

CARMEN CONDE BAJO LA ESTELA DEL GIRO CORPORAL:

LA DANZALIDAD EN SU OBRA LITERARIA Y DRAMÁTICA¹

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

Instituto de Historia, CSIC
alejandro.coello@cchs.csic.es

RESUMEN: El giro corporal de las culturas occidentales desde finales del siglo XIX, con el influjo de la filosofía nietzscheana, provocó un cambio de paradigma en el pensamiento al situar al cuerpo y sus expresiones en el centro, así como afectó a la concepción de la teatralidad y su devenir histórico. En este proceso, la danza, la gestualidad y el movimiento impactaron en la escritura literaria, que tematizó e incorporó estos lenguajes para tensionar la literariedad. Asimismo, ocurrió en la dramaturgia desde comienzos de siglo XX. Por ello, se propone el estudio de la obra de Carmen Conde como ejemplo de esta preocupación corporal ya desde sus inicios literarios en la novela *La danzarina rusa* (1924), aún inédita. De igual manera, esta danzalidad se constata en su producción dramática durante la Edad de Plata en *Los acordes de la pavana* (1925), durante la Guerra Civil en *Oíd a la vida* (1936) y *El ser y su sombra* (1938) y durante el franquismo y la democracia, a través del cultivo de géneros proclives al arte total como el auto, el *ballet* o el teatro musical.

PALABRAS CLAVE: Danza, giro corporal, teatro, Carmen Conde, *La danzarina rusa*.

¹Este artículo se ha realizado en el marco de la FPU19/00203 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se inscribe en el proyecto “Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad” (ref. PID2021-122286NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. Asimismo, ha sido posible gracias a la inestimable ayuda del personal del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena.

CARMEN CONDE IN THE TRAIL OF CORPORAL TURN: **Dance Theatricality in her Literary and Dramatic Works.**

ABSTRACT: The corporeal turn in Western cultures at the end of the 19th century, coupled with the influence of Nietzsche's writings, marked a paradigm shift in philosophy by emphasizing the preeminence of the body and its expressions. This shift also transformed the conception of theatricality and its historical trajectory. Dance, gesture, and movement began to influence literature, shaping its themes and literary aesthetics, and similarly impacted dramaturgy from the early 20th century onward. This article examines the trajectory of Carmen Conde as a case of this corporeal inclination, focusing on her early works, such as the unpublished novel *La danzarina rusa*. Furthermore, the study explores the presence of "dance writing" in her dramatic production during the Silver Age in *Los acordes de la pavana* (1925), the Spanish Civil War in *Oíd a la vida* (1936) and *El ser y su sombra* (1938), Francoism, and the democratic era, through genres leaning toward total artwork, including auto, ballet, and musical theatre.

KEYWORDS: Spanish literature, dance, corporal turn, theatre, Carmen Conde, 20th Century.

La trayectoria de Carmen Conde se ha circunscrito, principalmente, al terreno poético, ya que fue en este género literario en el que destacó como laureada creadora y antóloga, aunque su faceta como narradora, periodista y dramaturga para la infancia también le granjeara reconocimientos destacados. Sin embargo, su exploración de la escritura teatral ha quedado tal vez desdibujada para la crítica que, progresivamente, ha ahondado en su obra: en un primer momento, con panorámicas como las realizadas por Paco de Moya (2008), Serrano (2008, 2010), ambas autorías juntas (Serrano García/ Paco de Moya, 2007 y 2016), Ahumada Zuaza (2011) o Díez de Revenga (2019) hasta los recientes casos de recuperación editorial de su obra dramática con estudios introductorios consagrados a aspectos y textos específicos, como los realizados por Cacciola (2019), Garcerá (2018 y 2021) o Álava (2022).

En este artículo, con la voluntad de aportar nuevos enfoques en el estudio de la autora, se plantea reflexionar en torno a la producción escrita de Carmen Conde como una manifestación más del giro corporal que transformó la teatralidad desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Para ello, se ha realizado una labor de archivo en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver (en adelante, PCC-AO), del Ayuntamiento de Cartagena, dada la importancia que adquieren para esta aproximación algunos textos inéditos, como *La danzarina rusa* (1924), *El ser y su sombra* (1938), la adaptación de *Historia del soldado* (1958), *Danza del mar y de la tierra* (1981) o *Safo* (1985). El objetivo principal de este ensayo, por tanto, es constatar el impacto del arte coreográfico en la trayectoria de la cartagenera, por lo que se han sumado textos de naturaleza narrativa que tematizan la danza con el fin de ofrecer un sucinto panorama de las interacciones entre danza y escritura en su labor literaria. Por esa razón, ante la brevedad, se han elegido los casos más destacados que confirman la asunción de una estética de la danzalidad².

Este viraje cultural —en el extenso sentido de la palabra— proponía una reconceptualización del lugar del cuerpo, con lo que se dignificaba la materialidad de la carne y el acceso a una nueva cognoscibilidad del mundo basada en lo sensorial. Estas ideas, clara herencia de la filosofía nietzscheana, se oponían al racionalismo y el idealismo del pensamiento occidental y valoraban el carácter dionisiaco, precisamente fundamentado en lo dancístico, como afirmaba el pensador alemán en *El nacimiento de la tragedia* (1872). El giro corporal, por ende, afectaba a todas las esferas de la vida, desde la filosofía a las artes, desde la literatura a las ciencias, como han demostrado Clara Gómez Cortell (2017) o Nicolás Fernández-Medina (2016). De hecho, este último, en su análisis de la obra de Ramón Gómez de la Serna, ratificaba la evidencia de la dinámica cuerpo/mundo en el auge del erotismo y de la pseudociencia sexual (Fernández-Medina, 2016: 4).

² Este neologismo fue propuesto por Grumann Sölter (2008: 51-52) como alternativa a la "teatralidad" y se fundamenta en dos interpretaciones: "1) la que se sitúa históricamente a principios del siglo XX cuando un número de artistas fundamenta una "revolución del teatro" subordinando el texto dramático al movimiento de la danza puesto en escena y; 2) la estética que genera una noción de danzalidad en el marco de los estudios teatrales".

Es decir, el pensamiento de principios de siglo XX se vio impregnado de un nuevo paradigma que, en el terreno escénico, Grumann Sölter ha denominado como “danzalidad”, esto es, una teatralidad *danzalizada* o una teatralidad que se vertebraba en torno al cuerpo, los gestos y los movimientos. En sus palabras, este giro corporal se fundamenta en la imposición del “hacer por sobre el decir, la ‘acción’ por sobre la expresión, la presentación por sobre la representación, la fenomenalidad de lo que acontece por sobre las palabras, la ‘corporalidad’, sus ‘movimientos’ y ‘gestos’ por sobre la fábula o texto dramático” (Grumann Sölter, 2008: 66). Así, aspiramos a releer la obra de Carmen Conde en sintonía con una nueva sensibilidad en detrimento de los “despreciadores del cuerpo”, como apuntaba Nietzsche (2004: 59)³.

Los debates europeos generados por el giro corporal⁴, tamizados en muchas ocasiones por la cultura francesa, se integraron en la Edad de Plata y latén tras muchas creaciones literarias y escénicas que muestran un descrédito ante la pérdida de valor de la palabra, de la razón y de las agotadas formas realistas y naturalistas. Por ello, en el modernismo se observa un creciente interés por explorar el silencio a través de la pantomima, ese “teatro sin palabras” (Peral Vega, 2008), o por la *in-corporación* del movimiento y la danza a la escena dramática o a la página, lo que genera un simbólico baile de tinta. En definitiva, esta tendencia hacia la corporalidad no es más que una reacción ante el positivismo y el fracaso de la razón y su expresión artística porque, como advierte en Ramón Gómez de la Serna en su manifiesto “El concepto de la nueva literatura”, “no hay en ella un ESTADO DE CUERPO” (Gómez de la Serna, 1909) de-

³ Excede a mi voluntad detenerme en la alargada huella que tuvo el filósofo teutón en el pensamiento y las artes españolas de principio de siglo XX, por lo que remito a monografías como las de Sobejano (1967) o Antoranz y Santiago (2018).

⁴ Desde finales del siglo XIX los escritores prestaron especial interés por las artes escénicas y su poder de evocación, de encriptación de un lenguaje metafórico que la danza contenía como si fuese poesía del cuerpo. La danza se convirtió, pues, en la forma de canalizar dos búsquedas seculares formuladas en la cultura germana: la *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte total’) de Richard Wagner, reformulada por Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, entre otros, a comienzos del siglo XX; y la *Sprachkritik* (‘crisis del lenguaje’) promulgada por los pensadores ante el progresivo fracaso del positivismo.

bido a la ausencia de la autoría en el propio texto en sentido biográfico, pero también material, en cuanto que carne en movimiento.

La escritura más temprana de Carmen Conde, a mitad de los años veinte, no responde directamente a esa “impronta del simbolismo, las arriesgadas piruetas vanguardistas o la vertiente rehumanizadora del 27 [o la influencia juanrramoniana que] se irán sedimentando como substrato cultural dentro de su particular universo artístico” (Bagué Quílez, 2011: 219). Al contrario, sus referentes literarios provenían de la literatura popular (folletines, novelas de quiosco, cuentos ilustrados), los textos religiosos (como la *Biblia* o la poesía de santa Teresa de Jesús) y los novelistas de corte naturalista y costumbrista de moda en la época (como Armando Palacio Valdés, Alejandro Pérez Lugín o Alberto Insúa), con la excepción de ciertos modernistas, fundamentales en la asunción del giro corporal (como la firma “Martínez Sierra”⁵ o Rubén Darío) (Ferris, 2010: 55-66). Por eso, resulta interesante para el presente estudio atender diacrónicamente a su producción literaria desde su novela *La danzarina rusa* (1924) o su obra teatral *Los acordes de la pavana* (1925) hasta sus *ballets* de madurez en los ochenta, *Danza del mar y de la tierra* (1981) y *Safo* (1985), sin obviar la presencia de la danza en sus escritos durante la Guerra Civil o los proyectos escénicos emprendidos bajo el franquismo.

De esta manera, Carmen Conde continúa la estela de su época, conectada con los diferentes mecanismos de *in-corporación* utilizados por sus coevos. Así, se observa el uso de la danza como metonimia de la sociedad porque, según Paul Valéry, “toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d’énergie et de sensibilité qu’il contient, a cultivé, vénère la Danse” (Valéry, 1939: 164). La codificación de lo coreográfico como evocación de una cultura situada se suma a la sintomática danzalidad de la Edad de Plata, que demarca la danza como *zeitgeist* en el sentido hegeliano. O, como afirmaba

⁵ Dado que no es este el espacio para abordar la problemática autoría de los textos escritos exclusivamente por María de la O Lejárraga y, en ocasiones, en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, quien sistemáticamente los firmó todos, se ha decidido entremillar para evidenciar que se trata de una firma empresarial y un seudónimo en torno al que se crea una compleja autoría literaria.

Ortega y Gasset en 1921, los *ballets* rusos sintetizaban “en cierto modo, lo que va a ser la edad naciente” porque “el baile y la subversión, nos parecen sucesos tan esenciales a nuestro tiempo, que un momento llegan a confundirse en nuestra sensibilidad” (Ortega y Gasset, 1921).

Sin lugar a dudas, todo este pensamiento se transfiere a una novela corta como *La danzarina rusa* que Carmen Conde escribió entre 1923 y 1924. En esta pieza, bajo la estela del mito simbolista de Salomé, la autora también utiliza la bailarina como modelo de una feminidad fatal, idealizada y marginal, como contrapunto climático de la trama y, a la vez, como exploración del nuevo concepto de mujer que se venía fraguando en el primer tercio del siglo xx. Asimismo, la integración de lo coreográfico dentro de la obra teatral funciona como búsqueda de una obra de arte total, apreciable en textos como *Oíd a la vida* (1936), *El ser y su sombra* (1938), *El lago y la corza* (1956) o la adaptación de *Historia del soldado* (1958, original de Charles Ferdinand Ramuz y con música de Ígor Stravinski).

De manera transversal, a lo largo de la obra condiana, la aparición de la danza o la puesta en escena de un movimiento no convencional del cuerpo se formulan como vías de significación poética y de distanciamiento antirrealista. Es decir, el lenguaje danzario se convierte en un sistema icónico de comunicación poética, ya que el baile quiebra el sentido reglado, convencional y prefijado del cuerpo y favorece la evocación abstracta. Esta condición de la danza, cuyos referentes se difuminan en una polisemia lírica, inspiró a autores como Mallarmé, Valéry, Darío o “Martínez Sierra”, quienes veían en la danza un correlato de la poesía⁶. Paralelamente, algunas bailarinas asumieron y difundieron semejantes máximas, como Tórtola Valencia, que afirmaba que “la danza es la poesía del cuerpo” (Valencia, n.d.: IV)⁷, o Aurea de Sarrà al proclamar

⁶ Por ejemplo, en *El segundo libro de las mujeres: Safo, Friné y otras seductoras* (1921), Enrique Gómez Carrillo —autor leído por Carmen Conde en su juventud— tituló uno de los capítulos como “La poetisa que danza”.

⁷ Este silogismo se atribuye a Goethe, aunque no se ha logrado identificar que así fuera. No obstante, numerosos escritores de la época lo emplearon a partir de la difusión que la bailarina Tórtola Valencia hizo en sus programas de mano, así como en su propia escritura.

que “la danza debe aspirar siempre a plastizar [*sic*] la poesía” (Núñez Alonso, 1929: 9). Un buen ejemplo de esta corporalidad poética lo ofrece precisamente Ernestina de Champourcin a Carmen Conde en una carta del 24 de octubre de 1929. La creadora observa en la danza un vehículo para materializar su poética concisa y pura: “He emprendido una serie de danzas en el estilo de ‘Blanca’ que tanto te gustó. Cada vez me interesa más lo abstracto, lo casi inexpresable. ¡Si todos supiéramos dar vida a la parte de “irrealidad” que nos pertenece!” (Champourcin y Conde, 2007: 326). A la luz del concepto ramoniano de “estado de cuerpo”, Champourcin parece sugerir que la danza es una forma de exploración de lo que el yo y su dimensión irreal pueden aportar en una estética abstracta y conceptual, una vía que Conde exploró en otro sentido, como se apuntará en las siguientes páginas.

1.1. Los primeros proyectos: *La danzarina rusa* (1924) y *Acordes de la pavana* (1925)

La primera novela que escribió Carmen Conde con apenas dieciséis años está íntimamente ligada con la danza y con la predilección durante la Edad de Plata a concebir una “novela del espectáculo” (Ena Bordonada, 2013). *La danzarina rusa*, creada entre el verano de 1923 y enero de 1924, se podría definir como una obra folletinesca, presumiblemente pensada para la publicación por entregas, marcada por un tono melodramático, con destellos decadentistas por la representación de la bohemia y por el *spleen* que rodea a la protagonista. Se muestra como continuadora del modernismo en su alambicada retórica repleta de subordinadas, imágenes y sinestesias. En ella, se narra la historia de la bailarina Raisa Ivanoska, afincada en París, quien se ve obligada a evitar públicamente a su hermana la princesa Vera Kassatzky por el “ridículo convencionalismo social” (Conde, 1924: 6) ante la fama y la vida disoluta asociada a las artistas de la escena. La protagonista, atormentada por su pasado, abandona la capital francesa al saber que el padre de su hijo, el duque Ricardo de Medina Valpunte, intima con su hermana. Se desplaza, pues, a una imaginaria ciudad de Levante con su amiga, la escritora Blanca, y Mauricio, el hermano de esta última, pintor. A pesar de la tranquilidad, Raisa desea volver a París y regresa a los escenarios con

la revisión de su primera coreografía, *La muerte de Danaé*, justo antes de sacrificarse por su hermana, a quien su marido iba a asesinar mientras consumaba el adulterio.

Este texto iniciático ofrece una información relevante para el estudio de la autora en varios aspectos. En un sentido literario, el uso recurrente de la intertextualidad ofrece un mapa de las lecturas juveniles que le inspiraron y sirven de punto de partida creativo para su obra, como las siguientes novelas: *Currito de la Cruz* (1921), de Pérez Lugín; *Sangre y arena* (1908), de Vicente Blasco Ibáñez; o *La hermana San Sulpicio* (1889), de Armando Palacio Valdés (Conde, 1924; Ferris, 2010: 63). Otras lecturas resultan de interés por su vínculo con la danza. Por ejemplo, Raisa Ivanoska se compara con Peter Wald, bailarín racializado de bailes modernos en boga en los años veinte, como el *fox-trot* o el *shimmy*. Este personaje de ficción, adaptado luego a la pantalla por Benito Perojo en 1927 y 1934 y a la escena por Federico Oliver en 1930, se popularizó gracias a la novela *El negro que tenía el alma blanca* (1922), de Alberto Insúa. Carmen Conde lo menciona como contrapunto de su bailarina, ya que, a pesar de los contratiempos y el ensimismamiento que la danza provoca en Peter Wald y Raisa, el primero puede disfrutar de la compañía del amor. En *La danzarina rusa* también se alude al “París turbulento, que nos describe Gómez Carrillo” (Conde, 1924: 9)⁸. La interiorización modernista de este autor, quien recibió influencia de novelas como *L'Amant des danseuses* (1888), de Félicien Champsaur, debió de favorecer que Carmen Conde conectase a través de su lectura con una vertiente novelística francesa que tematiza la vida de las bailarinas, tamizada por el potencial creador del guatemalteco.

Las conexiones con el modernismo continúan en la novela con la cita de la primera estrofa del poema “Sonatina”, de Rubén Darío: “La Princesa está triste. ¿Qué tendrá la Princesa?.. / Los suspiros se escapan de su boca de fresa / que ha perdido la risa, que ha perdido el color. / La

⁸ El escritor guatemalteco, Enrique Gómez Carrillo, fue celebrado por sus crónicas parisinas y su mirada modernista proyectada sobre la bohemia, el dandismo y el ambiente de la farándula, repleto de *clowns*, bailarinas y actores, como ocurre en *Almas y cerebros. Historias sentimentales e intimidades parisienses* (1898), *Maravillas. Novela funambulesca* (1906) o las dos partes de *El libro de las mujeres* (1919-1921).

princesa está pálida en su silla de oro. / Está mudo el teclado de su clave sonoro, / y en un vaso olvidada se desmaya una flor” (Conde, 1924: 22). Curiosamente el maestro Ernesto Halffter balletizó esta composición con título homónimo para su estreno el 18 de junio de 1928 en París por la compañía de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina.

Asimismo, la narradora omnisciente de *La danzarina rusa* describe una danza de Raisa, titulada *Sirena*, que baila en su habitación del hotel acompañada al clavicordio por su amiga Blanca. Exhausta por la danza, la acompañante reconocía en su expresión el hastío de la princesa dariana. Por tanto, la novela de Conde interpela a los imaginarios dancísticos que poblaron la literatura de su época, así como reproduce el impacto que provocaron estas artistas en la cultura secular. El hijo de Raisa, con quien apenas tiene contacto, le comenta en carta a su madre que la ha visto en una fotografía de *Blanco y Negro*, “casi desnuda”, con un pie de foto que la tildaba de “danzarina exótica” (Conde, 1924: 28), una expresión común en la presa periódica del primer tercio de siglo XX.

Uno de los aspectos más destacados de la narración, que codifica el giro corporal, reside en la elección genérica, pues consiste en una novela de artista. Desde el título se evidencia la trascendencia que la danza cobra como núcleo de la fábula, siendo la expresión dancística el motor de la trama. A esta condición superpone Conde los personajes de Blanca, escritora, y su hermano Mauricio, pintor, para quienes el arte coreográfico también se convierte en un catalizador artístico, como alter-egos de la cartagenera. La obra, abismada en sí misma, produce unos efectos metaficticiales que se refuerzan con la inclusión del género epistolar como estrategia de revelación confesional de la bailarina, quien testimonia cómo su entorno percibe la danza. Asimismo, la detención de la historia para ahondar en las obras de arte deviene en digresión metaartística a modo de poética, a semejanza de lo que hiciera Ramón Pérez de Ayala en sus reflexiones líricas en torno al baile en *Troteras y danzaderas* (1913) (Pérez de Ayala, 1978).

Las imaginarias écfasis de los números de Raisa Ivanoska, como *Sirena* o *Muerte de Danaé*, simbolizan el estado interior del personaje, preludian el final fatídico y se configuran como revelación poética, una materialización de lo invisible y de lo indecible, fruto del entendimiento

mallarmeano de la danza como escritura poética. Sentencia la voz narradora acerca de sus movimientos: “había en sus simultáneas fases, una asombrosa diafanidad de ideas, un clarear de poesía vivísima” (Conde, 1924: 17). La interpretación coreográfica de Raisa se vuelve, en palabras de Mauricio, “el germen, que da semillas provechosas e idealizadoras” (Conde, 1924: 25), siendo el cuerpo en movimiento un ideal artístico que recuerda al difundido concepto esencialista de ‘eterno femenino’. Por ello, Mauricio inmortaliza en su pintura a la protagonista “en una de tus clásicas danzas” (Conde, 1924: 25), lo que le granjea “el primer premio, en la Exposición Anual de Francia” (Conde, 1924: 29).

De igual manera, su hermana Blanca se inspira en la bailarina para escribir *La Estatua se Anima*, en que la escritora aspiraba a “inmortalizar tu persona, como tú immortalizas tu Arte” porque “trasladarte al virgen papel, que fue pauta, del poema, de la música de mi inspiración” (Conde, 1924: 20) se entiende como un reflejo de la conexión de las almas. De esta manera, Conde explicita una clara herencia simbolista que veía en la danza un ideal poético que permitía trascender lo terrenal y acceder a un plano espiritual. Como advertía Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916), desde una posición esotérica, “descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética” (Valle-Inclán, 1922: 166)⁹.

La importancia de lo oriental, el uso de vestuario vaporoso con transparencias, la sutil desnudez o las referencias a lo escultórico conectan claramente con la danza moderna, especialmente con el camino emprendido por Isadora Duncan y continuado por sus imitadoras. De hecho, dado que Conde se transfigura poéticamente a sí misma en la joven Blanca, de veintiséis años —justo diez más que la autora en el momento de creación—, es posible que la obra surgiera tras la representación de la compañía de Sascha Morgowa, que actuó el 20 de junio de 1923 y los días sucesivos en el Teatro Circo de Cartagena, en el que hubo una “asis-

⁹ Por eso, el escritor gallego afirmaba que “el baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutaliza en el éter de la luz” (Valle-Inclán, 1922: 87).

tencia del bello sexo en número bastante considerable” (Marcial, 1923)¹⁰. Esta consideración se ha valorado en vista de que, en la primera página del mecanoscrito conservado, se indica el 22 de julio de 1923 tal vez en referencia a la fecha de inicio de la escritura.

La feminidad fatal de la bailarina, la disoluta concepción del amor, el uso del género epistolar o la visión de la danza como una escultura en movimiento conectan con uno de los éxitos editoriales del primer tercio del siglo xx: *Tú eres la paz* (1906), de “Martínez Sierra”. Raisa Ivanoska le comenta a su hermana que, de los escritores españoles, prefiere a “Martínez Sierra, como novelista poético. Peregrina elevación del sonido y la vibración” (Conde, 1924: 12). En *Tú eres la paz*, el personaje de Carmelina se caracteriza por su repertorio orientalizante —en el que incluye lo español— y por la metáfora en torno a la escultura que engarza con la metanovela de Blanca, sintetizable en el axioma “columna cimbreada era su cuerpo” (Martínez Sierra, 1954: 58).

Por tanto, todos estos aspectos de la novela marcan el inicio de la escritura condiana y conectan con los motivos que conforman la primera obra de ficción publicada por Conde: *A los acordes de la pavana*, escrita un año y medio después. En uno de los suplementos que no siguen la numeración principal del manuscrito de *La danzarina rusa*, la voz narradora relata de manera melodramática la declaración del pintor Mauricio a la bailarina Raisa, encuadrada en una evocación romántica, cuyo tiempo y espacio se asemejan a la acción que define a la pieza posterior: “Los últimos arpegios de los violines, como sollozando, destrenzaron la armonía galana y frívola, de una pavana, que remontaba el pensamiento, a siglos pasados, a jardines versallescos y reales, en los que, las bellas

¹⁰ La *troupe* de Sascha Morgowa recorrió todo el país con sus “bailes rusos y esculturas vivientes” (*Espectáculos*, 1923) en los que el cronista cartagenero Marcial destacaba “la desnudez de los cuadros plásticos por la inmovilidad de las artistas” (1923). En su paso por el Teatro Romea de Murcia, “para que el ballet ruso pudiera verlo toda clase de público, debieran de ir cubiertas muchas desnudeces que sin menoscabar la emoción estética, quitarían crudeza a las figuras, armonizando todos los gustos”, ya que “en las esculturas vivientes salen completamente desnudas y forman conjunto muy artístico” (J. d’A.. 1923). No se ha logrado apenas información hemerográfica sobre el conjunto, que componían ocho bailarinas con números coreográficos y musicales “con un lujo verdaderamente oriental” (Buxadé, 1923).

favoritas de la Corte esplendorosa, doblaban sus figuras en favor del baile, gran señor...” (Conde, 1924: 2º suplemento: 7).

Esta impronta “de los tiempos románticos, precursores de la guillotina” (Rubio Paredes, 1990: 124) vertebran la trama amorosa de *A los acordes de la pavana*, en que la danza culmina el romance entre el joven Duque y la Marquesa. Esta breve pieza teatral se escribió en el verano de 1925, tras la convocatoria datada el 6 de agosto de los Juegos Florales por la Asamblea Local de la Cruz Roja de Albacete, cuyo galardón ganó Conde. Para presentarse, se pedía “un entremés representable, diálogo o monólogo, en prosa o verso” (Rubio Paredes, 1990: 115), lo que explica su concisión y su sencillez estructural y argumental, en conexión con el tono romántico propio de sus textos de juventud. Miguel Pelayo, quien leyó los primeros esbozos juveniles de Conde, celebraba el reconocimiento de esta pieza tanto por su aportación a un “feminismo triunfante” de las creadoras cartageneras, como por el cumplimiento de sus designios, que indicaban hacia “una ruta segura y fecunda a mi gentil amiga, sin que por ello abandone el cultivo de la novela, donde puede estar segura [que] hay laureles que han de serle propicios” (Pelayo, 1925).

Llama la atención, precisamente, el detallismo que ofrece Conde en la acotación consagrada a la danza que vaticina ya el título. La autora no solo aporta información kinésica sobre la coreografía —“da una vuelta lenta, como rimando el minué”; “a los acordes lejanos y graves del minué, bailan pausadamente” o “el duque lleva de la mano de seda el cuerpo grácil de la jovencita, a los giros cadenciosos de la danza...” (Rubio Paredes, 1990: 121)—, sino que se detiene en la descripción de los signos del vestuario, por ejemplo: “el miriñaque infla la falda de raso malva al ritmo de la danza señorial...” (Rubio Paredes, 1990: 121). También utiliza el lenguaje poético para reforzar la trascendencia del número bailado como trasunto de la correspondencia amorosa: “forman un conjunto admirable: el otoño y la primavera; la luz y la sombra; el aroma y el recuerdo del aroma” (Rubio Paredes, 1990: 121).

La indexación de la danza y su significado en la obra teatral llamaron la atención de Emilio Freixas, quien entonces colaboraba en la revista barcelonesa *Lecturas*, en cuyo número de noviembre de 1925 se publicó *A los acordes de la pavana*. Probablemente por su plasticidad, el

ilustrador prefirió seleccionar la acción danzada. De esta manera, la coreografía contenida en el texto dialoga con el trabajo plástico, lo que confirma que la danza constituye el epicentro del texto. En consecuencia, la ilustración se impone sobre la bidimensionalidad del papel para evocar la condición tridimensional del arte coreográfico. Esta convivencia entre texto e imagen fue comúnmente practicada en las escrituras para y sobre danza durante la Edad de Plata, dada la visualidad inherente al baile.

1.2. La danza como materialización de la alegoría durante la Guerra Civil

Como ya se ha comentado, Ernestina de Champourcin, en correspondencia privada, le comentaba a Carmen Conde en 1929 la pretensión de materializar lo invisible en su serie poemática sobre danzas, lo que conecta con los ejercicios dramáticos de la poeta cartagenera durante la Guerra Civil, en los que acudía a la danza como encarnación de lo inefable y concreción del entramado alegórico. El vínculo de la danza y el auto sacramental ha sido ya largamente estudiado, también en su secularización durante la Edad de Plata, en la que hubo una inclinación a la balletización y armonización del movimiento en escena, como se constata en los montajes de La Barraca o el Teatro Nacional de Falange (Plaza Chillón, 2001: 222; Peral Vega, 2021). Esta síntesis de lenguajes escénicos insertada en una búsqueda de la espectacularidad probablemente la disfrutó la autora que nos ocupa, ya que advertía a su amiga María Cegarra Salcedo en carta del 2 de enero de 1933 que “supongo que no perderás de ver “la Barraca”. Es un ensayo que merece la pena” (Cegarra Salcedo/ Conde, 2018: 179). Igualmente debió conocer el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), de Miguel Hernández, en el que la Carne utiliza la danza como arma de seducción en una relectura católico-alegórica de Salomé, atravesada por la mirada finisecular. Estos vínculos con el arte de Terpsícore se observan en el teatro escrito durante la contienda fratricida, como el “auto civil contra la guerra” *Oíd a la vida* (1936) y *El ser y su sombra* (1938).

La enumeración de las alegorías, tanto de origen natural como humano, de *Oíd a la vida* se ofrece bajo un simbólico “quienes se mueven aquí”, que ya sitúa a Carmen Conde en la estela del giro corporal. El

dramatis personae se acompaña de unas notas que, además de atender al vestuario y la caracterización, describen los diversos movimientos que continuamente llenan la escena. Las Aguas “se moverán con cierta independencia que, sin embargo, contenga un ritmo de ondulación” (Conde, 2019: 45). En relación con el Viento, su desplazamiento repercute en “los lienzos que se hallan en escena, lentamente conmovidos” (Conde, 2019: 45), con lo que su movimiento corporal afecta a los signos del espacio. De esta manera, Conde atribuye a cada personaje un modo de ocupar la escena y de distribuirse por ella. En otros casos se utiliza la metáfora, como, por ejemplo, en la descripción de El que mató, que “se moverá como un cuchillo dentro de una herida queriendo agrandarla” (Conde, 2019: 46). Especialmente destacable es la caracterización de la Luz que “podría ir envuelta en una danza de Purcell lisamente interpretada porque en estas músicas sería indispensable olvidar los adornos, innecesarios devaneos que enturbian el allegar sereno de la Música” (Conde, 2019: 46). El referente musical de Purcell se ofrece como una clave de ese “aire de *ballet*”¹¹ que dinamiza la acción dramática en *Oíd a la vida*.

Esta condición dancística que subyace a la obra teatral se concreta en signos escénicos en el último cuadro, titulado “Decir del coro”. Las alegorías reaparecen en la escena en coro, situada en el centro la Tierra, mientras “unos hombres oscuros, sin rostro, entrarán con justeza dramática y trayendo muertos de dos en dos los depositarán ante el Coro, a los pies de la Tierra” (Conde, 2019: 71). Impotentes, los elementos naturales se quejan del devastador y asolador panorama de la guerra, que ha dejado a tantos muertos que, a decir de la Tierra, son “esqueletos de nubes para riegos hondos de mi cuerpo” (Conde, 2019: 72). De repente, los Muertos expresan que continúan vivos porque han muerto por la vida: “¿Qué importa morir aparentemente, cuando se da el cuerpo para

¹¹ Esta expresión la usa Luis Escobar con respecto al montaje que el Teatro Nacional de Falange ofreció del auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdivieso, a partir de su estreno el 16 de junio de 1938. El director de escena consideraba que la decisión de emplazar la obra ante la fachada del Enlosado de la Catedral de Segovia exigía un despliegue del movimiento que favoreció la balletización: “Desde el principio había comprendido que el juego interior y el gesto, propios de un escenario, serían insuficientes ante la dimensión de una catedral y con tales distancias; lo sustituí por el movimiento, lo que daba a la acción un aire de ballet” (Escobar, 2000: 116).

que la idea alcance su victoria?” (Conde, 2019: 73). La metáfora empleada por Conde ya desde el título cobra, así, un sentido político inserto en un entramado dramático en que el uso de la arenga y el apóstrofo al público cumplen una misión¹².

La muerte por la vida adquiere, entonces, dimensión escénica al convencerse los elementos naturales de la vitalidad de los cadáveres porque “morir por la Libertad es vivir perennemente libres” (Conde, 2019: 74). Los elementos, tal vez por influencia calderoniana, danzan alrededor de los difuntos, mientras que la Tierra consuela a la Madre, ya que “Yo te lo daré [a tu hijo] rebrotado en millares de hijos. Yo voy a transformar esta muerte inmensa que nos anega. ¡Yo, madre desolada del hijo muerto, voy a reproducírtelo!” (Conde, 2019: 74). El sentido de danza de la Muerte se desvirtúa en aras de una “danza de vida” (Cacciola, 2019: 36), de un bailar en torno a la Muerte por la Vida, por la defensa antifascista. Entre gritos de “oíd a la vida”, el número coreográfico funciona como apoteosis final de la obra a medida que se transforma en “danza lenta entre la música de esperanza que sobreviene” y aparece un Joven con “sus pasos ágiles” (Conde, 2019: 74) que rebosa vida ante la muerte bélica. La danza desempeña una clave interpretativa al reforzar el renacer de una nueva sociedad fruto de los estragos de la guerra, así como permite darle entidad escénica a la resolución dramática.

En *El ser y su sombra*, se diluye completamente el carácter propagandístico, aunque se mantiene el sentido simbólico de la danza. La influencia del auto se redirige hacia un examen de autoconsciencia de la turbación interior, de manera semejante a la que se percibe en otras obras del momento como *El sueño de la razón* (1929), de Cipriano de Rivas Cherif, *El Público* (1930), de Federico García Lorca, o *El hombre deshabitado* (1931), de Rafael Alberti (Peral Vega, 2021: 47-67). Así pues, “un hombre inquieto convoca para su examen a todas las fuerzas que rigen su vida creyendo vencerlas con sacárselas del alma y afrontarlas heroicamente” (Conde, 1937: n.p.)¹³ en lo que podría denominarse como

¹² Así lo confirma la publicación de fragmentos en *Radio Murcia* en 1937 y *Mujeres Libres* en 1938 (Cacciola, 2019: 21-22).

¹³ Téngase en cuenta que se conservan al menos cuatro versiones fechadas en distintos momentos entre 1937 y 1938, además de copias mecanoscritas. En este artículo, examino

un alegórico auto de fe hacia sí mismo. Frente al Hombre, característica entealequia del auto, Conde seculariza en el entramado de imágenes las reivindicaciones feministas al incorporar la Imagen de la Mujer, quien “renuncia a la idea masculina de heroicidad y prefiere encarnar cuerpo y espíritu de manera aunada” (Sánchez Hernández, 2024: 230), lo que conecta con el ideal simbolista de la bailarina como integración de cuerpo y alma sin fisuras. Por eso, de ella se dirá que “tu cuerpo es una palabra mágica de tu espíritu. [...] ¡Hay una armonía entre tu sentimiento y estos brazos, estos hombros, este vientre tuyo que lo danza!” (Conde, 1937: cuadro segundo: 9). Así, el conflicto dramático se esboza precisamente como la desconexión entre el cuerpo (el Hombre) y el alma, redistribuida en las diferentes alegorías (el Deseo, el Ensueño, el Bien, el Mal, entre otras).

Esta escisión provoca la aparición de la Muerte, acompañada de unas Fuerzas Secretas, trasunto de la perturbación espiritual, que no han sido convocadas ni por la parca ni por el Hombre. Sánchez Hernández (2024: 231) las ha interpretado como velada simbología del suicidio; incluso cabría la posibilidad de entenderlas por el contexto histórico como una anomalía provocada por el fascismo y sus consecuencias. El quiebre cuerpo/alma fruto de una desconexión dancística, en contraposición a la Mujer, se materializa en una “Danza de las Fuerzas Secretas en torno de la Muerte que mira al Hombre, alejado con su sombra, del coro. Le mueve una música áspera que tiene una armonía a contrapunto, mágica; y alguna que otra vez se duelen campanas veloces, altas, atropelladas” (Conde, 1937: cuadro cuarto: 7). Esta danza macabra, conectada con la tradición medieval del cuerpo, metaforiza precisamente la aflicción del Hombre. El movimiento no reside en el Hombre en sí, en la armonía entre sus partes, sino que se ha exteriorizado fruto de la escisión entre el cuerpo y el alma. Esta condición anómala, configurada escénicamente como número coreográfico, realza ese “afán en crisis” (Conde, 1937: cuadro cuarto: 7) que solo puede salvar el amor, en tanto que conjunción de todas las entealequias, incluida la Muerte. De esta manera, Conde se hace eco de la larga tradición del auto al asumir uno de sus ejes vertebradores:

el ejemplar con fecha de “marzo-abril” de 1937 en Murcia y dedicado a Amanda Junquera el 21 de abril de 1937.

“el poder transformador del Amor en el alma del hombre” (Peral Vega, 2021: 57), que traspasa la tradición desde *La vida es sueño*, de Calderón, a *El Público*, de García Lorca.

En una estética semejante, aunque escrita ya a finales de 1939, se enmarca *Instinto*, un drama que aborda los deseos de Elisabeth, que se ve presa de su inclinación inconsciente hacia las artes amatorias, independientemente del género (Conde, 1939). Conde continúa empleando la alegorización como mecanismo para abordar las contradicciones y dudas y la sombra como un recurso para representar lo oculto y lo irracional del ser. En el cuadro cuarto, en un escrutinio ante el espejo y el Viejo, Elisabeth se cuestiona sobre los motivos de su irrefrenable anhelo. En ese momento, para reforzar la lectura erótica, aparece Clotilde bailando el Nocturno n.º 3 de Gabriel Fauré. Esta intervención opera como la materialización de los desvíos libidinosos, en clara correspondencia con el sentido dionisiaco de la danza promulgado por Nietzsche. A pesar de que el personaje de la bailarina no vuelve a presentarse, este texto —cuyo estudio está aún en curso— parece estar inspirado por las actuaciones de Clotilde Sakharoff en Madrid en el otoño de 1939, en donde bailó la mencionada pieza del compositor francés.

1.3. El cuerpo en movimiento en los proyectos escénicos bajo el franquismo

La anomalía del campo cultural bajo el franquismo (Larraz/ Santos Sánchez, 2021) no limitó el vínculo de Carmen Conde con la danza, aunque tal vez el devenir de su producción literaria diluyó el interés apreciado en las piezas anteriormente comentadas. Además del desempeño poético, que ocupó mayormente su escritura, los aspectos coreográficos quedaron aparentemente ligados a las decisiones de la dirección escénica. Por tanto, los textos no abundan tanto en indexar lo dancístico, sino que estas incorporaciones coreográficas nacen de la voluntad escénica de otros creadores.

Así ocurre con la dramaturgia para la infancia de Carmen Conde que, a pesar de que excedería nuestro objeto de estudio, merece ser tenida en cuenta por el valor plástico que la música y la danza ofrecen en la

dinamización de la pieza. A lo largo de su tesis doctoral, Luis Ahumada Zuaza (2011) subraya la importancia de la danza integrada en las obras dramáticas a modo de *ballets*, interpretados ya en la representación por profesionales, lo que abre una nueva vía para el teatro condiano inexplorada hasta entonces. El ejemplo más significativo, por ser la primera pieza representada de la autora, es *Aladino*, firmada con el seudónimo de Florentina del Mar. Dirigida por Genaro Xavier Vallejos con música de Ángel Martínez Pompey, fue escenificada en las tablas del Teatro Español por el grupo Teatro Infantil Lope de Rueda el 11 de noviembre de 1943. Eduardo H. Tecglen (1943) reconoció que “música y danza — hay unos encantadores “ballets” de “Los genios del subterráneo” y de la “Leyenda de los piratas”— colaboran en la sugerencia de lo poético y lo fantástico”, en conexión directa con ese estrecho vínculo entre lo lírico y lo coreográfico que ya se ha apuntado. Curiosamente, el *ballet* no se registró en ninguna de las ediciones de *Aladino*, como advierte Ahumada Zuaza (2011: 311), lo que nos alerta de la compleja tarea de la fijación de estos signos efímeros de la escena que no se codifican lingüísticamente y que no siempre se corresponden con la versión escrita¹⁴. El maridaje entre lenguajes escénicos se percibe en otras obras firmadas como Florentina del Mar que vieron la luz en *La Estafeta Literaria* en 1945, como *Tres con un burro* o *La conquista de Acoma*. Incluso en piezas posteriores se percibe esa integración de números bailados en obras concebidas para el entretenimiento infantil, como *El conde Sol* (1968), con música de Rafael Rodríguez Albert.

Esta desacompasada correlación de la escenificación y la escritura — por otro lado común en los procesos de transducción intersemiótica que sufre el texto en su camino a la representación — también se aprecia en la manera en que se incorpora la danza en las piezas teatrales concebidas en colaboración con la compositora Matilde Salvador, quien ya el 21 de julio de 1947 le mostraba el interés en “colaborar contigo en este

¹⁴ La misma circunstancia se aprecia en las canciones condianas. Por ejemplo, las letras de las composiciones musicales creadas con Matilde Salvador, según las partituras, difieren de su fijación poética en *Cancionero de la enamorada* (1971) y *Canciones de nana y desvelo* (1987), lo que genera cierto distanciamiento entre la versión intermedial y la versión editorial. Esta última presenta, por tanto, variaciones textuales realizadas por la autora años después de su musicalización.

aspecto [teatral]. Ya nos pondremos de acuerdo pues ahora tengo mucho que hacer y con este calor...”¹⁵. La creadora valenciana le comentaba su desempeño en la música escénica al nombrarle su *ballet Romance de la luna luna* (1937) y su ópera *La filla del Rei Barbut* (1943).

De esta manera, surgió a inicios de 1948 *Belén (auto de Navidad)*, que se refundió en *Retablo de Navidad*, y que no se estrenó hasta 1953. En este proceso, fue Salvador quien incidió en incorporar la danza por su dinamismo: “después de la Canción del Pastor y el coro, he añadido una danza para que la bailen los pastores, porque esto da variedad y al público le gusta”¹⁶. Aunque se ofreció una audición el 28 de diciembre de 1950 en el Conservatorio de Valencia, su estreno se celebró el 27 de diciembre de 1953 en el Teatro Principal de la capital del Turia. La dirección corrió a cargo de Javier Devesa, ayudado por Antonio García Fernando, con decorados de Joaquín Michavilla y Ángeles Ballester, atrezzo de Jenaro Lahuerta y el concurso de la Orquesta Municipal y la Coral Polifónica Valenciana bajo la dirección de Vicente Asensio, marido de Salvador (*Música*, 1953; Chanza, 1953). Además del empeño en el entrenamiento de los coros, intuimos por las crónicas que en la armonización del movimiento destacó la interpretación de la bailarina Lina Cubells, la única del elenco sobre la que se indica que fue “ovacionada” (*Música*, 1953).

Paralelamente, las colaboradoras se plantearon un proyecto escénico más ambicioso, “más serio que el *Belén*”¹⁷, puesto que contaría con una mayor circulación comercial al desligarse de la Natividad como única época de representación. Se ideó, con este fin, *El lago y la corza*, cuyo proceso de creación se extiende desde 1947 hasta 1956 (Broullón-Lozano/ Coello Hernández, 2024). A pesar de que la obra no alcanzó la escena, se trasvasó a la televisión a modo de teatro filmado, cuya emisión se realizó el 28 de diciembre de 1969. En la grabación queda patente la importancia del movimiento fuera de cualquier uso cotidiano, especialmente en los seres mágicos del bosque con vaporosos tules y vestidos,

¹⁵ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 21 de julio de 1947, PCC-AO, sign.: 044-077, p. 2.

¹⁶ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 18 de noviembre de 1948, PPCC-AO, sign.: 051-087.

¹⁷ Carta de Matilde Salvador a Carmen Conde, Valencia, 14 de julio de 1948, PCC-AO, sign.: 049-062.

que estilizan la línea recta, aunque con notable carencia técnica (Conde, 1969). La coreografía fue creada por Nadine Boisaubert.

Igualmente trascendente nos parece la constatación de la importancia de la danza en la trayectoria de Carmen Conde al traducir y adaptar literariamente *Historia del soldado* (1918), de C. F. Ramuz, con música de Igor Stravinsky. Esta obra de cámara se estrenó en 1958 dentro de la programación de Dido Pequeño Teatro, con la colaboración de Juventudes Musicales Españolas, con dirección de Miguel Narros, decorados de Juan Segarra y “dirección y montaje coreográfico” de Deborah Soiffer (Conde, 1958b). En cuanto al elenco, el Lector fue interpretado por Luis Prendes; el Soldado, por Antonio Cerro; La Princesa, por Nana Lorca; y el Diablo, por Antonio Gades. Nana Lorca y Antonio Gades, quienes fueron años después directores del Ballet Nacional de España, dan buena cuenta de cómo el giro corporal en la trayectoria de Conde trascendió la página para encarnarse en cuerpos danzantes.

La acción dramática de *Historia del soldado* consiste en una metáfora bélica a partir de un cuento ruso de Afanassieff. El Soldado intercambia su violín, trasunto del alma, con el Diablo, quien le ofrece un libro con poderes para enriquecerse. Sin embargo, apesadumbrado, el protagonista intenta conseguir de nuevo su instrumento hasta que lo logra en un despiste del demonio. En este momento, Conde sitúa la acción dramática delante del telón, en donde se baila el número de tango, vals y *ragtime*. A continuación, el Soldado neutraliza al Diablo al tocar con el violín “La danza del diablo”: “Contorsiones. Intenta retener sus piernas con sus manos y no lo consigue. Cae a tierra extenuado” (Conde, 1958a). Sin embargo, el antagonista se apropia de nuevo del instrumento y cierra la escena con una “Marcha triunfal del Diablo”.

Me interesa recalcar sobre este proyecto la mirada de Conde esbozada en las “Notas al Programa”, puesto que la autora consideraba *Historia del soldado* como una creación concebida en “unas circunstancias tan excepcionales para producir una obra de arte” (Conde, 1958b). Además de la autoría intelectual, la poeta subrayaba a los intérpretes, durante muchos años desposeídos de derechos sobre su propia creación, y resaltaba a los “bailarines tan maravillosos como los Pitoeff” (Conde, 1958b). En definitiva, la melómana escritora contribuía con su traduc-

ción poética a la reposición de *Historia del soldado*, la cual era vista por la cartagenera como “una obra única en su género: hablada, mimada, danzada, que no es sólo teatro, ni recitado, que no es tampoco danza o música, sino un conjunto absolutamente inédito de todos esos elementos” (Conde, 1958b). Esto es, una obra confeccionada bajo ese giro corporal que, con estas palabras, Conde apreciaba en 1958.

De igual interés por la conjunción de diferentes lenguajes escénicos resulta *Retablo de mar, mina y huerta* (1976), firmada por Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde. Para entonces, su marido ya había fallecido, por lo que la decisión de atribuirle la autoría surge de la utilización de sus poemas para musicalizarlos. En unas notas finales apuntaba que “todos los poemas del mar, etc., que se dicen son de ANTONIO OLIVER BELMÁS, uno de los más puros amigos del pueblo cartagenero para el que fundó la Universidad Popular que actuó desinteresadamente desde 1931 a 1936” (Conde, 1976: n.p.). Esta pieza breve, con una simple trama, se presenta como una metáfora de la identidad cartagenera al aunar en el espacio al Marinero, el Pescador y el Minero, a semejanza del *ballet Danza del mar y de la tierra* (1981) que escribió Conde.

En *Retablo de mar, mina y huerta*, a modo de cuadro flamenco, la presencia del baile en compañía del toque y el cante se materializa a través de una bailaora que se llama La Malena y que no toma nunca la palabra. Este entramado que recicla poemas de Oliver Belmás y de Conde nace de un compromiso que la poeta decidió contraer con José Manuel Garrido, Paco Conesa y Tonia Albaladejo, quienes probablemente recurrieran a ella para una creación *ex profeso* para un festival. A lo largo del texto dramático queda patente: “s’acabó por este año el Festival del Trovo” (Conde, 1976: 9). En las notas finales sin paginar, se añaden nuevas escenas. En una de ellas, el personaje de Paco comenta que “ya era hora de que en Cartagena se resucitara una tradición como ésta” (Conde, 1976: n.p.)¹⁸.

¹⁸ La mención a Paco Conesa, cuya pista se puede seguir en dos cartas de María Cegarra a Conde (Cegarra Salcedo/ Conde, 2018: 578 y 617), vincula al pintor con la decoración de los Festivales Nacionales de Cante Minero de La Unión. La primera parte del mecanoscrito se fecha el 23 de agosto de 1976, al igual que la carta de Carmen Conde a Tonia Albaladejo, 23 de agosto de 1976, PCC-AO, “Producción literaria de Carmen Conde”,

Ya en la setentena, Conde continúa ofreciendo conexiones con la danza a través de dos *ballets* concebidos como soporte textual de la creación de un joven compositor, Ángel Gómez-Morán¹⁹. Estas dos piezas podrían ser consideradas como las únicas que estrictamente fueron diseñadas para bailarse. En *Danza del mar y de la tierra* (Conde, 1981), elabora una alegoría que sintetiza la identidad cartagenera como la simbiosis de lo marino y lo terrenal. Según nota ológrafa de la autora en el manuscrito, el compositor desechaba el proyecto por la complejidad de las múltiples voces y la cantidad de canciones. En sentido semejante, el *ballet Safo* (Conde, 1985) se articula a partir de textos escritos de la poeta clásica y propios. La virtual coreografía ideada por Conde en su escritura sitúa al cuerpo danzante en estrecho paralelismo a la música y a la palabra poética, siendo la danza una de las tres partes de una triada escénica indisoluble.

Conclusiones

La presencia de la danza en la trayectoria literaria de Conde no parece responder a una razón circunstancial, puesto que atraviesa su carrera desde sus primeras obras juveniles (a saber, la novela *La danzarina rusa* de 1924 o la obra dramática corta *Los acordes de la pavana* de 1925) hasta las últimas piezas en su madurez (como los *ballets* *Danza del mar y de la tierra* y *Safo*). Al contrario, la danzalidad expresada en su escritura, especialmente la teatral, da buena cuenta de las posibilidades líricas que le ofrecía el movimiento en sus usos no miméticos al potenciar la abstracción y la evocación, intersticio en el que convergen poesía y arte coreográfico. Por todo ello, el cuerpo danzante se presenta como un vehículo de proyección poética con el que explorar el antirrealismo, romper la referencialidad e indagar en una acción situada en un plano íntimo,

teatro, caja 3; en la que se confirma la petición del proyecto sobre el que no se ha localizado más información: “Estuve hablando con José Manuel [Garrido] y aunque él me dijo que no me apresurara a hacer el arreglo que te adjunto, lo hice porque tendré que entregarme pronto a otra tarea diametralmente opuesta. Con esto os he complacido en vuestros deseos y si no os pareciera adecuado, yo no me ofendería nada y os quedaríais en libertad de devolvérmelo”.

¹⁹ A esta cuestión he dedicado otro texto (Coello Hernández, 2024).

espiritual y onírico. La semiotización del movimiento del cuerpo en la producción condiana dialoga, así, con las preocupaciones seculares de la literatura y la escena y se inserta en el giro corporal del arte.

Llama la atención de manera especial cómo durante la Guerra Civil la inclusión de números coreográficos en sus obras teatrales operaba como la materialización de lo intangible, en contraposición al carácter conceptual de las alegorías. Así, sus autos *Oíd a la vida* (1936), *El ser y su sombra* (1938) e *Instinto* (1939) incorporan el baile como trasunto del conflicto de identidad de los personajes, que buscan la armonización corporal como contrapunto a la fractura vital e intelectual que dibuja el conflicto dramático. También en sus *ballets* de los ochenta continúa empleando la danza como espacio de búsqueda en torno a lo identitario, especialmente en *Danza del mar y de la tierra*, con respecto a la concepción de Cartagena como síntesis de los polos opuestos.

No obstante, en su mayoría estos proyectos permanecieron inéditos o carecieron de una difusión amplia, por lo que no se puede soslayar los sucintos apuntes con respecto a la interacción de Carmen Conde con la escenificación y la incorporación de escenas bailadas que, en ocasiones, eran sugeridas por otros creadores. Así se aprecia en sus obras infantiles, en su adaptación de *Historia del soldado* —que había sido concebida en su estreno ya como obra total— en 1958 o en *El lago y la corza* (1956), en colaboración con la compositora Matilde Salvador. Estos títulos sugieren no solo la conexión de la escritora con los agentes escénicos del momento, sino también la consciencia con respecto al auge de la conjugación de diversos lenguajes escénicos que potenciaran la espectacularidad y, sobre todo, la importancia de la hibridación, que ya virtualiza sus textos en tanto que escrituras intermediales.

En definitiva, en la producción de Carmen Conde se aprecia una adhesión a integrar y buscar en sistemas de signos no verbales otras formas de expresión en aras de una obra total. Como escribió la poeta en *El tiempo es un río lentísimo de fuego*, “porque el cuerpo, / todo el cuerpo albergándole a la vida / su oscura aunque preclara omnipotencia, / siempre está aquí, estará siempre” (Conde, 1978: 65). Por eso, se podría afirmar que para la escritora el giro corporal se manifiesta como una vía más de su inquietud lírica al ofrecerse el cuerpo como un terreno de exploración

poética, tanto en las evocadoras imágenes de su movimiento como en su absoluta quietud, tanto en su *estar* como en su *ser*.

Recibido: 28/4/2024

Aceptado: 2/10/2024

Referencias citadas

Ahumada Zuaza, Luis (2011), *El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde* [tesis doctoral], Murcia: Universidad de Murcia, <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/29887> (consultado 12/03/2024).

Álava, María Eugenia (2022), “Introducción”, en Carmen Conde y Angelina Gatell, *Cada mujer en su vida. Teatro inútil*, Madrid: Torremozas, pp. 7-40.

Antoranz, Sergio y Santiago, Sergio (eds.) (2018), *La recepción de Nietzsche en España. Nuevas aportaciones desde la literatura y el pensamiento*, Berna: Peter Lang.

Bagué Quílez, Luis (2011), “Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939)”, *Lectura y signo*, 6, pp. 219-233.

Broullón-Lozano, Manuel A. y Coello Hernández, Alejandro (2024), “Estudio introductorio”, en Carmen Conde y Matilde Salvador, *Cancionero*, Madrid: Lastura, vol. 1, pp. 13-62.

Buxadé, J. (1923), “Barcelona”, *Eco artístico* (Madrid), 30 de abril, n. 411, p. 8.

Cacciola, Anna (2019), “El ‘Teatro Inútil’ de Carmen Conde: el caso concreto de *Oíd a la vida*”, en Carmen Conde, *Oíd a la vida (auto civil contra la guerra)*, Madrid: Torremozas, pp. 7-39.

Champourcin, Ernestina de, y Conde, Carmen (2007), *Epistolario (1927-1995)*, ed. de Rosa Fernández Urtasun, Madrid: Castalia.

Chanza (1953), “Valencia, hoy. El domingo, ‘Retablo de Navidad’”. Son autores Carmen Conde y Matilde Salvado. [L]a representación

será a beneficio de la compañía de Navidad y Reyes”, *Jornada. Diario de la tarde* (Valencia), 24 de diciembre, pp. 1 y 6.

Coello Hernández, Alejandro (2024), “Los ballets de Carmen Conde: desbordamientos intermediales de una poesía de madurez”, en Manuel A. Broullón-Lozano, Cari Fernández y Fran Garcerá (eds.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 305-317.

Conde, Carmen (1924), *La danzarina rusa*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, prosa, caja 1.

--- (1937), *El ser y su sombra*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 2.

--- (1939), *Instinto*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 1.

--- (1958a), *Historia del soldado*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 3.

--- (1958b), Programa de mano de *Historia del soldado*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 3.

--- (1969), *El lago y la corza*, <https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/lago-corza/6965720/> (consultado 12/03/2024).

--- (1976), *Retablo de mar, mina y huerta*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 3.

--- (1978), *El tiempo es un río lentísimo de fuego*, Barcelona: Ediciones 29.

--- (1981), *Danza del mar y de la tierra*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, teatro, caja 3.

--- (1985), *Safo*, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, “Producción literaria de Carmen Conde”, poesía, caja 6.

- (2019), *Oíd a la vida (auto civil contra la guerra)*, Madrid: Torremozas.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2019), “Una vocación nunca renunciada: Carmen Conde y el teatro”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 44, n. 2, pp. 41-69.
- Ena Bordonada, Ángela (2013), “La novela del espectáculo: el deporte en la narrativa de la Edad de Plata”, en Ángela Ena Bordonada (ed.): *La otra Edad de Plata: tema, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 83-113.
- Escobar, Luis (2000), *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar. 1908-1991*, Madrid: Temas de hoy.
- Espectáculos* (1923), “Espectáculos. Teatro Circo”, *El Porvenir* (Cartagena), 22 de junio, p. 3.
- Fernández-Medina, Nicolás (2016), “A Return to the Body: On Fetishism and the Inscrutable Feminine in Ramón Gómez de la Serna’s *Seños*”, en Nicolás Fernández-Medina y Maria Truglio (eds.): *Modernism and the Avant-Garde Body in Spain and Italy*, Londres: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 3-27.
- Ferris, José Luis (2010), “Carmen Conde: honda verdad, secreta pasión”, en Ángel Mas Legaz (coord.): *Tres personajes en la poesía y la mística: Ibn Arabí, Carmen Conde y Vicente Medina: V Ciclo de conferencias “Personajes de la Región de Murcia”*, Murcia: Consejería de Educación, Fomento y Empleo, pp. 45-83.
- Garcerá, Fran (2018), “‘Porque yo soy la voz de este paisaje’: Carmen Conde, María Cegarra Salcedo y la génesis de *Mineros*”, en Carmen Conde y María Cegarra, *Mineros*, Madrid: Torremozas, pp. 5-26.
- (2021), “Carmen Conde y Amanda Junquera: teatro a cuatro manos”, en Carmen Conde y Amanda Junquera, *Teatro*, Madrid: Torremozas, pp. 7-28.
- Cegarra Salcedo, María, y Conde, Carmen (2018), *Epistolario (1924-1988)*, Madrid: Torremozas.

- Gómez Cortell, Clara (2017), “Antecedentes corales del “giro corporal” y de la “reteatralización” de la escena moderna”, *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 5, pp. 47-66.
- Gómez de la Serna, Ramón (1909), “El concepto de la nueva literatura”, *Prometeo* (Madrid), II, 6, n.p.
- Grumann Sölter, Andrés (2008): “Estética de la danzalidad o el giro corporal de la teatralidad”, *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones estéticas*, 43, pp. 50-70.
- J. d’A. (1923), “Teatro Romea”, *El Tiempo* (Murcia), 14 de junio, p. 1.
- Larraz, Fernando y Santos Sánchez, Diego (2021), “La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema”, en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.): *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 9-26.
- Marcial (1923), “De Teatros. Circo”, *El Porvenir* (Cartagena), 21 de junio, p. 1.
- Martínez Sierra, G. (1954), *Tú eres la paz*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Música* (1953), “Música. El “Retablo de Navidad”, de Carmen Conde y Matilde Salvador, en el teatro Principal”, *Jornada. Diario de la tarde* (Valencia), 28 de diciembre, p. 8.
- Nietzsche, Friedrich (2004), *Así habló Zaratustra*, Santa Fe: El Cid Editor.
- Núñez Alonso, A. (1929), “Aurea de Sarrá, la genial danzarina”, *Muchas gracias* (Madrid), 14 de julio, pp. 8-9.
- Ortega y Gasset, José (1921), “Incitaciones. Elogio del ‘Murciélago’. I”, *El Sol* (Madrid), 6 de noviembre, p. 3.
- Paco de Moya, Mariano de (2008), “El primer teatro de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco de Moya (eds.): *En un pozo de lumbre: estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Cajamurcia, pp. 277-288.

- Pelayo, Miguel (1925), “Glosario cartagenero. Feminismo triunfante”, *El Liberal* (Murcia), 25 de septiembre, p. 1.
- Peral Vega, Emilio (2008), *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona: Anthropos.
- (2021), “*De sentidos guarnecidos y potencias ilustrados*”. *La recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*, Madrid: Guillermo Escolar.
- Pérez de Ayala, Ramón (1978), *Troteras y danzaderas*, Madrid: Castalia.
- Plaza Chillón, José Luis (2001), *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada: Comares.
- Rubio Paredes, José María (1990), *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid: Torremozas.
- Sánchez Hernández, Pablo (2024), “Aceptar plenamente la vida, para poder crear creyéndola: simbiosis de lo religioso y lo social en los autos de Carmen Conde”, en Manuel A. Broullón-Lozano, Cari Fernández y Fran Garcerá (eds.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 221-237.
- Serrano García, Virtudes (2008), “El teatro en colaboración de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco de Moya (eds.): *En un pozo de lumbre: estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Cajamurcia, pp. 389-411.
- (2010), “Mito religioso y transgresión en el teatro de Carmen Conde”, en Mercedes González de Sande y Fidel López Criado (coords.): *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas*, A Coruña: Andavira, pp. 377-384.
- Serrano García, Virtudes y Paco de Moya, Mariano (2007), “Carmen Conde, autora dramática”, en Francisco Javier Díez de Revenga (coord.): *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, Cartagena: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, pp. 211-227.

- (2016), “*Nada más que Caín*, de Carmen Conde, y el Auto Sacramental en el siglo XX”, *Verbela. Journal of English and Spanish Studies*, n. 1, pp. 273-289.
- Sobejano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España (1890-1970)*, Madrid: Gredos.
- Tecglen, Eduardo H. (1943), “En el Español se estrenó “Aladino”. Cuento infantil, escenificado por el teatro Lope de Rueda. Constituyó un gran éxito de BELLEZA y de ARTE”, *Informaciones* (Madrid), 12 de noviembre, p. 2.
- Valencia, Tórtola (n.d.), [Descripción de sus danzas], documento sin título, Museu de les Arts Escèniques/Institut del Teatre, Fondo Tórtola Valencia, sign. Ms1637.
- Valéry, Paul (1939), *Oeuvres de Paul Valéry. Conférences*, París, Éditions de la N. R. F., vol. 11, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510309d>> (consultado 21/09/2024)
- Valle-Inclán, Ramón del (1922), *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid: Artes de la Ilustración.