España 1859-1926 de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Vice-rectorado de Cultura y Política Social, Universidad de Zaragoza Diputación Provincial de Zaragoza.

