

HORTUS CONCLUSUS
TRADICIÓN Y REESCRITURA EN LA POESÍA
DE POSGUERRA DE CARMEN CONDE¹

RAQUEL FERNÁNDEZ MENÉNDEZ

Universidad de Oviedo
fmraquel@uniovi.es

RESUMEN: La obra de Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) escrita en el período de posguerra establece un profundo diálogo con el tópico del *locus amoenus* a través de uno de los espacios con los que frecuentemente aparece relacionado, el jardín u *hortus conclusus*, y de uno de sus elementos constitutivos, la flor. En algunos de los poemas pertenecientes a *Ansia de la gracia* (1945) e *Iluminada tierra* (1951), el jardín y el imaginario floral servirán para plantear modelos de identidad femenina que transgreden tanto la imagen pasiva de la mujer proyectada por la literatura patriarcal a través de los tópicos, como la impuesta por el proyecto identitario nacional del Régimen de Franco. En este artículo se elabora un marco teórico desde la teoría literaria feminista para el estudio de esta reescritura y se analizan algunos de los textos de Carmen Conde que son representativos de la misma.

PALABRAS CLAVE: Carmen Conde, poesía de autoría femenina, poesía española de posguerra, teoría literaria feminista.

¹Este artículo se enmarca en el Programa Severo Ochoa (referencia PA-17-PF-BP16126) de Ayudas predoctorales para la investigación y la docencia del Gobierno del Principado de Asturias.

HORTUS CONCLUSUS: Tradition and Rewriting in Carmen Conde's Poetry of the Post-War Period

ABSTRACT: The literary work of Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) written during the post-war period carried out a profound dialogue about the topos of *locus amoenus* by means of one of the spaces to which it is frequently attributed, the garden or *hortus conclusus*, and through one of its main elements, the flower. In poems that appear in *Ansia de la gracia* (1945) and *Iluminada tierra* (1951), the garden and the floral imaginary serve to suggest models of female identity that transgress both the passive image of women portrayed by male authors and the national identity imposed on women by the Francoist regime. My article develops a theoretical framework from the perspective of feminist literary criticism in order to study this rewriting and analyzes texts by Conde that are representative of this rewriting.

KEY WORDS: Carmen Conde, women's poetry, Spanish postwar poetry, 20th Century, feminist literary theory.

1. *Locus amoenus* y *hortus conclusus*: naturaleza y cuerpo bajo control

Desde la crítica literaria feminista se ha dado una gran importancia a la revisión de la tradición como pilar de una nueva escritura que posibilite la libre expresión de las mujeres (Rich, 1972; Cixous, 1995). Una de las más ricas fuentes para tal fin la han encontrado las autoras en los tópicos literarios que, como legitimadores de la alta cultura (López Martínez, 2007: 21), han reproducido a lo largo de la historia una serie de modelos de género que condicionan la manera en que las mujeres reales comprenden su propia identidad. Entre ellos, el *locus amoenus* requiere, como se verá, tanto por su carga de género como por el interés que ha suscitado entre las creadoras, un estudio en profundidad. Para comprender la compleja relación que las escritoras han entablado con este tópico es necesario acudir a la definición de sus características esenciales. Según expone Ernst

Robert Curtius en su fundamental *Literatura europea y Edad Media latina*, el lugar ameno designado por la tradición clásica está destinado al placer y la recreación, en él hay sombra, “un árbol o grupo de árboles”, “una fuente o un arroyo que refresquen” y “una alfombra de césped en que sentarse”, a lo que se podría añadir también el sonido de los pájaros, el elemento floral y la brisa (Curtius, 1995: 268). Tales características son suficientes para comprender su vinculación con las representaciones del jardín, cuya esencia artificial hace que la vegetación domesticada no participe de la hostilidad de la naturaleza y se destine únicamente al gozo.

Históricamente, aunque las mujeres han habitado el jardín, han estado privadas de su disfrute y han permanecido en este recinto estáticas y calladas para favorecer la contemplación masculina, que las ha idealizado de acuerdo con los cánones de belleza imperantes. Desde el *Cantar de los Cantares*, donde se expresa “[h]ortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus” [“huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida”] (IV, 12), este espacio se ha vinculado en la iconografía con el cuerpo femenino por su carácter cerrado y la importancia de los ciclos vegetales que rigen su funcionamiento. Por una parte, su arquitectura responde frecuentemente a una estructura circular, que equivaldría al vientre materno y, como lugar sellado, adquiriría las características del útero en tanto que recipiente pasivo, disponible para la fecundación masculina. Por lo mismo, esta semejanza con el cuerpo de la madre transmitiría al jardín las características que Gaston Bachelard atribuye a la imagen del nido: la seguridad, la falta de adversidad y su situación al margen de lo social (Bachelard, 1975: 137-138); y quedaría marcado por la dialéctica de dentro/afuera que opone el exterior hostil al bienestar y la seguridad del adentro (Bachelard, 1975: 270). En esta línea de pensamiento, Gilbert Durand, seguidor de las ideas del filósofo francés, conecta la circularidad del jardín con la de otros símbolos como el fruto, el huevo o el vientre, cuyo significado se relacionaría con lo íntimo y con lo femenino (Durand, 2005: 256), semejanza que incidiría en las características maternas del *hortus conclusus*.

Estos paralelismos entre el cuerpo femenino y el jardín se basan en la serie de opuestos binarios que articulan el pensamiento patriarcal

y que se definen en el marco de un planteamiento más general relativo a otra serie de binomios que inciden en una relación jerárquica entre lo masculino y lo femenino. Como señala Hélène Cixous, las mujeres, en todo el tejido cultural, se encuentran encerradas en el segundo y negativo miembro de las oposiciones actividad/pasividad, cultura/naturaleza, razón/sentimiento, inteligible/sensible u hombre/mujer, de tal manera que el pensamiento está marcado siempre por “la misma metáfora [...] por todas las partes donde se organiza un discurso” (Cixous, 1995: 13-14). Para la teórica francesa, existe una solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo que amenaza el papel de la mujer en la cultura, lo que ha llevado a que, en la historia literaria, “[t]odo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen” (Cixous, 1995: 16). La exclusión de la racionalidad en función de estas jerarquías no solo confina a las mujeres a su rol reproductivo, sino que las priva del acceso al discurso y las limita a la posición de objeto en los tópicos literarios, en los que su cuerpo, sometido a la perspectiva masculina, se fragmenta y silencia. Así, permanece “separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia”, está

destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su ‘casa’. (Cixous, 1995: 18)

Considerando las ideas de Bachelard y Durand junto con la crítica de Cixous al pensamiento binario, es sencillo comprender la base de la creación de dos modelos de mujer que, en la historia artística y literaria, se han asociado al jardín. Por un lado, como recreación del paraíso primigenio, el jardín lleva inscrita la culpabilidad de Eva tras la ingesta de la manzana, por lo que, desde este ángulo, la presencia de la mujer guarda el rastro de la tentación y la falta de raciocinio que la caracteriza como heredera de Eva. Por otro lado, en la Edad Media el cristianismo anula totalmente el cuerpo en el tejido cultural; de ahí que las interpretaciones cristianas del *Cantar de los Cantares* sitúen a María como el centro del *hortus conclusus*. Es en poetas como Gonzalo de Berceo donde el jardín se

asocia a la Virgen María, que limpia el rastro de culpabilidad inscrita en el Génesis y convierte al jardín en un lugar para la castidad, donde el peregrino desgraciado encuentra de nuevo el paraíso gracias a María (Baños, 2011: 3). Sin embargo, ambos personajes coinciden en su condición de objeto de veneración (en el caso de la Virgen María) o de deseo (para Eva); su cuerpo o bien refleja el pecado o bien pierde todos los atributos materiales para simbolizar la virginidad y la ascensión divina. La culpabilidad asociada a Eva y la represión de la sexualidad marcada por la Virgen hacen que el jardín se convierta en un espacio donde la mujer equivale a la naturaleza vigilada y ordenada según los deseos del hombre para su propio placer.

De forma complementaria, al igual que el jardín ha servido para identificar al sujeto femenino, la flor, elemento fundamental en el *hortus conclusus*, ha sido un símbolo recurrente en la construcción plástica y literaria de la mujer a lo largo de los siglos a través también del vínculo que el sistema de valores patriarcal fomenta entre la mujer y los ciclos naturales, y en la coexistencia, de origen bíblico, de los dos modelos femeninos mencionados. El primero de ellos se basa en la asociación de la flor con la castidad y vuelve a tener uno de los primeros referentes en la obra de Gonzalo de Berceo, donde la Virgen aparece representada con la rosa o el lirio (Disolvo, 2010: 133), y, más tarde, en el Renacimiento, la voz masculina del poeta reviste a la flor de pureza, de acuerdo con el ideal de belleza dominante (Bergmann/Middlebrook, 1995: 145-146). El segundo comienza a aparecer con el Romanticismo y, después, con el decadentismo, movimientos que utilizan este motivo para proyectar una imagen nociva de la mujer, un fenómeno infrecuente en la literatura anterior que explica que, a partir de Baudelaire, la díada mujer-flor simbolice el mal, hasta tal punto que en sus continuadores la flor advertirá sobre las reservas que el hombre debe tener frente a su aparente belleza, en definitiva, sobre el carácter dañino de lo femenino y los peligros de la tentación. La mujer representada a finales del siglo XIX es la que acude a modelos como el de Lilith o Salomé, mujeres que utilizan su atractivo físico para arrastrar al hombre al sufrimiento y el pecado (Dijkstra, 1994; Guijarro Lasheras, 2015), lo que, desde esta óptica, reduce a los sujetos femeninos a la tentación sexual primitiva, cuya experiencia corporal se limita a la finitud tentativa de la flor. En todas estas manifestaciones artísticas, el yo

poético masculino articula su deseo hacia el objeto de la asexuada mujer petrarquista, mientras que el cuerpo femenino se fragmenta y petrifica y se somete a la inactividad y la privación de todo placer.

La pureza y el pecado son, en definitiva, los dos significados extremos y fundamentales cuando se identifica a la mujer con el jardín y la flor, lo que complica la representación que las poetisas pretenden llevar a cabo al margen de estos modelos, de ahí que ante la fuerza que estas imágenes han tenido en la tradición occidental, sea necesario preguntarse por la posición encarnada por las autoras ante el proceso de reescritura y sus implicaciones. En *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, la monografía ya clásica de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, las investigadoras señalan que “una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de ‘ángel’ y ‘monstruo’ que los autores masculinos han generado para ella” (Gilbert/Gubar, 1998: 32). En su opinión, el alcance de estos símiles ha sido tan profundo que pocas autoras “han ‘matado’ de forma definitiva ambas figuras” (Gilbert/Gubar, 1998: 32). De esta manera, las escritoras encontrarán dificultades a la hora de representar su identidad femenina y se verán obligadas a transgredir estos modelos tan restrictivos si quieren llegar a representarse de una manera más fidedigna. Por ese motivo, recurrirán a la reinterpretación de los tópicos y mitos que han alimentado la escritura masculina para adaptarlos a una más ajustada representatividad y producir a través de estos nuevos textos un cambio en el entendimiento del individuo. El cuerpo femenino, antes materia pasiva, adquirirá entonces nuevos significados vinculados con la creatividad, de tal manera que la conexión con los ciclos naturales no será impedimento para el uso de la razón ni para el disfrute y el placer de acuerdo con sexualidades no normativas.

Numerosas teóricas feministas han reparado en las aportaciones que rompen con esta imagen binaria latente en tópicos, mitos y motivos. En su ensayo *La risa de la medusa*, Cixous deconstruye los conceptos que han sido piedra angular de la tradición literaria para proponer una escritura femenina desde la diferencia. La filósofa equipara el proceso de reescritura al personaje de la Bella Durmiente: “[l]a mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*” (Cixous, 1995:

17), pues la tradición literaria ha establecido a una mujer dormida y pasiva, pero deseable. Para vencer esta situación, Cixous propone que el cuerpo sea el lugar de partida de la escritura femenina, dado que el pensamiento binario ha privado a las mujeres de expresarse genuinamente a partir de él. En consonancia con estos planteamientos, Alicia Ostriker destaca la importancia de las imágenes vinculadas al cuerpo en las reescrituras desarrolladas por las mujeres:

When women write to praise the body, rather than attack or joke about it, their most significant technique is symbolism. Water, moon, earth and living things, the natural as opposed to the artificial, provide the strongest sources of imagery for women poets engaged in commending the basic physical self, just as they always have for men describing women. (Ostriker, 1980: 256)

De acuerdo con sus palabras, mientras que el imaginario patriarcal proyecta una mujer pasiva, silenciosa y limitada a su aspecto físico, las autoras van a resignificar los motivos y tópicos con una serie de connotaciones nuevas que supondrá, como será analizado más adelante, una representación más positiva y abarcadora de los sujetos femeninos. La misma Ostriker, en un trabajo posterior, señala que las escritoras emplean a menudo imágenes tradicionales que han servido para identificar al cuerpo femenino (como las flores, el agua o la tierra), pero se aprovechan de su perspectiva de género para transformar su semántica. La flor adquiere entonces la fuerza frente a la fragilidad y la creatividad frente a la pasividad (Ostriker, 1982: 71), por lo que la percepción resultante en estos textos no será la belleza estática que condena a las mujeres al inmovilismo, sino la viveza y energía de un cuerpo que rompe con los moldes que el patriarcado le ha impuesto: ““We experience not ‘beauty’ but an overwhelming vividness, energy, and terror in the sense of self as living organism” (Ostriker, 1980: 257). Se desarticula así el discurso normativo y se construyen identidades alternativas que posibilitan el deseo erótico femenino.

Por tanto, no es de extrañar que las imágenes del jardín y la flor hayan constituido un foco para las reescrituras feministas y que el objetivo de muchas autoras haya sido liberarlos de su carga misógina. Así Carmen

Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996), cuya representación de uno y otra resulta paradigmática en este sentido y puede alumbrar otras reescrituras de la tópica clásica generalmente inadvertidas por la crítica en la historia de la literatura española. A partir del marco trazado, a continuación, analizaré algunos de los poemas de Carmen Conde compuestos en el período de posguerra, con el objetivo de dar cuenta de hasta qué punto el *locus amoenus* se reescribe desde una perspectiva nueva que permite dar cuenta del deseo y la subjetividad femeninas. Como se observará en los poemas seleccionados de *Ansia de la gracia* (1945) e *Iluminada tierra* (1951), así como en algunos fragmentos de sus memorias (Conde, 1986a: 75-76), la utilización de los elementos y el imaginario simbólico del *hortus conclusus* llevarán a una reapropiación del lugar ameno que niega los modelos restrictivos de mujer dominantes en la tradición patriarcal.

2. El jardín de El Escorial: un espacio para la escritura y la comunicación con Dios

Los trabajos ya clásicos de historiadoras (Febo, 2005; Gallego Méndez, 1983) sobre la primera posguerra española subrayan que la esencia nacional-católica del nuevo estado franquista señalaba desde los comienzos las funciones femeninas en la sociedad a través de un corpus de textos y discursos eclesiásticos como la Biblia o *La perfecta casada* (1584) de fray Luis de León, muy efectivos a la hora de limitar a las mujeres al espacio de la casa y a la condición, en ella, de madres y esposas. La legislación, basada en estas referencias, contribuía a consolidar en la sociedad un discurso de género que las ligaba a la aceptación de una vida de servicio al Régimen a través de su encierro en el espacio privado y de la dedicación exclusiva a la maternidad con el fin de que el país se recuperara de la despoblación tras la Guerra Civil. En palabras de Mary Nash,

[l]as mujeres quedaron politizadas a través de la noción de un destino femenino común determinado por su capacidad reproductora. La sexualidad, trabajo y educación de las mujeres se regulaban de acuerdo con esta función social, mientras que se

idealizaba la maternidad y se consideraba un deber para con la patria. (Nash, 1996: 280)

Este deber encontraba su base simbólica en el modelo de la Virgen María, lo que implicaba que cualquier identidad que se separase de su norma asociaba la conducta de las mujeres a la de la Eva bíblica, marcada por la tentación y el pecado. Se establecía así una dicotomía que, como ha quedado expuesto, ha dominado históricamente el arte y la literatura masculina. En este contexto, y teniendo en cuenta que el espacio de la casa es el que en mayor grado legitima la femineidad en el tejido social, situarse en el jardín desde la propia condición femenina, si bien no supone la incursión en la esfera pública, terreno limitado a los hombres, supone transgredir los límites del hogar (Casa, 2000: 59), lo que, de acuerdo con la lógica imperante, remitirá a la tentación de Eva y a una falta de cumplimiento de las normas de género impuestas.

Para comprender el significado que esta imagen adquirirá en la poesía de Carmen Conde es necesario tener en cuenta el peso que una doble identidad nacional ejerce sobre su condición de mujer. Así, la educación recibida, marcada por la influencia del modelo del ángel del hogar de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y los discursos oficiales del franquismo entrarán en conflicto con su historia política, ligada a la segunda República, y, sobre todo, con su vida personal, especialmente en lo que atañe a su relación con Amanda Junquera en un contexto de represión de la sexualidad no normativa (Ferris, 2007: 435-437). El enfrentamiento de estas dos fuerzas caracterizará el proceso de su reescritura de los tópicos clásicos a través de la imagen del jardín y la manera en que, a través de ellos, se manifiesta la resistencia al ideario franquista de género, lo que se reflejará especialmente en su producción poética de la inmediata posguerra.

Tal y como revelan sus memorias (Conde, 1986a: 207-209) y la biografía elaborada por José Luis Ferris (2007: 473-550), al comienzo de la década de los cuarenta, debido al riesgo de ser detenida por haber defendido a la República y por ser esposa del escritor Antonio Oliver Belmás, que había luchado en el bando republicano y mantenía firme su compromiso contra el Régimen, la autora se encuentra recluida en la casa

de su compañera Amanda Junquera en Madrid. La salida al exterior supone entonces una doble amenaza, ya que si, por un lado, su condición de mujer la encierra en el hogar y la priva de ejercer actividades profesionales como la escritura, por el otro, su apoyo a la República le impide asomarse a la calle por temor a ser descubierta por la policía. En este contexto, la estancia de Carmen Conde y Amanda Junquera en El Escorial, en 1940, para que esta se recupere de unas fiebres, constituye, tal como documenta Ferris (2007: 486-492), un paréntesis de libertad en un tiempo de represión. Esta experiencia permite a la poeta disfrutar de la tranquilidad para escribir en una casa con jardín situada en un entorno natural, donde, además, no existe riesgo de sufrir un registro domiciliario. Como ella misma señala en sus memorias, nunca había disfrutado “de mayor serenidad y tiempo para escribir a todas horas” (Conde, 1986a: 209), por lo que, aunque el tiempo que allí pasan es de algo más de un año, a lo largo de las décadas siguientes se sucederían las visitas a El Escorial. Todas dejarán una fuerte impronta en sus poemas y textos memorialísticos.

Ante la situación política en la que se encontraba la autora a comienzos de los años cuarenta, definida por ella misma como “interior expatriación” (Conde, 1986a: 218), y el paréntesis que supone su estancia en El Escorial junto con Amanda Junquera, una imagen como la del *hortus conclusus* resultará muy efectiva para representar la posición del sujeto frente a una identidad nacional de la que se siente excluido como mujer y exiliada interior. En los poemas de Carmen Conde que componen los libros de posguerra, el jardín simbolizará un espacio para la libertad al margen del tejido social y El Escorial ocupará un lugar de importancia en la reescritura. Como la propia poeta declaraba en el primer tomo de sus memorias (Conde, 1986a: 209), entre todos los textos dedicados a este lugar, probablemente sea el poema “Jardín del Escorial” de *Ansia de la gracia* (1945), el que mejor da cuenta de su experiencia vital en este período, importancia que queda asimismo manifestada al reproducirse de nuevo en el tercer volumen autobiográfico (Conde, 1986b: 57-58).

Pero, además, “Jardín del Escorial” es una acertada reescritura de la imagen del jardín y el tópico del *locus amoenus*. Comprender el proceso de intertextualidad que subyace en el poema comienza por reconocer

los símbolos que lo enmarcan en este tópico y valorar hasta qué punto llevan a la construcción de imágenes femeninas que plantean otra mirada sobre la tradición. Las primeras estrofas de la composición caracterizan el jardín a través de sus elementos tradicionales: el silencio, la fuente, el árbol o la flor ayudan a crear un espacio de paz y serenidad y lo sitúan al margen de los ritmos del afuera. Este aislamiento de la realidad está marcado fundamentalmente por la cerrazón, en la que se incide a través de términos vinculados al campo semántico de la clausura: “rodear” (“Los montes lo rodean”), “limitar” (“límite ambicioso”) o cerrar (“hay un monte dorado/ cerrándonos el amplio paisaje silencioso”). Estos verbos imponen una distancia con el exterior que permite que quien permanece en el jardín desconozca lo que allí acontece (“todo se nos olvida cuando aquí nos anclamos”) y se encuentre totalmente alejado (“el mundo está muy lejos, apenas se le siente”) (Conde, 2007: 209).

Esta insistencia en la clausura y el aislamiento resulta paradójica cuando se pretende alcanzar la libertad en un sistema que confina a las mujeres en el espacio doméstico. El porqué de la agradable seguridad que el jardín genera en el sujeto poético, opuesta al sentimiento negativo de encierro, se comprende, en primer lugar, atendiendo a los vínculos entre el *hortus conclusus* y el cuerpo materno que han sido señalados en la primera parte a partir de los estudios de Bachelard y Durand y, en segundo lugar, de acuerdo con lo que Gaston Bachelard denomina “la dialéctica de lo de dentro y de lo de afuera” (Bachelard, 1975: 270). En su estudio de una serie de textos en los que predominan las imágenes de esta oposición espacial, el filósofo francés considera que el enfrentamiento entre el adentro y el afuera no se limita a su oposición geométrica, sino que, a menudo, es su carga simbólica la que fomenta el vínculo entre lo interior y lo positivo y lo exterior y lo negativo (Bachelard, 1975: 270). Esta característica también es propia del jardín que Carmen Conde proyecta en este poema, ya que, en él, el sentimiento de libertad se produce justamente a partir de la cerrazón, que, por sus características asociadas a lo que Bachelard llama ‘nido’ (Bachelard, 1975: 137-138), se convierte en un espacio de seguridad y protección frente al afuera, que resulta hostil para el sujeto. En otras palabras, la reclusión en el *hortus conclusus* significa encontrarse al amparo

de una protección similar a la asociada al cuerpo materno, que garantiza la realización de la que el exterior está privando a los individuos.

Por otra parte, Gilbert y Gubar, en el estudio citado, plantean que las imágenes de espacios cerrados, como la casa o la cárcel, son tan frecuentes en la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX que encubren una tradición específicamente femenina (Gilbert/Gubar, 1998: 98). Se trata de metáforas del aprisionamiento de la mujer que expresan sus deseos de huida de una realidad que las condena a unos marcos de los que no pueden escapar. Sin embargo, si bien el jardín de Carmen Conde es paralelo a esos recintos por su clausura, su significado será el opuesto, ya que el *hortus conclusus* será un microcosmos al margen de lo social que, lejos de revelar la restricción del sujeto a una porción limitada de la realidad, funcionará para suspender las normas del exterior, marcadas, en la biografía de la escritora, por su condición de exiliada interior en la dictadura de Franco. De esta manera, en un contexto que es hostil a las libertades de las mujeres, la voz se apropia de un espacio muy recurrente en la tradición poética para dotarlo de connotaciones positivas y limpiarlo de la culpa que persigue a las mujeres que escapan de su rol doméstico y reproductivo.

Para comprender cómo el jardín se convierte para el sujeto femenino en esfera de libertad precisamente a través su clausura y su situación al margen de lo social, es imprescindible considerar las últimas estrofas del texto, donde se manifiesta que el disfrute de este espacio está supeditado a la capacidad de percibirlo de solo algunas personas elegidas: “Aquel que nada tiene en sí, se desmorona./ Pero al que aspira al cielo le sostiene la tierra” (Conde, 2007: 209). La voz poética expresa así que la belleza del jardín está tan solo en la mente que la construye, ya que, en realidad, sus características tienen poco que ver con las del paraíso:

Aquí la tierra es dura, hostil y siempre seca.
El frío abrasa el mundo, el sol se lo incorpora.
Pero el que tiene espíritu lo vence; así señala
su paso noble y firme en el suelo, en la aurora. (Conde, 2007: 210)

Para el disfrute del jardín es necesario evitar la provisionalidad, tener la voluntad de permanecer y ser en él: “¡Sólo al que va de paso el Jardín

no se entrega,/ ni lo envuelven los bosques con su silencio claro!” (Conde, 2007: 210). Esta limitación de los placeres del huerto a aquellos sujetos capacitados para apreciarlos invita a leer el jardín de Carmen Conde como un espacio propicio para la comunicación con el otro y, en concreto, para la búsqueda de Dios. En este rasgo puede verse la influencia de dos de sus más importantes referentes literarios: los místicos santa Teresa y san Juan de la Cruz. En este sentido, la comprensión de la escritura como diálogo que la autora de Cartagena toma de la santa (Rubio Jiménez, 2007: 368), y la metáfora del jardín o el huerto para expresar la unión del alma con Dios, muy frecuente en san Juan de la Cruz (López Baralt, 1981: 65-66), funcionarán en este poema para legitimar el conocimiento y el bienestar femeninos:

Yo aquí pude sacar lo mejor de mi vida.
Aprendí a conocerme, a saber lo que quiero.
Y no puedo alejarme, para nunca perder
esta seguridad de la Tierra y del Cielo. (Conde, 2007: 210)

La localización del *hortus conclusus* entre cielo y tierra referida en estos versos presenta consecuencias tanto para la realización y el conocimiento del sujeto (“Yo aquí pude sacar lo mejor de mi vida./ Aprendí a conocerme”), como para reafirmarse en la necesidad de la escritura. Y es que, como ha expuesto Hélène Cixous, la cultura patriarcal, donde “quizás la escritura se reserva a los elegidos en un lugar sagrado, en la intimidad” (Cixous, 2015: 27), implica una amenaza para la creatividad femenina. Por el contrario, el jardín, al funcionar al margen de lo social y encontrarse en esa localización privilegiada que permite la comunicación con Dios, favorecerá que la voz poética femenina acceda al logos y encuentre ese lugar sagrado para la creación literaria del que la teórica francesa habla. Este sentido del poema guarda relación con el análisis de Susan U. Cabello de las metáforas sobre el crecimiento espiritual y la creación poética que Carmen Conde formula a partir de las posibilidades simbólicas que ofrecen los procesos naturales (Cabello, 1984: 28). Este espacio, regido por los ciclos vegetales de renovación, permite al sujeto femenino habitarlo legítimamente y tiene un significado positivo conectado con la seguridad, el aprendizaje y el bienestar.

Una vez más, es necesario insistir en que la experiencia vital de Carmen Conde en El Escorial demuestra la importancia que este espacio tuvo para su poesía, como lo prueba también la cita reproducida anteriormente: “Jamás, desde entonces, he disfrutado de mayor serenidad y tiempo para escribir a todas horas” (Conde, 1986a: 209). En el poema “Jardín del Escorial”, esta calma está latente al reapropiarse del lenguaje y de los significados con los que la tradición literaria ha dotado a través de sus tópicos al cuerpo femenino (la culpa, el silencio o la tentación), que se hace entonces fuente de conocimiento, sin que ello suponga la expulsión de un sistema social que limita a las mujeres a dos arquetipos identitarios, como tales, muy restrictivos: el de la Virgen María y el de Eva.

3. El jardín y la flor como vehículos para la expresión del deseo erótico

En la obra de Carmen Conde, el jardín servirá también para enmarcar el encuentro amoroso, lo que significará una reapropiación del deseo y de la voz, aspectos ambos que la tradición literaria ha negado a la mujer. Al reto de reescribir el tópico del *locus amoenus* desde una perspectiva más inclusiva, se unirá de nuevo la resistencia implícita al discurso oficial, puesto que, como ya se dijo, en la primera posguerra española, el ideario impulsado por el Régimen se preocupa especialmente por la represión de la sexualidad femenina, lo que, en palabras de Myriam Díaz-Diocaretz, lleva a concentrar sus esfuerzos “en el cuerpo, que pierde su dignidad, al ser el instrumento que se debe temer” (Díaz-Diocaretz, 1992: 3). En la producción cultural, esta prohibición implica una censura total y absoluta de la expresión del deseo en literatura y en la prensa (Abellán, 1992: 193), imperativo que, por supuesto, alcanzará a las voces femeninas. Así pues, las mujeres se ven, por un lado, en la dificultad de comprender la significación de su cuerpo, y, por otro, en la de tratar de generar una representación que esté al margen de esos modelos que se comunican por canales tan diversos como los discursos oficiales, la prensa y la educación.

A través del jardín y de la flor, la poesía de Carmen Conde ofrecerá una vía alternativa a estas rígidas normas sociales en lo que se refiere a la

expresión del erotismo femenino. Prueba de ello es el poema “Fuga en los jardines” de *Iluminada tierra* (1951). En él, un grupo de mujeres jóvenes participa del juego amoroso con varios hombres que han entrado en el jardín y las desean con violencia. Con todo, son las muchachas quienes llevan el peso de la acción (“Las más jóvenes, deseándoos, avanzan”, “exigen que las amen”) (Conde, 2007: 328), por lo que se rompe con la pasividad femenina que los tópicos establecen en los encuentros amorosos. La voz poética, participando de los verbos de movimiento que marcan la composición, las anima a correr y a colaborar de forma más activa en la “fuga”:

Corred siempre, muchachas, que el seguirus excita
el ardor de cogeros, tuyas todas, a hombres
que de fieros esgrimen el ademán tan sólo. (Conde, 2007: 328)

La fuerza del movimiento invita a acabar con los mitos de la masculinidad normativa (recordemos que ellos son “hombres/que de fieros esgrimen el ademán tan sólo”) y con la posición pasiva y silenciada de las mujeres en la relación amorosa. No hay en el texto rastro de la culpabilidad que la historia literaria asocia a la sexualidad femenina, sino que el sujeto se libera de su opresión a través de la conexión con la naturaleza del jardín, cuya clausura favorece el encuentro amoroso no autorizado por las convenciones sociales.

Para comprender de qué forma se transgreden en este poema las imágenes tradicionales del encuentro amoroso en el lugar ameno, es necesario también prestar atención a cómo, en la reescritura, a través de los elementos tradicionales de este tópico, se promoverá un erotismo que no tiene su base en la mirada. El árbol, la flor o el río, símbolos clásicos del *hortus conclusus*, adquieren una mayor fuerza expresiva unidos a adjetivos que separan el deseo de la escopofilia y dirigen la atención hacia otros sentidos como el olfato (las jóvenes “avanzan/por estas avenidas de árboles fragantes”; el río “huele a amor y a festines”) y a otras sensaciones como la temperatura (las flores que hay son “glicinas cálidas” o “celindas vívidas”, al tiempo que se expresa “el frior de los juncos”) (Conde, 2007: 328). Mientras que la mirada dominante en las representaciones artísticas masculinas reduce a la mujer a la inacción, esta preferencia por otros sentidos se

corresponde con el reclamo de Luce Irigaray de una representación de la sexualidad que incluya a las mujeres (Irigaray, 2009: 17-24). Para la teórica francesa, el vínculo entre el placer y la mirada, dominante en la cultura occidental, no coincide con la sensibilidad femenina, que encontraría el placer en el tacto, reprimido con el fin de intensificar la dependencia con el sexo masculino. Asimismo, Irigaray considera que el predominio de la mirada como forma privilegiada de conocimiento asociada al hombre, ha supuesto una marginación del olor, el gusto, el tacto o el oído y ha empobrecido las relaciones corporales (Jay, 2007: 372), lo que supone que, desde esta perspectiva, el tacto no sería solamente un vehículo del placer, sino también una vía de conocimiento para las mujeres.

Aunque la obra de Carmen Conde precede en el tiempo a estos planteamientos, los comparte dando preferencia en sus textos a otros sentidos que enriquecen las relaciones corporales de las mujeres. En esta misma línea, otro de sus focos de expresión del vínculo entre el jardín y el deseo erótico es la relación que se establece en sus poemas entre la flor y el tacto como vehículos del placer y la creatividad. Desde esta nueva formulación, el cuerpo se convertirá en el origen del conocimiento y la poesía, y permitirá la expresión del deseo femenino, ausente en la literatura patriarcal. Su obra vuelve entonces a conectar con la *écriture féminine* de Hélène Cixous por el lugar central que el cuerpo tiene en la composición poética. La teórica francesa considera que la escritura está directamente relacionada con la leche materna, y, por tanto, fluye de forma natural en las mujeres cuando se expresan sin la corrección ni la censura del poder (Cixous, 2015: 37). En sus palabras, ha de escribirse “con los ojos cerrados” (*ibidem*: 58), de tal manera que el texto proceda del tacto y del placer: “primero soy tocada, acariciada, lastimada, después busco descubrir el secreto de ese tocamiento para extenderlo, celebrarlo y transformarlo en una caricia distinta” (Cixous, 2015: 71).

La cuestión del tacto en los textos de la autora de Cartagena ya ha sido explorada por Catherine G. Bellver, que analiza en un sugerente artículo la recurrencia con la que este sentido ha aparecido en la producción de algunas poetisas de preguerra (Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Josefina de la Torre y la propia Carmen Conde). En su

opinión, la búsqueda de afirmación personal de las autoras lleva a recurrir al tacto (el sentido más físico, fuerte e intrusivo), lo que rompería con el rol pasivo que históricamente ha correspondido a las mujeres (Bellver, 2002: 320). Los poemas de la posguerra de Carmen Conde continúan el camino apreciado por Bellver en la primera etapa de su trayectoria, y en ellos la presencia de lo táctil es especialmente recurrente cuando se expresa en alianza con el elemento floral: por un lado, porque se opone a la tradición en torno a este símbolo, que ha sido vinculado con el placer visual y estético y, por tanto, con la relación de poder entre quien observa y es observado que caracteriza a las imágenes de las mujeres en la literatura; por otro, el tacto, vinculado a la sensualidad femenina por teóricas de la diferencia como Luce Irigaray y Hélène Cixous, servirá para articular con eficacia el deseo al margen del pecado y la castidad, y, en consecuencia, para situarse al margen de los binarismos de la ideología dominante.

Una buena presentación de este vínculo, que participa del efecto sinestésico de la composición comentada previamente, aparece en el poema “Tacto” del mismo libro, *Iluminada tierra* (1951). Tal como ha observado Bellver (2002: 328), en el texto, la voz poética confiesa adquirir su conocimiento de la naturaleza a través de este sentido:

Conozco el perfume de las rosas,
el sabor del vino,
y la áspera dulzura del raso,
por las yemas de mis dedos.
Tengo en mis manos, seguro,
el secreto de las cosas
que no van a los labios ni a los ojos
que tan sólo se tactan. (Conde, 2007: 350)

El cuerpo femenino se vincula entonces con la naturaleza, como ya sucedía en el binomio patriarcal, si bien, en este caso, no implica un rechazo del logos, sino que se postula como una forma de conocimiento. Además, el tacto tiene la posibilidad de aunar el olor (“el perfume de las rosas”) y el gusto (“el sabor del vino”), lo que permite extraer una sabiduría privilegiada que reside únicamente en el acto de tocar (“el secreto de las cosas/que no van a los labios ni a los ojos”) y enriquece las relaciones

corporales tal como pedía Luce Irigaray. De este modo, es llamativo que, en la segunda estrofa del poema, se recuerde “la carne imperfecta” de la Eva bíblica, cuyo cuerpo se considera defectuoso frente a la perfección masculina en la tradición cultural:

De mi carne imperfecta
mis dedos se salvan siempre
de contaminaciones. (Conde, 2007: 350)

En “Tacto” se subraya la importancia de los dedos a la hora de articular una forma distinta de conocer y desear a través del vínculo con la naturaleza, mediante el cual el cuerpo femenino deja de estar marcado por la culpa. Tal como ha observado Catherine G. Bellver en el artículo citado, existe una enorme brecha entre las representaciones artísticas canónicas, donde las manos de las mujeres se limitan a permanecer estáticas (o bien son las manos inmóviles de la Virgen sosteniendo al niño o bien se mueven en una danza que está destinada al mal, como la de Salomé) (Bellver, 2002: 318-319), y los textos de autoras como Conde que las utilizan para legitimar una sabiduría que rechaza la contemplación como el único medio de cultura.

Desde esta perspectiva, otro de los textos más interesantes para estudiar la transgresión del motivo de la flor en la obra de Carmen Conde es “Alhelí”, incluido en el primer tomo de sus memorias (Conde, 1986a: 75-76). En esta composición cercana al poema en prosa, subgénero que la autora cultiva en abundancia a lo largo de su trayectoria poética, se vinculará la flor con su simbología cristiana para incidir en su carga erótica (Sibbald, 2010: 211-212). Tal como expresa la voz poética del texto, el alhelí es una flor que frecuentemente aparece en las procesiones de Semana Santa para representar la fidelidad de los santos, por lo que el texto abordará la expresión del deseo situándose en este momento del año litúrgico. El vínculo entre la voz y la percepción del alhelí llega de nuevo a través de otros sentidos diferentes del de la vista, por lo que, en cierto modo, volverá a plantearse un deseo en el que no se considera la mirada como instrumento de dominación sobre quien es observado. El comienzo permite establecer un primer contacto entre la protagonista y la flor a través del olor:

Se ha llenado mi órbita de olores alhelíes. Es un aire espeso, condenso, dócil a mi impaciencia de mucho perfume, el que me circula ya la sangre por venas estrechas y contráctiles arterias. (Conde, 1986a: 75)

La descripción anterior sugiere, a través de las imágenes, la plenitud del placer erótico a partir del olor de los alhelíes, lo que ayuda a la voz poética a comprender que es un aroma propio de la Semana Santa, cuando los tronos de los santos en las procesiones se llenan de ellos. De este modo, se fusiona la plétora sexual asociada a la primavera con la Semana Santa, celebrada con la primera luna tras el equinoccio primaveral, la vinculación sacro-profana enriquece entonces la capacidad del texto para sugerir nuevos sentidos:

Crean mis sentidos que estamos todos en Semana Santa, que son días levantinos de extraordinaria floralidad caliente, pues van alegres santos en sus tronos por plazas y cuevas volcados de alhelíes sobre luces de aceite ardiendo madrugadas... (Conde, 1986a: 75)

Son la propia procesión y los sentidos despertados por la primavera los que cargan de erotismo el texto, hasta el punto de que la contemplación del desfile produce imágenes, como la del desvestirse, que remiten al encuentro sexual:

Alhelíes blancos, alhelíes rosas, alhelíes morados, que huelen un poco a clavel y a alhelí propiamente alhelí. En mazo frente a mis ojos, se van desvestiendo las tenues túnicas de su olor para gozo de mi sentido más vigía. (Conde, 1986a: 75)

Esta percepción estética alternativa de la flor llevará al final del texto a exponer un rechazo explícito al sentido de la vista en la relación con el alhelí: “Respirar alhelí, cerrando los ojos” (Conde, 1986a: 76). La utilización de la flor no se limita, pues, a su belleza, sino que en su simbolismo se relaciona con la experiencia corporal, y, de esta manera, la hermosura se deslinda de la pasividad, al tiempo que servirá para introducir modificaciones en los patrones identitarios. Si, como toda flor, el alhelí se identifica con un principio pasivo por la forma de su cáliz, copa que

recibiría a Dios (Chevalier/ Gheerbrant, 1986: 504), es necesario reparar en cómo en este texto se dotan de agencia (“huelen”, “se van desvistiendo”) de la misma forma que el cuerpo femenino comienza a expresar su placer a través de los distintos sentidos. Y, justamente, porque el alhelí es una flor difícil de encontrar, reflejará el mismo carácter secreto que definía el encuentro amoroso en “Fuga en los jardines”:

No he visto en las manos de ningún hombre, alhelíes; ni en ninguna mujer; ni en las habitaciones íntimas donde hubieron [sic] jacintos y hasta nardos... Ni siquiera en los jardines vi nunca alhelíes. (Conde, 1986a: 75-76)

En la medida en que esa plenitud sensorial del alhelí solo se percibe en las procesiones, uno de los rituales católicos que el franquismo potenció, cabe pensar que estas actúan casi como un estimulante para el discurso erótico. Esta interpretación es posible si se considera que, como ha señalado Manuel L. Abellán, durante el primer franquismo, la censura de toda manifestación que pudiera ser problemática desde el punto de vista de la estricta moral católica llevó a que novenas, devociones a los santos o la celebración del ‘mes de las flores’ dedicado a María adquirieran “un papel libidinal”, hasta provocar “un discurso, que en su obsesiva preocupación por la moral sexual, tiene más poder evocador que el objeto aludido” (Abellán, 1992: 195). Ante la complejidad de comunicar aquellas emociones vedadas por el poder, como mujer educada en el catolicismo, Carmen Conde encontrará en la simbología religiosa de las flores y en el erotismo asociado a la primavera una vía para la expresión del deseo erótico y, así, la clave para producir un texto que se libera de las restrictivas normas de género que dominan durante el franquismo.

Por este motivo, no se debe perder de vista el conjunto en el que se inserta este texto: el primer tomo de las memorias de la autora. José Luis Ferris ha observado que la vinculación de la composición con Amanda Junquera (que le confiesa en una carta a Carmen Conde su pasión por el aroma del alhelí) y la evidente expresión del deseo implícita en ella condicionan la publicación en un libro o en una revista (Ferris, 2007: 405). Por este motivo, el carácter autobiográfico en el que se enmarca hará que, en cierto modo, sea la autoridad de la propia experiencia la que

legitime la transgresión tanto de las normas que modelan la conducta femenina en el nacionalcatolicismo como la pasividad de los símbolos que identifican a la mujer, como es el caso de la flor. De modo que si, por un lado, las memorias ceden “al peso de una identidad nacional y de género que determina algunos comportamientos” (Alfonso García, 2007: 21), en otros muchos momentos, es el discurso identitario el que ayuda a detectar fisuras y encontrar los medios para autorrepresentarse.

A través tanto de este texto como de los poemas comentados previamente se comprueba que la reescritura del tópico del *locus amoenus* en la obra de Carmen Conde forma parte de un proceso de autorrepresentación que no puede deslindarse del tiempo y el lugar que habita como mujer. El sujeto femenino se apropia de un espacio, el jardín, que previamente lo limitaba a la inmovilidad y al silencio, y lo transforma en recinto para la seguridad, el conocimiento y el placer. Asimismo, a partir del motivo de la flor, uno de los elementos constitutivos del *hortus conclusus*, se expresa la propia identidad de género al margen del modelamiento que de la misma imponen la tradición literaria y la cultura franquista. El jardín y la flor permiten que, frente al temor al cuerpo, dominante en los discursos oficiales en los años en los que se componen y publican estos textos, la poeta hable a través de sus distintos sentidos (tacto, oído, olfato). De este modo, Carmen Conde participa del proceso de revisión de la historia literaria defendido por Adrienne Rich (Rich, 1972) y Hélène Cixous (Cixous, 1995) mediante el cual la lectura de la tradición de la que sistemáticamente las escritoras han sido expulsadas se convierte, a su vez, en una forma de resistencia a los poderes que han limitado su expresión.

Recibido: 15/01/2019

Aceptado: 01/04/2019

Referencias bibliográficas

Abellán, Manuel L. (1992), “El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.),

Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX, Madrid: Ediciones Tuero, pp. 183-198.

Alfonso García, M^a del Carmen (2007), “Revelar y revelarse: Los textos autobiográficos de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (coords.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Caja Murcia, pp. 9-32.

Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

Baños, Fernando (2011), “Notas”, en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 3-197.

Bellver, Catherine G. (2002), “Hands, Touch, and Female Subjectivity in Four Spanish Women Poets”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27.2, pp. 317-347.

Bergmann, Emilie L. y Leah Middlebrook (1995), “La mujer petrarquista: ‘hollines y peces’. Poética renacentista a través de la óptica de sor Juana”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, pp. 145-158.

Cabello, Susan U. (1984), “Carmen Conde: On Being a Woman and a Poet”, *Letras Femeninas*, 10.1, pp. 27-32.

Casa, Frank P. (2000), “La confusión de los jardines”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez: UACJ, pp. 57-64.

Cixous, Hélène, (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos.

--- (2015), *La llegada a la escritura*, Buenos Aires: Amorrortu.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alan (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

Conde, Carmen (1986a), *Por el camino viendo sus orillas (I)*, Barcelona: Plaza & Janés.

--- (1986b), *Por el camino, viendo sus orillas (III)*, Barcelona: Plaza & Janés.

--- (2007), *Poesía completa*, Madrid: Castalia.

Curtius, Ernst Robert (1995), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Díaz-Diocaretz, Myriam (1992), “Introducción”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Ediciones Tuero, pp. 1-9.

Dijkstra, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Debate-Círculo de Lectores.

Disolvo, Gonzalo (2010), “*Hortus Deliciarum et Flos Spineti*: el jardín y las flores de María, de la poesía litúrgica a la lírica hispánica medieval”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 30.44, pp. 131-151.

Durand, Gilbert (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Febó, Giuliana di (2005), “‘La cuna, la cruz y la bandera’. Primer franquismo y modelos de género”, en G. Gómez Ferrer, D. Barrancos y A. Lavrin (coords.) e Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid: Cátedra, pp. 217-237.

Ferris, José Luis (2007), *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid: Temas de hoy.

Irigaray, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Akal.

Gallego Méndez, María Teresa (1983), *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1988), *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra.

Guijarro Lasheras, Rodrigo (2015), *Jardín y laberinto. La flor en el imaginario decadente*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

Jay, Martin (2007), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Tres Cantos: Akal.

López Baralt, Luce (1981), “Simbología mística musulmana en san Juan de la Cruz y en santa Teresa de Jesús”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30.1, pp. 21-91.

López Martínez, María Isabel (2007), *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid: Arco/Libros.

Nash, Mary (1996), “Pronatalismo y maternidad en la España franquista”, en Gisela Bock y Pat Tnene (eds.), *Maternidad y políticas de género: la mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, Madrid: Cátedra, pp. 279-308.

Ostriker, Alicia (1980), “Body Language: Imagery of the Body in Women’s Poetry”, en Leonard Michaels y Christopher Ricks (eds.), *The State of the Language*, Berkeley: University of California Press, pp. 247-263.

--- (1982), “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking”, *Signs*, 8.1, pp. 68-90.

Rich, Adrienne (1972), “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, 34.1, pp. 18-30.

Rubio Jiménez, Jesús (2007), “Carmen Conde y la literatura espiritual femenina española: diálogos de mujeres”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, (coords.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Caja Murcia, pp. 359-387.

Sibbald, K. M. (2010), “Outing and Autobiography (Carmen Conde and María Elena Walsh)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35.1, pp. 205-228.