

“EXISTIR ES LLAMARSE ALGO”: LA AUTORÍA EN CARMEN CONDE¹

PAULA COLMENARES LEÓN

Universidad Complutense de Madrid

paulacol@ucm.es

RESUMEN: El concepto de autor pende de una serie de oposiciones en liza con las que Carmen Conde hace juegos malabares: según venga bien al contexto —y con esto nos referimos al texto concreto donde se enmarca su puesta en escena, pero también al género discursivo, al medio de comunicación y al contexto de recepción, a lo largo de un corpus heterogéneo de textos donde Carmen Conde elabora un concepto de autor(a), escritor(a) o creador(a)—, la autora insistirá en su condición de mujer o borrará la marca de género para reivindicarse implícitamente como “hombre de auténtico ser creador”; resaltará la dimensión artesanal y afanosa de su oficio o reclamará una autenticidad espontánea que no depende de nadie; incidirá en las circunstancias y los soportes materiales de la escritura o defenderá la superioridad divina del artista, ajeno a todo lo que no sean sus entrañas; apelará a una interioridad original y única que no admite influencias externas o aceptará la heteronomía de su voz... Para entender estas oscilaciones, es necesario prestar atención a la encrucijada entre género, escritura y oficio en un contexto donde reivindicar la autoría pasa por afirmar una interioridad soberana y singular vedada a las mujeres trabajadoras.

PALABRAS CLAVE: Carmen Conde, autoría, género, originalidad, interioridad, reproducción.

¹Durante la elaboración de este artículo he contado con la financiación del programa de contratos predoctorales FPU del Ministerio de Universidades (FPU20/07109). Este trabajo es fruto del Proyecto de I+D+i PR27/21-007 (2022-2024) “TRANSLITTERAE. Escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo XX: archivo Carmen Conde”. Agradezco a Manuel A. Broullón-Lozano sus valiosas observaciones.

"EXISTIR ES LLAMARSE ALGO": Authorship in Carmen Conde

ABSTRACT: For Carmen Conde, claiming authorship requires a complex balancing act. Depending on the context—whether the specific text in which authorship is performed, the discursive genre, the medium, or the reception environment—she alternates between emphasizing her identity as a woman and implicitly positioning herself as a “man of authentic creative being,” thereby erasing gender markers. She highlights the artisanal and professional aspects of her craft while also invoking a spontaneous authenticity that transcends formal training or acquired technique. At times, she underscores the materiality of writing; at others, she asserts the divine superiority of the artist, detached from all constraints. She may appeal to an original interiority free from external influence or proclaim the heteronomy of her voice. To understand these seemingly contradictory negotiations, it is essential to examine the intersections of gender, writing, and craft within a framework where authorship presupposes a sovereign and singular interiority traditionally denied to working women.

KEYWORDS: Carmen Conde, authorship, gender, originality, interiority, reproduction.

1. Introducción

Si nos acercamos a los textos donde Carmen Conde elabora un concepto de autor(a), escritor(a) o creador(a), descubrimos madejas de oposiciones en tensión, una concepción fluctuante de la creación literaria —estrechamente relacionada con cada uno de esos conceptos— y patrones al comparar sus contextos o aspaderas. Las oposiciones en las que se apoya son familiares; según los recientes estudios autoriales, todo concepto de autor pende de ellas, a saber: “dentro vs. fuera (de la obra y del espacio común); original vs. copia; producción vs. reproducción; autonomía vs. heteronomía; singularidad vs. comunidad; interioridad vs. corporeidad; propiedad vs. alteridad; e incluso masculino vs. femenino” (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2016: 50). Los términos situados a la derecha de estos binomios se asignan, tradicionalmente, a la autoría femenina; como señala Pérez Fontdevila (2021: 265), la noción de *autor*, “tal y como se configura en el siglo XVIII y tal y como cristaliza en ‘régimen de singularidad’ (Heinich, 2005) (especialmente, a partir del

siglo XIX), puede interpretarse como un dispositivo de exclusión y de deslegitimación de la escritura realizada por mujeres”. Así que toda autora dialoga, muy *grosso modo*, con las siguientes premisas: la mujer no es poeta, sino poetisa; mera reproductora o copista; y menos sujeto en tanto más sujeta a los condicionamientos particulares de su sexo, que es incapaz de trascender² (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2019; Pérez Fontdevila, 2023b: 108-110).³

Es fácil ilustrar la presencia de este esquema en el campo literario donde intentaba abrirse camino nuestro caso de estudio:⁴ comparemos las razones de Carmen Laforet para reivindicar a Carmen Conde como poeta —y no poetisa— con la sinrazón (pues no proporciona argumentos) de Leopoldo Ramos, que corrige a Carmen Conde por haber llamado poeta —y no poetisa— a Guadalupe Amor, una mujer. En respuesta a la dedicatoria incluida en la edición mexicana de *Mujer sin Edén*, Ramos insiste en la fuente heterónoma de la poesía: “no nos cansaremos de decir poetisa cuando se trate de mujeres inspiradas por el canto eterno. Poetisas son todas las mujeres tocadas por la divina gracia de la poesía, y no poetas” (*apud* Garcerá, 2022: 34). Ramos no explica por qué el hombre poeta —entendemos que también tocado por la gracia divina de la poesía— es poeta y no poetisa, pero sospechamos que, para darle estatuto de poeta, habría suprimido las referencias a una inspiración que viene de

² Como también explica Pérez Fontdevila (2023a: 189): “Es precisamente la ficción de autonomía y de singularidad o, en otras palabras, la vinculación entre la verdadera creación literaria y la capacidad de trascender cualquier determinación exterior, lo que justifica la desautorización de aquellos sujetos que son representados como más sujetos a sus condicionantes sociales o corporales”.

³ Véase, también, el ya clásico trabajo de Friedman (1987) sobre la diferente fortuna de la metáfora del parto según el género del escritor que la emplea al describir la génesis de su obra; o Calderón *et. al.* (2017: 7-8), que en un sintético párrafo enumera las inevitables reacciones de las escritoras ante el discurso crítico sobre su creación a lo largo de los siglos.

⁴ Recurrimos a un breve ejemplo que nos parece esclarecedor, pero remitimos a *Lecturas firmadas. Antologías poéticas y discursos de género en la España franquista (1944-1965)* (Fernández Menéndez, 2023) para un estudio en profundidad de la recepción de la poesía escrita por mujeres a través de las antologías poéticas —poderosos órganos de reconocimiento— y los modelos autorales sancionados por la crítica cuando Carmen Conde intentaba establecerse como escritora y “lectora informada”.

fueras o las habría contrarrestado con otras referencias a la originalidad o singularidad del autor. Laforet, por su parte, se justifica —lo que quiere decir que espera oposición— así:

He llamado, de intento, poeta a Carmen Conde. Poeta y no poetisa, porque la primera de las dos palabras me parece a mí que encierra una más grande rotundidad de significado, *que está más libre* de malentendidos. Me gusta a mí pensar la palabra poeta, aplicada a Carmen Conde, como pienso la palabra mar, *limpia y sin modificaciones, según venga bien a la oración que estamos forjando “la mar” o “el mar”*. La fuerza expresiva de la poesía de Carmen Conde es uno de esos *huracanes* que pueden conmover toda una época, y *no está limitada por ninguna circunstancia particular* (*apud* Garcerá, 2022: 26-27; la cursiva es nuestra).

Carmen Laforet insiste en una representación de Carmen Conde como sujeto autónomo, “libre”, “sin modificaciones” y sin limitaciones. Quizá por eso la descorporice al definirla, en las líneas siguientes, como una “voz”, una “maravillosa fuerza de la poesía que nos levanta, nos arrulla, nos estremece como el viento, como las tempestades, como el mar; como los elementos todos de esta tierra nuestra que, con sus sacudidas, arrancan nuestra aterrada o nuestra enamorada admiración” (*apud* Garcerá, 2022: 27): la voz de Carmen Conde no es la tierra, receptáculo o vasija pasiva que espera fecundación, sino los elementos ingobernables (viento, mar y tempestades) que estremecen y arrebatan activa y violentamente. Pero, aunque Laforet diga rechazar todo condicionamiento (“no está limitada por ninguna circunstancia particular”), lo cierto es que ha admitido uno en la línea inmediatamente anterior: el de “la oración” en que se inserte la palabra *mar*, es decir, “la palabra poeta aplicada a Carmen Conde”. “Según venga bien a la oración que estamos forjando”, escribirá “el mar” o “la mar”, decidiéndose por el masculino o por el femenino. Qué curioso que haya escogido, precisamente, un sustantivo ambiguo, que admite los dos géneros gramaticales.⁵ Por metonimia, podemos extender este razonamiento a la manera en que Carmen Conde gestiona su autoría: según venga bien al contexto —y con esto nos ref-

⁵ Véanse los apartados 2.4g y 2.4h sobre *mar* en la *Nueva gramática de la lengua española*, que puede consultarse en línea.

rimos al texto concreto donde se enmarque su puesta en escena,⁶ pero también al género discursivo, al medio de comunicación y al contexto de recepción—, la autora insistirá en su condición de mujer —y mujer, además, trabajadora— o borrará la marca de género para reivindicarse implícitamente como “hombre de auténtico ser creador” (Conde, 2023: 229); resaltará la dimensión artesanal y afanosa de su oficio o reclamará una autenticidad espontánea que no depende de nadie, ni siquiera de técnicas y aprendizajes adquiridos; incidirá en las circunstancias y los soportes materiales de la escritura o defenderá la superioridad divina del artista, ajeno a todo lo que no sean sus entrañas —y ajeno, incluso, al lenguaje, que se plegará a ellas para darles paso—; apelará a una interioridad original y única —romántica— que no admite influencias externas o afirmará la heteronomía de su voz, a la que llega después de ser todas las mujeres...

Para entender estas oscilaciones, abordamos un corpus heterogéneo de textos en los que Carmen Conde elabora un concepto de autor(a), escritor(a) o creador(a); aunque la mayoría de los textos analizados se dedican a la reflexión metaliteraria —en memorias, paratextos, entrevisas, discursos, guiones radiofónicos...—, también hemos querido incluir *Mujer sin Edén*, pues la autoría dibujada a través de Eva contrasta con lo que solemos encontrar en esa reflexión. Empezaremos por explorar su concepción de la autoría en esta obra de creación, que tanto se desvíe de lo que encontramos en el resto de apartados por su tratamiento de la oposición entre originalidad y reproducción.

2. Dios está celoso de la autoría en sentido débil: heteronomía del origen y reproducción

Según Pérez Fontdevila y Torras Francés (2016: 48-49), la incompatibilidad entre el concepto moderno de autor⁷ y el género femenino:

⁶ Sobre el uso de la metáfora teatral y del campo léxico de la guerra para hablar de la construcción de la imagen pública del autor, véase Meizoz (2015: XXVIII-XXXIII).

⁷ Cuatro nociones se entrelazan, según Schaeffer (2016: 257), para que “la obra de arte original” se entienda como “autoexpresión del artista” y dé lugar a nuestra concepción

se fundamenta en una oposición entre *creación* y *reproducción* que establece una división sexual del trabajo [... e] identifica a las mujeres como *lugar común*, ya sea como propiedad o bien de intercambio entre comunidades masculinas —cuya herencia y cuyo nombre transmite—, ya como una de las encarnaciones de lo común, es decir, de la repetitividad, la homogeneidad o la banalidad contra las que se construye la excepción artística.

La mujer escritora solo puede aspirar a la reproducción y a la copia, es decir, a una autoría débil o heterónoma.⁸ Curiosamente, aunque en su reflexión metaliteraria —como veremos en los siguientes epígrafes— Carmen Conde suela reclamar la originalidad y la singularidad, la Eva de *Mujer sin Edén* confiere connotaciones positivas a la reproducción de lo mismo y esboza un concepto muy distinto de autoría. Habla el personaje literario y no la autora real, pero la distancia es corta; Eva es también autora y, en paratextos que analizaremos a continuación, Conde dice ser ella, o haberlo sido antes de llegar a su voz propia.

Ya al inicio, el yo poético se acepta copia y no original, necesitado de un origen al que intenta volver: “No soy yo sustancia de Dios pura. / Hízome Él del hombre con su carne, / y allí quise volver: hincarme dentro” (Conde, 2022a: 51).⁹ Es llamativo que conceda estar hecha de la carne del hombre y ser copia de la copia —pues en “Respuesta de la Mujer” llama al hombre “réplica de Dios, hombre callado” (59)—, porque, en una entrevista muy posterior, preguntada por la conquista de los derechos de la mujer, la autora real insiste en su independencia:

moderna de autoría: “la de original (opuesto a la copia), la de invención (opuesta a la imitación), la de genio (opuesto al saber adquirido) y la de la función expresiva de la obra (opuesta a su función mimética)”.

⁸ Berensmeyer *et. al.* (2016: 222) proponen una tabla que relaciona dos binomios: autonomía/heteronomía y fuerte/débil. En cambio, aquí, cuando hablamos del sentido débil de autoría nos referimos a una autoría atenuada por la heteronomía, pues Schaeffer (2016) y Woodmansee (2016: 281) consideran que la originalidad y la interiorización de la inspiración son claves para el nacimiento del concepto moderno de autor, lo que aquí identificamos con el sentido fuerte de autoría: el autor como originador y propietario de lo escrito, no como vehículo o instrumento.

⁹ A partir de este punto, todos los versos citados de *Mujer sin Edén* proceden de esta edición; para aligerar la lectura, señalamos solo el número de página.

No es un pedazo del hombre para moverse, porque aquello de la costilla de Adán y todo eso son monsergas. No, Dios hizo dos seres, dos seres que tenían los mismos deberes los unos para con los otros [...]. La mujer tiene su propia vida, aparte de su compañero [...]. Ya no depende de las obligaciones ni de las dominaciones que tenía antes. La mujer ahora trabaja, si quiere. La mujer es libre, si quiere; piensa con sus propios pensamientos y además los manifiesta. Antes no era más que un eco o un reflejo de lo que decían los hombres (Gutiérrez-Vega/ Gazarian-Gautier, 1992: 83).

En contraste con estas declaraciones, en *Mujer sin Edén* logra reivindicarse como subsidiaria o heterónoma —aunque en oposición a Dios, no a los hombres; puede ser, quizás, un eco de lo que dice Dios, pero no de lo que dicen los hombres— y no por ello considerarse menos autora que Dios, ni menos digna de su envidia —o, incluso, de su “odio”, como reza una versión anterior que finalmente atenuó (Garcerá, 2022: 13)—. Comparemos el consabido “A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una”, de Machado, con el viaje que desemboca en la propia y singular voz, pero que pasa por la búsqueda de un eco, en un texto mecanoscrito donde Conde presentaba *Mujer sin Edén*:

Mujer con su divinidad, después de haber sido todas las mujeres con estatura prócer, del Viejo Testamento, buscando (tanto en ella como en las otras que le amaron y siguieron) el *eco purísimo de un Dios que fue su Hijo*. Al final, todo ese universo femenino entra en la capacidad comprensiva del poeta; y siendo mujer de ahora ese poeta, el libro termina en mí: ¡soy yo la voz última que clama entre las sombras espesas de la muerte que azota, de cara al indeciso mañana para el que sueña una vuelta al Paraíso! (apud Garcerá, 2022: 42; la cursiva es nuestra).

Buscando un *eco* de todas las mujeres que antes lo buscaron y también de un Dios que fue su Hijo —formulación que invierte la causalidad y reemplaza el dogma de la Santísima Trinidad, ser único en tres personas distintas, por el problema del huevo y la gallina: ¿qué vino primero, la mujer o Dios y sus tres hipóstasis?—, encuentra la voz última: ella misma. Una afirmación de autonomía y singularidad que pasa, primero, por la heteronomía y la reproducción (mientras que Machado no solo no

escucha las voces, una vez las ha distinguido de los ecos, sino que solo escucha la suya). En una entrevista al diario *Pueblo*, la autora real también busca su origen en todas las mujeres hasta llegar a sí misma y reafirmar la singularidad de su autoría:

—¿Adónde llega la narración de tu libro que sigue el camino de las Sagradas Escrituras?

—Después llegó Jesús, y con Él se empezó a contar el tiempo de otra manera. Ya estaba el alma ardientemente erguida dentro de la mujer. Y ella avanzaba penosamente con su lumbre, hasta venir a mí. Hasta hacerse yo misma (*apud* Garcerá, 2022: 28).

Frente a los paratextos (no todos publicados) que sitúan el origen en las mujeres o en la Mujer, el primer canto de *Mujer sin Edén* situará ese origen buscado en Dios y lo que no tolerará Dios es que lo busquen (o intenten reproducirlo).¹⁰ Comencemos por el principio. Decíamos que, en *Mujer sin Edén* y a través de Eva, Carmen Conde logra conferir connotaciones positivas a la reproducción de lo mismo. Como un Prometeo que, rebelde, entrega el fuego a los hombres, Eva entrega la procreación a los animales:¹¹ “los nuevos animales conocían / el mundo que yo les desperté” (53); se asocia, así, la procreación al conocimiento, y un poco más abajo se refuerza esta asociación: “¡Los seres se fundían unos en otros; / [...] iban a pedir al cuerpo amigo / el gozo de temblar que me aprendieron!” (53). El acto de Eva es igual que el de Dios: “Igual que la creación: yo había creado / la gloria de seguirla, de crearla / por siempre con lo mismo ya creado” (53). Como también observa Cacciola (2019: 406): “La primera mujer reivindica su derecho al placer y su capacidad de engendrar, no como mero perpetuarse de una maldición divina, sino

¹⁰ Sobre la desobediencia femenina al mandato divino que condena a la mujer al desarraigo, que aparece tanto en *Mujer sin Edén* como en la *Eva en el tiempo* de María Beneyto, véase Jato (2004: 188-189).

¹¹ En el primer borrador de *Mujer sin Edén*, incide en que este acto es una ofrenda: “ENSEÑÉ A AMARSE HASTA A LAS FLORES; / QUE TODOS REPITIERAN SU CRIATURA / EN OLEADA DE ALABANZAS JUBILOSAS / AL DIOS QUE NO QUISO PERDONAR MI OFRENDA” (59). En este sentido, la ofrenda de Eva es como el sacrificio humeante que los hombres entregan a Zeus; pero, a diferencia de ellos, que engañan a Zeus con ayuda de Prometeo, la Eva condiana no pretendía rebelarse.

como poder creativo que la iguala a la misma divinidad”. Ahora, lo curioso de estos últimos versos es que Eva no solo crea “con lo mismo ya creado”, sino que concede esa posibilidad, es decir: crea autores heterónomos, el sentido débil de la autoría.

Unos versos más abajo, después de reprochar a Dios haber tenido “celos de mi lucha” (53) por ir de nuevo al hombre, Eva insistirá en la idea de que su creación es equivalente: “Cólera rugiente entre tus barbas, / miraste mi creación *junto a la tuyas...*” (53; la cursiva es nuestra). En la primera versión del manuscrito, su creación es incluso superior, según se desprende del cambio de preposición: “Yo vi que tú, cólera rugiente de tus barbas, / mirabas espantado mi creación *sobre la tuyas...*” (53; la cursiva es nuestra). Quizá por eso esté celoso: Dios no puede entender el sentido débil de autoría ni ejercer una autoría débil. Es impotente: “¡Dios era impotente aquel minuto inmenso, / que yo y la bestia desatamos juntas!” (54). No puede reproducir(se), solo producir y ni siquiera sabe lo que se pierde: “Dios no supo, porque Él es todo, / cuánto atrae lo mismo en dos mitades” (55). Frente a la reproducción de los animales, además, de “verdes resplandores” (54) —la aprendida de Eva—, el castigo de Dios, mediante la espada del Ángel, es hacer “las hierbas crepitarse, abatir ramas” (54) y abocar a la tierra a la reproducción de lo mismo, pero ya sin resplandor: “¡Cuánta imperfección se revelaba / delante de mis pasos! Tierras secas, / piedras y más piedras, y más piedras...” (55). Nótese que aquí la imperfección está relacionada con la reproducción (de piedras y más piedras) instigada por Dios; es decir, con su castigo y no con la reproducción de Eva. Quizá porque, tras la guerra civil, la patria “se caracteriza como un espacio de muerte y violencia” y la idea de una “matria que conciba hijos (hermanos) capaces de vivir en *paz* se percibe como la única salida para conseguir escapar de ese ciclo de muerte” (Jato, 2004: 171-172); pero también porque, trascendiendo el contexto de la guerra fratricida, Eva pretende interrumpir “esa secuencia de mujeres que la repiten” (Jato, 2004: 223) y perpetúan su exilio o su silencio, solo que esa interrupción no pasa por dejar de (pro)crear.

Según Jato (2004: 194-199), la maldición de repetirse es “una de las obsesiones que asedian no solo el discurso poético de *Mujer sin Edén*, sino también de *Eva en el tiempo* y de la poesía de Figuera”, pero lo cierto

es que, en *Mujer sin Edén*, tanto el hombre como la mujer están abocados a la repetición; la diferencia entre ambos es que la mujer puede, además, enseñar a repetirse y adopta un papel menos pasivo que el hombre por la intención de su reproducción. En "Nostalgia del Hombre", Adán es, como los animales, un procreador que reproduce o extiende lo mismo: "¡Oh tierra que te aprietas a mis lados: / yo tengo que labrarte, que mullirte, / que soy también de tierra en mi transcurso! / [...] Hueles a hembra, / y soy quien te fecunda, / prolongándote" (58; la cursiva es nuestra). En el poema siguiente, "Respuesta de la Mujer", Eva insiste, en cambio, en que ella no solo es procreadora, sino que *enseña a procrear*. A los alumnos de Adán y los animales, hay que sumar las flores: "A quererse enseñé hasta a las flores. / Que todos repitieran su criatura / en óleos de alabanzas jubilosas" (59).

En un texto preliminar que luego eliminó, Conde dice que Eva "hubo de purgar su celosa contienda con el creador; y supo quedar dignamente a costa de sus dolorosísimas maternidades" (*apud* Garcerá, 2022: 17). Incide así en la idea de la envidia de Dios y, también, en que la mujer se ha salido parcialmente con la suya: aunque con dolor, (re)crea, pero, sobre todo, enseña a otros a (re)crear, y es esto lo que Dios no perdona. Tampoco perdona la razón por la que Eva (re)crea: para volver al origen. Dios condena que Eva "luche", entendida esa lucha como búsqueda del origen, deseo de retornar a Dios. El hombre, pasivo, refleja ensimismado, pero no (re)crea, no lucha; es decir, no intenta volver al origen mediante reproducciones: "Vuélveme a la Nada, Tú, Señor! / Devuélveme a la Nada. / Y haz que el hombre te refleje absorto / en su extática admiración *sin lucha*" (60; la cursiva es nuestra). Unos versos suprimidos de la primera versión recalcan en esta pasividad del hombre frente al deseo de Eva, que quitó a Dios "la mansedumbre de tu espejo" (61) al despertar (y enseñar a procrear) a Adán: "Morir será volver a tu no ser, a tu substancia / ¡y no me empujarás de nuevo en contra mía, / para sierva de lo quieto, de lo estéril!" (61). Este deseo de no ser, de ser Dios y borrarse en él, podría entenderse, metafóricamente, como el deseo de la mujer autora que, negada su autoridad por la incapacidad de ser origen, de trascender sus circunstancias particulares, quiere dejar de ser su diferencia.

También podría interpretarse como la paradoja que señalan los estudiosos de la autoría (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2016: 36): si todo autor moderno,¹² para pensarse y decirse como tal, tiene que recurrir a su unicidad, su originalidad y su singularidad irreemplazables, ¿no está abocado a caer en un lugar común? Intentando postularse como origen único, ¿no se repite? En una estrofa finalmente desechara, Carmen Conde añade en la primera versión: "¡Por mí seremos los que fuimos hechos por su mano, / otros y otros que seguiremos siendo tuyos, / su obra repetida en movimiento que se condena!" (60). El movimiento de la reproducción es el que se condena (a sí mismo). Es como si la autoría femenina recordara al autor completamente original que no lo es tanto, pues su creación puede repetirse; de hecho, si es tan buena como para convertirse en modelo, estará condenada a reproducirse. En la tercera versión, hay una variación: "¡Por mí son los que fueron de sus manos, / otros con otros que seremos tuyos! / ¡Su obra repetida por lo que Él condena!" (60) y el matiz cambia: lo que Él —Barthes diría, en la versión del autor que rechaza en S/Z: "el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde deriva [...] la obra" (Barthes, 2004: 178; Diaz, 2016a)— condena es la procreación: la reproducción de lo mismo, la repetición de su creación que, por el hecho de ser repetible, no parece tan original.

Un fragmento de "Las palabras creadoras" (Conde, 2023) —cercano en el tiempo a la publicación en 1947 de *Mujer sin Edén*, pues está fechado en 1951— avalaría esta interpretación. La (re)producción introducida por Eva no rebaja la calidad de la obra en cada repetición, pues no borra el rastro de la creación primitiva: "Si la palabra ha podido crear el mundo, lógico es que lo conserve de la absoluta destrucción; mejor dicho: de la transformación que borre el rastro de la creación primitiva" (Conde, 2023: 119). Lo que molesta a Dios, entonces, o al autor original, es el hecho de que su creación se repita y sea igual a sí misma. Volviendo a *Mujer sin Edén*, Eva dice, amenazante: "Descifro tu secreto, y lo pro-

¹² "Como han mostrado José-Luis Diaz (2007), Nathalie Heinich (2005) o Dominique Maingueneau (2004) desde la teoría autorial y la sociología del arte, es en el siglo XIX cuando cristaliza la figura del autor como ser excepcional, paradigma de una singularidad sin común medida que se expresa en una obra igualmente original e incomparable" (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2019: 15).

longo...” (61); o, en la segunda y tercera versión: “Descifrado el secreto de tu magia lo prolongo / en otros muchos que brotaré por ti” (61). ¿En “otros muchos”... o en otras muchas obras? ¡La pesadilla del autor original, que otros puedan reproducir sus originales creaciones en serie! “¿No me perdonas / que quiera ir allá donde la Nada es tu gran comienzo, / y no quiera resignarme ante tu árbol de verdades [...]?” (62).¹³ No: no perdonan a la mujer autora, porque su existencia atenta contra el concepto de autor original. Como exclama “la mujer” en “Súplica final de la mujer”, el último poema del libro: “Oh tu castigo eterno, tu maldición perenne: / brotar y aniquilarme lo que brotó a la fuerza, / porque un día *quise* que el hombre por ti hecho / repitiera en mi cuerpo su estatua, tu figura” (137; la cursiva es nuestra); Cacciola (2019: 405-406) ve en este pasaje la envidia de Dios hacia la “capacidad procreadora” de la unión entre el hombre y la mujer, pero lo cierto es que Eva emplea la primera persona de un verbo volitivo. La enunciación incide en que es ella quien *quiso* repetir la figura del autor original y es eso lo que provoca el castigo divino.

Ahora, ¿por qué podría Carmen Conde secundar, a veces, la reproducción sin renunciar a la autoría? ¿Tendrá que ver con su trabajo en los medios? Por un lado, está abocada a encontrar qué decir para llenar la radio y a veces deja constancia del pulso entre lo nuevo y lo repetido:

De escribir, y de libros, se ha dicho tanto que verdaderamente es difícil que yo pueda decir nada nuevo, y más ahora; pero como es indispensable decir, porque se vive cada día, y es nuevo el día y somos nuevos nosotros con nuestras reacciones, ¿por qué va a importarnos que otro más o menos afortunado haya dicho mejor lo que yo voy a decir? (Conde, 2023: 230).

En sus guiones de radio aparecen otras admisiones de reproducción —aunque en el siguiente apartado veremos, también, reclamaciones de singularidad—:

Oyentes forzados a ser pacientes por virtud de mi inmunidad: *no os digo nada, verdaderamente, original mío: traslado a letra actual* un dramático discurso que, hace ciento dos años seguramente, dijo a España un hombre auténticamente español, cuando firmaba con su nombre periodístico del Po-

¹³ En la primera y segunda versión.

brecito hablador. Mejor lenguaje, pero tan actual y vivo como el que ahora pueda envolver nuestras ideas, era el suyo (Conde, 2023: 237; la cursiva es nuestra).

Por otro lado, ¿no consisten las transmediaciones que Carmen Conde tanto practicó (Broullón-Lozano, 2024) en la diseminación de un mismo contenido? Mismo contenido que se reelabora o expande en otros medios, “sin verse entorpecida dicha migración o expansión por la existencia de una forma preexistente” (Sánchez-Mesa/ Baetens, 2017: 12); mismo contenido que, muchas veces, procede de ella misma, pues Carmen Conde se recicla: por ejemplo, y como comentaremos luego, varios párrafos de “El escritor visto por una escritora” (Conde, 2023: 230-237) se repiten en “La creación literaria” (Conde, 2023: 121-145) y el último párrafo de “Escribir: vocación y profesión” (Conde, 2023: 77) se repite en su discurso de ingreso a la Real Academia Española (RAE), sin que se reconozca como fuente el texto de elaboración anterior.

En otros casos, insistir en que se es mero reproductor de las palabras de otros, en lugar de irremplazable origen, sirve para expresar modestia y admiración, generar redes de colaboración e insertarse en una genealogía. Lo veíamos en el ejemplo anterior, cuando Conde dice parafrasear a Larra. Al mismo estatuto de reproductora aspira Ángela Figuera cuando elogia *Mujer sin Edén*: “Sé que yo he sentido y pensado eso, que quizás lo he dicho ya, que acabaré quizás por decirlo, por redecirlo, a mi modo, menos bello [...]. Eres admirable, Carmen” (*apud* Garcerá, 2022: 27).

3. Una inferioridad soberana. ¿Sobre qué gobierna y de qué se libera?

Para la Virginia Woolf de *A Room of One's Own* (1935), lo único que se aprecia en los escritos masculinos sobre la inferioridad moral, intelectual o física de las mujeres es impotencia y enfado; la predominancia de la función expresiva eclipsa el supuesto objeto de estudio y resta credibilidad al emisor. También las mujeres escribirán peor mientras adopten una actitud defensiva o rencorosa: mientras escriben, deben olvidar que son mujeres (Woolf, 1935: 139-140). Lo cierto es que, cuando las mujeres reclaman la autoría, es frecuente encontrarse con un acto de habla defen-

sivo donde se rechaza la marca de género: los recurrentes “No soy una mujer escritora” o “No escribo como una mujer” apuntan siempre a una provocación, por eso los hombres no dicen “No soy un hombre escritor” (Moi, 2019). Lo que escribo no es mérito por el hecho de que lo haya escrito una mujer: eso mismo defiende Carmen Conde (1979a: 16) en su discurso de ingreso a la RAE, donde intenta eliminar la carga peyorativa del término *poetisa* y denuncia una contradicción: se ataca a las mujeres cuando no escriben como se espera de “la mujer poetisa”, pero luego se las ensalza solo en tanto mujeres, como si su poesía no pudiera competir con la de los hombres. En este discurso —arropada y autorizada por el reconocimiento de la Academia—, Conde reivindica que el género no es una limitación sin dejar de nombrarlo: podría emplear “poeta”, pero aquí prefiere “poetisa”.

En otros lugares, sí suprimirá las marcas de género: cuando abrace una teoría expresiva de la poesía. Claro que, en un contexto donde se sostiene que solo los hombres poseen la “condición lírica”, es decir, la “innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona” (Ortega, 1923: 36), insistir en una interioridad soberana también es un acto de defensa. Tanto en “Las palabras creadoras”, que en el tomo II de las memorias de Carmen Conde aparece fechado en 1951, como en “Escribir: vocación y profesión”, que se publicó en el número 14 de la revista *República de las Letras*, editada por la Asociación Colegial de Escritores de España, en otoño de 1985, junto a una horda de respuestas de distintos autores¹⁴ a la misma premisa, Conde insiste en una interioridad que precede a su expresión, a su materialización en palabras; una interioridad que ha de ser *trasvasada* en lenguaje y que será poesía cuanto más se ajuste —“todo lo que hay que sacrificar es para intentar el hallazgo lúcido del lenguaje exacto poético” (Conde, 2023: 111)— a lo sentido. Ahora bien, en “Las palabras creadoras”, se aprecia un pulso entre la interioridad —como sinónimo de singularidad— y la mundanidad —como sinónimo de vulgaridad—; mientras que, en “Escribir: profesión y vocación”, los frentes se amplían: de un lado, vocación, autenticidad, interioridad, espontaneidad, sinceridad y autonomía; del otro, técnica, profesión, ofi-

¹⁴ En Conde (2023: 77) recogemos la nómina completa.

cio, esfuerzo y dependencia. A los esfuerzos por minimizar la dimensión de oficio de su escritura nos referiremos en el cuarto epígrafe. En este, veremos cómo se las ingenia para reclamar una interioridad soberana —a veces, no tanto— sin renunciar a profesionalizar la escritura, con los riesgos de pérdida de autonomía que entraña toda profesión.

3.1. Interioridad, singularidad y autonomía vs. mundanidad, vulgaridad y sujeción

Creemos que apoyarse en la interioridad, la singularidad y la autonomía —en contraposición a la mundanidad, la vulgaridad y la sujeción— es una respuesta estratégica a una encrucijada. Como observan Pérez Fontdevila y Torras Francés (2016: 49):

Arrraigada en el cuerpo o identificada con el espacio de la *domus* —que es un espacio impropiamente compartido, soberaneado por el patriarca y vinculado a funciones corporales y repetitivas (crianza, higiene, nutrición, descanso, sexualidad, reproducción, etc.)— la *mujer* no puede postularse autónoma respecto a un lugar o a una *tópica* ni reivindicar, así, esa ausencia o alejamiento de lo común que autorizan al creador en régimen de singularidad.

Insistir en una interioridad soberana que no se debe a nada puede servir para liberarse de incómodas dependencias. En “Las palabras creadoras”, hasta el lenguaje se debe a la interioridad y será más poético cuanto más la exprese —es decir, cuanto más transparente sea—:

A) “[A]hora no es la palabra ya la que ‘inventa’ el mundo; sino las cosas, *las vivencias del mundo* las que van exigiendo palabras para ser en el mundo, con nombre” (Conde, 2023: 118; la cursiva es nuestra). Muy distintas “las cosas”, que apuntarían a una concepción mimética de la poesía, de las “vivencias del mundo”, como enseguida matiza; sin embargo, no prescinde de la exterioridad que aquí se le presupone a *mundo*.

B) “El problema consiste en acercar por medio de las palabras esas zonas tremadamente oscuras del alma o del pensamiento; en descubrir la esencia más recóndita de lo que nos agita y *trasvasarlo al lenguaje*” (Conde, 2023: 120; la cursiva es nuestra). Si se *acerca por medio de palabras* o se *trasvasa*, quiere

decir que lo expresado ya existe —en la oscuridad *del alma o del pensamiento*— antes de “verterse” al lenguaje.

C) “El creador de palabras tendría que trabajarse en sí mismo, para alumbrar su palabra como la raíz y el tallo la rosa” (Conde, 2023: 113). Dar a luz la flor o la palabra como un rosal es una propuesta más ambigua que el ejemplo anterior: ¿está ya dentro del creador, que solo la expulsa, o se constituye al *trabajarse en sí mismo*?

D) “He aquí, preciso, lo que es el lenguaje: el hogar del ser. Y así como el funcionamiento del hogar responde a la personalidad de su habitante, las palabras manifiestan al ser: las palabras escritas en cada tiempo y circunstancia, y por cada escritor, afirman o niegan una personalidad que se alza ante nosotros. Sin acudir a las gloriosas palabras de Jesús anunciándonos que por las nuestras seríamos juzgados, más cercanas tenemos, y ya sin santidad, las de Juan Ramón Jiménez, de obtusos atentados actuales: ‘Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas’” (Conde, 2023: 111-112). Si, acompañando a la cita de Juan Ramón Jiménez, no apareciera inmediatamente la precisión de que el nombre exacto de las cosas se halla “por dentro” de las cosas, nos alejaríamos de una teoría expresiva de la creación literaria; pero, con esta precisión, la retoma: “Mas el nombre exacto de las cosas no es tan sencillo de hallar... Por fuera de las cosas. La rosa —a la cual no hay que tocar— no se ‘hace’ fuera de su tallo, ni el tallo aunque habite el aire es algo independiente de la raíz” (2023: 112). Aunque la retoma con un matiz: hablar desde la interioridad de las cosas es muy distinto a hablar desde la interioridad del poeta.

En ninguno de estos pasajes se resuelve la tensión entre interioridad y exterioridad ni entre interioridad y lenguaje, aunque siempre parece dominar el primer término de la oposición. En un determinado punto del texto, tan transparente tiene que ser el lenguaje poético para ajustarse a lo sentido que Conde (2023: 112) defiende la inmaterialidad de la poesía: “Habría que hallar la palabra que, como la rosa, no se pudiera tocar: tal su exactitud con lo que representaba”. Podríamos decir que, aquí, Carmen Conde no suena del todo a otra Carmen Conde: la enun-

ciadora de *Cartas a Katherine Mansfield*. Allí insistirá en la capacidad de los soportes materiales para modelar ese interior que se quiere expresar, con un matiz en común: cuanto mejor y más blanco el lienzo (papel o techo) y más azul la tinta, mejor la poesía, porque menos constreñida estará su autora para expresarse: “yo miraba las paredes, el techo blanco, y decidía: ‘¡Ahí sí que se podría escribir bien!’. Porque eran casi ilimitados en dimensión y en blancuras” (Conde, 2019: 56), “lo callado tormentoso que cobra nivel poético en el blanco papel, por azul tinta buena, con pluma siempre renovada para certero trazo” (2019: 57). En este texto, la reflexión sobre los soportes de la escritura se suma a la obsesión por precisar sus circunstancias materiales (véanse las páginas 37-38, 40, 50, 53, 55). Y esto contrasta, a su vez, con otros textos como “La creación literaria”, donde Conde (2023: 126) reivindica los “espacios incontaminados” que el poeta necesita para escribir “libremente”, trascendiendo esas circunstancias.

En “La creación literaria”, Conde busca reivindicar la profesión, hacerle un hueco en el mercado mientras la concibe, paradójicamente, como ajena a ese mercado donde ha de sobrevivir —es la ansiada autonomía del campo literario, que en España pasa por la emancipación del escritor del mecenazgo y el clientelismo mediante la extensión de un público lector que lo mantenga al financiar sus obras (Gunia, 2008), lo que, implícitamente, requiere que el público distinga los valores literarios de los mercantiles (u otros valores externos al campo) para garantizar dicha autonomía—; por eso domina la oposición entre divinidad y mundanidad: el poeta no debe olvidar su origen divino para no perder su autonomía. Como pasaba en *Cartas a Katherine Mansfield*, en este texto tampoco está claro hasta qué punto se concibe el lenguaje como mero reflejo del alma, más genial cuanto menos perceptible, y hasta qué punto se concibe como una interacción, donde el lenguaje también ayuda a configurar ese interior, que antes de ser expresado es solo “latente capacidad expresiva”, “estados indescifrables”, “desordenado océano” (Conde, 2023: 139, 137).¹⁵

¹⁵ Sabemos que, en su periodo de estudio en la universidad, recibió clases de Dámaso Alonso, y a veces sus planteamientos recuerdan a los suyos. Según aclara Asensi (2003:

En "Las palabras y el viento", y como parte de una reflexión muy pragmática, Conde (2023: 109) asocia la verdad (del marcador discursivo *Es verdad*) a lo "auténticamente sentido en las entrañas":

No; no son suficientes algunas palabras para manifestar con ellas los sentimientos. Han de poseer un matiz especial, algo insustituible, un cálido acento recién nacido de las entrañas para que convenzan plenamente. Porque si quien las recibe conoce bien al que habla, puede captar en el tono de la voz su verdad o su apariencia. Un *es verdad* no resulta convincente si no le acompaña el acento entrañable para respaldarlo ante quien vive ansiando respirar su oxígeno.

El lenguaje debe modificarse para expresar lo sentido en las entrañas y, para ello, necesita ayudarse de matices insustituibles recién nacidos de ellas: parece una paráfrasis de la concepción del lenguaje en Dámaso Alonso (2008: 26-27), para quien "todas las vetas" de la "vida espiritual" del hablante, toda su "complejidad psíquica" y sus "oscuras querencias", "buscan expresión" o "se refleja[n]" en el lenguaje; esos acentos entrañables o matices insustituibles de los que habla Conde recuerdan a los significantes parciales que, para corregir a Saussure, distingue Alonso en *Poesía española*. Es la interioridad, en cualquier caso, la que manipula o se abre paso en el lenguaje. Nada la sujetaba.

Es llamativo que, en *Cartas a Katherine Mansfield*, un contexto dedicado a la construcción de su propia autoría, Conde (2019: 73) afirme que le interesa ir de la obra (de sus cartas y su diario) a la autora (Mansfield). Mientras que, en un contexto didáctico, en el guion dialogado "Métrica poética, con ejemplos", Conde (2023: 201) reivindica la inmanencia de la poesía:

215), para Dámaso Alonso: "el significado es el resultado de haber dado una 'Forma' a una intuición y el significante es el resultado de haber dado una 'Forma' fónico-gráfica al contenido espiritual que es el significado. [...] Así, pues, para la estilística de esta orientación no se puede hablar, a propósito del texto literario, de una forma que se opondría a un fondo carente de morfología, porque ambos están, como acabamos de decir, 'formados'". Para Carmen Conde sí parece haber un fondo oscuro, caótico y desordenado previo a la palabra. También en *Cartas a Katherine Mansfield*: "Quiero crear, quiero dar forma y sonido a lo que puebla mis venas", "lo informe íntimo" (Conde, 2019: 66, 79).

Oye, a mí me sorprende que algunas personas —e incluso muy cultas y muy amigas de la poesía— me pregunten en ciertas ocasiones: ¿qué quiere decir este verso, o este otro? ¡Si la poesía "no quiere decir nada": si lo dice todo; todo lo que ella quiere decir! Claro está que así como en acústica se comprueba el fenómeno de que arriba de un determinado número de vibraciones, por debajo de él, hay oídos que "no oyen" el sonido que se está propagando, pues en Poesía hay una escala de valores que cesa de ser audible, o ni siquiera empieza a poderlo ser, según el oído que atiende. Es mi respuesta preferida. Un tanto cruel, ya lo sé. ¡Pero...!

Lo que en el fragmento antes citado, extraído de "Las palabras y el viento", eran acentos o matices entrañables que remiten a una interioridad sintiente, aquí son valores audibles o inaudibles que no apuntan a la interioridad de la que provienen, sino a la poesía que los contiene.

También es curioso que, al exaltar los diarios y las memorias frente a la novela, asociándolos a la literatura femenina y animando a las mujeres a cultivar esos géneros, Conde (2019: 79) esboce una concepción de lo literario tan diferente a la que parece reclamar cuando habla de poesía: "No decir más que lo que parezca grato es ya una preocupación literaria, un cultivo de la forma, un vestirse ante el espejo mirándose con ojos ajenos". Se trata de un artículo publicado originalmente en *El Sol* en 1935 y, aquí, lo literario no es verter o trasvasar una interioridad soberana al lenguaje, sino modificar el lenguaje pensando en la recepción. Lo literario no nace de un interior libre de injerencias; nace cuando se quiere agradar.

Volvamos a "Las palabras creadoras". En otros puntos del texto, la poesía es un acto de descubrimiento y creación: no de la interioridad preexistente, sino de "mundos nuevos"; aunque, en consonancia con lo anterior, estos mundos nuevos suelen identificarse con la interioridad del poeta, que "trae un mundo que revelar" (Conde, 2023: 75): "Para cada situación, un lenguaje: un lenguaje que hay que descubrir para emplearlo y establecer comunicaciones nuevas; nuevas extraversiones; nuevos sentimientos, sin duda y nuevos deslumbramientos" (2023: 113). Nótese que la primera línea, al incidir en la adecuación, pareciera contradecir lo que afirma en otro punto: "libre e insumiso a cuanto no sea su sustancia" (2023: 115).

Hasta aquí, seguimos sin escapar de la asociación entre interioridad, autonomía y singularidad. En ese sentido, Carmen Conde pareciera asumir “que es solo en el espacio clausurado de una subjetividad individual finalmente conquistada donde se produce una obra auténticamente propia (y literaria); la misma ficción de autonomía y libertad cuya carencia se supone que resta valor o autenticidad a los escritos de tantas mujeres” (Pérez Fontdevila, 2023b: 124). Pero, curiosamente, en otro pasaje del mismo texto Conde (2023: 118-119) se opone a la idea de la interioridad recóndita del autor que se expresa en la poesía, hasta el punto de afirmar que “no existe del todo”:

Cada ser, por humilde que sea, si contiene algo es capaz de ofrecer pensamientos dignos de consideración. Me viene a la memoria una modista, de novelesco y trágico fin, que vivía en pleno ensueño a pesar de su diario contacto con gente nada soñadora. Cuando el sentimiento se le alteraba por algún hecho inesperado, sumiéndola en inquietud, al preguntársele qué le pasaba, solía responder: “No le pongamos nombre”. Es decir: no le pongamos nombre a lo que siento, pues mientras no tenga nombre no existe del todo.

Este es ya un enfoque mucho más contemporáneo —así empieza el célebre libro de Betty Friedan (2009: 51-69), emblema del feminismo liberal, *La mística de la feminidad*: con unas mujeres estadounidenses que no quieren poner nombre a su malestar para que no exista—. Lo llamativo es que Conde niegue la preexistencia de la interioridad del artista al lenguaje, precisamente, cuando habla de una modista. Uno se pregunta si es que, para ocuparse de este sujeto humilde, no sirve el modelo del autor original con una interioridad singular. Y es que, como decíamos, la recurrencia a esta concepción del autor y la creación literaria está ligada, en este texto, al rechazo de la mundanidad y la vulgaridad:

El lenguaje de la calle no vale; si es verdad que ansiamos que la mayoría reciba su bautismo, su sacramento de poesía, o simplemente su iniciación en la poesía, no lograremos éxito acercándoselo con las manos llenas de barro, voluntariamente, ni con la boca sucia, voluntariamente también. Un tono burlesco, o zafio, o rebosante de “voluntaria” ordinariez, no engaña al que escucha, por muy ignorante que le supongamos ante el ramalazo lírico. Mantener estatura de poeta eficaz, como tenerla

de árbol, lleva consigo obligar a los demás a levantar los ojos si quieren ver. [...] Los poetas, vayan a donde vayan, vivan como vivan, contienen mundos incontaminables. ¿Por qué habrían de coger su lenguaje y empedrar con él calles de arrabal, o de alimentar eructos en las tascas, o zumbarlo como caldero atado a la cola de un pobre perro perseguido por infrahumanos?

Sencillo, pero complejo; denso, aunque fluido; limpio, elegante, digno, libre e insumiso a cuanto no sea su sustancia. La poesía no “sirve” para las bromas ni los denuestos; ni las arengas ni los reconcomios (Conde, 2023: 115-116).

Ordinariez vs. elegancia, sumisión vs. libertad y autonomía de la poesía. Esta diatriba a favor de la poesía *incontaminable* —pero que, sin embargo, contagia o contamina, pues, un poco más arriba, refiriéndose a Dámaso Alonso, dice: “Conozco a un profesor de Letras tan seguro de su vocación y tan experto en ella, que cuando habla con palabras creadoras crea nuevos estados de conciencia y de sensibilidad estética” (Conde, 2023: 114)— aparece en el contexto de una distinción entre el lenguaje de urgencia y el de expresión, comunicación interesada vs. comunicación desinteresada: “Todos los lenguajes, en un resumen *grosso modo* podrían clasificarse en dos: ‘lenguaje de urgencia’, de comunicación, de inteligencia entre los hombres, y ‘lenguaje de expresión’, significaciones, aproximaciones; más resumido aún: lenguaje extravertido y lenguaje para sacar a flote la intraversión” (2023: 111). Conde parece identificar la poesía con el segundo. Sin embargo, tampoco excluye el lenguaje de urgencia de la literatura: “En literatura se han encauzado profundamente los lenguajes de urgencia y de descubrimiento, utilitario y de ‘lujo’; solo que este lujo¹⁶ será mañana una cifra de conocimiento más exigente” (2023: 113); según dice aquí, en la creación literaria se emplean los dos, solo que el de urgencia se pone al servicio del de expresión.

¹⁶ Este término también aparece en una carta dirigida a la madre de Norah y Jorge Luis Borges: “Mucho me temo que la general falta de dinero no me permita ganar ni lo necesario para vivir, pues mi oficio ya saben ustedes que es de lujo, ¡y con la guerra se suprimió el lujo!” (Conde, 1939; *apud* Broullón-Lozano, 2023: 150). Tras dos procesos sumarísimos, Conde intenta monetizar su actividad en un precario contexto de posguerra.

Inmediatamente a continuación de esta defensa de la autonomía de la poesía, aparecen los avatares editoriales de *À la recherche du temps perdu* y la siguiente idea:

Un ejemplo más del retardo en que vive el editor vulgar en relación con el escritor de valía; también es digno de estimarse el juicio deslizado en el interesante trabajo a que me refiero, y es el de que los autores suelen tener mejor sentido para enjuiciar a los críticos de su época, que estos a aquellos (Conde, 2023: 118).

Woodmansee (2016: 284-285) reformula esta idea, que ya expresara Wordsworth (el genio original crea el gusto mediante el que ser juzgado), así: “puesto que su audiencia inmediata es inevitablemente afín a los productos del pasado, el gran escritor que produce algo original está condenado a ser incomprendido”, y la relaciona con “una necesidad apremiante de los escritores en Alemania: la de establecer la propiedad de los productos de su trabajo para justificar el reconocimiento legal de esta propiedad en la forma de una ley de derechos de autor”. En el caso de Carmen Conde, la reivindicación de la autonomía de la poesía y la originalidad del escritor de valía —tan original que es inestimable— puede servir para defenderse frente a los editores, como en este fragmento citado, y frente a la industria del libro.

No tiene por qué ser una estrategia premeditada; más bien, uno de los usos para los que puede movilizarse la escenografía autorial del autor incomprendido. En “Libros y escritores y maneras de vivir”, guion radiofónico para Radio Murcia, Conde (2023: 234) arremete contra la burocracia y los “negociantes del arte [...] que contribuyen voluntariamente a la especulación a costa del genio, con su mirada comprensiva y compadresca para los que le explotan”. Esta recriminación se enmarca en una súplica a los oyentes, que deberían preocuparse por financiar el arte, en vez de confiar en que sea el Estado quien lo sufrague:

[A]migos, camaradas, ¿vais a preocuparos de los libros, de la cultura en general, del Arte? [...] ¡Ay, que todos somos responsables de que se muera la flor y nata de la inteligencia, por falta de medios económicos, mientras nos gastamos los dineros en vino, más o menos fino, pero vino español al fin; en juergas, muy estúpidas todas casi siempre, pero españolas y creadoras de toda una literatura teatral como *El niño de oro* por ejemplo,

muy castiza ella; en mujerzuelas, cuya regeneración a todos os atañe porque mientras existan habrá más enfermedades físicas y espirituales que aire, y otra literatura teatral semejante a *Santa Isabel de Ceres*, que grita al cielo impío como nunca oímos gritar; en cosméticos, en trapos, en cerveza... (2023: 232-236).

Hay también una crítica a lo “propiamente” español. Y es en este mismo contexto (a continuación), donde va a recuperar la concepción del arte o la poesía como “lo no práctico”:

Recordamos las palabras que el poeta sin par Juan Ramón Jiménez estampó en una de sus mejores revistas: “Esta revista vale cinco pesetas, no más que te gastas en el cóctel, etc.”. Pero, en fin; bien sabemos, y esto me tranquiliza por el consabido secreto de nuestros martes literarios, que entre nosotros está podrido todo además de simpatía hacia lo no práctico, hacia lo artístico.... ¡Y somos el pueblo menos práctico del mundo, amigos! Somos el pueblo invadido eternamente, y dudo de nuestra absoluta salvación si se nos deja abandonados a nosotros mismos y solos (2023: 236-237).

Vemos que, en este caso, recurre a una escenografía autorial¹⁷ constituida por dos atributos: la figura del autor incomprendido —es decir, pobre— por auténticamente original y la concepción de la poesía como lenguaje de expresión, inútil y opuesto al lenguaje interesado o de urgencia. Insistir en su falta de utilidad y en su menospreciada originalidad sirve para ensalzar la actividad literaria, alejándola de lo ordinario —sujeto al mercado y contaminado—, pero también sirve, paradójicamente, para reivindicarla como una profesión.

También en “El escritor visto por una escritora”, Carmen Conde (2023: 228) habla del artista como “un ser mítico que unge de su gracia lo que toca. [...] Las cosas que escribe han nacido de una visión celeste” y, a continuación, reprende a los artistas que “para adaptarse al medio que los rechaza, van cediendo sus gloriosos privilegios hasta verse convertidos en fieras domesticadas, ¡que es lo más odioso de las fieras!”. Es curioso que, para reivindicarse como escritora profesional, recurra a la concepción del artista como divinidad. ¿Cómo encaja ahí la técnica, el

¹⁷ Véase la definición de este término en Diaz (2016b: 157) y en Meizoz (2015: XVI).

oficio? Como dicen Pérez Fontdevila y Torras Francés (2016: 32), citando a Heinich (2005), el régimen de singularidad es “indissociable de la vocacionalización del quehacer artístico: frente al de comunidad, este privilegio [el] don antes que [el] aprendizaje o la educación, la inspiración antes que [la] labor ordenada y regular, [la] innovación antes que [la] imitación de los cánones, [y el] genio antes que [el] talento y el trabajo”. Carmen Conde debe ingeniárselas para privilegiar la inspiración y la vocación sin anular el trabajo y el esfuerzo. En “El escritor visto por una escritora”, la estrategia consiste en salvar a algunos profesionales, los auténticos y divinos, que opone a los domesticados: “Deberíamos exigir que solo produzcan arte los convencidos de que llevan una misión artística. El arte no debe ser un devaneo, una labor de entretenimiento o lucimiento, ‘un medio para conseguir un fin’, una manera para destacarse de los demás...” (Conde, 2023: 124-125; con una ligera reformulación al principio de la cita, aparece también en la página 228). Paradójicamente, si se salvan es por destacarse de los que “solo buscan destacarse”.

Junto a las dos citas con las que abría el párrafo y en las que construye al artista como ser mítico y divino, ungido por la gracia, esta última se repite textualmente en “La creación literaria”. Allí van precedidas de una justificación:

Los incomprendivos creen que el novelista o que el poeta han inventado la angustia como un trampolín desde el cual arrojarse a la red de la moda. ¿Olvidan que millones de hombres han muerto, están muriendo; agonizan encerrados, sufren destierro? ¿Ignoran que hay madres, esposas, hijos, amantes sin su amor, sin su bien, sin su amparo? ¡Y todos esos llantos, esos gritos, están aquí, en el aire redondo, sin poderse escapar, lloviendo sobre los nervios de los privilegiados de la sensibilidad! [...] ¿Podríamos imaginar al escritor desasido del drama de la humanidad presente? Entonces no tendríamos idea de cómo es el verdadero creador. ¿Y cómo nos imaginamos al escritor? (Conde, 2023: 123)

Una justificación de la angustia del artista que, según aclara, no es una mera pose o una moda. La angustia proviene de no poder separarse “del drama de la humanidad presente”, es decir, de la comunidad. Otra vez la paradoja: las mismas líneas que, en “El escritor visto por una escritora”, sirven para construir al artista como una divinidad que está por encima

de la comunidad, se emplean aquí para justificar la angustia de un artista que no puede escapar de la comunidad. Al mismo tiempo, esta justificación lo es, también, de la recurrencia de un motivo que pone en peligro la percepción del artista como un ente singular y original: si todos recurren a la angustia, se convierten en un lugar común, producto de “la red de la moda”. Una vez más, Carmen Conde demuestra ser muy consciente de los modelos de autoría disponibles para visibilizarse como autora en el campo literario; sabe que debe convencer al lector de que, aunque existan y sea inevitable reclamarlos y dejarse modelar por ellos, ella es auténtica y espontánea.

3.2. Mujer que vive de la escritura, es decir, “hombre de auténtico ser creador”

Decíamos que, en “El escritor visto por una escritora”, el profesional divino y superior, auténtico ser creador, se distingue del profesional domesticado. En otros textos, la estrategia para singularizarse es otra. Carmen Conde desarrolla una argumentación que podríamos parafrasear así: por mi vocación, haré de la escritura un oficio, aunque no tenga antecedentes familiares escritores, aunque no esté bien visto que una mujer trabaje; es decir, que trascenderé mis condicionamientos o limitaciones particulares. Esa es la argumentación que aparece en “Una escritora”, en el tomo I de sus memorias, donde una jovencísima Carmen de dieciséis años se opone a su madre y a “una auténtica inquisición doméstica” (Conde, 1986: 40)¹⁸ y demanda dos transgresiones a la vez: trabajar y escribir. Frente a la resistencia de la madre: “Hay que sujetarla —resolvió la madre—. Fuera lecturas y fantasías. Tendrá que aprender otras costumbres” (39), y gracias a la intervención de la prima Amelia, que le concede “mesa y silla para ella sola” (41), y a la voluntad¹⁹ inquebrantable

¹⁸ A partir de este punto, todos los fragmentos citados del tomo I de sus memorias proceden de esta edición; para aligerar la lectura, señalamos solo el número de página.

¹⁹ Conde rechazaría este término porque atenta contra su concepción del origen divino del artista creador. En “La creación literaria” dirá: “Porque escribir no es cuestión de voluntad, sino de destino. Y si el destino no prodiga las dotes, estimemos el don que se nos hizo. Y para tal don exijamos y tengamos las máximas consideraciones; pero démosle

de la propia Carmen: "Lo sé, ninguna mujer trabajó fuera del hogar. No me importa. Yo sí lo haré y otras muchas como yo seguirán mi ejemplo" (41), "ganaría la partida" (42). Ni el trabajo ni la escritura son "cosa de mujeres", como dice la madre, a lo que Carmen contesta: "Pues soy mujer y escribiré" (44).

Curiosamente, aunque en otros textos reivindica el carácter divino del artista creador, aquí afirma estar incomunicada con la divinidad: "Ahora, santa Teresa, tienes que ayudarme a mí, que no tengo el Espíritu Santo como tú le tienes" (41). Uno pensaría que por obligada modestia; pero otro punto del texto sugiere otra razón. Cuando la madre dice que es demasiado joven para hacer su voluntad y Carmen contesta que sabe muy bien lo que quiere, se resigna la madre: "Que Dios te ayude", y contesta la hija: "Cuando me ha dejado pensar como pienso, es que me tiene en cuenta" (42). Dios le ha dejado hacer su propia voluntad; argumento muy distinto a la autoría que santa Teresa (1989: 271-272; 1991: 23) plantea como un acto de obediencia.²⁰ Por eso, frente a la sujeción que pretende la madre de Carmen Conde, vivir de la escritura y profesionalizar su vocación es una demostración de autonomía. Así, tanto en "El escritor visto por una escritora" como en "La creación literaria", se reclama implícitamente como "hombre de auténtico ser creador":

nosotros una intachable categoría. Que si el olor de una rosa es tan perfecto como su punto de origen, ello obedece a la perfección de su punto de origen" (Conde, 2023: 128). Como vemos (al comparar esta afirmación con su construcción de la autoría femenina en *Mujer sin Edén*, por ejemplo), está atrapada en la paradoja de conceder autonomía y originalidad al autor, por un lado, y remitir a la inspiración divina, por otro.

²⁰ El argumento de Carmen Conde (en resumen: *Dios me deja hacer mi propia voluntad*) se parece al argumento que Pérez Fontdevila (2023b: 121) identifica en la bioficción de Cristina Morales *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, apropiación "de la figura y de la escritura teresianas en una clara politización feminista e incluso anarquista": "Avalando la libertad de Teresa y de otros personajes femeninos a lo largo de la novela bajo la premisa de que es Dios quien 'moldea' el propio deseo, se opera una identificación plena entre este y la voluntad divina, que se afirma de nuevo en relación con la escritura al final de la novela: 'La merced de la escritura que Dios me da [...] es la voluntad de escribir que yo tengo. Dios es nuestra voluntad y nuestra voluntad, cuando es firme, es Dios'", solo que en Carmen Conde no se identifican plenamente: su voluntad sigue siendo suya.

[E]l hombre de auténtico ser creador no hace caso de nadie, porque vive alucinado por su propia idea, por su vibración interior. Para él, para este hombre señor, no valen las normas ajenas: habrán de rendírsele todas un día, pues pesará más su obra que la frívola reacción de un mundo al que quiere vencer (Conde, 2023: 229 y 124).

Ser una mujer trabajadora es, paradójicamente, lo que la confirma como "hombre de auténtico ser creador".

En "La mujer ante los libros", texto radiado en 1972, defiende que es precisamente el acceso de la mujer al trabajo, que ahora "trabaja junto al hombre [e]mancipada", lo que ha permitido que "se sient[a] en igualdad de condiciones para manifestar su vocación", se dedique a todos los terrenos del arte y cultive uno, además, "eminente suyo", en lugar de intentar ajustarse al criterio de los hombres sobre cómo debe ser el arte hecho por una mujer (Conde, 2022b: 148). Para "contrarrestar la violencia destructiva creada por una civilización absolutamente hecha por el hombre en su mayor parte" (nótese la contradicción entre *absolutamente* y *en su mayor parte*, en un último esfuerzo por atenuar la crítica) y gracias a la "responsabilidad adquirida en un mundo que a su vez aprendió a considerar [a la mujer] parte activa y no simple instrumento de decoro" (Conde, 2022b: 148), después de la guerra "las escritoras españolas penetraron con fuerza y razón en lo que hasta entonces solo pertenecía al elemento creador masculino: el ancho mundo celeste y terrenal de la literatura propia, sin mimetismos, sin discipulazgo" (2022b: 145; en esta misma página, por cierto, cita a Ortega, que no reconocía la capacidad lírica de las mujeres por considerarlas privadas, como veremos en el párrafo siguiente). Aquí es el trabajo y el acceso a lo público lo que permite el desarrollo creador de las mujeres, que redunda en una literatura propia. Y, a diferencia de lo que ya expresara Virginia Woolf, aquí lo propio no está del todo reñido con el género, pues se concibe como una reacción "sin ataduras" (Conde, 2022b: 148) a la violencia del hombre, una continuación de "las grandes del XIX" y, a la vez, una conquista de algo que ya predijo Rilke: "Ese humano femenino anunciado por el clarividente poeta es el que ya existe entre nosotros como humano poético creador" (2022b: 146). Malabares para reivindicar la creación de las mujeres sin suprimir el género.

¿Cómo podríamos explicar estos malabares o “negociaciones de autorización” (Torras Francés, 2017)? Para el Ortega que cita, lo “más personal” de nuestra persona es, a la vez, impersonal: “Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y éste, desde luego, constituido por materias trascendentales” (Ortega, 1923: 36). La mujer no es pública, como el hombre, sino privada, y no puede dirigirse a la muchedumbre sin sonar forzada; en cambio, el hombre es incapaz de escribir cartas privadas porque “sin darse cuenta, convierte al correspondiente en todo un público y hace ante él gestos de escenario” (Ortega, 1923: 36). Carmen Conde se dirige a todo un público en la radio; quizás por eso alude tanto a una interioridad que no está marcada por el género —véase § 3.1—: más personal o íntima cuanto más asexuada o universal, como quería Ortega. En cualquier caso, en textos como “La mujer ante los libros” encontramos esa tensión entre lo universal y lo particular, lo asexuado y lo sexuado: Conde (2022b: 148) insiste en que “la mujer actual trabaja, piensa y vive [y escribe] como y con los hombres sin dejar de ser mujer; como el hombre no deja de ser hombre, si lo es, haga lo que haga”, pero esa insistencia en la imposibilidad de escapar al sexo se desdibuja con el recurso al “humano femenino” predicho por Rilke, como veíamos. El intrincado argumento puede enunciarse así: la mujer ya no se define únicamente por oposición al hombre: sí que reacciona, pero reacciona sin ataduras, es decir, sin hacer lo que los hombres esperan que haga, o crear como esperan que cree; por eso su arte es más propio (¿de la mujer?) y más humano (universal).²¹ Ser mujer creadora sí que se concibe como una reacción, pero no como una dependencia. Así, lo humano y universal no se opone a lo sexuado, como en Ortega, sino a la falta de autonomía.

²¹ Planteamientos muy similares aparecían ya en su artículo “La poesía de la mujer poeta” (1947), una reseña a *La secreta guerra de los sexos* (1948) y el prólogo a *Poesía femenina española viviente* (1954); Fernández Menéndez (2023: 73-78) analiza minuciosamente la redefinición de los conceptos de *mujer* y *femenino* en los tres textos.

4. “No pertenezco a escuelas” y “No puedo explicarme”: el rol secundario de la técnica y el oficio

Como veíamos en el apartado anterior, Carmen Conde recalca a veces su género y la dimensión de oficio de su escritura para confirmarse como genio creador. Otras suprime el género y reclama una interioridad singular que, aunque trabaje, no se vende. Podemos encontrar muchos otros lugares donde concibe su escritura como un oficio que requiere aprendizaje y tesón. En una carta a Ernestina de Champourcin, por ejemplo, una Conde veinteañera dice: “Mis propósitos literarios son estos: escribir, escribir mejor, escribir muchísimo mejor” (Champourcin/ Conde, 2007: 59). Convencida de que “hará obra”, le dice a Amanda Junquera en 1936, también por comunicación privada: “Me parece que hubiera podido escribirse mejor, si yo supiera ya escribir mejor, que lo conseguiré pronto, espero” (Conde, 2023: 69; subrayado en el original). En el discurso de ingreso a la RAE tampoco minimiza la dimensión de oficio de la escritura y destaca en cursiva el gerundio *ejerciendo* para introducir su vocación: “Eterno e implacable se constataba el Tiempo, aunque todo se creía alcanzable *ejerciendo* el sueño, germen de lo íntimo” (Conde, 1979a: 10). Entonces recibía un reconocimiento que se sumaba a otros, como el Premio Nacional de Poesía en 1967. En otros contextos, sin embargo, se esfuerza por darle al esfuerzo y al aprendizaje adquirido un rol secundario.

Como ya vimos con el ejemplo de la modista, no es fácil atribuir una interioridad singular y única a un sujeto humilde. Según Schaeffer (2016) y Woodmansee (2016), la concepción moderna de autor como originador o fundador, fuente primera y última de la escritura, pasa por interiorizar la inspiración para neutralizar las fuerzas independientes —la inspiración divina o los códigos y reglas a disposición del artesano— que, en el régimen de comunidad, se situaban en el origen de la escritura, hasta que la obra se identifica con el *fuero interno* y se desvincula del *foro público* (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2016: 28); pero Conde explota los medios para salir de la precariedad y vivir de la actividad literaria, hacerse un hueco en la esfera pública (Broullón-Lozano, 2023) y educar a la sociedad (Conde, 2023: 23-24); quizás por eso se ve obligada a matizar cuando apela a la divinidad y al genio original: “Lo social, aunque extra-

ño a lo lírico, importa mucho; porque la poesía, que es divina, también es de los hombres y participa de sus avatares” (2023: 139). Participar en el foro público y reclamar la singularidad de su interioridad son actividades reñidas; como también lo son defender esa interioridad singular y divina y profesionalizar la escritura. Aunque en algunos contextos —y paradójicamente— reivindicar su condición de mujer trabajadora sirva para reivindicar su genio, en otros minimiza el elemento profesional de la escritura para conseguir lo mismo.

En “La creación literaria”, “Escribir: vocación y profesión” y “No puedo explicarme”, Carmen Conde insiste en subordinar la técnica. Para ello, suele recurrir a Juan Ramón Jiménez como argumento de autoridad. En “Escribir: vocación y profesión” lo hace dos veces:

En esto de no tener más remedio que escribir, J. R. Jiménez aconsejaba: “lo espontáneo sometido a lo consciente”, y así es por lo normal. [...] H]ubo un brotar libre, un nacimiento espontáneo a la luz y al viento. Sin esa espontaneidad, la poesía estará más cerca de las matemáticas que de sí misma.

Y si bien las ciencias tienen tantísimo de poesía (de vate, vaticinio: adivinación), la poesía *con ciencia* predeterminada, casi nunca es poesía sin esfuerzo. Son más auténticos los poetas con inspiración —río que echa a correr gozoso—, sometido luego a lo consciente, que los (yo no creo que haya muchos, la verdad) que se preparan cuadriculadamente lo que van a escribir. A estos les llama J. R. Jiménez “poetas voluntariosos” (Conde, 2023: 73-74).

Ernestina de Champourcin también menciona a Juan Ramón Jiménez: reiteradamente en su poética (1988: 10) y muy fugazmente en un brevíssimo paratexto (Diego, 1934: 484-485) que sirve de umbral a la antología *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (1934) de Gerardo Diego, antología que levantó ampollas por la inclusión de Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre (véase Fernández Menéndez, 2019a: 128-129). En su estudio sobre las autorrepresentaciones de Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, Fernández Menéndez (2019a: 129-130) interpreta así la prudencia, modestia y brevedad de Champourcin:

Un claro ejemplo de la resolución de ser reconocida en [...] el contexto intelectual de los años treinta] se observa en los dos pilares que vertebran su poética: por un lado, la expresión de la “inefabilidad” (Prado, 1993: 45) de la poesía, la dificultad de expresar con palabras el proceso creativo que es dominante en la concepción de la escritura de vanguardia, y, por otro, la inserción en la tradición española reciente de la mano de la referencia a Juan Ramón Jiménez.

Así, Champourcin dice no tener ningún concepto de la poesía, e inmediatamente asocia esa ausencia con un desdibujamiento de su autoría:

¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia (Diego, 1934: 484-485).

El texto de Carmen Conde “Escribir: vocación y profesión” se parece a estos dos paratextos en la recurrencia a Juan Ramón Jiménez y en su inicial recelo a explicarse: “Lo más difícil para quien hace poesía es explicarse ante los demás, fuera de su obra. Por sí sola, esta habla ya” (Conde, 2023: 73),²² aunque aquí no se trata de una dificultad para describir el proceso creativo, sino su origen. No puede responder a por qué escribe —lo que engarza con su concepción del autor inspirado por la divinidad y abocado al misterio—:

No sé por qué escribo poesía, pero me entrego a ella; a su fluir de mi hondo ser (con toda el alma). No pertenezco a escuelas, grupos, orientaciones; ignoro sus cualidades, sus constantes, sus disidencias y hasta disonancias. No quiero empeñarme en saberlo. ¿Y para qué? Escribo: lo guardo mucho tiempo hasta volver a leerlo. Entonces, las correcciones; no de eso que se conoce como *estilo*; tampoco de sustituir palabras o versos por otros más *entonados*. No. Las correcciones son más profundas y torturantes: son para que lo *dicho* se ciña plena y ajustadamente a lo sentido, imaginado o soñado, encontrar la exacta palabra, la insustituible palabra que *cree* (2023: 75-76; cursiva en el original).

²² Expresa una idea similar en “Entrevistas literarias” (Conde, 2023).

Es relevante que esta admisión de impotencia esté unida a la aserción de su singularidad: tan apartada está, tan irreemplazable y única es — como su “insustituible palabra”—, que no solo no pertenece a ninguna escuela —la mención de Juan Ramón Jiménez ha cumplido ya la función de ubicarla parcialmente—, sino que ignora sus “disidencias y hasta disonancias”. Otras afirmaciones vienen a refrendar su singularidad: “[m]ientras se sueña y lucha por el acomodo de lo propio a personal expresión” (Conde, 2023: 77), ella se ha entregado a “La Poesía, desinteresada de cuanto pudiere enturbiar su luz”, “ajenándola de extremos influjos circunstanciales” (2023: 76). Recordemos que, al menos hasta finales de los cincuenta, las escritoras solían estar ausentes de las antologías poéticas programáticas²³ —órganos de reconocimiento con mayor capacidad de consagración que las históricas desde que Gerardo Diego confeccionara *Poesía española. Antología 1915-1931* en 1932 (Fernández Menéndez, 2023: 53, 88)— publicadas durante el franquismo, lo que repercutió negativamente “en su consideración en el canon de la poesía española de posguerra” (Fernández Menéndez, 2023: 6); cuando sí aparecían, el discurso paratextual del antólogo interpretaba sus propuestas desde modelos “de género verdaderamente restrictivos” (Fernández Menéndez, 2023: 172), las adscribía al subcampo de la *poesía femenina* y señalaba, así, “la condición marginal de la producción de las escritoras con respecto a los principales movimientos estéticos, de forma que su inclusión en ellos no suponía un cambio en su reconocimiento institucional” (Fernández Menéndez, 2023: 73), desdibujaba el contenido subversivo de los poemas escogidos, “o bien, como en el caso de Carmen Conde, exigía seleccionar obras escasamente representativas con el objetivo de asimilarlas a una ‘poética de la antología’ (Ruiz Casanova, 2007) que tiene la coherencia como uno de sus principales requisitos” (Fernández Menéndez, 2023: 25). Esta insistencia de Carmen Conde en su singularidad —fechada en 1985 y dentro de una antología de respuestas a “un viejo debate: el del hecho de escribir, esa pregunta que tanto preocupó a Sartre, que recientemente sirviera al *Liberation* francés para una importantísima encuesta entre escritores de distintas lenguas, [...]—, y que nosotros abordamos

²³ Es decir, aquellas que reúnen “textos y poetas cuyas afinidades estéticas se encuentran cohesionadas por la firma del antólogo/a” (Fernández Menéndez, 2023: 6).

aquí bajo el título de “Escribir: vocación y profesión” (Alperi *et. al.*, 1985: 5)—, entonces, podría interpretarse como una queja por no haber sido incluida en otras antologías —y en 1962 criticó que Gerardo Diego solo hubiera “podido permitirse el lujo de incluir” en su influyente antología de 1934 “dos (creo no recordar mal) nombres femeninos” (*apud* Fernández Menéndez, 2023: 78)—, o por haberlo sido desde presupuestos que impedían a las mujeres seleccionadas “ser consideradas a partir de la individualidad, independencia y autonomía que definen al autor moderno y determinan su presencia en las antologías generalistas contemporáneas” (Fernández Menéndez, 2023: 73). Al fin y al cabo, aunque la introducción a *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde* presente a Carmen Conde como una escritora bien conectada —“se relacionó con los intelectuales más importantes de su tiempo, que acogieron a la nueva escritora con aprecio y amistad: Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Gabriela Mistral, Azorín y todos los poetas de la generación del 27, especialmente Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, y Dámaso Alonso” (Díez de Revenga y De Paco, 2008: 8)—, en 1963 denunciaba que “vivir apartada del ‘mercadillo’, crea embottellamiento en la publicación de la obra. [...] No se presta atención más que a los que bullen desordenadamente, chilándose su propia importancia. Y si se es mujer poco se puede esperar en España. Hágase la investigación de los editables y, si no son del ‘régimen’ (el que sea), ¿qué son?” (*apud* Broullón-Lozano, 2023: 147).

Volviendo al texto que nos ocupa, véase la insistencia en el *ser* de estos dos fragmentos:

- a) [La prosa narrativa, el cuento, la novela [...] exigen mayor trabajo, sí, porque no dependen solo de la inspiración: fichas, datos, observaciones, discriminaciones... La poesía no es nada de eso. *Es*, sencillamente: *es* y *está*] (Conde, 2023: 74).
- b) Lo adjetivo para [...] el poeta] es la suma de conocimientos, sin los cuales puede vivir y hacer su obra. Saber de los demás es necesario, pero no imprescindible para todo, menos para crear. ¡*Ser* sí es indeclinable! Ser poeta, disponer de un gran contenido, sin necesidad de informaciones y escuelas. Ser porque sí; porque siendo ya se puede ofrecer lo mejor a la Poesía y de la Poesía. Cuando el poeta es, enlaza con los pasados y por venir de su rango (Conde, 2023: 75).

y compárese con las dos misteriosas líneas de Josefina de la Torre en esa polémica reedición de la antología de Diego: "Está tan unida a tanto misterio, que, por desconocida, nunca me había parado a pensar lo que era. Sólo a sentir que es" (Diego, 1934: 554). ¿Se trata de una estrategia singularizante para las mujeres? En el ámbito de la pintura, la sencillez, la inocencia y la pureza —la infantilización de las mujeres— fueron los valores de herencia decimonónica ensalzados y admitidos por la crítica masculina durante el primer franquismo, independientemente de que las pintoras los encarnaran (Barreno, 2023); quizá por eso, a veces, los reclamen las autoras. O quizá se trate de una de "las tretas del débil" que Ludmer (1985) identifica en sor Juana Inés de la Cruz: decir que no se sabe y saber. Como se preguntan Pérez Fontdevila y Torras Francés (2019: 17): "¿Decirse *amateur* de la escritura conlleva permanecer en el lugar subsidiario reservado a las mujeres respecto a la creación? ¿O se trata, en cambio, de una estrategia para burlarlo, en cuanto finge asumir un *no saber* mediante la misma escritura en la que demuestra saber?".

Carmen Conde termina su contribución a la revista de la Asociación Colegial de Escritores con el párrafo que también citará en el discurso de ingreso a la RAE:

Para la apasionada tarea se hizo necesario prescindir de lo superfluo, de lo convencional, de lo no auténtico. No admitir o despojarse de cuanto impidiere la espontánea sinceridad. Existe paz en saber que se mantuvo fidelidad a la vocación no traicionada. Vocación que ha ido condicionando la existencia. Que solo quiso oír la voz de la poesía que no muere (2023: 77; 1979a: 12).

En "Escribir: vocación y profesión", el párrafo se pone al servicio de una singularidad creadora que no necesita escuelas ni saberes. No alude a su lugar de enunciación como mujer trabajadora y se dedica a subordinar la técnica a esa interioridad autónoma, ignorante y espontánea (como Champourcin y De la Torre en la antología de Diego). En el discurso de ingreso, en cambio, el párrafo se enmarca en un contexto muy diferente: su ejercicio de crítica literaria rebate las asociaciones entre la mujer y lo común y lo ordinario (Planté, 2019) y expresa una voluntad de inmortalidad que, allí, funciona como reproche a los académicos por construir cánones que excluyen a las *poetas*.

Sorprende el texto de "No puedo explicarme", fechado en 1973 —cuando ya había obtenido el Premio Nacional de Poesía (1967)—, que comparte la asunción de ignorancia con el que acabamos de comentar —posterior—, pero la exagera. En prólogos y memorias, Conde recurre a otras voces autorizadas —con frecuencia masculinas— para hacerse un hueco en el campo literario: el poeta Miguel Pelayo, que "cree en la muchacha de diecisiete años" (Conde, 1986: 46) —aunque matiza: "Realmente a la 'escritora' no le inquietaba en absoluto la opinión ajena: ya tenía las de Joaquina y don José Mercader" (1986: 37), que le besó las manos, y hasta cuando se distancia de sí misma mediante el seudónimo de Aurora introduce este motivo como una digresión (1986: 104)—, Juan Ramón Jiménez y Gabriel Miró (Conde, 1986: 46-47),²⁴ Antonio Oliver,²⁵ Gabriela Mistral (Conde, 1979b: 246)... Al revelar las redes que favorecieron su conversión en escritora, se opone a una estrategia recurrente en la canonización de las mujeres: la de presentarlas como una excepción salida de la nada, una rareza difícil de interpretar sin vínculos con lo conocido (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2016: 49-50).²⁶ Esa fue la estrategia de Hartzenbusch como prologuista de las *Poesías* de Carolina Coronado en 1843²⁷ y también la de Fernández de los Ríos en una nota

²⁴ También reconoce su mediación en el prólogo a *Ansia de la gracia* (Conde, 1979b: 245), solo que allí las redes van precedidas de orgullo por escalar "los puestos literarios que otros obtenían después de largos años de paciencia y asiduidad si no contaban con dichoso padrinazgo en la corte" (1979b: 244).

²⁵ Describiendo la génesis de su primer libro, Carmen Conde (1986: 47) siembra dudas sobre la injerencia censora de Antonio Oliver mientras la agradece: "Multitud de poemas fue relegada o destruida por Antonio, que le temía a mi facilidad para la expresión lírica. Estoicamente veía destruir las cuartillas porque creía con toda mi alma en el seleccionador. Un día, llegó a mí contrito por la sospecha de si habría roto algo que no lo mereciera. Entonces yo escribí el primero de los poemas que constituyen *Brocal*". En 1950 anota en su agenda: "me era violento leer delante de Antonio que detesta mi poesía" (*apud* Garcerá, 2022: 30). Ferris (2008: 179-184) revisa la influencia de Oliver en Carmela y rescata la anécdota sobre la destrucción de cuartillas, que considera más leyenda que realidad.

²⁶ Según Pérez Fontdevila (2023b: 132), ese "mecanismo patriarcal" confirma la inferioridad femenina al sostener que solo pueden rescatarse algunas mujeres excepcionales.

²⁷ Según Cabello (2021: 628): "Aquel que ya estableciera Hartzenbusch hacia 1843 al inicio de su prólogo, 'sin guía, sin modelos, sin papel y sin tiempo se propuso y logró hacerse poetisa' (1843: 6), no fue del todo cierto y solo resultó un interesante aparejo más en todo el entramado fascinante detrás de la construcción de la imagen de la joven extremeña".

biográfica añadida a la segunda edición en 1852, y eso que Coronado fue objeto de una “gran campaña” de “patronazgo masculino” (Cabello, 2021: 623, 610). En cambio, en “No puedo explicarme”, Carmen Conde (2023: 56-57) se afirma ajena a los círculos literarios —más bien, a la academia—²⁸ por haber tenido que “trabajar para vivir [...] desde la más total adolescencia”; teme que cuanto ha escrito no pueda “admitirse en los libros de comentarios de textos, ni en las cátedras de jóvenes maestros de la sabiduría ajena aprendida, de codos sobre la mesa años y años, en los libros de los demás”; se lamenta por no entender los “guarismos” de la “erudición” y por no haber “aprendido, bien lo veo, a crear como es debido a juicio de los comentaristas externos de sus cualidades y calidades”. Se protege de una exclusión y se queja de no haber accedido a la formación que otros jóvenes sí disfrutan, mientras desliza un juicio desfavorable a las creaciones de los eruditos, que “nacen enfermas de pueriles perfecciones” (Conde, 2023: 57). Y llega a contradecirse con tal de “ajenarse”, pues dice: “No sé cómo ni por qué me puse a escribir. Siempre lejos de lecturas, procurando olvidarlas para que no le robara su recuerdo autenticidad a mi expresión” (Conde, 2023: 56), mientras que en el tomo I de sus memorias afirma haber leído todo lo que caía en sus manos (Conde, 1986: 27), en contra de médicos y madres (1986: 39).

4. Conclusiones

Hay muchas Carmen Conde, tantas como contextos para reivindicar la autoría y negociar la exclusión de las escritoras del campo literario. En *Cartas a Katherine Mansfield*, una Carmen Conde (2018: 62) con las sienes “ebrias de rosas” le asegura a Mansfield: “¡Porque tú y yo, entiéndelo, somos románticas!” (2018: 59), e intenta insertarse en una genealogía

²⁸ Compárese con la carta en la que María Moliner corregía un borrador que Carmen Conde le había enviado para presentar su diccionario en la radio: “A la obra se le han aplicado en algún sitio los calificativos de monumental y de acontecimiento lexicográfico; pero ni la Academia ni los académicos se han dado por enterados de su existencia. Tal vez tienen miedo de que les acusen de papanatas por parar su atención en una obra salida de persona totalmente ajena a los círculos de lingüistas y literatos, totalmente desconocida, que se lanza al circo sin más armas que su propia obra” (*apud* Conde, 2022b: 14).

que empieza en Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado y continúa con Mansfield y ella misma. A continuación, incluye una “declamación ante el retrato de un poeta romántico”, que pretende demostrar “cuánto adoro yo las cosas románticas”²⁹ (2018: 60), pero que no deja de ser una parodia de la enamorada romántica “apasionada” —parodia, por cierto, que se afana en devolverle al poeta el cuerpo que no figura en el lienzo (2018: 61)—. Unas páginas antes, recurre al código autorial romántico que Diaz (2015: 37) llama melancólico, y que consiste en lo siguiente: con un espíritu anti-técnico “el poeta moribundo pretende no haber aprendido para ser escritor” y concibe su poesía como un canto efímero destinado a la desaparición. Es también el código al que había recurrido la tradición romántica femenina española para autorizarse: recordemos que, según Kirkpatrick (1998: 42-43), “el culto romántico a lo espontáneo” otorgó autoridad a las españolas para “escribir como mujeres” y, en el siglo XIX, el “símil que compara el canto de la poetisa al de un pájaro o un río se difundió tanto” que se convirtió en “una imagen casi obligatoria al referirse a la producción poética de una mujer”. Así, Conde (2018: 59) dice cantar por cantar, como un pájaro o el viento, y sufrir; con un importante matiz: “el dolor de corazón bajo las manos con cientos de cosas graves *escritas en blanco papel puro*” (la cursiva es nuestra). Quiere recurrir a un modelo autorial reconocible y autorizado para que la reconozcan como autora, pero no está dispuesta a desaparecer como los poetas que solo cantan, y deja las cosas graves por escrito. En otros lugares —como el poema “Jardín del Escorial”,³⁰ o el lema manuscrito “Soy constante”, con el que, a los dieciséis años, quiso definirse en un retrato de estudio que le regaló dedicado a Joaquina Mercader—, Conde insiste en su voluntad de permanencia. Lo efímero tampoco encaja con su faceta de “archivera de sí misma” (Garcerá, 2023: n.p.).

²⁹ Es un “momento de su vida creadora” que dejará atrás, como dice en el prólogo a *Ansia de la gracia*: “el inicial, con influjos del XIX, y el lírico, ya consciente” (Conde, 1979b: 246).

³⁰ Según el sugerente análisis de Fernández Menéndez (2019b: 251), este poema resignifica los tópicos literarios de la flor y el jardín, elementos constitutivos del *hortus conclusus*, y los libera de la culpa que “la historia literaria [y los discursos oficiales del franquismo] asocia[n] a la sexualidad femenina” cuando trasciende su función reproductiva.

Para entender estas negociaciones contradictorias y otras que hemos recogido a lo largo del artículo, es necesario prestar atención a la encrucijada entre género, escritura y oficio en un contexto donde reivindicar la autoría pasa por afirmar una interioridad soberana y singular vedada a las mujeres trabajadoras. ¿Cómo aislarse de una mundanidad vulgar si el foro público es el único medio para "Existir y llamarse algo" (Conde, 2023: 119)? ¿Cómo hacer depender al lenguaje exclusivamente de las recónditas entrañas cuando se necesita "blanco papel" y "mesa y silla para ella sola" o un público —plural: conformado, al menos, por "hombre, mujer, grupito" (Conde, 2022b: 42)— ante el que vestirse "mirándose con ojos ajenos"? Y cuando no se es rabiosamente original, ¿reproducir lo mismo merece siempre la expulsión del Paraíso? Los modelos autoriales frente a los que posicionarse, además, son unos cuando se habla de poesía y otros cuando se trata de diarios y cartas. Por no hablar de que, en un contexto didáctico, no parece muy pedagógico analizar poesía para remitirse a la interioridad que la produjo. Una está abocada a contradecirse.

Recibido: 12/5/24

Aceptado: 28/7/24

Referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso (2008), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.
- Alperi, Víctor et. al. (1985), *Escribir, vocación y profesión*, *República de las letras*, 14, España: Asociación Colegial de Escritores de España.
- Asensi, Miguel (2003), *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta). Volumen II*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Barreno García, Irene (2023), "El retrato de las artistas durante el primer franquismo en la prensa: de la niña balbuceante a la pintora muy pintor", *Anales de Historia del Arte*, 33, pp. 137-163. <https://dx.doi.org/10.5209/anha.86188>

- Barthes, Roland (2004), *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens y Marysa Demoor (2016), "La autoría como performance cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 205-239.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2023), "Es riquísima la cantera de la creación. Textos y contextos del trabajo de Carmen Conde en los medios audiovisuales: cine, radio, televisión", *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 20, pp. 146-164. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.09>
- (2024), "Carmen Conde, mujer trabajadora en los medios de comunicación", ponencia presentada en el "Congreso Internacional *Translitterae: estudios en torno a Carmen Conde*" en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. https://youtu.be/wOVsx_H4mZM
- Cabello, Estefanía (2021), "Carolina Coronado en su biografía. La construcción de una imagen: mecenazgo masculino y apuntes biográficos", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 609-633. http://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.27
- Cacciola, Ana (2019), *Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde. Mientras los hombres mueren y Mujer sin Edén en la poesía femenina española de la primera mitad del siglo XX* [tesis doctoral], Alicante: Universidad de Alicante.
- Calderón, Aránzazu, Ana Garrido, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.) (2017), *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?*, Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Conde, Carmen (1979a), *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*, Madrid: Real Academia Española.
- (1979b), *Obra poética (1929-1966)*, Almagro: Biblioteca Nueva.

- (1986), *Por el camino, viendo sus orillas (I)*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (2019), *Cartas a Katherine Mansfield*, edición de Fran Garcerá, Madrid: La Bella Varsovia.
- (2022a), *Mujer sin Edén*, edición, introducción y notas de Fran Garcerá, Madrid: Torremozas.
- (2022b), *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)*, edición, introducción y notas de Fran Garcerá, Madrid: Fundación Banco Santander.
- (2023), “*Pues soy mujer y escribiré*”. *Aprender a escribir con Carmen Conde*, edición, introducción y notas por Manuel A. Broullón-Lozano y Paula Colmenares León, Madrid: Fragua.

Champourcin, Ernestina de (1988), *Huyeron todas las islas*, Madrid: Caballo Griego para la Poesía.

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

Díaz, José-Luis (2015), “Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica”, *Tropelías*, 24, pp. 31-50. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241140

--- (2016a), “Muertes y renacimiento del autor”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 55-78.

--- (2016b), “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 155-185.

Diego, Gerardo (1934), *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid: Signo.

Díez de Revenga Torres, Francisco y De Paco de Moya, Mariano (coords.) (2008), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, España: Fundación Cajamurcia.

- Ferris, José Luis (2008), “De Salgari a *Platero y yo*: la prehistoria literaria de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga Torres y Mariano de Paco de Moya (coords.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, España: Fundación Cajamurcia, pp. 147-192.

Fernández Menéndez, Raquel (2019a), “‘Umbrales’ de la antología: autoría y género en las poéticas de E. de Champourcin y J. de la Torre”, *Tropelías*, número extraordinario 5, pp. 120-137. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201953761

--- (2019b), “*Hortus conclusus*. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7, pp. 237-260. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.7.2019.23508>

--- (2023), *Lecturas firmadas. Antologías poéticas y discursos de género en la España franquista*, Granada: Comares.

Friedan, Betty (2009), *La mística de la feminidad*, trad. Magalí Martínez Solimán, Madrid: Cátedra.

Friedman, Susan Stanford (1987), “Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse”, *Feminist Studies*, 13 (1), pp. 49-82.

Garcerá, Fran (2022), “‘Un manzano para mi sed... inextinguible’: Carmen Conde, una escritora más allá del Edén”, en Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, edición, introducción y notas de Fran Garcerá, Madrid: Torremozas, pp. 7-45.

--- (2023), “Carmen Conde: archivera de sí misma”, *Altavoz cultural*.

Gunia, Inke (2008), *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Gutiérrez-Vega, Zenaida y Marie-Lise Gazarian-Gautier (1992), *Carmen Conde, de viva voz*, Montclair: Senda Nueva de Ediciones.

Heinich, Natalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris: Gallimard.

Jato, Mónica (2004), *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*, Kassel: Edition Reichenberger.

Kirkpatrick, Susan (1998), "La tradición femenina de poesía romántica", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona: Anthropos y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 39-74.

Meizoz, Jérôme (2015), *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*, Bogotá: Universidad de los Andes.

Moi, Toril (2019), "No soy una mujer escritora'. Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy", en Adriana de Teresa Ochoa (coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autorial contemporánea*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 93-107.

Ludmer, Josefina (1985), "Las tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán, pp. 47-54.

Ortega y Gasset, José (1923), "La poesía de Ana de Noailles", *Revista de Occidente*, 1, pp. 29-41.

Pérez Fontdevila, Aina (2021), "A modo de introducción. Posturas autoriales y estrategias de género en el campo literario actual", *Pasavento*, 9 (2), pp. 265-272. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1488>

--- (2023a), "El autor como dispositivo de distinción: lógicas y paradojas del régimen de singularidad", *Cultura, Lenguaje y Representación*, XXXII, pp. 185-201. <https://doi.org/10.6035/clr.7094>

--- (2023b), "¡Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo!" Autonomía y sujeción en el contexto teresiano y en la bioficción de Cristina Morales", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 11, pp. 103-136. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.11.2023.37370>

Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (2016), "Hacia una biografía del concepto de autor", en Aina Pérez Fontdevila y Meri To-

rras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 11-51.

--- (2019), "El género de la autoría", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 7-23.

Planté, Christine (2019), "La excepción y lo ordinario", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 97-142.

Schaeffer, Jean-Marie (2016), "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comps.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 243-278.

Sánchez-Mesa, Domingo y Baetens, Jan (2017), "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies", *Tropelías*, 27, pp. 6-27. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536

Torras Francés, Meri (2017), "Mirándote mirarme. Las negociaciones de autorización en la (auto)representación de los cuerpos de las mujeres creadoras", en Oana Ursache, Paul Nanu y Pablo García Calvente (eds.), *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*, Turku: Universidad de Turku, pp. 25-40.

Woodmansee, Martha (2016), "El genio y el copyright: condiciones económicas y legales del surgimiento del 'Autor'", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 279-306.

Woolf, Virginia (1935), *A Room of One's Own*, Londres: Hogarth Press.