



**REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS**

**Volumen 12**

**2024**

Edita: UNED

<http://revistas.uned.es/index.php/REI>

Dirección: Nieves Baranda Leturio (UNED) y María D. Martos Pérez (UNED)

Edición: Pedro Álvarez Cifuentes (Universidad de Oviedo), Ana Peñas Ruiz (UNED), Inmaculada Plaza Agudo (UNED)

Secretaría: Raquel García-Pascual (UNED)

Responsables web: Inés de Asís Domínguez Álvarez (UNED) y Marina Aguilar Salinas (UNED)

Maquetación: Gabriela Martínez Pérez

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2024

ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.12.2024

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

Soporte OJS y Publicación digital

Servicio Publicación y Difusión Digital - Biblioteca, UNED

La *Revista de Escritoras Ibéricas* está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Se trata de una publicación electrónica y los artículos serán sometidos a un sistema previo de revisión por pares (doble ciego). Los lectores y las lectoras pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A *Revista de Escritoras Ibéricas* é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de qualquer período e sob qualquer pressuposto metodológico rigoroso. É uma publicação eletrónica e os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (*peer review*). Os leitores e as leitoras podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir, fazer pesquisas e estabelecer ligações para os artigos sem a autorização prévia dos editores da revista ou dos autores dos textos, respeitando sempre os mecanismos de citação e o uso do copyright científico.

### Consejo editorial y científico de la revista

#### Consejo editorial

Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal; Luis Bagué Quílez, Universidad de Murcia, España; Mónica Bolufer Peruga, Universidad de Valencia, España; Laurence Brysse-Chanet, Sorbonne Université, Francia; Mercedes Comellas, Universidad de Sevilla, España; Anne J. Cruz, University of Miami, Estados Unidos; Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, España; Loreta Fratalle, Universidad de Tor Vergata, Roma 3, Italia; Catherine Jaffe, Texas University, Estados Unidos; Lucía Montejo Gurruchaga, UNED, España; Sharon O'Keefe Ugalde, Texas University, Estados Unidos; María Payeras Grau, Universidad de las Islas Baleares, España; Nieves Romero-Díaz, Mount Holyoke College, Estados Unidos.

#### Consejo científico

Christine Arkinstall, University of Auckland, Nueva Zelanda; Consolación Baranda Leturio, Universidad Complutense de Madrid, España; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen, Alemania; Anna Caballé Masforroll, Universidad de Barcelona, España; Antònia Cabanilles, University of Virginia, Estados Unidos; Juan-Carlos Conde, Universidad de Salamanca, España; Isabel Drumond Braga, Universidade de Lis-

boa, Portugal; Fernando Durán López, Universidad de Cádiz, España; Ángeles Ezama Gil, Universidad de Zaragoza, España; María Jesús Fariña Busto, Universidad de Vigo, España; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, España; Beatriz Ferrús Antón, Universidad de Valencia, España; Anabela Galhardo Couto, IADE - Universidade Europeia - Universidade Aberta, Portugal; María Jesús García Garrosa, Universidad de Valladolid, España; Blanca Garí de Aguilera, Universitat de Barcelona, España; Kathleen M. Glenn, Wake Forest University, Estados Unidos; Iker González-Allende, University of Nebraska at Lincoln, Estados Unidos; M.ª del Mar Graña Cid, Universidad de Comillas, España; Valerie Hegstrom, Brigham Young University, Estados Unidos; Maria João Dodman, York University, Toronto, Canadá; Ursula Jung, Ruhr-Universität Bochum, Alemania; Anna Klobucka, University of Massachusetts Dartmouth, Estados Unidos; Francisco Lafarga, Universidad de Barcelona, España; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais, Brasil; Maria Antónia Lopes, Universidade de Coimbra, Portugal; M.ª Carmen Marín Pina, Universidad de Zaragoza, España; Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal; Isabel Morujão, Universidade do Porto, Portugal; Ángela Muñoz Fernández, Universidad de Castilla-La Mancha, España; Pilar Nieva-de la Paz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España; Julián Olivares, University of Houston, Estados Unidos; Inês de Ornellas de Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Isabelle Poutrin, Université de Paris XI, Francia; Rocío Quispe Agnoli, Michigan State University, Estados Unidos; Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, España; Leticia Sánchez Hernández, Patrimonio Nacional, España; Jacobo Sanz Hermida, Universidad de Salamanca, España; Marta Segarra Montaner, Universidad de Barcelona, España; Beatriz Suárez Briones, Universidad de Vigo, España; Meri Torras Francès, Universitat Autònoma de Barcelona, España; Jesús Torrecilla, University of California, Los Angeles, Estados Unidos; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela, España; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo, España; Carmen Villarino Pardo, Universidade de Santiago de Compostela, España; Francisca Vilches-de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España; Claire Williams, University of Oxford, Reino Unido.

## ÍNDICE

### **Monográfico. Autoría, escrituras e identidad en la voz plural de Carmen Conde**

- 11 Introducción  
Manuel A. Broullón-Lozano
- 23 “Existir es llamarse algo”: la autoría en Carmen Conde  
Paula Colmenares León
- 67 “Ya ve, toda la casa está alegre con *jubilos*”. Cartas, prensa periódica y redes intelectuales de Carmen Conde en Buenos Aires (1925-1934)  
Manuel A. Broullón-Lozano
- 101 Carmen Conde en la prensa española de posguerra (1939-1955): Crítica, educación literaria y educación estética  
Miguel Ángel Martín-Hervás
- 133 Cartas contra el olvido: una aproximación inédita a la biografía de Mercedes Camposada Guillén (1940-1970)  
Beatriz Martínez López
- 163 El folklore tradicional en los guiones radiofónicos de Carmen Conde (1947-1952)  
Pilar Vega Rodríguez

- 199 Carmen Conde bajo la estela del giro corporal: la dan-  
zalidad en su obra literaria y dramática

Alejandro Coello Hernández

- 229 El amor, la pasión y el adulterio en la configuración  
de los personajes femeninos de *En manos del silencio*  
(1950), de Carmen Conde

María Martínez Deyros

- 253 La poetización de la *huerfalia* en la lírica de Carmen  
Conde

Anna Cacciola

### Artículos

- 281 Women incarcerated by order of king Miguel: the me-  
moires of Mariana de Almeida Portugal, countess of Ri-  
beira Grande

Pedro Urbano

- 319 A Hermenêutica do eu na poesia de Natália Correia. Dos  
inéditos de 1941-47 aos poemas publicados em 1955

Rui Tavares de Faria

- 343 “Tú eres un puente necesario, un gozo excitante”: re-  
construcción de las redes de mujeres en el exilio a través  
de las cartas de Fernanda Monasterio a Rosa Chacel

Ana Bande Bande

### Reseñas

- 385 Jiménez Moreno, Arturo, *La incorporación de la mujer a  
la cultura escrita en el siglo XV. Análisis contextual y cen-  
so de lectoras en Aragón, Castilla y Portugal*, Salamanca:  
Universidad de Salamanca, 2024.

Manuel Peña Díaz

- 390 Serrado, Joana, *The Discovery of Anxiousness: Philo-  
sophy and Mysticism in Baroque Portugal*, Bielefeld:  
Transcript, 2024.

Maria Pinho

- 393 Sousa, Ana Rita y Mijail Lamas (comp.), *¿Lo diría mejor  
el tiempo? Un siglo de poetas portuguesas*, México: Cí-  
culo de Poesía, 2019.

Maria Pinho

- 398 Nieva-de la Paz, Pilar (ed.), *Mitos e identidades en las  
autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín: Peter Lang,  
2022.

Ewelina Topolska

- 402 Saneleuterio, Elia y Fuentes del Río, Mónica (eds.), *Fe-  
menino singular. Revisiones del canon literario iberoame-  
ricano contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universi-  
dad de Salamanca, 2021.

Antonio Cazorla Castellón

- 406 Almeida Cabrejas, Belén; Pichel Gotérrez, Ricardo; y  
Vázquez Balonga, Delfina (eds.), *Escritura en mano de  
mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la  
Modernidad*, Madrid: Sílex, 2024.

Inés de Asís Domínguez Álvarez

MONOGRÁFICO

**Autoría, escrituras e identidad  
en la voz plural de Carmen Conde**

## INTRODUCCIÓN

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO

*Universidad Complutense de Madrid*  
mabroullon@ucm.es

Carmen Conde (Cartagena, 1907-Majadahonda, 1996) fue una de las mujeres que rompió lo que, generalmente, llamamos “techo de cristal”, concepto acuñado y popularizado por la abogada estadounidense Marilyn Loden en 1978. Justo ese mismo año, el día 9 de febrero, Conde fue elegida académica de número de la Real Academia Española, a propuesta de una junta, hasta entonces, integrada tan solo por hombres. La escritora tomó posesión casi un año más tarde, el 28 de enero de 1979, en un acontecimiento que supuso un hito, pues, a pesar de sus esfuerzos, otras personalidades tan brillantes como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán, no lo habían conseguido anteriormente. Esta última dejó por escrito su queja ante la negativa de la corporación en “La cuestión académica” (1899), asunto que, en su discurso de ingreso, Carmen Conde señaló sin ambages en las primeras líneas:

Mis primeras palabras son de agradecimiento a vuestra generosidad al elegirme para un puesto que, secularmente, no se concedió a ninguna de nuestras escritoras ya desaparecidas. Permitid que también manifieste mi homenaje de admiración y respeto a sus obras. Vuestra noble decisión pone fin a una tan injusta como vetusta discriminación literaria. (Conde, 1979: 9)

La escritora pone el dedo en la llaga. Las voces de las mujeres, aunque, innegablemente, existieron y sonaron, habían quedado sistemáticamente arrinconadas en la esfera pública, en un segundo plano, o, directamente, “armarizadas”, como postula Nuria Capdevila-Argüelles (2009 y 2018) en relación con la “epistemología del armario” de Eve Kosofsky Sedgwick (1998). El armario con las puertas cerradas forma una caja sorda que impide la propagación de la voz por mucho que esta sueñe. Valga la metáfora de que hacerse oír, darse a conocer, poder participar de la conversación en la esfera social, tiene mucho que ver con abrir los armarios que el patriarcado ha dispuesto en la plaza pública y salir de ellos definitivamente.

En 1967, Carmen Conde ganó también el entonces llamado “Concurso Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía”, con motivo de la publicación de su *Obra poética* por la editorial Biblioteca Nueva. No fue la primera, pues en 1951 Alfonsa de la Torre recibió el mismo galardón por *Oratorio de San Bernardino*. Ello no le resta valor, ni mucho menos, a Conde, pues no se nos escapa el hecho de que tal edición supone un gesto de radical afirmación, tanto de una trayectoria de varias décadas —la primera de las obras presentadas en este volumen es *Brocal*, de 1929—, como de la consistencia con la que se presenta su voz de poeta de largo aliento a lo largo de cientos de páginas.

Bajo el punto de vista de la historiografía literaria, resulta indiscutible que estos dos acontecimientos clave ubicaron a Carmen Conde en una posición privilegiada, tanto en el campo cultural, como, en el sentido más lato del término, en la esfera pública del siglo XX. Entendemos por “esfera pública” moderna, con Jürgen Habermas (1986), aquel espacio social donde la ciudadanía se constituye y se ejerce en relación con las instancias de poder vía medios de comunicación. Ya sabemos que la historia de los feminismos es la historia de la adquisición de una ciudadanía plena en igualdad de derechos y oportunidades. Por ello, la revisión de este concepto de Nancy Fraser (1993; 1999a y 1999b) muestra, además, que la posición tanto de los sujetos individuales como de los grupos sociales —cuando estos generan su propia subjetividad y se autoperciben como tales— no es proporcional ni equidistante:

La historiografía revisionista sugiere que [...] la interacción discursiva dentro del ámbito público burgués estaba gobernada por medio de protocolos de estilo y decoro que eran a su vez correlativos y marcas de desigualdad de estatus. Funcionaban informalmente para marginar a las mujeres y a los miembros de las clases plebeyas y para impedir que participaran como iguales. (Fraser, 1993: 35)

En la distribución social del trabajo cultural del siglo XX, con el inicio de la centuria se produjo una incorporación de voces de mujeres al campo literario, crecientes en número pero no exentas de una serie de dificultades materiales, laborales y políticas —el divorcio, fundamentalmente— que obstaculizaron la pluralidad de experiencias que, a pesar de todo, encontramos en cada caso. A través de las distintas marcas paratextuales con las que se establece la autoría femenina, y en especial, a través de la firma, podemos constatar un desplazamiento, aún tortuoso, desde los heterónimos al nombre propio. En el caso que nos ocupa, para comienzos de los años veinte, ya no nos llama la atención que Carmen Conde firme en la prensa y en las revistas o se presente a certámenes, y hasta que sea una de las primeras voces de Radio Cartagena, usando su propio nombre, en aquel momento frecuentemente con sus dos apellidos: Carmen Conde Abellán. Desde aquellos orígenes, recogidos en un dossier en donde ella misma anotó de su puño y letra “Horrendos principios literarios que guardaba mi madre”, hasta su consolidación como voz con capacidad de agencia y resonancia en la esfera pública, cabe preguntarse: ¿cuáles fueron las causas, los procesos y, sobre todo, el esfuerzo, el trabajo que llevaron a la escritora cartagenera al lugar privilegiado que hoy nos la presenta como uno de los hitos más importantes de la historia literaria reciente?

Un plano general de su vida y de su obra muestra que Carmen Conde cultivó la práctica totalidad de los géneros de escritura. Es autora de novelas, relatos, poesía, obras dramáticas, teatro musical, *ballet*, literatura para las infancias, guiones de radio, televisión y cine, textos periodísticos —en géneros tanto informativos como de opinión—, ensayísticos, pedagógicos, epistolares, etcétera. Además, fue una implacable crítica de sí misma, como ponen de manifiesto sus frecuentes escrituras paratextuales sobre los márgenes de las hojas de sus propias obras, en las

que a menudo anotó juicios, recuerdos, ideas o incluso modificaciones posteriores a las ediciones. Otras escrituras de carácter efímero, como las notas, las agendas o los dietarios, completan el corpus de su tan proteica como monumental obra.

En este punto, aparece otro de los elementos que coincide con las inquietudes señaladas por Nancy Fraser en torno a la capacidad de interacción discursiva de sujetos y grupos subalternos en la esfera pública. Consiste en la consideración social de los distintos géneros literarios, a través de una jerarquía de valor que separa a las artes mayores de las artes menores, de las artes aplicadas y de productos de la cultura popular de masas en los, por entonces, ya pujantes medios de comunicación. La crítica literaria tiende a poner en el centro la obra poética, narrativa o dramática, colocando en un escalón inferior a la literatura para las infancias, las artes escénicas —con la dificultad añadida de lo efímero de las escenificaciones— o los objetos mediáticos. La paradoja de esta jerarquía valorativa de los textos radica en que la historiografía demuestra que fue el trabajo en dichos medios y géneros lo que, en primer lugar, proporcionó una infraestructura económica y material a las escritoras y, en segundo lugar, generó un espacio de interacción discursiva en el que los textos aparecieron firmados con nombre y apellidos, dando existencia con ello a una imagen de autoría explícita y, en consecuencia, fácticamente presente y agente en la esfera pública.

La idea ilustrada de historia como proceso en forma de punta de flecha en constante avance es un esquema narrativo inservible para la realidad de cuanto aconteció en el siglo XX. Los derechos tan pronto pueden lograrse como perderse en contextos de degradación de las democracias y de represión dictatorial. En España, en general, y en la biografía de Carmen Conde, en particular, el corte que supusieron la Guerra Civil, la dictadura franquista y el *insilio* —o exilio interior— al que se vio abocada la autora, rompió el juego de fuerzas que se había construido en la esfera pública de los decenios precedentes a nivel de subjetividad, autopercepción, capacidad de agencia discursiva y, por ende, con todas las penosas consecuencias materiales, económicas y laborales para las mujeres, los grupos subalternos —obreros, especialmente— y las identidades disidentes por su orientación sexoafectiva o su identidad de género. En

estas tres condiciones —mujer, trabajadora y disidente— parece incluirse nuestra autora, tal que lo pone de manifiesto su trabajo desde 1924 en el Arsenal Civil de Cartagena. También ejerció como docente, después, de escuela, y fue pedagoga en el Consejo Nacional de Cinematografía Educativo del Ministerio de Instrucción Pública de la Segunda República Española. Participó en la fundación y gestión de la Universidad Popular de Cartagena. Por último, los tan sugerentes como bellos poemas amorosos escritos y dedicados a Amanda Junquera Butler desde 1936, recientemente publicados por Ediciones Torremozas (Conde, 2021), no admiten lugar a dudas sobre una identidad en deconstrucción con respecto a los cánones tradicionales.

Con estas palabras, rubricadas en Madrid en 1939, se expresa la autora en sus memorias para referirse a la hora grave y deplorable que hubo de confrontar tras la guerra, como mujer, trabajadora de la escritura, de la educación y de los medios de comunicación de masas:

[...] ¿a qué nos dedicamos? Un sistema policiaco nos impide buscar trabajo a la luz del día, porque vivimos en la España sometida; un imperativo ético nos impide ofrecernos a aquello que no sentimos plenamente; y en tal actitud somos consecuentes con el ayer próximo, en el que tampoco hicimos otra cosa que poseernos en soledad y en limpieza total.

¿Crear arte? ¡Dichosa ventura si lo consiguiéramos como cuando éramos jóvenes, que la entrega de la obra nos llenaba de loca felicidad sobre la lucha diaria, económica, dura y amarga! ¿Y cómo evadirse de la crisis de nuestro tiempo? Los años de guerra nos han obligado a proyectarnos, poco o mucho, hacia fuera. El seísmo de la paz —que ha decepcionado hasta a los que pueden disfrutar de sus ventajas—, nos ha arrojado tan fuera de nosotros que... ¿De dónde sacar fuerzas para la abstracción imprescindible que la creación requiere?

[...] En mi unidad aquella a la que aspiro desde mi infancia: la de la creación. Búsqese honradamente cada cual la suya. (Conde, 1986, I: 189)

La última frase de esta cita resuena como una profecía de autocumplimiento. Carmen Conde, a pesar de enfrentarse a dos procesos sumarásimos y de esconder su nombre propio de autora tras varios seu-

dónimos —Florentina del Mar, Magdalena Noguera o Asunción Parreño—, trabajó durante prácticamente cuarenta años en Radio Nacional de España y Televisión Española, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y en la Universidad Complutense de Madrid. También asumió labores editoriales como antóloga y traductora. Todas estas ocupaciones le proporcionaron un sustento económico al tiempo que escribía, desde los años cuarenta, las obras que la canonizaron como poeta, narradora, escritora teatral y para las infancias, periodista y conferenciante, sin perder de vista el ensayo y las escrituras para la escena musical, que desarrolló, en todos los casos, de manera extensiva.

Ante una obra de tal magnitud, si tomamos en cuenta esta enorme variedad, literaria y comunicacional, los textos que no son, *strictu sensu*, literarios, más la *ephemera* —borradores, hojas sueltas, apuntes, anotaciones...—, la realidad del corpus textual nos obligará a situarnos, epistemológica y metodológicamente, en un paradigma científico más amplio que el de los tradicionales géneros literarios genéticos; esquema ya de por sí cuestionado por la teoría en los últimos decenios (Todorov, 1988). Dicha mirada más amplia la ofrece el paradigma de la «literatura aumentada» (Sánchez-Mesa, 2011 y 2017) o «literaturas expandidas» (Gache, 2004; Kozak, 2017; Giordano, 2019), que sostiene que los temas y formas tienden a reaparecer, acaso traducidos, transformados, en todo tipo de textos, medios, formatos y soportes, conectados siempre a sus contextos de producción, circulación y recepción, de cuyo tiempo son testigos atentos y fuente de información gracias a la tarea de interpretación textual. La investigación en los archivos será fundamental, aunque no es suficiente, pues ese solo es el principio. No se trata de localizar los mismos documentos que están disponibles en distintas bibliotecas o centros, sino de preguntarnos cómo se desarrollaron aquellas actividades, quiénes participaron en ellas y cuál fue su resonancia en el largo, tortuoso y en absoluto rectilíneo camino de la emancipación intelectual, social y cultural de las mujeres. La contemporaneidad nos muestra, además, que en la investigación científica no basta con acumular datos, pues para que estos tengan sentido hay que interpretarlos. Y, desde luego, la escritura, ya literaria, ya en otras artes consideradas mayores o aplicadas, se

define por generar sentido. Por ello contamos historias, en el radical antropológico de la búsqueda, deconstrucción y reapropiación del sentido.

Este monográfico surge, así pues, de las investigaciones auspiciadas por el proyecto de I+D+i “Translitterae: escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo XX: archivo Carmen Conde”, financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid durante el bienio 2022-2024. Las bases teóricas de la investigación se apoyan sobre la delimitación metodológica de aquellos cuatro ámbitos recortados sobre la realidad histórica y la materialidad de los textos de Carmen Conde. Nos basamos en la hipótesis de que la escritura plural, expandida desde y tras de lo literario, el trabajo en los medios de comunicación y el acceso y proyección de la voz de Carmen Conde en la esfera pública del siglo XX, suponen la condición de posibilidad de la existencia de su obra y de su memorialización como escritora e intelectual. Su identidad de mujer, finalmente, atraviesa el proceso de consolidación autoral. Por tanto, el enfoque de género es fundamental en nuestra investigación, tanto para la apreciación de la voluntad creadora de Conde desde los primeros compases de su carrera, como para comprender los distintos avatares que hubo de atravesar en un siglo tan convulso como lo fue el XX.

En el primer artículo del monográfico, Paula Colmenares León aborda directamente la cuestión de la autoría en la obra de Carmen Conde. Su estudio persigue las marcas de autorialidad en las escrituras conidianas, entre tantas proyecciones como contradicciones que tienden a reaparecer tematizadas. Unas veces, la autoría se convierte en contenido en torno al que gira el discurso argumentativo. Otras, aparece explícitamente como vindicación de la memoria de sí misma. También emergerá como materia poética que tiende a filtrarse a través de las voces tanto del yo lírico como de los personajes o voces que se interrogan sobre el sentido del ser ante la creación.

Al periodo inicial de la carrera de la escritora se circunscribe la investigación de Manuel A. Broullón-Lozano, que aborda las estrategias de proyección internacional de la voz autoral de Carmen Conde entre 1925 y 1934. El estudio se centra en un estudio de caso de entre otros que

coinciden en el tiempo y en el espacio en las relaciones que la cartagenera mantuvo con personalidades, medios y editoriales de Sudamérica. Así, la vinculación de Carmen Conde con la República Argentina queda documentada e interpretada en este trabajo a partir de un corpus intermedial formado por textos de creación, cartas, prensa periódica y literatura de memoria, que sitúan a la escritora en el escenario de la prensa porteña y en la esfera pública rioplatense a través de unas escrituras que testimonian sus preocupaciones ante aquel tiempo: la imagen estática y sensorial de orden modernista, el divorcio o el movimiento obrero, entre otros temas conexos.

Miguel Ángel Martín-Hervás, desde la intersección entre el periodismo y la teoría y la historia de la educación, acota su estudio sobre uno de los periodos más interesantes de la vida y de la obra de la autora, entre 1939 y 1955, es decir, en plena posguerra, cuando se adaptó al marco ideológico impuesto por la dictadura. La selección e interpretación del corpus textual identifica las estrategias discursivas con las que Carmen Conde desarrolló su faceta pedagógica, alojada en una tribuna que le permitió amplificar su voz, como fue la prensa periódica, en la que participó con una formidable constancia desde los años veinte hasta el final de su vida.

El artículo que firma Beatriz Martínez López ofrece un diálogo intermedial entre el campo literario, la crítica de arte, la historiografía y las artes plásticas. La correspondencia que intercambiaron Mercedes Comaposada Guillén y Carmen Conde, entre otras, es fiel testigo de su tiempo, del exilio y del *insilio*, y de las preocupaciones materiales de las intelectuales allá donde recalaron luego de la contienda. La investigación de Martínez López ofrece informaciones novedosas en torno a las redes de colaboración femeninas en el siglo XX, además de establecer claves de lectura por medio de la relación entre textos que dan cuenta de “la dificultad de ser artista” y, peor aún, de “la dificultad de ser mujer de artista” en la esfera pública de entonces. Todo ello, en torno a conversaciones y afectos ante la precariedad económica de la escritura y de la edición de libros, como la biografía de Pablo Ruiz Picasso de Mercedes Comaposada Guillén.

Pilar Vega-Rodríguez centrará nuestra atención en un corpus textual integrado por una selección de guiones radiofónicos de Carmen Conde para Radio Nacional de España, dirigidos a las infancias y que comparten una conexión temática con el folclore tradicional hispánico. El trabajo de Vega Rodríguez demuestra que toda gran escritora es también una formidable lectora, pues estos guiones, al igual que dan cuenta de la habilidad de Conde como adaptadora audiovisual y conocedora de los lenguajes y técnicas de la comunicación sonora, muestran la labor de divulgación y educación que la cartagenera ejerció con la tradición literaria, además de implicar la proyección hacia un receptor modelo concreto situado en las infancias, tal como aquellas fueron conceptualizadas y tratadas en la esfera pública de la dictadura.

Alejandro Coello Hernández dirige nuestra mirada hacia uno de los ámbitos menos explorados de la obra de Carmen Conde: la danza. Mediante el enfoque del giro corporal, que “aumenta” aún más, si cabe, el paradigma de las literaturas expandidas, Coello identifica un conjunto de obras, señala sus claves discursivas e interpreta las estrategias de tematización y expresión de la danza proyectada sobre la producción narrativa y dramática de la autora, para demostrar que el cuerpo y el movimiento son motivos que ofrecen un asidero interpretativo de muy prometedora fecundidad en torno a la obra condiana.

El trabajo de María Martínez Deyros nos acerca a la obra narrativa de Carmen Conde, a propósito de una propuesta genética e interpretativa de la novela *En manos del silencio*, de 1950. Para ello, Martínez Deyros estudia los manuscritos con el objetivo de apreciar los gestos de la escritura condiana en torno a la construcción, el desarrollo y la manifestación discursiva, tanto del decoro como de las voces de los personajes, dentro de las condiciones de posibilidad del momento histórico en el que la obra se escribió, es decir, en plena posguerra. Además, este artículo sienta las bases para posteriores investigaciones sobre la construcción de personajes femeninos en otras obras condianas, en donde se podrán apreciar las posibles continuidades o diferencias manifestadas en cada caso.

Cierra el monográfico la investigación de Anna Cacciola, consagrada a la obra poética de Carmen Conde bajo la isotopía temática de la *huerfía*. Las precisas y detalladas interpretaciones que ofrece Cacciola conectan distintos puntos de la producción lírica condiana con aspectos biográficos implicados por medio de la identificación de intertextos lectores. Este marco metodológico permite abordar directamente los procedimientos de tematización y expresión de la conciencia creadora, así como de la corporalidad y de la identidad. Es este un hecho diferencial de las escrituras femeninas, en torno a la gestación y a la pérdida de una hija nonata, como lo fue, en este caso, María del Mar.

A través de esta selección de artículos queda, pues, cubierta, la práctica totalidad de las facetas con las que Carmen Conde ejerció su “voluntad creadora” (Díez de Revenga, 2007), tenacidad del trabajo de escritora con el que ocupó, con pleno derecho y de buena fe, el lugar que llegó a alcanzar en la esfera pública del siglo XX. En definitiva, el reconocimiento de Carmen Conde como autora, esto es, como voz con presencia y resonancia en la esfera pública, debe mucho a su constancia como trabajadora de las escrituras —en plural—, cuyas primeras muestras autoconscientes, según tenemos noticia a día de hoy, se sitúan en los años veinte del pasado siglo. De aquellos textos dista ya un siglo, coincidiendo con el final del bienio (2022-2024) de nuestro proyecto de investigación. Pudieran así servir estas palabras introductorias como palabras para un centenario. Confiamos, entonces, en que tanto los contenidos de los trabajos como las propuestas metodológicas en torno a las literaturas expandidas puedan animar, en lo sucesivo, nuevas investigaciones sobre la misma o sobre otras autoras, con las que dar continuidad y resonancia a las voces de las mujeres escritoras en nuestra historia literaria reciente.

### Referencias bibliográficas

- Capdevila-Argüelles, Nuria (2009), *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: Horas y Horas.
- (2018), *El regreso de las modernas*, Algemesí, Valencia: La Caja Books.

- Conde, Carmen (1979), *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad. Discurso pronunciado el 28 de enero de 1979, en su recepción pública, por la Excmo. Sra. Dña Carmen Conde Abellán y contestación del Excmo. Sr. Don Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid: Real Academia Española.
- (1986), *Por el camino, mirando sus orillas*. Edición en tres volúmenes, Madrid: Plaza & Janés.
- (2021), *Poemas a Amanda*, Madrid: Torremozas.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2007), “Carmen Conde: voluntad creadora”, en *Carmen Conde: voluntad creadora*, Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Cartagena, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, pp. 23-36.
- Habermas, Jürgen (1986), *Historia y crítica de la opinión pública*, México: Gustavo Gili.
- Fraser, Nancy (1993), “Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente”, *Debate Feminista*, 7, pp. 23-58.
- (1999a), “Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente”, *Ecuador Debate. Opinión pública*, 46, pp. 139-174.
- (1999b), *Escalas de la justicia*, Barcelona: Herder.
- Gache, Belén (2004), *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Buenos Aires: Limbo.
- Giordano, Alberto (2019), “Alan Pauls y la ‘literatura expandida’” *Orbis Tertius*, 24.9.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998), *Epistemología del armario*, Barcelona: La Tempestad.
- Kozak, Claudia (2017), “Literatura expandida en el dominio digital”, *El taco en la brea*, 6, pp. 220-245.

Pardo Bazán, Emilia (1899), “La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda (en los Campos Elíseos)”, *La España Moderna*, 2, p. 172.

Sánchez-Mesa, Domingo (2011), “Literatura *aumentada*. Intermedialidad/transmedialidad o el Viaje de Alicia a través de las pantallas”, en Salvador Montesa (ed.): *Literatura e internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Málaga: AEDILE, pp. 109-130.

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. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.

Todorov, Tzvetan (1988), “El origen de los géneros literarios”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.

## “EXISTIR ES LLAMARSE ALGO”: LA AUTORÍA EN CARMEN CONDE<sup>1</sup>

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 enmarque 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.

---

<sup>1</sup>Durante 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 trascender<sup>2</sup> (Pérez Fontdevila/ Torras Francés, 2019; Pérez Fontdevila, 2023b: 108-110).<sup>3</sup>

Es fácil ilustrar la presencia de este esquema en el campo literario donde intentaba abrirse camino nuestro caso de estudio:<sup>4</sup> 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

<sup>2</sup> 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”.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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”.

fuera 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 conmovier 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 descorporeice 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.<sup>5</sup> 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 refe-

<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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, entrevistas, 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 desvía 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 autor<sup>7</sup> y el género femenino:

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup> 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)”.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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, quizá, 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).<sup>10</sup> 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:<sup>11</sup> “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

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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 tuya...*” (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 tuya...” (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 crepitar, 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,<sup>12</sup> para pensarse y decirse como tal, tiene que recurrir a su unicidad, su originalidad y su singularidad irremplazables, ¿no está abocado a caer en un lugar común? Intentando postularse como origen único, ¿no se repite? En una estrofa finalmente desechada, Carmen Conde añade en la primera versión: “¡Por mí seremos los que fuimos hechos por su mano, / otros y otros que seguiremos siendo suyos, / 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 suyos! / ¡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; Díaz, 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) —cerca 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-

<sup>12</sup> “Como han mostrado José-Luis Díaz (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).<sup>13</sup> 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-

<sup>13</sup> 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 transmisiones 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 quizá lo he dicho ya, que acabaré quizá por decirlo, por redecirlo, a mi modo, menos bello [...]. Eres admirable, Carmen” (*apud* Garcerá, 2022: 27).

### 3. Una interioridad 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 meritorio 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 suprimiré 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 autores<sup>14</sup> 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-

<sup>14</sup> 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):

Arraigada en el cuerpo o identificada con el espacio de la *domus* —que es un espacio impropio y 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 tremendamente 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).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> 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 convengan 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 sujeta.

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 acercándonoslo con las manos llenas de barro, voluntariamente, ni con la boca sucia, voluntariamente también. Un tono burlesco, o zafio, o rebosante de “voluntaria” ordinariéz, 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).

Ordinariéz vs. elegancia, sumisión vs. libertad y autonomía de la poesía. Esta diatriba a favor de la poesía *incontaminable* —pero que, sin embargo, contamina o contagia, 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 lujo<sup>16</sup> 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.

<sup>16</sup> 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 afin 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 “propiaamente” 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 autorial<sup>17</sup> 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

<sup>17</sup> 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 “indisoluble 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 abrió 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 incomprensivos creen que el novelista o que el poeta han inventado la angustia como un trampolín desde el cual arrojar 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)<sup>18</sup> 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 voluntad<sup>19</sup> inquebrantable

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 señero, 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 redundan 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” (Torrás 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 trascendentes” (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 corresponsal 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; quizá por eso aluda tanto a una interioridad que no está marcada por el género —véase § 3.1—: más personal o íntima cuanto más asexual 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 asexual y lo sexual: 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).<sup>21</sup> 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 sexual, como en Ortega, sino a la falta de autonomía.

<sup>21</sup> 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); quizá 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 aconseja: “lo espontáneo sometido a lo consciente”, y así es por lo normal. [...] Hubo 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 cuadrículadamente 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 brevísimo 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),<sup>22</sup> 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).

<sup>22</sup> 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 irremplazable 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 programáticas<sup>23</sup> —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

<sup>23</sup> 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 embotellamiento en la publicación de la obra. [...] No se presta atención más que a los que bullen desordenadamente, chillándose 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 impidiera 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 *poetisas*.

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),<sup>24</sup> Antonio Oliver,<sup>25</sup> 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).<sup>26</sup> Esa fue la estrategia de Hartzenbusch como prologuista de las *Poesías* de Carolina Coronado en 1843<sup>27</sup> y también la de Fernández de los Ríos en una nota

<sup>24</sup> 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 padrino en la corte” (1979b: 244).

<sup>25</sup> 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.

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

<sup>27</sup> Según Cabello (2021: 628): “Aquello 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—<sup>28</sup> 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 disfrutaban, mientras desliza un juicio desfavorable a las creaciones de los eruditos, que “nacieron 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

<sup>28</sup> 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”<sup>29</sup> (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 Díaz (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”,<sup>30</sup> 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.).

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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](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](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: Torreozas.
- (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](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](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: Torreozas, 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.

## “YA VÉ, TODA LA CASA ESTÁ ALEGRE CON JÚBILOS”.

CARTAS, PRENSA PERIÓDICA Y REDES INTELLECTUALES  
DE CARMEN CONDE EN BUENOS AIRES (1925-1934)<sup>1</sup>

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO

*Universidad Complutense de Madrid*  
mabroullon@ucm.es

**RESUMEN:** Los mecanismos que impulsaron la relevancia de Carmen Conde en el campo cultural europeo y latinoamericano se apoyaron en cuatro elementos intersecantes: 1) su identidad autoral de mujer con firme voluntad creadora; 2) su escritura; 3) el espacio social por el que circularon sus obras; y 4) los medios de comunicación que conectaron con éxito todos estos ámbitos. En este artículo se estudiarán las relaciones de la escritora con interlocutores y publicaciones de Buenos Aires entre 1925 y 1934, periodo decisivo en la construcción de su estilo literario y para el reconocimiento internacional de su autoría, a través de las cartas y las publicaciones periódicas.

**PALABRAS CLAVE:** Carmen Conde, literatura del siglo XX, autoría femenina, literatura y medios de comunicación.

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado del Proyecto de I+D+i PR27/21-007 “TRANSLITTERAE. Escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo XX: archivo Carmen Conde” (Ayudas para la realización de proyectos de I+D para jóvenes doctores 2022-2024 de la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid), gracias a una estancia financiada en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, en octubre de 2023.

“YOU SEE, OUR HOUSE IS ALL JOYFUL WITH *JÚBILOS*”. **Letters, newspapers, magazines and intellectual networks of Carmen Conde in Buenos Aires (1925-1934)**

**ABSTRACT:** The mechanisms that established Carmen Conde’s prominence in the European and Latin American cultural spheres were grounded in four intersecting dimensions: (1) her authorial identity as a woman with a distinct creative determination; (2) her literary production; (3) the social contexts in which her works circulated; and (4) the media that effectively connected these elements. This essay examines the writer’s texts and her interactions with intellectual interlocutors in Buenos Aires between 1925 and 1934, a critical period for the development of her literary style and the international recognition of her authorship, facilitated through correspondence and publications in newspapers.

**KEYWORDS:** Carmen Conde, 20<sup>th</sup>-century literature, Female authorship, Literature and Media.

### 1. “Tras el triunfo de un arte sublime y difícil...”: literatura, cartas y prensa

Carmen Conde fue una de las intelectuales más importantes en el campo cultural europeo y latinoamericano del siglo XX (Díez de Revenga, 2007; Ferris, 2007). Además, el caso de Conde resulta especialmente paradigmático para el estudio de las dinámicas de relación de las mujeres escritoras en la cultura literaria de la pasada centuria (Garcerá, 2018). Dos son las razones: su firme voluntad creadora y la voluntad de archivo que, en paralelo, sostuvo en el tiempo.

La primera, una “vocación nunca traicionada”, en palabras de la propia autora en su discurso de ingreso a la Real Academia Española (Conde, 1979b: 12), desvela que, a lo largo de su carrera (Fernández, 2007), Carmen Conde supo canalizar la creatividad a través de la lectura extensiva, de la adquisición tanto autodidacta como académica de mo-

<sup>2</sup> Esta cita procede de la novela *El reino de los que sufren...* (Conde, 1925: 9), referido al personaje de Maruja del Valle, sobrina de la protagonista, que regresa a la casa familiar tras largo tiempo (PCCAO, inventario “Producción literaria”, caja 1, prosa).

delos literarios, del cultivo constante de una escritura original con voz propia (Conde, 2023) y de la presencia continuada en foros y medios de comunicación que no solo la situaron en una posición profesional estratégica (Broullón-Lozano, 2023), sino que le permitieron establecer sólidas relaciones, colaboraciones y equipos creativos, intelectuales y editoriales, gracias a los que se dio a conocer y a valer (Imízcoz Beunza/Arroyo Ruiz, 2011).

La segunda razón, como se ha indicado, es la voluntad de archivo. La escritora conservó su correspondencia, sus manuscritos, los ejemplares de sus obras, recortes de prensa de los medios en que colaboró, fotografías, grabaciones audiovisuales, documentos efímeros, variados y curiosos —folletos, invitaciones, hojas sueltas, programas de mano, agendas personales, documentos administrativos e incluso informes médicos, etc.—, que legó a la posteridad con la donación de este archivo al Ayuntamiento de Cartagena en 1994, donde hoy día se puede consultar, en la sede del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.<sup>3</sup>

Ante la magnitud de la obra y del legado de Carmen Conde, aco- taremos el caso de estudio en los vínculos personales y editoriales que la escritora mantuvo en Buenos Aires, Argentina, entre 1925 y 1934, en dos etapas. La primera, 1925-1931, en torno a *El Diario Español*. La segunda, en 1934, alrededor del diario *Crítica* y de la familia Borges. La decisión de restringir este ámbito espacio-temporal se debe a que la investigación condiana ha concluido que “estos años fueron los que sentaron las bases de su labor literaria posterior y de las redes de afecto y apoyo de las que formó parte e, incluso, ella mismo creó” (Garcerá, 2018: 234). En este periodo (Ferris, 2007: 231, 272, 279), Carmen Conde entabló contacto con escritores e intelectuales americanos, como reconoció explícitamente en sus memorias, con el fin de encontrar lectores en países de habla hispana y hacerse oír en sus respectivos medios y espacios editoriales: “también mantenía yo correspondencia con Juana de Ibarbourou, María Monvel, Dulce María Loynaz —Uruguay, Cuba—” (Conde, 1986: III, 66).

<sup>3</sup> En adelante, PCCAO.

Respecto a Argentina, estableció correspondencia con Juan Berg<sup>4</sup> en 1926, quien le remitió recortes del periódico *La Nación* de Buenos Aires.<sup>5</sup> Conde le envió algunos textos que había publicado, junto a sus cartas.<sup>6</sup> Por las líneas de destinatario y remitente, sabemos que Berg remitía las cartas desde De la Canal, localidad situada en el Partido de Tandil, Provincia de Buenos Aires, a 300 kilómetros al sur, aproximadamente, de la capital argentina. Según la primera,<sup>7</sup> Carmen Conde le contactó en respuesta a un anuncio publicado en *Mundo Gráfico*.<sup>8</sup> Deducimos que ese vínculo era estratégico, pues Buenos Aires, en aquella época, era un campo cultural privilegiado, atendiendo al florecimiento cultural de la

<sup>4</sup> Se conservan en el PCCAO nueve cartas de Juan Berg a Carmen Conde, fechadas entre el 21/08/1926 y el 08/03/1927 (002/010, 002/012, 002/013, 002/014, 002/024, 002/027, 002/028, 002/034, 002/037).

<sup>5</sup> En las cartas del 16/10/1926 (PCCAO, 002/014), del 12/12/1926 (PCCAO, 002/024) y del 02/01/1927-03/01/1927 (PCCAO, 002/027). En la segunda, Juan Berg menciona también otras cabeceras porteñas como *La Razón* o *La Prensa*, además de *La Nación*, y se interesa por el diario español *ABC* y la revista *Blanco y Negro*.

<sup>6</sup> El 16/10/1926, Berg alude al texto “Ese retrato tuyo... que no me has dado” (publicado en la página 9 de *El Liberal* de Murcia, el 07/09/1926, PCCAO, RP.12(2066); y en la página 2 de *El Dependiente de Comercio* de Cartagena en octubre de 1926, PCCAO, RP.12(2156)). También se interesa por los trabajos que la cartagenera envió a la revista *Para ti*, el 07/11/1926, Berg (PCCAO, 002/012) y el 16/11/1926 (PCCAO, 002/014). En esta última, comparte sus impresiones sobre “Ese retrato tuyo...”. El 02/01/1927-03/01/1927 (PCCAO, 002-027), le escribe por carta un comentario de “Triunfo de lágrimas” (cuento publicado en marzo-abril de 1926 en *Carthago-Nova: álbum portavoz de las fiestas de primavera, procesiones, comercio e industria de Cartagena*, PCCAO, RP.12(2180)).

<sup>7</sup> PCCAO, 002/010.

<sup>8</sup> En la “Sección de anuncios telegráficos” del núm. 763, año XVI, de *Mundo Gráfico*: “JOVEN americano, 31 años de edad, desea correspondencia con señorita joven e instruida. Cartas á Juan Berg-De la Canal, F.C.S., República Argentina” (BNE, AHS/42955, 16/06/1926). Carmen Conde tuvo presencia en la publicación madrileña *Mundo Gráfico: revista popular ilustrada*, como pone de manifiesto su aparición en la sección “Figuras de actualidad” del número 787, año XVI, con un retrato de la autora incluido sobre el texto “Señorita Carmen Conde Abellán/ Que ha obtenido el premio de trabajos en prosa de la Diputación Provincial en los Juegos Florales celebrados por la Cruz Roja de Albacete” (BNE, AHS/42955, 01/12/1926). En el PCCAO se conserva el recorte con anotaciones manuscritas de la autora (PS.87-(550)--). En su carta del 23/01/1927, Juan Berg felicita a su interlocutora por este premio, que es el concedido por *A los acordes de la Pavana*, del que supo, dice, por las páginas de *Mundo Gráfico* (PCCAO, 002/034).

ciudad en la primera mitad del siglo XX, en paralelo al acentuado desarrollo económico que convirtió a la urbe de la orilla sur del Río de la Plata en “la París de América” o “la Nueva York de Sudamérica”. Los vínculos entre Argentina y España fueron, además, especialmente intensos en aquellos años, gracias a la lengua común y al asentamiento de migrantes españoles en la región, lo que constituyó, desde el punto de vista literario y mediático, una comunidad lectora atenta a lo que sucedía en ambas orillas del océano Atlántico.

Las primeras obras conocidas y conservadas de Carmen Conde datan de los años veinte. En aquellos días, el escritor y editor Andrés Cegarra Salcedo recomendó a la joven que dirigiera todos sus esfuerzos a publicar en la prensa, a participar en certámenes literarios o a hacerse notar en espacios de sociabilidad artísticos, en lugar de perseguir, prioritariamente, la edición de un primer libro impreso (Conde/ Cegarra, 2018: 52-61).<sup>9</sup> En palabras de la autora en sus memorias, estas fueron las consecuencias positivas de construir la autoría desde la esfera pública y los medios de comunicación:

[...] ahora diré que gracias a [la] publicación [de la obra de teatro breve *A los acordes de la pavana*]<sup>10</sup> y [del] pago en la revista catalana (¡tan ñoña!) *Lecturas*, pude instalar en mi hogar luz eléctrica. Primera ventaja material de mi literatura: ¡Oh, noche iluminada de mi casa pequeñísima,

<sup>9</sup> El 28 de febrero de 1925, Cegarra escribe a Conde: “Me habla usted de la edición de un libro suyo. Temo desencantarla un poco en este asunto; yo quisiera que la realidad fuese otra. Hacer un libro cuesta mucho dinero y el invertido no se vuelve a ver nunca” (PCCAO, 001/00011). No obstante, el escritor alienta la vocación de su interlocutora con comentarios de los textos que le enviaba (PCCAO, 001/00013, 001/00014), impulsando sus intervenciones como conferenciante (PCCAO, 001/00015-001/00018), o proponiéndole la lectura ante los micrófonos de la recién inaugurada Radio Cartagena en diciembre de 1925 (PCCAO, 001/00022).

<sup>10</sup> Se conservan dos ejemplares de *A los acordes de la pavana* en el PCCAO (inventario “Producción literaria”, caja 1). Uno de ellos manuscrito con dedicatoria a Joaquina Mercader, con fecha de 20/03/1925. El otro es un mecanoscrito con anotaciones manuscritas, fechado el 01/10/1925; se trata de una versión “ampliada para teatro”. La pieza fue premiada en los Juegos Florales de Albacete, según se hicieron eco *El Diario* de Albacete y *La Verdad* de Murcia, el 22 y el 26 de septiembre de 1925, respectivamente (PCCAO, RP.12(2113) y RP.12(2112)).

por amantes de 25 bujías! [...] Ya, por virtud de un éxito económico, aquella piecicilla o piecuzucha que también galardonaron en los Juegos Florales de Albacete simultáneamente, yo podía leer y escribir con más descanso. No estaba lejos el día en que compraría a plazos mi primera máquina de escribir. (Conde, 1986: III 42)

La prensa periódica, en concreto, supuso un hecho diferencial de época para las sucesivas generaciones literarias que surcaron el siglo XX (Seoane/ Sáiz, 1996; Donato, 2009: 9-65). De este modo, gracias al esfuerzo por buscar presencia en la esfera pública por vía de los medios de comunicación, las primeras obras de Carmen Conde vieron la luz en la prensa local, regional, nacional y también en la internacional.

## 2. *El Diario Español* de Buenos Aires (1925-1930)

En el prólogo<sup>11</sup> de *Ansia de la Gracia*, de 1944, la escritora evoca que su “primera novela”, “escrita en 1922, obtuvo años después el premio de un concurso hispanoamericano convocado por *El Diario Español* en Buenos Aires” (Conde, 1979a: 244). En sus memorias, de 1986, menciona, sin embargo, que la novela debutante la auspició el periódico porteño *La Razón* (Conde, 1986: III, 43). Como hemos visto unas líneas más arriba, existía el precedente del premio recibido por la obra de teatro *A los acordes de la pavana* en 1925 y además, cuando investigamos los archivos en el PCCAO y en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina,<sup>12</sup> encontramos que en *El Diario Español* de Buenos Aires, en aquellos años, no existe tan solo un texto, sino cuatro.<sup>13</sup> A saber: “El desengaño: glosario sentimental”, publicado el 2 de febrero de 1927 (p. 8)<sup>14</sup>; “Prosas breves”, el 17 de febrero de 1930 (p. 5)<sup>15</sup>; “Viraje

<sup>11</sup> “Confidencia literaria”, publicado también en el núm. 11 de *Entregas de poesía* en noviembre de 1944 (PCCAO, inventario “Producción literaria”, caja 7).

<sup>12</sup> En adelante, BNMM.

<sup>13</sup> BNMM, núm. topográfico: 30569. Los periódicos se localizan en tomos ordenados por fecha.

<sup>14</sup> PCCAO, RP.9(1783).

<sup>15</sup> PCCAO, RP.12(2073).

(cuento)”, el 13 de abril de 1930 (p. 4)<sup>16</sup>; y, en el PCCAO, se conserva un mecanoscrito titulado *El reino de los que sufren...* Tiene fecha, en la página 29, a máquina, de junio de 1925, y más abajo, manuscrita, “31-X-25”. El documento incluye la siguiente anotación del puño y letra de su autora: “Mi 4.<sup>a</sup> novela./ Obtuvo el 1.er premio en un concurso de *El Diario Español* de Buenos Aires./ (Cobrarlo fue una odisea hasta 1927; con su importe me ayudé al viaje de bodas en 1931)”<sup>17</sup>.

En el periódico argentino *La Razón* no hemos encontrado ninguna obra firmada por Carmen Conde durante este periodo, en lo que parece ser un cruce con la cabecera española del mismo nombre, que, efectivamente, publicó el 10 de febrero de 1926<sup>18</sup> unas “Prosas breves”, con idéntico título a la pieza que apareció en *El Diario Español* el 17 de febrero de 1930, pero que, en realidad, presenta un contenido completamente diferente.

Fue *El Diario Español* un periódico regentado por el empresario y escritor madrileño Justo Sanjurjo López de Gomara (1880-1923). Esta cabecera dio continuidad, con otra denominación, a *El Correo Español*, medio fundado el 29 de julio de 1872 en Buenos Aires por el exsacerdote malagueño Enrique Romero Jiménez (1840-1880). Su línea editorial

<sup>16</sup> PCCAO, RP.9(1781).

<sup>17</sup> PCCAO, “Producción literaria”, caja 1, prosa.

<sup>18</sup> PCCAO, RP.12(2147). Estas prosas se podrían agrupar, desde la mirada de la crítica literaria, en un conjunto de obras que fueron apareciendo en distintos medios de comunicación por aquellos mismos años. En el PCCAO se conservan los siguientes documentos: un mecanoscrito de dos cuartillas titulado “Glosario sentimental. Provincianita”, con una anotación manuscrita donde se lee: “A mi inolvidable Joaquina [Mercader]/ Carmela/ 11-8-25/ Cartagena” (Poemas en prosa, caja 1, “Recuperados en la caja que de todos mis escritos de los años veinte guardaba Joaquina Mercader Pujalte en Cartagena”; un manuscrito de nueve hojas titulado “Prosas breves”, con las fechas 29-VII-26 (pp. 1-3), 1925 (pp. 4-7), y 19-II-25 (pp. 8-9) (caja 1 “Poemas en prosa”); “Glosario sentimental. Una de las primeras emociones...” publicado en *El Liberal* de Murcia el 31 de agosto de 1925 (PCCAO, RP12(2052)), “Prosas breves. En el umbral de lo desconocido”, en *El Liberal* de Murcia el 31 de diciembre de 1926 (PCCAO, RP12(2081)); “El desengaño”, en *Cartagena Nueva* el 6 de septiembre de 1925 (PCCAO, RP12(2090)) recorte sobre el que se puede leer la anotación manuscrita “El desengaño de Carmen Conde Abellán. ¡¡Pobrecita Carmen!!”.

estaba encaminada a mantener el contacto de la comunidad española migrante con sus lugares de origen, tal como se puede leer en la primera plana de cada día: “Declarado por el primer Congreso de Confederación (2 de mayo de 1913) órgano de la colectividad Española radicada en la Argentina”. De ahí que combine la actualidad del país del cono sur con noticias que dan cuenta de los sucesos o de la política de las regiones españolas.

En sus páginas son frecuentes las informaciones culturales y bibliográficas, además de la publicación de novelas por entregas, poemas, columnas y ensayos de autor, tanto célebres como debutantes; y acogió a los movimientos literarios emergentes. En el caso de “El desengaño”, llama la atención que figure la dirección de la escritora junto a su firma: “Martín Delgado, Cartagena (España)”, de lo que podemos colegir que el medio actuaba como punto de encuentro para lectores y potenciales editores, ofreciendo las señas en donde contactar con las autoras y autores.

El periódico también solía convocar certámenes o comisionaba obras, que en la edición impresa siempre se anunciaban como “especialmente escritas para *El Diario Español*”. Por la correspondencia que Carmen Conde, Concha Méndez y Consuelo Berges intercambiaron, podemos saber que la cartagenera recibió un pago de 150 pesos argentinos —500 pesetas, al cambio de entonces— de *El Diario Español*. Sin embargo, la transacción no estuvo exenta de dificultades. Conde les escribió una carta y una postal para pedirles que mediaran en el asunto. Berges, desde París, el 31 de julio de 1931,<sup>19</sup> respondió: “inmediatamente hemos escrito al gran amigo Julián de la Cal, Jefe de redacción del periódico, excelentísima persona, pero no muy influyente en la parte administrativa de la empresa”. Berges también contactó con “Prieto Costa, que es el que *define*”.<sup>20</sup> Sin embargo, se mostraba escéptica: “[...] no confío mucho en que te paguen [...], no tanto por tacañería —que desde luego existe bastante acentuada en aquella administración— como por la crisis gravísima que [a]traviesa el periódico”.

<sup>19</sup> PCCAO, 010/00927.

<sup>20</sup> El subrayado procede del original.

El 30 de septiembre, Consuelo Berges volvió a contactar con Julián de Cal, cuya respuesta reenvió a Carmen Conde.<sup>21</sup> Así, la mediación surtió los efectos deseados: “Ahora recibo otra del mismo, ya desde Buenos Aires, con la siguiente satisfactoria noticia: ‘Cumplí el encargo relativo a la Srta. Carmen Conde, y Prieto me prometió girarle los 150 pesos (creo). Parece que era desconocida en la administración del diario hasta la existencia de esta escritora. Era cuestión del jurado de entonces, disuelto hace mucho tiempo’”.<sup>22</sup>

### 2.1. *El reino de los que sufren...* (1925)

La anotación manuscrita antes mencionada<sup>23</sup> indica que esta es la obra premiada por *El Diario Español*. El mecanoscrito conservado en el PCCAO contiene un texto narrativo de 29 páginas, numeradas, a máquina, en la parte superior de cada hoja. Así pues, la mención en el paratexto manuscrito “Mi 4.<sup>a</sup> novela” se corresponde con el concepto francés de *nouvelle*, *novelette* o ‘novela corta’, frente a la ‘obra narrativa de largo aliento’ o *roman*. El mecanoscrito apenas contiene rectificaciones ni anotaciones, de manera que parece ser una copia en limpio, si no definitiva, al menos muy madurada. La obra se divide en ocho secciones separadas por líneas, círculos o grupos de círculos que indican elipsis, de las que tan sólo lleva número la segunda, con números romanos, en la página 4. Las demás secciones comienzan sin numeración. La distribución de las partes es prácticamente simétrica, salvo en la sexta sección, la más breve, pero entre tres y cuatro páginas todas las demás:

- sección 1: pp. 1-4;
- sección 2: pp. 4-8;
- sección 3: pp. 8-11;
- sección 4: pp. 12-14;
- sección 5: pp. 15-18;
- sección 6: pp. 19-20;

<sup>21</sup> PCCAO, 010/00942.

<sup>22</sup> PCCAO, 010/00944.

<sup>23</sup> PCCAO, “Producción literaria”, caja 1, prosa.

- sección 7: pp. 21-24;
- sección 8: pp. 25-29.

La planificación escritural parece exhaustiva en función de estas equilibradas proporciones. La trama es de carácter melodramático y sentimental, construida sobre el triángulo amoroso entre la protagonista, María Eulalia del Valle, Manolo Puerto —amor de juventud que la abandonó para casarse— y Elvira Roca, la esposa del segundo. Como personajes secundarios aparecen Elisa Puerto, hermana de Manolo y confidente de las desventuras amorosas de María Eulalia, y fugazmente Maruja del Valle, sobrina de María Eulalia, descrita por el narrador como “la nena blanca y rubia que se meció en sus rodillas, y se apoyó en su pecho, [i]y la [sic] confió su primer amor!... Era la linda hijita de su único hermano; la que un día de estío huyó de la casona solariega, tras el triunfo de un arte sublime y difícil...” (Conde, 1925: 9).<sup>24</sup> En función de este personaje establecemos una lectura metaliteraria, en donde la autora podría expresar, bajo este punto de vista inferencial, sus anhelos de trascender sus límites vitales y perseguir la vocación literaria. Pero lo cierto es que Maruja desaparece de la trama y permanecemos en torno a la tensión sentimental entre los personajes principales.

El estilo narrativo es exuberante. La autora alterna las funciones nucleares del relato,<sup>25</sup> que hacen avanzar la trama mediante momentos de tensión al filo del precipicio de las pasiones en los diálogos, a menudo situados en el escenario de la intimidad de un gabinete, o de una conversación a dos, con las funciones catalíticas en los largos parlamentos de la voz narrativa. Así, cuando concede la palabra al narrador, Carmen Conde despliega una prosa sensual que representa, a través de los ambientes, la controvertida interioridad de sus personajes:

<sup>24</sup> Para facilitar la lectura, en las citas de los fragmentos de las obras se ha modernizado la ortografía, tal como recomienda el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua (1983). Se han rectificado las erratas y los errores ortotipográficos cuando ha sido necesario y, donde corresponde, se incluyen las indicaciones entre corchetes o en nota al pie.

<sup>25</sup> Seguimos los conceptos y el método de análisis narrativo de Claude Bremond (1973), que distingue entre la concatenación de funciones nucleares del relato —inicial, media y final— y las catálisis descriptivas o explicativas.

Estaba la noche estival quieta y perfumada... En las avenidas fragantes del jardín, la luna rielaba como en un lago encantado; convertido por raro privilegio en flores maravillosas... claveles... violetas... rosas...

Habían desfilado las horas del día con una monotonía desesperante. La noche blanca vino a ser, en la estepa calurosa del día transcurrido, magnífico oasis lleno de paz.

Para María Eulalia, tanto daba el día como la noche. Doquiera posaba su pensamiento, hallaba el terrible enigma, el pavoroso problema de su gran amor. [i]Aquella pasión añeja, repentinamente resucitada, era su gloriosa<sup>26</sup> pesadilla; la sombra que velaba el rayo de sus deseos!... Y como la contenía en el cáliz de su corazón, como ahogaba sus impulsos arrolladores, como había logrado disfrazarla de estoica rigidez, quemaba su sangre, aniquilaba sus nervios y ponía sombras de dolor en los bellos; ¡en los divinos ojos de anamita que fueron hechos para llorar siempre de amor!... (Conde, 1925: 8).

El estilo apunta hacia las prolijas descripciones románticas, a la impronta de los nocturnos en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer —autor por el que Conde siempre manifestó una especial admiración—, el “lenguaje de las flores” —en términos lorquianos de la *rosa mutabilis*— o las figuras temáticas de la frágil y sutil fragancia de la rosa juanramoniana, los jardines modernistas bajo la luz de la luna, etcétera. Las intervenciones de la voz narrativa son ricas en adjetivación, en enumeraciones retóricas, y tienden a la dilatación o alargamiento temporal del discurso narrativo, pero ajustadas al género erótico-galante de la novela popular corta de los años veinte, que venían desarrollando, entre otras escritoras, Carmen de Burgos (Álvarez-Insúa, 2010). Este tipo de novelas, además, presentan la particularidad de que instauran al personaje femenino como sujeto narrativo que desea, actúa y decide, en lugar de como objeto de las pasiones de un galán que la pretende, sin por ello renunciar a los tópicos sentimentales del cortejo o de la malquerida.

En otros momentos, el espacio narrativo y los cuerpos se funden con el avance de la trama en suntuosas estampas que, desde el intertexto lector, recuerdan al aparatoso desvanecimiento de Ana Ozores en el

<sup>26</sup> El subrayado procede del original.

desenlace de *La Regenta* de Clarín (Alas, 2014: 974), a juzgar por el paralelismo en el espacio, la caída y el desplazamiento sinestésico hacia el sentido del tacto en los labios:

...Y cuando se quedó sola completamente [*sic*]. Cuando se perdió el rumor de los pasos del amado, María Eulalia cayó al suelo sin sentido... [i] Dilatadas las pupilas que acababan de perder la visión!... [i]A flor de labios un sollozo de dolor sobrehumano! Así sufría María Eulalia del Valle. (Conde, 1925: 11)

El argumento incorpora el tema de la separación matrimonial. Manolo así lo expresa con absoluta naturalidad como una solución posible tras el incidente que terminó con el ataque de Elvira pistola en mano, el mismo que lo condujo a la convalecencia en casa de María Eulalia, quien adquiere así el rol de paciente cuidadora: “Quiero separarme de ella [Elvira] lo antes posible. Con lo que poseo, tengo para vivir aquí, o donde Dios quiera llevarme. No la necesito para nada en absoluto. La llamé por eso. Para decirla [*sic*] frente a frente, [i]que ya no hay nada de común entre ella y yo!” (Conde, 1925: 3).

Si la separación era una opción viable y frecuente a principios del siglo XX en España, lo cierto es que la novela de Carmen Conde va más allá e incluye el tema del divorcio como realidad efectiva en el universo narrado —cuando no era así en España en 1925—, en la estela de una de las reivindicaciones de los feminismos de la Edad de Plata, tal como pone de manifiesto la literatura de no ficción de las modernas en *El divorcio en España* de Carmen de Burgos (1904) o, más cerca de las fechas de redacción de la novela de Carmen Conde, la conferencia de 1923 *El divorcio como medida higiénica* de Mercedes Pinto (2019), amén de la aparición de esta demanda en la prensa de aquellos años (Abellán, 2010; Establier, 2000; Núñez Rey, 2005: 597 y ss.; Ortega Pacheco, 2016): “Elvira llevaba una vida muy frívola. Quise advertirla [*sic*] mi descontento, y furioso, creo que amenacé con el *divorcio*...”<sup>27</sup> (Conde, 1925: 6).

Sin embargo, dentro del gusto erótico-galante y de las reglas del género melodramático, como reflejo de una moral burguesa conserva-

<sup>27</sup> La cursiva es nuestra.

dora, la solidaridad entre mujeres que padecen un sufrimiento silencioso, a través de la complicidad entre María Eulalia y Elisa, y el plan que Elvira y María Eulalia urden juntas en los últimos compases de la novela para desenmascarar a Manolo, terminarán desvelando los sentimientos profundos y recomponiendo el matrimonio, acabamiento trágico de la protagonista, quien sublima sus emociones a través de una caída definitiva en desgracia. A mayor tragedia en la poética general del texto, la obra concluye con la muerte de María Eulalia en brazos de Manolo. Aunque llama la atención que la obra presente el tema del divorcio y lo incluya dentro del mecanismo narrativo, lo cierto es que el argumento termina regresando a los usos y costumbres del patriarcado, con la heroína romántica ajusticiada, abandonada por el galán y muerta en castigo ejemplar, que elige, al que se entrega por su propia voluntad, a cambio del ímpetu de su deseo.

## 2.2. Tres textos breves: “El desengaño: glosario sentimental” (1927), “Prosas breves” (1930) y “Viraje (Cuento)” (1930)

Los tres textos breves que aparecieron en las páginas de *El Diario Español* son temáticamente distintos entre sí y estilísticamente híbridos, pero al mismo tiempo, nada extraños en la escritura condiana de este mismo periodo.

“El desengaño. Glosario sentimental” aparece fechado, en la página impresa, el 4 de septiembre de 1926<sup>28</sup> (Conde, 1927: 8). El texto, breve, aparece en el centro de la página del periódico, en la tercera de siete columnas, rodeado de una entrega de “Inmaculada”, “novela laureada” de Rafael Pérez y Pérez, en la parte inferior; del artículo “Apuntes de Derecho internacional Público”, a la izquierda; de noticias bibliográficas breves, a la derecha; y del ensayo “El goyismo y sus mistificaciones” del escritor madrileño Antonio Espina. Bajo el título del texto de Carmen Conde figura la indicación de que fue “Especialmente escrito

<sup>28</sup> Lo cierto es que el mismo texto se publicó previamente en *Cartagena Nueva*, el 06/09/1925 (PCCAO, RP12 (2090)).

para *El Diario Español*.<sup>29</sup> Desde el punto de vista del género de escritura, parece inscribirse en el ensayo literario o incluso en el columnismo dirigido a un público femenino para provocar una reflexión en la línea crítica y pedagógica de elaboración del concepto de la “mujer moderna” de Emilia Pardo Bazán (2009), Gregorio Martínez Sierra —heterónimo, como sabemos, de María de la O Lejárraga— (2023), Carmen de Burgos (1914) o Magda Donato (2009), entre otras firmas. Temáticamente, Conde continúa escribiendo sobre el motivo del infortunio amoroso, similar al que padecía María Eulalia en la novela, abordado desde la herida y el recuerdo que se instala en el cuerpo como sensación y conectado con los elementos románticos de lo inconsciente y su representación artificial:

“El desengaño” es un agente formidable que presta su concurso a la belleza del recuerdo... Cuando recordamos el desengaño, el recuerdo se torna algo subconsciente; casi “extranjero” a nuestros sentimientos, es entonces cuando el alma —detective metódico— reconstruye el escenario en que se desarrolló el drama y tornamos a sentir como aquella vez. (Conde, 1927: 8)

Conde alterna la primera persona del singular, desde la que muestra la conexión de la escritura con las vivencias —“Muchas veces me lo he preguntado: ¿qué será eso que muere en el pecho cuando nos quedamos mudos bajo el peso del desengaño?” (Conde, 1927: 8)—, en primera persona del plural, con lo que reviste su palabra de la *auctoritas* retórica propia del ensayismo, haciendo también uso de paralelismos con la tradición erudita —“Porque cavilemos a lo ‘Sancho Panza’: cuando una cosa viene, es porque tenía que venir. No veamos en esta filosofía resignada un solo átomo de fatalismo impreciso. No. (Conde, 1927: 8)—. La argumentación de la autora concluye, elocuente, con un mensaje mucho más positivo que la trágica moraleja que veíamos en *El reino de los que sufren...*, pues acepta el dolor como etapa que conducirá a la maduración sentimental de las desengañadas:

<sup>29</sup> Parece ser un reclamo publicitario, pues como hemos visto, dos años antes apareció en la prensa española.

Bendito sea [el desengaño], aun cuando derroque ídolos adorados que al fin y a la postre no serán más que chismes inútiles elevados por nuestra fantasía generosa.

Es muy bello recordar un ser querido, pero... ¿Por qué ha de llegar al recuerdo el desengaño? Porque es lo mejor. Lo casi necesario para educar al espíritu en este principio de dolor que nos va fortificando contra todo (Conde, 1927: 8).

“Prosas breves” y “Viraje (Cuento)” sí presentan relatos originales de creación.

El primero forma parte de la sección “El Correo de España” de *El Diario Español*, junto a noticias económicas, de tribunales, sobre la reforma educativa en España, una publicidad del licor Cinzano e “Informaciones de Valencia”. El texto ocupa la esquina superior derecha de la página, distribuido, pese a su brevedad, en dos columnas, la seis y la siete. El texto no tiene título temático, sino architextual —tan sólo nos informa del género de escritura breve al que se adscribe, no de la historia que se nos va a contar—. Dividido en dos partes marcadas con números arábigos, el relato pone toda la atención sobre el paisaje, generando una atmósfera costumbrista, sin excesos pintorescos, antes bien con calidad y precisión de reportaje sobre lugares de la geografía ibérica: “Pasaban por muchos pueblos. [...] Molina del Segura, Archena, Llecha<sup>30</sup> [sic]... Huerta cuajada de frutas, río, montaña” (Conde, 1930a: 5). La narración se caracteriza por un minimalismo descriptivo. No hay personajes redondos, sino figuras anónimas que miran y que son miradas al paso de un medio de transporte que, en la primera sección, viaja de pueblo en pueblo, como en un *travelogue* cinematográfico al estilo de las películas de las vanguardias europeas, recurso trasladado al lenguaje literario mediante la descripción fugaz y la enumeración retórica: “Y entre los pueblos, mercados; populosos, alegres, vocingleros. Se vendían zapatos, pañuelos de malva, pollos, pavos, zarcillos y despertadores” (Conde, 1930a: 5). En la segunda parte, la voz narrativa pasa de lo dinámico a lo estático: las muñecas del escaparate de una chocolatería, en donde repite la estructu-

<sup>30</sup> Se trata de topónimos reales de la Región de Murcia. “Llecha” podría ser, suponemos, Yéchar.

ra de mirar y ser miradas a través del espejo y suscita una personificación fabulada: “Cuando las cierran, [las muñecas] se asombran de verse solas entre cristales. [i]La última de sus sonrisas la recoge siempre el pillete que sueña delante del escaparate iluminado!” (Conde, 1930a: 5).

“Viraje (Cuento)” (Conde, 1930b: 4) aparece en una página miscelánea del periódico, nuevamente en el centro, en la columna cuatro de siete, y junto a anuncios publicitarios de compañías marítimas, una noticia de la inauguración del “Mercado de Abasto y Frigorífico” en el partido de Avellaneda —localidad del conurbano bonaerense sur—, y una noticia gráfica de la elección de la junta directiva del Ateneo de Madrid, con los retratos de Manuel Azaña, Gregorio Marañón, Luis de Tapia y “los catalanes en Madrid” Bagaria y Marquina (Conde, 1930b: 4).

En este caso, Carmen Conde opta por una estructura fragmentaria que divide el relato en cuatro secciones ordenadas en sucesión mediante números romanos, que apuntan hacia un orden proyectivo en el uso del tiempo del discurso. En cuanto al estilo, Conde genera una voz narrativa que cuenta la historia de una mujer sin nombre, adolescente y de ojos verdes, que resuelve partir del viaje a Palestina. La elección de este destino como cronotopo hacia el que se proyecta el personaje parece sugerir una simbolización del periplo como *regressio ad originem*, y al territorio, como la tendencia a lo sagrado, la peregrinación a la Tierra Santa cristiana de los palmeros: “Allí, en Dios, ancló toda luminosa, [i]para siempre!” (Conde, 1930b: 4). El narrador relata desde una larga distancia extradiegética y, de nuevo, representa el universo emocional del personaje femenino, reflejado sobre aquel paisaje del que se despide, acaso con nostalgia severa, antes de iniciar el viaje, y con cuyas sensuales descripciones del jardín silvestre, de la montaña y el arroyo, oculta los motivos de la partida: “Poco a poco, el monte se entristecía: ¿por qué se iba ella a otra tierra?” (Conde, 1930b: 4). En la tematización del personaje, Carmen Conde es explícita al caracterizar a un sujeto femenino decidido e independiente, a una mujer moderna (Capdevila-Argüelles, 2018) que decide viajar “sola”, palabra que destaca al comienzo de la sección III, aislándola sintácticamente entre puntos y seguido. Se vincula así al motivo de la mujer viajera en la literatura de la Edad de Plata, bajo el influjo europeísta y cosmopolita de la *flâneuse* (Broullón-Lozano, 2021). Ade-

más, la representa como a una mujer culta, de temperamento sensible y vocación artística, cuando señala que “la maleta” estaba llena de “libros, películas, cuartillas...” (Conde, 1930b: 4).

### 3. Crítica y Crítica. Revista multicolor de los sábados (1934)

El hilo conductor que une a Carmen Conde con el diario porteño *Crítica* atraviesa, en un cierto punto, por el libro *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*,<sup>31</sup> publicado en 1934, que vincula a la escritora con Norah Borges —autora de las seis ilustraciones incluidas en el mismo—, Leonor Acevedo de Borges y Jorge Luis Borges.<sup>32</sup>

Tras la estancia de Guillermo de Torre y Norah Borges<sup>33</sup> en Cartagena por la participación del primero en las actividades de la Univer-

<sup>31</sup> Murcia: Editorial Sudeste. PCCAO, COMO3033 y COMO3034.

<sup>32</sup> En lo sucesivo, Buenos Aires siempre acompañó a la escritora. Sirva como prueba el hecho de que, en 1985, Carmen Conde, ya como académica de número de la Real Academia Española y como conferenciante de prestigio, hizo una gira por Uruguay y Argentina. Sabemos por el tomo III de las memorias y por sus agendas personales (conservadas en el PCCAO) que Carmen Conde pronunció la conferencia *Homenaje a Cervantes con palabras de D. Quijote* el martes 23 de abril de 1985, en Montevideo, Paraninfo de la Universidad, y el martes 30 de abril de 1985, en la Academia de las Letras, Buenos Aires: “Por lo que se refiere a mis dos conferencias ‘atlánticas’ me permito reseñar que: soy la primera mujer académica en España y, también, la primera académica que viaja a la América de habla española para pronunciar dos conferencias en homenaje a Cervantes” (Conde, 1986: III, 209). Además, concedió entrevistas al Canal 10 de la televisión uruguaya, al diario *La Prensa* de Buenos Aires —entrevistada por el periodista Antonio Requeni—, a la revista semanal *Esquiú*, a la Radio Municipal de Buenos Aires y al Canal 13 de la televisión argentina. El 25 de abril, según recogió en sus memorias, se reencontró en persona con Norah Borges: “Para esta tarde, la simpática Victoria [Pueyrredón] me ha preparado el té con 12 escritoras argentinas. Entre ellas estaba mi querida Norah Borges; casi no la reconocí... Padece una enfermedad que la ha desfigurado; sufrí viéndola. Recordaba los años de Madrid antes de la maldita guerra, cuando vivía el matrimonio Norah-Guillermo en la calle Velázquez, donde fui muchas veces y Gabriela Mistral, invitada a comer, que ella agradeció mucho y quedó encantada. También evocaba cuando llevamos a Guillermo y Norah a Cartagena, a nuestra Universidad Popular. Tengo las fotos de Norah en mi balcón de nuestra casa en la Puerta de Murcia, y otras en el muelle del matrimonio” (Conde, 1986: III, 106).

<sup>33</sup> La correspondencia conservada entre Norah Borges, Guillermo de Torre, Carmen

sidad Popular el 2 de abril de 1934, en el salón de actos de la Sociedad Económica de Amigos del País, con la conferencia titulada “La nueva pintura española”, la relación de la pareja con Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás se intensificó notablemente (Rojas, 2015). Resultó esta una visita entrañable, que Norah Borges habría de recordar largamente en sus cartas, como en aquella del 14 de abril de 1934,<sup>34</sup> en donde mezcla lo afectivo con lo artístico, comenta el fragmento de *Júbilos* titulado “Miss Mini” (Conde, 1979a: 78-79) y le promete que Guillermo de Torre le enviará el periódico *La Nación* de Buenos Aires si Benjamín Jarnés publica en sus páginas una crítica del libro. Finalmente, hace la siguiente invitación a su amiga: “Sí, mándale a Mamá [Leonor Acevedo de Borges] uno de tus libros, que le darás mucha alegría”.

Efectivamente, Carmen Conde escribió a Leonor Acevedo de Borges, quien le respondió afectuosamente el 4 de junio de 1934, dirigiéndose a ella como “amiga mía”, con comentarios elogiosos para *Júbilos*:

[...] Ese recuerdo de sus amigas de infancia, que es mui [sic] constante en mí, esa ternura por el dolor, ese amor por las flores, ese viento de Valldemosa y del castillo de Bellver, que tantas y tantas veces he gustado me acercan a su sentir, me hacen amiga suya... Tal vez Norah [Borges] le ha dicho que nunca faltan flores en nuestra casa, ahora, cada vez que sean rosas, vendrá usted con ellas, [i]dice tan bien lo que yo siento en “Invasión”!<sup>35</sup>

Todo esto por cuenta mía y de mi marido, él está mui [sic] enfermo, sus poemas lo emocionaron y a mí que los leía se me enterneció la voz con lágrimas, hacía mucho que no sentíamos así juntos un poema... gracias. Y ahora, Georgie [Jorge Luis Borges] que no sabe escribir cartas<sup>36</sup>, tal vez Norah [Borges] también se lo ha dicho, pero que ha dedicado su vida a libros y versos, me encarga le diga cuánto ha admirado y sentido el suyo y cuánto le halaga que su hermana lo haya ilustrado, en el justo prólogo

Conde y Antonio Oliver comienza en diciembre de 1933 (Rojas, 2015: 168).

<sup>34</sup> PCCAO, 015/01463.

<sup>35</sup> Se refiere al apartado titulado “Rosas”, de *Júbilos*, en donde “Invasión” es la primera de sus cuatro partes (Conde, 1979a: 82).

<sup>36</sup> El subrayado procede del original.

de Gabriela Mistral<sup>37</sup> esta dice de sus poemas lo que él piensa; la felicita y la saluda...

Ya vé toda la casa está alegre con *Júbilos* (Rojas, 2015: 180).<sup>38</sup>

Las redes tejidas a través de cartas y de la prensa se afianzan y se diversifican. Entre ellas, especialmente, destaca la relación de Jorge Luis Borges con *Crítica*. *Diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente*, en donde es habitual encontrar las firmas de José Ortega y Gasset, Corpus Barga, Alberto Arlt, Raúl y Enrique González Tuñón, Edmundo Guibourg, Miguel de Unamuno, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, y un largo etcétera. Fundado por el uruguayo Natalio Botana en 1916, el periódico se definía por un estilo propio, tanto de redacción como gráfico. El 12 de agosto de 1933 estrenó su suplemento semanal, titulado *Crónica*. *Revista multicolor de los sábados* y dirigido por Ulysses Petit de Murat y Jorge Luis Borges, hasta octubre de 1934. Carmen Conde encontró, pues, un nuevo medio en el que continuar encontrando a sus lectores en Argentina Y no sorprende, al igual que en el caso de *El Diario Español*, que sus colaboraciones sean varias y remuneradas.

### 3.1. “Por Castilla. Misiones pedagógicas en los pueblos de España” (1934)

La primera colaboración de Carmen Conde con *Crítica* se materializó el 6 de enero de 1934, con un artículo titulado “Por Castilla. Misiones Pedagógicas en los pueblos de España”.<sup>39</sup> Es decir, antes de que florezca la relación con Jorge Luis Borges y Leonor Acevedo en aquellas afectuosas cartas. El mismo día, y en la misma cabecera, se anunciaba el estreno de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca en el Teatro Avenida de Buenos Aires (p. 12).

<sup>37</sup> “Carmen Conde contadora de la infancia” (Conde, 1979a: 47-52).

<sup>38</sup> PCCAO, 016/01549.

<sup>39</sup> No se conserva copia de este texto en el PCCAO. Lo hemos localizado en la hemeroteca de la BNMM (número topográfico, tanto *Crítica* como *Crítica. Revista multicolor de los sábados*: 30744).

En este texto, Carmen Conde despliega un estilo periodístico entre la descripción y la argumentación. El propósito no parece ser otro que dar a conocer en Sudamérica la empresa educativa emprendida por el Ministerio de Instrucción Pública republicano. Encontramos, pues, a una Carmen Conde periodista que cultiva el género de la crónica, pero sin abandonar la calidad descriptiva ni el lirismo de altos vuelos en las asociaciones de imágenes breves que ya estaban presentes en sus textos anteriores. Esto no es de extrañar, puesto que por aquellos mismos años, durante la década de los treinta, la autora cultivó un periodismo híbrido, entre lo informativo y lo literario, en medios nacionales como *Luz* o *El Sol*, ambos de Madrid; *Levante Agrario*, de Murcia; o *República*, de Cartagena;<sup>40</sup> e internacionales, como *RICE* (*Revista Internacional de Cinema Educativo*, editada en Roma y difundida en versiones en lengua italiana, española, inglesa, francesa y alemana), donde también promocionó las Misiones Pedagógicas con un estilo que Inmaculada Casas-Delgado caracteriza como “cargado de lirismo”, sin que ello le reste valor ni mérito a su “función informativa dentro del periodismo de análisis, al reflexionar sobre asuntos de actualidad” (2024: 271).

El texto se compone de dos secciones separadas por un asterisco. Su estructura es clásica periodística, ya que va de lo general a lo particular. Tras el titular, de estilo puramente informativo, el primer párrafo expone la voluntad educativa universal de las Misiones Pedagógicas, para, a continuación, singularizar al destinatario de aquella iniciativa, al que ubica en relación directa con un “nosotros”, el actor colectivo del proyecto republicano, del que la voz periodística se separa para reforzar la función testimonial de la crónica:

El pueblerino español jamás se vio requerido, ni atendido; y muchísimo menos, con el afán que hoy le demuestran las Misiones Pedagógicas. Su gesto es, naturalmente, un gesto de asombro: “¿Todos estos libros,

<sup>40</sup> Destacaremos “El cinematógrafo educativo en las Misiones Pedagógicas en España” (*República*, 21/09/1933, PCCAO, RP.12(2162); *Popular Film*, 28/10/1933, PCCAO, RP.11(1983); y *RICE*, 07/1933, BNE, ZA/7370), “Misiones Pedagógicas. El pueblo de Zarzilla de Ramos” (*Luz*, 22/08/1933), e “Historia de España para uso de estudiantes. Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas” (*Levante agrario*, 24/05/1934, PCCAO, RP.12(2011)).

gramófonos; todos estos muchachos y muchachas me buscan para enseñarme y distraerme, sin que yo tenga que darles nada?”. Los misioneros sonríen, alegres: “Sí, hombre, sí, mujer; venimos y somos para ti. No desconfíes. Danos tu confianza y tu interés” (Conde, 1934a: n.p.).

En esta primera parte, Carmen Conde describe la llegada y el inicio de la campaña pedagógica, que representa como un relato con tintes épicos en donde el triunfo de la educación aparece expresado con un lirismo que ahonda en la interioridad de la experiencia formativa, en seguida, valorizada positivamente por medio del uso poético del lenguaje: “Poco a poco, el corazón que está tierno, jugoso, bajo la resquebrajada piel, va dando su olor de amor; cree en aquellos que el azar le ofrece para que se asome a un mundo lejano, nunca ofrecido” (Conde, 1934a: n.p.).

La segunda sección parte de una elipsis temporal de “unos días” con respecto al primer encuentro con los habitantes de un pueblo sin nombre. La ocultación de topónimo, lejos de restarle credibilidad a la crónica, funciona por metonimia, como la singularización de una gran cantidad de misiones fundidas en un solo relato, o si se quiere, desde el punto de vista del tiempo narrativo, genera, por síntesis, una frecuencia iterativa. Llega el momento de la despedida: la compañía marchará a otro pueblo a continuar con su programa cultural. Entonces, Carmen Conde centra su atención en los niños y en su respuesta afectiva, celebrativa, de iniciación intelectual, que compara en su desarrollo con una reacción tan íntima y corpórea como el vínculo materno-filial y la herida de la separación vincular que convierte al infante en un ser autónomo:

Los niños... ¿pero hay niños que más agradezcan el viaje y trabajo de los misioneros pedagógicos que los niños del campo español? Saltan en torno de los viajeros, los abrazan, inventan juegos para ellos, les prodigan palabras que solo sus madres recibían antes; deliran de gozo ante el cine, oyendo los discos seleccionados, los cuentos, las canciones. Y, ¡qué hondo desconsuelo padecen cuando sus amigos se van! ¡Adiós cine adorado; adiós, “Gato Félix”; adiós, “Caperucita”; adiós, “Princesa Rana”! En adelante, sus atareadas conversaciones tienen temas copiosos (Conde, 1934a: n.p.).

El desenlace de la crónica no se plantea como un fin, sino como un nuevo comienzo. Carmen Conde establece varias líneas de continuidad. Por un lado, se preocupa de señalar que los misioneros, por su juventud

de hoy, tendrán mañana la responsabilidad de tomar las decisiones políticas e institucionales, para lo cual la experiencia pedagógica se plantea como una vivencia crucial. No sólo se educa al pueblo, sino que, para Conde, el educador también se está formando. En segundo lugar, muestra las líneas de actuación que han de dar continuidad al proyecto formativo republicano, basado en la creación de infraestructuras culturales vía medios de comunicación: “Además, los misioneros pedagógicos les han dejado libros de cuentos; también a los mayores les dejaron una biblioteca de más de 100 volúmenes, y un gramófono con surtida colección de discos. El proyecto es instalar en cada rincón una radio, para que así oigan los apartados el pulso del mundo” (Conde, 1934a: n.p.).

Finalmente, cabe destacar que en el último párrafo Conde remarca el papel de las mujeres en el proyecto de las Misiones Pedagógicas, en un alegato donde de manera indirecta, pues mantiene la abstracción propia de la voz periodística, se reivindica como sujeto femenino imprescindible en la esfera pública: “En las Misiones Pedagógicas, las mujeres —generosas muchachas desinteresadas— son una nota de grata alegría. Imprescindibles, además, para que las retraídas mujeres del pueblo acudan a las sesiones culturales” (Conde, 1934a: n.p.).

### 3.3. “Teoría del Olor (La Psicología por el Perfume)” (1934)<sup>41</sup>

La siguiente obra publicada en la prensa porteña fue “Teoría del Olor (La Psicología por el Perfume)”, el 12 de mayo de 1934.<sup>42</sup> En esta

<sup>41</sup> En el tercer volumen de las memorias, Carmen Conde incluyó un texto datado el 25 de marzo de 1985 titulado “Fleurs de rocaïlle (Caron)”, que es, precisamente, el nombre de un perfume patentado en 1934 —el mismo año de la publicación de *Júbilos*— por Ernest Daltroff. Por las fechas que aparecen en el libro de memorias, cuando lo escribió, Conde estaba a punto de partir hacia Río de la Plata en su viaje como académica, poeta y conferenciante de prestigio, ya en edad avanzada, por Uruguay y Argentina. Temáticamente, se relaciona con “Teoría del Olor (La Psicología por el Perfume)”, tantos años después. El círculo se cierra, pues, con los lugares y curiosamente también con el tema literario, en donde Carmen Conde retoma un tono y un estilo que coinciden con los textos de aquella etapa anterior, pero revisitados desde la madurez, con tintes de nostalgia y descreimiento por el paso del tiempo: “Por todo aquello, mi inolvidable perfume; este que tengo cerca y recibo con suma melancolía; sin avidez, sin quererlo sustituir... Solamente, ay, con melancolía” (Conde, 1986: III, 203).

<sup>42</sup> BNMM, 30744; PCCAO, RP.1(87).

oportunidad, la colaboración no fue en las páginas del diario, sino del suplemento cultural *Crítica. Revista multicolor de los sábados*.

La indagación de archivo desvela que Carmen Conde fue hábil para encontrar los espacios adecuados en los que poder encontrarse con el público lector. La escritora había hecho contactos con la revista española *La industria de Perfumes y Cosmética* para publicar este mismo texto. Su editor, Juan Villain, envió a la autora once cartas entre el 31 de enero de 1933 y el 21 de abril de 1934.<sup>43</sup> Resulta curioso e interesante que Conde ofreciera su obra literaria a una revista de perfumería, a lo que, sin embargo, Villain respondió el 30 de octubre de 1933 con una negativa:<sup>44</sup> “siento tener que decirle [sic] que aún no se ha publicado su artículo ‘La Psicología por el perfume’, por cuyo motivo me permito devolvérselo”. Villain, en la misma, informa a su interlocutora de que abandona la redacción y la administración “por diferencias pecuniarias con la Central”, pero le sugiere aplazar la colaboración: “Estoy pensando en fundar otra revista para la jabonería y perfumería y cuando haya algo concreto, me permitiré dirigirme a Vd. otra vez”. Carmen Conde persistió. El 21 de marzo de 1933, Villain acusó el recibo de sus cartas del 11 de marzo y del 19 de abril. Pero en esta, cuando declara que el primer número de la nueva revista ya estaba a punto de salir, rechazó por segunda vez el texto de nuestra escritora.

Por el lado argentino, el epistolario revela que, en su carta del 4 de junio 1934, Leonor Acevedo de Borges menciona a Carmen Conde un “encargo” para Guillermo de Torre, por el que le pide discreción. Se trata de un giro a través de la editorial Calpe, medio utilizado por la familia para enviar dinero a España, en el que se incluyó la cantidad de “treinta y cinco pesetas” que correspondía a “su artículo sobre perfumes”.<sup>45</sup> De los beneficios de esta publicación también da cuenta la carta de Norah Borges del 16 de junio de 1934, mediante el mismo sistema: “De tu artículo

<sup>43</sup> PCCAO, 015/01421, 015/01422, 015/01423, 015/01424, 015/01425, 015/01426, 015/01427, 015/01428, 015/01429, 015/01432 y 015/01433.

<sup>44</sup> PCCAO, 015/01429.

<sup>45</sup> PCCAO, 016/01549.

de ‘Crítica’ hemos recibido por medio de Calpe treinta y tantas pesetas que te las enviaré por giro postal”.<sup>46</sup>

Este texto retorna al género literario ensayístico, en líneas generales. Pero desde su comienzo, Carmen Conde emplea la estrategia enunciativa de la polémica de los géneros periodísticos de opinión, pues manifiesta que su texto es una respuesta a un artículo del crítico cinematográfico Robert Herring, habitual en los periódicos *Manchester Guardian* y *London Mercury*, aparecido en la *Revista Internacional del Cinema Educativo* en febrero de 1933<sup>47</sup>. Conde se posiciona del lado de Herring en la polémica, abogando por una crítica cinematográfica, literaria, cultural en fin, que discrimine las buenas de las malas obras y que asista a los ciudadanos en sus decisiones. En este punto, tras el largo pasaje introductorio con el que fija la posición ante una discusión de actualidad en la esfera pública, la autora redirige el discurso, por analogía, hacia el perfume, cuya elección será, en su opinión, consecuencia de la buena o mala educación, de la existencia, o no, de una crítica especializada:

Si es esto lo que a míster Herring le sugiere el cinematógrafo, apliquémoslo a la perfumería. Nadie, salvo contadísimas excepciones, elige sus perfumes. La generalidad entran a un establecimiento y adquieren [*sic*] el frasco más bonito, mejor presentado, o, lo que es más grave, piden consejo al comerciante, el cual, como es natural, exalta las condiciones “formidables” de cualquier perfume (de difícil salida por su calidad deplorable), ya que los buenos perfumes siempre son más gratos de retener en espera del comprador inteligente (Conde, 1934b: n.p.).

En los siguientes compases, hace toda una demostración de conocimiento de la industria, el comercio, la propaganda, la publicidad y los tipos y clases de aromas, en una argumentación que difícilmente podemos catalogar como lírica, narrativa, periodística, publicitaria o persuasiva, basada en la esencia, personal e intransferible, de cada ser humano:

<sup>46</sup> PCCAO, 014/01397.

<sup>47</sup> Publicación que Carmen Conde conocía y con la que colaboraba desde su posición como vocal del Consejo Nacional de Cinematografía Educativo de la Segunda República Española, *vid. supra* nota 39.

“Un perfume que no se ‘desprenda’,<sup>48</sup> natural, como prolongación de la persona, es el más discreto para el hombre que quiera perfumarse discretamente y con buen gusto” (Conde, 1934b: n.p.). Entonces la autora aboga por una psicología del perfume, cultivada mediante la educación de los sentidos, igual que se forma la mirada en el cine o el intelecto con la lectura, y la expresa a modo de tesis, explícita y fijada por medio de la escritura ensayística:

Hemos dicho la psicología del perfume y quizá debamos aclarar este concepto. Psicología es tratado del espíritu y un olor es algo que percibe el sentido del olfato, el cual es, yo así lo creo, el más espiritual de los sentidos en cuanto a su alta significación. La descarga nerviosa que entera al cerebro —continente mejor admitido del espíritu— de la presencia de un perfume se promueve con una cosa tan ingrátida como es el aire; el aire, que lleva desmenuzadas partículas invisibles de olor. Los sentidos —yo lo he dicho en pedagogía y en literatura— “son las ventanas por donde entra la vida”... Entrar, ¿adónde? Al espíritu. Salir; ¿de dónde? Del espíritu. Pues si son los sentidos las ventanas, los caminitos de la vida total, el hecho de que el alma se entere de un olor, lo acepte con júbilo o lo rechace airadamente, será un acto espiritual. La aprehensión animal alcanzó categoría superiorísima. He aquí mi llamada Psicología del perfume (Conde, 1934b: n.p.).

### 3.4. “Los vencedores muertos” (1934)

La más importante de las colaboraciones entre Carmen Conde y *Crítica*. *Revista multicolor de los sábados*, con Jorge Luis Borges como agente literario de excepción, destaca por su contenido y por su casuística. Se trata del relato “Los vencedores muertos”, el 18 de agosto de 1934.<sup>49</sup> En función del escenario narrativo —la mina— y del tema —los trabajadores de la minería— que presenta, este relato, que se dio a conocer al público cuando vio la luz en la prensa Argentina, se puede situar en una relación intertextual de lectura tanto con *Mineros* —texto dramático que Carmen

<sup>48</sup> Esta coma no aparece en la versión impresa del periódico, la añadió, manuscrita, Carmen Conde en el recorte que se conserva en el PCCAO (RP.1(87)).

<sup>49</sup> BNMM, 30744; PCCAO, RP.1(82).

Conde escribió junto a María Cegarra Salcedo y que permaneció inédito hasta su publicación en 2018—, como con “Los pozos muertos: paisaje minero”,<sup>50</sup> publicado por María Cegarra en el diario *Luz*, el 22 de diciembre de 1933 —una narración ensayística que compagina el análisis socioeconómico sobre la decadencia del sector minero y sus consecuencias sobre la población, con un enfoque íntimo y cercano a las vidas que padecen el desempleo y el hambre, muy próxima al reportaje periodístico o al ensayo breve—.

El proceso de edición y publicación de “Los vencedores muertos” no estuvo exento de dificultades. Comenzó en torno al mes de marzo de 1934. Carmen Conde ya contaba, por entonces, con el aval de la publicación de “Por Castilla. Misiones Pedagógicas en los pueblos de España” en el diario *Crítica* el día de reyes del mismo año. Sin embargo, la aparición de “Los vencedores muertos” se postergó hasta el 18 de agosto. La publicación será, pues, posterior, también, a “Teoría del Olor (La Psicología por el perfume)”, del 12 de mayo.

Una carta de Jorge Luis Borges y Leonor Acevedo de Borges del 16 de marzo de 1934<sup>51</sup> es la primera prueba que tenemos de que el original estaba ya sometido al escrutinio de los editores de *Crítica. Revista multicolor de los sábados* por aquellas fechas. Dicha misiva, rubricada en Adrogué, lleva la firma manuscrita por el propio Jorge Luis, aunque sabemos que el escritor se la dictó a su madre, Leonor Acevedo, como se puede constatar por la diferencia de las caligrafías del cuerpo de la carta y de la rúbrica del escritor. Borges indica que ha recibido y leído dos cartas de la autora cartagenera, del 13 y del 23 de febrero, a quien se dirige como “colega” —luego reconoce su autoría y su lugar en el campo literario y cultural, de igual a igual—. Da acuse de recibo de los textos que ha adjuntado para proponer como colaboraciones a *Crítica. Revista multicolor de los sábados* y asegura que “se irán publicando lo antes po-

<sup>50</sup> PCCAO, RP.18(4946).

<sup>51</sup> PCCAO, 014/01395. Esta carta es anterior a la arriba mencionada, en la que Leonor Acevedo le dispensaba un trato tan afable a Carmen Conde a partir de la lectura de *Júbilos* (PCCAO, 016/01549). Acevedo, pues, escribía las cartas de su hijo, aquejado de ceguera, pero no se presentó como interlocutora hasta el 4 de junio.

sible”. A continuación, expone ciertos pormenores de la línea editorial de la cabecera: “Dada la índole de la revista son preferibles los cuentos o narraciones, creo que ya le pedí a Norah se lo manifestara”. En este momento, Borges interviene, además, como agente literario de excepción, mediando entre la orientación política del medio y la lectura que se desprende de los textos condianos, que demuestra que ha leído: “‘La Mina’ está mui [sic] bien pero le ruego que en las futuras colaboraciones quite toda alusión social o proletaria, porque la Dirección del diario así lo quiere, y elimine a Rusia, no es este mi criterio sino el de más arriba”.<sup>52</sup> En el recorte de “Los vencedores muertos” que Carmen Conde guardó, hizo la anotación manuscrita: “Título verdadero: LA MINA, que le han cambiado aquí por ‘derrotismo’”.<sup>53</sup> La escritora hizo de este modo crítica literaria —apunta su desacuerdo con las lacónicas comillas— y crítica genética —describiendo su propio proceso escritural y su criterio ante la decisión del editor—, quejándose de que el medio, por presiones políticas reaccionarias, redujera el horizonte de sentido de su obra al modificar el título, en el que se ofrece una calificación moral del destino funesto que aguarda a los personajes del relato.

Por la misma carta de Jorge Luis Borges del 16 de marzo de 1934, podemos saber que Carmen Conde cobró por este trabajo, y que, nuevamente, los giros que la familia hacía a Guillermo de Torre a través de la editorial Calpe facilitaron la transacción:

Tampoco soi [sic] yo el que regula el importe de las colaboraciones, siento mucho que la baja de nuestro peso disminuya y haga variar lo que Vd. perciba en pesetas; siempre le resultará más provechoso incluido en los giros a Guillermo porque Calpe los hace al cambio comercial que es más favorable y sin gastos de giro bancario que hoi [sic] son mui [sic] elevados —aprovecharemos este medio mientras sea posible y Norah estará mui [sic] contenta de poderle ser útil, siempre manifiesta gran amistad y aprecio por Vd.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> El subrayado procede del original.

<sup>53</sup> PCCAO, RP.1(82).

<sup>54</sup> PCCAO, 014/01395.

El texto de Carmen Conde, en la página del periódico, ocupa todo el ancho, dispuesto en tres columnas alrededor de una ilustración de Aristides Rechain, dibujante habitual y cronista gráfico de la prensa porteña, además de en *Crítica*, también en *La Época* o *La Tarde*, que muestra las siluetas de varios obreros recortados sobre el círculo de la boca de una mina, con la jaula del elevador al fondo. El relato narra la desgraciada historia de dos amigos, Juan y Pedro, que se conocieron haciendo el servicio militar, y que, tras largo tiempo, se reencuentran trabajando en una mina de “la moruna provincia de Murcia” (Conde, 1934c: n.p.; Conde/ Cegarra: 2018: 121). El relato presenta párrafos ágiles, donde predomina la voz de un narrador mucho más referencial, menos lírico, que las voces exuberantes de los textos antes mencionados, en estampas de las precarias vidas de los trabajadores, intercaladas con escenas de acción fugaz y diálogos, en que los obreros llaman a la huelga y la consuman:

Llamó Pedro al capataz, al empezar el trabajo en la mañana.

—Diga Usted al amo que no saldremos de aquí mientras no se nos suba el jornal. Con catorce reales nos estamos muriendo, ¡y de hoy no pasa que intentemos vivir!

Nada se atrevió el capataz a decir frente a los ojos resueltos de Pedro. Subió, llamó por teléfono al amo, y este a la Guardia Civil.

—Esperemos a que les apriete el hambre —aconsejó el teniente de las fuerzas; ellos saldrán— y se apostaron en las bocas de las minas para impedir que nadie bajara comida a los rebeldes. (Conde/ Cegarra: 2018: 121)

A partir de aquí, Conde plantea el conflicto narrativo, en función del agón entre patronos y trabajadores, por analogía con la dialéctica de la lucha de clases marxista, como podemos vislumbrar en la lectura. La narración construye un actor colectivo, los obreros en huelga, que describe a través del cuerpo orgánico del yacimiento: “Dentro de la mina en rebeldía, ni un solo hombre estaba arrepentido de su voluntario enclausramiento” (Conde/ Cegarra: 2018: 121). El narrador queda, aparentemente, ajeno a una y otra parte, pero permanece próximo, por efecto de la focalización narrativa, a los mineros, a quienes sitúa siempre en primer plano. Es ahí en donde confronta los sentimientos y las emociones internas de Juan con las de Pedro y los demás huelguistas, del individuo

contra el grupo: “Sentíase [Juan] incapaz de luchar, un vencido de antemano, y anhelaba con toda su sangre salir al sol y estrechar a su hijo en brazos” (Conde/ Cegarra: 2018: 121). El culmen de este relato de género social terminará de estallar cuando, en la última escena, se confronten las miradas de Juan y de su hijo a través de la boca del pozo. El desenlace, si bien recompensa la tenacidad de los trabajadores cuando el narrador anuncia que “Al quinto día, transigió el amo” (Conde/ Cegarra: 2018: 121), describe la salida de los huelguistas con un dramatismo que los pinta “desmayándose, cayéndose, muertos ya, los vencedores” (Conde/ Cegarra: 2018: 121). La heroicidad de la épica proletaria, que la autora lamentaba que la publicación le hubiera afeado “por derrotismo”, queda así relativizada.

#### 4. Conclusiones: autoría, estilo plural y profesionalización de la escritura

Los textos relacionados con la prensa porteña y las cartas que conforman el corpus documental de esta investigación, acotados todos ellos entre 1925 —año en que aparece fechada la novela *El reino de los que sufren...*— y 1934 —cuando se publicó “Los vencedores muertos”—, ponen de manifiesto que la escritora cartagenera, aún en el periodo de juventud previo a la redacción y publicación de sus grandes obras de madurez en la postguerra, ya había alcanzado un notable reconocimiento a través del premio que obtuvo de *El Diario Español* y de las sucesivas publicaciones que la pusieron en contacto con la comunidad lectora de Buenos Aires. Especialmente las colaboraciones con *Crítica*, gracias a su relación con la familia Borges, la situaron en uno de los principales altavoces culturales de la esfera pública en la capital argentina.

Valoramos que, en un conjunto de textos tan heterogéneos y distintos entre sí, Carmen Conde despliegue una personalidad proteica, un estilo plural. Demuestra así que domina géneros literarios tan asentados como el melodrama, los formatos breves, la estética social o las escrituras periodísticas —información, opinión y la combinación de ambas—, ensayísticas e híbridas, que propician el contacto con los medios de comunicación de masas —ya la prensa, ya el cine—. Las técnicas expresivas

empleadas son variadas: fragmentarias, reflexivas o de complejidad mimética, a través de una enunciación marcada por una dominante visual en la creciente cultura de masas.

En cuanto a las temáticas de los textos, la lectura atenta, así como los comentarios propuestos a lo largo de este ensayo, dibujan un retrato de la autora, en su periodo anterior a la Guerra Civil, conectada e interesada con elementos generacionales intersecantes en los entornos del regeneracionismo, el *Lyceum Club Femenino* y los movimientos feministas y obrero, tales como el divorcio, la lucha de clases o la discusión en torno a la elaboración de la subjetividad de “la mujer moderna”, tanto en las tesis que plantea en sus escritos de carácter ensayístico, como en la construcción de unos personajes que aparecen como realidades aceptables, identificables y comprensibles por medio de la empatía que pudieran generar a lo largo de las tramas en las obras de creación. Además, la voluntad de publicar una crónica sobre las Misiones Pedagógicas en la prensa internacional remarca el compromiso de la autora con el proyecto educativo del Ministerio de Instrucción Pública de la Segunda República Española, mediante la difusión más allá de las fronteras de aquellas iniciativas que observó de cerca y en las que participó en los años treinta, desde el Consejo Nacional de Cinematografía Educativa y como dinamizadora del Cineclub Educativo en la Universidad Popular de Cartagena.

Finalmente, y no menos importante, hay que destacar que tras la elección de motivos temáticos, géneros de escritura y medios de comunicación en los que Carmen Conde dio a conocer sus obras y con los que buscó construir su imagen autoral, los distintos pagos que, gracias a la voluntad de archivo que la caracteriza, hoy podemos documentar, conocer y comprender en sus contextos, demuestran que en aquellas fechas ya logró una profesionalización de su escritura, ejerciéndola como trabajo remunerado que le proporcionó beneficios económicos y materiales concretos. Este es, en suma, un elemento central para la historiografía literaria, especialmente si tenemos en cuenta las implicaciones materiales —y las limitaciones impuestas por la cultura y la sociedad androcéntricas— de la escritura de las mujeres en el primer tercio del siglo XX, y aun durante toda la centuria.

**Recibido:** 20/05/2024

**Aceptado:** 03/09/2024

### Referencias bibliográficas

- Abellán, José Luis (2010), “Carmen de Burgos y el divorcio en España”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI, pp. 55-57.
- Alas, Leopoldo [pseud. Clarín] (2014), *La Regenta*, Madrid: Alianza.
- Blecuá, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.
- Bremond, Claude (1973), *Logique du récit*, París: Seuil.
- Burgos, Carmen de (1904), *El divorcio en España*, Madrid: M. Romero impresor.
- (1914), *Al balcón*, Valencia: Sempere.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2021), “‘Anhele la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme...’ La *flâneuse* entre dos siglos: del XIX a la mujer moderna en la Edad de Plata española”, *Feminismo/s* 37, pp. 81-106. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.04>
- (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>
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2018), *El regreso de las modernas*, Algemesí (Valencia), La Caja Books.
- Casas-Delgado, Inmaculada (2024), “Aproximación a la labor periodística de Carmen Conde a través de sus publicaciones en el diario *El Sol*”, en Manuel A. Broullón-Lozano, Cari Fernández y Fran Garcerá (eds.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 264-271.

- Conde, Carmen (1925), *El reino de los que sufren...*, PCCAO, “Producción literaria”, caja 1, prosa.
- (1927, 2 de febrero), “El desengaño: glosario sentimental”, *El Diario Español*, p. 8.
- (1930a, 17 de febrero), “Prosas breves”, *El Diario Español*, p. 7.
- (1930b, 13 de abril), “Viaje (Cuento)”, *El Diario Español*, p. 4.
- (1934a, 6 de enero), “Por Castilla. Misiones Pedagógicas por los pueblos de España”, *Diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente*, n.p.
- Conde, Carmen (1934b, 12 de mayo), “Teoría del Olor (La Psicología por el Perfume)”, *Crítica. Revista multicolor de los sábados*, n.p.
- (1934c, 18 de agosto), “Los vencedores muertos”, *Crítica. Revista multicolor de los sábados*, n.p.
- (1979a), *Obra poética*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2.ª ed.
- (1979b), *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*, Madrid: Real Academia Española.
- (1986), *Por el camino, viendo sus orillas*, Madrid: Plaza & Janés, 3 vols.
- (2023), “Pues soy mujer y escribiré”. *Aprender a escribir con Carmen Conde*, ed., introducción y notas de Manuel A. Broullón-Lozano y Paula Colmenares León. Madrid: Fragua.
- Conde, Carmen y María Cegarra Salcedo (2018), *Epistolario*, ed. de Fran Garcerá, Madrid: Torremozas.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (ed.) (2007), *Carmen Conde, voluntad creadora*, Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ayuntamiento de Cartagena-PCCAO.
- Donato, Magda (2009), *Reportajes*, ed. de Margherita Bernard, Sevilla: Renacimiento.

- Establier, Helena (2000), *Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos “Colombine”*, Roquetas de Mar: Instituto de Estudios Almerienses.
- Ferris, José Luis (2007), *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*, Alicante: Universidad de Alicante.
- Garcerá, Fran (2018), *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)*, tesis doctoral, València: Universitat de València.
- Fernández, Cari (2007), “Cronología”, en Díez de Revenga, Francisco Javier (ed.): *Carmen Conde, voluntad creadora*, Murcia-Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ayuntamiento de Cartagena-PCCAO, pp. 57-66.
- Imízcoz, Beuzá, José María y Lara Arroyo Ruiz (2011), “Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas”, *REDES-Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 21. En <http://revista-redes.rediris.es> [Consultado 23/01/2023].
- Martínez Sierra, Gregorio [María de la O Lejárraga] (2023), *Cartas a las mujeres de España*, ed. de Isabel Lizarraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre, Sevilla: Renacimiento.
- Núñez Rey, Concepción (2005), *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- Ortega Pacheco, Cristina (2016), *El divorcio en la Edad de Plata de España: Carmen de Burgos y Consuelo Álvarez Pool*, Trabajo de Fin de Grado, Málaga: Universidad de Málaga. En <http://hdl.handle.net/10630/12415> [Consultado 10/12/2024].
- Pardo Bazán, Emilia (2009), *La mujer española y otros escritos*, ed. de Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid: Cátedra.
- Pinto, Mercedes (2019), *El divorcio como medida higiénica*, ed. de Fran Garcerá, Madrid: Torremozas.

Rojas, Pablo (2015), “Fieles al presente. Cartas intercambiadas entre Guillermo de Torre, Norah Borges, Carmen Conde y Antonio Oliver”, *Monteagudo* 20, pp. 161-211.

Seoane, María Cruz y María Dolores Saiz (1996), *Historia del periodismo en España*, vol. 3 *El siglo XX*, Madrid: Alianza.

## CARMEN CONDE EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE POSGUERRA (1939-1955): EDUCACIÓN LITERARIA Y EDUCACIÓN ESTÉTICA<sup>1</sup>

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN-HERVÁS  
*Universidad Complutense de Madrid*  
mmartinh@ucm.es

**RESUMEN:** El siguiente artículo plantea una investigación en torno a la labor de crítica literaria y estética ejercida por Carmen Conde (1907-1996) en la prensa española de posguerra (1939-1955), concretamente en *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Catolicismo*, *La Verdad* y *La Vanguardia*. El análisis de los artículos publicados en estos periódicos y revistas, unido al contraste con otras obras y antologías de la autora, permitirá extraer las conclusiones que se resumen a continuación. En primer lugar, se comprobará que Conde ejerció en la prensa una crítica con voluntad educadora y difusas barreras de edad (aunque una parte importante del material publicado en esta época se incluyese en una sección dedicada a los niños). Se propondrá que puede incluirse en la tradición de crítica impresionista, con voluntad creativa, ejercida por escritores y creadores al margen de la academia. Se señalará a Azorín como una de sus influencias principales, unida a la de Ramón Menéndez Pidal o Dámaso Alonso. Se comentará que ejerció la crítica con perspectiva cultural, combinando en ocasiones el análisis de textos literarios con el enjuiciamiento de otras creaciones artísticas. Se demostrará que en este periodo la autora privilegió la crítica histórica sobre la de actualidad, que prestó atención a todos los géneros literarios (aunque acabase privilegiando la poesía); y, finalmente, que primó en estos años el comentario de textos de varones sobre el de mujeres, aunque sus antologías posteriores la señalen como una pionera en la configuración de una tradición literaria femenina.

**PALABRAS CLAVE:** Carmen Conde; prensa española de posguerra; crítica literaria; educación literaria; educación estética.

---

<sup>1</sup>Este artículo es el resultado de una investigación realizada bajo la cobertura 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, financiado por la Comunidad de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid, con el apoyo del Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena, y dirigido por el I.P. Manuel A. Broullón-Lozano.

## CARMEN CONDE IN THE POST-WAR SPANISH PRESS (1939-1955): Criticism, Literary Education and Aesthetic Education

**ABSTRACT:** This essay examines the literary and artistic criticism produced by Carmen Conde (1907–1996) in the Spanish post-war press (1939–1955), focusing on her contributions to *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Catolicismo*, *La Verdad*, and *La Vanguardia*. By analyzing the articles published in these outlets, alongside her books and anthologies, several conclusions are drawn. First, it is confirmed that Conde approached criticism with an educational purpose aimed at audiences of all ages, although a significant portion of her work appeared in sections dedicated to children. Second, it is argued that Conde's work aligns with the tradition of impressionist criticism practiced by writers and creators outside academic institutions. Among her influences, Azorín emerges as the most significant, alongside Ramón Menéndez Pidal, and Dámaso Alonso. Moreover, Conde's criticism often integrated cultural perspectives, combining literary analysis with evaluations of other artistic forms. During this period, she focused more on historical criticism than on contemporary works and engaged with all literary genres, though she ultimately favored poetry. Finally, while she reviewed more texts by male authors than by women, her efforts culminated in a pioneering contribution to the construction of a female literary tradition through the publication of anthologies dedicated to this subject.

**KEYWORDS:** Carmen Conde; Spanish post-war press; literary criticism; literary education; aesthetic education.

### 1. Introducción

El 28 de enero de 1979, la escritora cartagenera Carmen Conde (1907-1996) pronunciaba su discurso de ingreso en la Real Academia Española y pasaba a ocupar el sillón K mayúscula de la institución, sucediendo en el puesto al filólogo Samuel Gili Gaya (1892-1976). Como suelen recordar los investigadores de su obra y ella misma recalcó nada más arrancar su alocución, aquella fue la primera ocasión en que se dio cobijo a la voz de una mujer entre los académicos de número. Su discurso, titulado “Poesía ante el tiempo y la inmortalidad”, constituyó un ejercicio de crítica literaria mediante el cual quiso examinar la manera en que otros

escritores anteriores a ella -y por los que sentía evidente admiración- habían abordado precisamente esos temas en su poesía. Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1820-1911), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) o Miguel de Unamuno (1864-1936) fueron algunos de los glosados en aquella ocasión, en la que Conde no hizo sino prolongar una labor crítica iniciada mucho tiempo atrás y desempeñada con tenacidad a lo largo de toda su vida. Ensayos como *La poesía ante la eternidad* (1944), *Un pueblo que lucha y canta* (1967) o antologías como *Poesía femenina española viviente* (1954) dan buena cuenta de ello. Por eso queremos dedicar las siguientes páginas a examinar la producción crítica de Carmen Conde y, particularmente, la manera en que la ejerció en la prensa entre 1939 y 1955.

Dentro de su poliédrica actividad creadora, esta es una faceta que permanece prácticamente inexplorada. Remontándonos a ese mismo momento de su ingreso en la academia, el también crítico e historiador de la literatura Guillermo Díaz-Plaja (1909-1984) fue el encargado de arroparla con su discurso de bienvenida y en él apuntaló una tendencia que se ha prolongado —por motivos también lógicos— hasta nuestros días: la de jerarquizar la obra condiana en torno a su sobresaliente producción poética, la más estudiada. Díaz-Plaja dedicó su discurso a resumir en apretada síntesis la trayectoria lírica de Conde desde la publicación de *Júbilos* en 1934 hasta la aparición de *Corrosión* en 1975, admitiendo que por motivos de tiempo no había podido dedicar más atención a su obra narrativa, ni tampoco a esos otros “trabajos de ensayista, de crítica literaria, de antóloga” (1979: 75). En ellos queremos detenernos. Particularmente, centraremos nuestra atención en los artículos de crítica literaria y artística (a la que también se dedicó) publicados en prensa entre 1939 y 1955, con los siguientes objetivos: determinar la manera en que ejerció esa crítica; qué rasgos la definen; qué influencias pueden detectarse en ella; a qué público se dirigió; y, finalmente, sobre qué textos se fijó (históricos o de actualidad, escritos por hombres o por mujeres, qué géneros fueron más comentados por ella o, incluso, si predominó el examen de la literatura nacional frente a la extranjera).

## 2. Estado de la cuestión y metodología

En primer lugar, queremos recordar que, si bien no tenemos constancia de que existan trabajos previos dedicados a examinar la metodología crítica de Carmen Conde, sus publicaciones en prensa sí han merecido la atención de distintos investigadores. Así, el trabajo desarrollado por la autora en distintos periódicos y revistas de alcance regional, nacional e internacional ha sido examinado por Rubio Paredes (1990), Gómez Vizcaíno (2008), Ramos Ortega (2008), Díez de Revenga (2016), o, más recientemente, por Garcerá (2019). También han abordado este asunto Moreno Martínez (2024), Casas-Delgado (2024) o Martín González (2024) en distintos capítulos publicados en el monográfico *Encendida de mediodía exacto*.

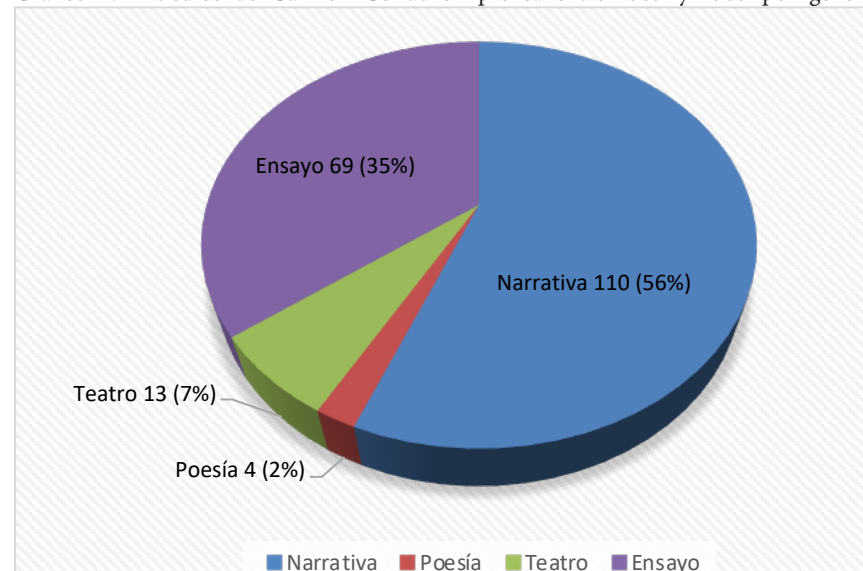
Todos estos estudios analizaban o bien el tejido y afianzamiento de redes literarias por parte de Carmen Conde y de su marido, Antonio Oliver Belmás (1903-1968), o bien el contenido de dichas colaboraciones en prensa en el periodo previo a la guerra civil: entre 1924 (el 6 de diciembre de ese año es el día en que Rubio Paredes (1990: 78) fecha la primera colaboración de la autora en la prensa: un poema sin firmar para *El Liberal* de Murcia) y 1936, fecha de la sublevación militar. Por ello, aquí se ha decidido continuar con la indagación en el periodo de posguerra.

Para esta labor, han sido de mucha utilidad los estudios de José María Rubio Paredes (2004a), María Victoria Martín González (2008) y, por supuesto, el buen hacer de Caridad Fernández y de Fran Garcerá desde el Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver, donde la documentación se encuentra perfectamente registrada y lista para ponerse al servicio de los investigadores. Con la información recogida a partir de estas fuentes, ha resultado un elenco de 196 artículos publicados por la autora entre 1939 y 1955 en los siguientes medios: *Catolicismo* (revista mensual de misiones publicada en Madrid), *El Español: Semanario de la Política y del Espíritu* (Madrid), *La Estafeta Literaria* (Madrid), *La Verdad* (Murcia) y *La Vanguardia* (Barcelona). El elevado número de colaboraciones permite corroborar que, en el duro periodo de posguerra, la prensa se convirtió para Conde en un potente altavoz a través del cual dar cauce a su propia obra: una vía más que añadir a la tríada de radio, televisión

y cine, medios en los que, como bien ha estudiado Manuel A. Broullón, Conde se prodigó en las décadas posteriores, consciente de su “potencial educativo” (Broullón, 2023: 162).

Sin embargo, como puede comprobarse en el siguiente *gráfico 1*, estos casi 200 artículos recopilados para el periodo de 1939-1955 admiten una clasificación genérica diversa y no todos van a ser objeto de estudio en estas líneas:

Gráfico 1. Artículos de Carmen Conde en prensa entre 1939 y 1955 por género



Fuente: elaboración propia

Centraremos nuestra atención en aquellos textos vinculables al género de la crítica literaria, entendida, de manera amplia, como la concebía René Wellek:

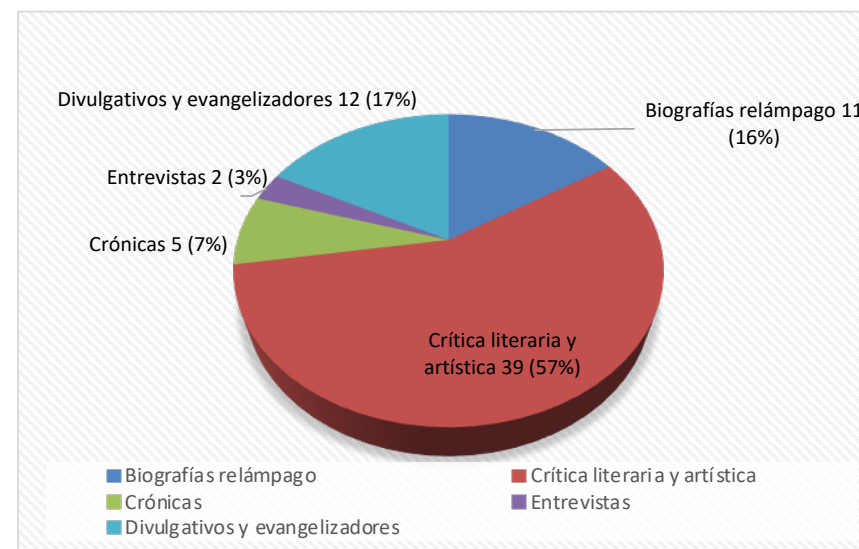
no solo opiniones sobre libros y autores particulares, crítica “de enjuiciamiento”, crítica profesional, ejemplos de buen gusto literario, sino también, y principalmente, lo que se ha pensado sobre los principios y

teoría de la literatura, su naturaleza, función y efectos; sus relaciones con las demás actividades humanas; sus tipos, procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia. (Wellek, 1959: 7-8)

Asimismo, también se tendrán en cuenta otros de crítica de arte, dado que no era raro que Conde combinara ambas modalidades, enjuiciando —a veces dentro de un mismo artículo— creaciones literarias, pictóricas y escultóricas.

Del total, por tanto, de los 69 artículos ensayísticos consignados en el *gráfico 1*, nos centraremos en 39 que tienen como objeto principal el análisis y la reflexión artístico-literaria, tal y como puede apreciarse en el posterior *gráfico 2*, en el que se establece una tipología más detallada para ese elenco de textos ensayísticos que Conde publicó en la prensa durante la posguerra. El listado de los 39 textos que constituyen el corpus de análisis prioritario de esta investigación puede consultarse en el epígrafe 5, donde también se hace alusión a aquellos documentos que han sido facilitados por el Archivo Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver mediante la abreviatura APCCAO y la signatura correspondiente. Asimismo, con el ánimo de que las conclusiones no se limiten a esta muestra, también se tendrán en cuenta otros trabajos de crítica e historia literarias de la autora como *La poesía ante la eternidad*, *Dios en la poesía*, *La amistad en la literatura española* (publicados todos en 1944 en la editorial Alhambra), *Un pueblo que lucha y canta: iniciación a la literatura española de los siglos XII al XV* (1967, Editora Nacional), o los prólogos y comentarios incluidos en antologías elaboradas por ella como *Poesía femenina española viviente* (1954, Ediciones El Arquero), *Once grandes poetisas americanas* (1967, Ediciones Cultura Hispánica) y *Antología de poesía amorosa contemporánea* (1969, Bruguera).

Gráfico 2. Artículos ensayísticos de Carmen Conde en prensa entre 1939-55 por subgénero



Fuente: elaboración propia

### 3. Rasgos de la crítica literaria y artística de Carmen Conde

#### 3.1. Crítica con voluntad educadora y difusas barreras de edad

Una de las primeras observaciones que cabe formular tras la lectura de estos artículos es que Carmen Conde, al acabar la guerra, no abandonó aquello que Pedro Luis Moreno Martínez calificase como su ilusión por “la educación del pueblo” (2007). Tanto los datos biográficos como el análisis del material publicado en los años previos a la guerra confirman una clara voluntad educadora.

En cuanto a los primeros, es bien conocido que Carmen Conde se formó como maestra. Más concretamente, cursó los estudios de Magisterio entre 1926 y 1930 (Rubio Paredes, 1990: 57-63). El 29 de enero de 1930 fue cuando el diario cartagenero *El Porvenir* publicó una nota

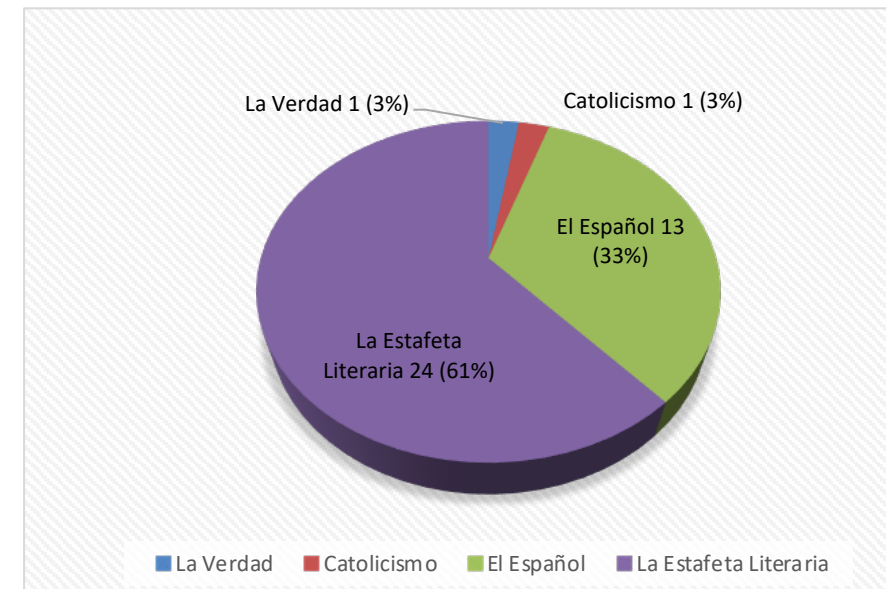
indicando que la escritora había “terminado brillantemente la carrera del Magisterio” (Rubio Paredes, 1990: 63). En ese mismo año, según data su biógrafo José Luis Ferris, Conde comenzó a desempeñar “una auxiliaría de maestra en la Escuela de El Retén, situada en una pequeña pedanía de Cartagena” (2007: 323). Más adelante, las precarias condiciones de ese puesto le llevarían a anhelar otro destino y lo conseguiría en septiembre de 1934, cuando fue nombrada Inspectora de Estudios del Orfanato Nacional de El Pardo, en Madrid, cargo en el que permanecería hasta agosto de 1935 (Ferris, 2008: 251). A todo ello hay que sumar su entusiasta colaboración con la Universidad Popular de Cartagena, fundada el 12 de diciembre de 1931 tras varios meses de gestiones y labor propagandística de la que participaron tanto ella como Antonio Oliver, con quien se casó precisamente en ese mes (Ferris, 2008: 248).

Por lo que atañe a sus publicaciones en los años previos a la guerra, Casas-Delgado ha constatado, mediante la lectura de sus artículos para el diario *El Sol*, la estrecha vinculación existente en esos textos entre “la literatura y la pedagogía, temas que aborda en todos los artículos desde distintas perspectivas, pero todas con un mismo mensaje: el amor por los libros y el aprendizaje” (Casas-Delgado, 2024: 271). Por su parte, de manera muy detallada, Moreno Martínez también ha comprobado que las colaboraciones periodísticas de Conde “comenzaron a contemplar temas de carácter pedagógico en 1927” (2024: 274), cuando se estrenaba, con apenas veinte años, en medios como *El Porvenir* de Cartagena o en *Cartagena Nueva*, y que tales reflexiones perduraron en sus colaboraciones para periódicos de alcance nacional como *Informaciones*, *Luz* o *La Voz*.

Por lo que respecta a nuestro periodo y a nuestro corpus, sucede que, desde que Conde se estableciera en Madrid en 1939 huyendo de las tierras murcianas, tuvo que subsistir escribiendo (durante mucho tiempo escondida) sobre “asuntos no censurables: infancia, misiones, relatos históricos con marcado carácter patriótico” (Martín González, 2008: 218). Cargó con un largo proceso judicial abierto contra ella por el Gobierno Militar de Murcia, que remitió al Auditor de la Guerra un escueto, pero altamente comprometedor, recorte de prensa en el que defendía, a 21 de octubre de 1936, en el periódico marxista *Nuestra Lucha*, la causa de las

tropas republicanas en Granada. Solo después de sobreesido el caso, en enero de 1944 (Rubio Paredes, 2004b: 17) indica que fue el 17 de ese mes cuando Conde recibió y firmó el fallo de sobreesimiento), y con muchas dificultades, se le abrieron las puertas de *La Estafeta Literaria* y de *El Español*. Fueron estas publicaciones auspiciadas por Juan Aparicio López (1906-1987), periodista de ideas falangistas, director general de Prensa con Franco y fundador de la Escuela Oficial de Periodismo (Seoane/Sáiz, 2014: 260). La autora también colaboró con frecuencia (sin firma) en la sección “Solaces Infantiles” de *La Verdad* de Murcia, con la revista madrileña de misiones *Catolicismo*, o, ya más tarde, en *La Vanguardia* de Barcelona. Sin embargo, el grueso de los 39 artículos vinculados a la crítica literaria y artística que constituyen nuestro corpus se publicaron, como puede comprobarse en el gráfico 3, en *La Estafeta* y *El Español*.

Gráfico 3. Artículos de crítica literario-artística de Carmen Conde por periódico



Fuente: elaboración propia

*El Español: Semanario de la Política y del Espíritu* comenzó a publicarse el 31 de octubre de 1942 bajo un “inmenso formato sábana” con la intención de dar “abigarrada y caótica cabida —en palabras de Jordi Gracia y Domingo Ródenas— a muchos nuevos colaboradores, tanto en narrativa como en poesía o ensayo, pero sin titubeos sobre la opción ideológica ni tampoco sobre el patriotismo compulsivo que la inspiraba” (Gracia/ Ródenas, 2011: 42). La cabecera mostró, en línea con las preferencias ideológicas de su promotor —y las del nuevo Estado que echaba a andar—, clara prioridad por los autores y temas considerados nacionales. Por lo que respecta a *La Estafeta Literaria*, desempeñó, desde su fundación en marzo de 1944 y de nuevo siguiendo a Gracia y Ródenas, “el papel de hoja quincenal de letras donde verse retratado, leer chismes sobre escritores y editores, entrevistas y enredos sobre la actualidad literaria que además no era escasa” (2011: 43).

Prácticamente todas las colaboraciones de Conde en *El Español* y en *La Estafeta* se realizaron bajo el seudónimo de “Florentina del Mar”, salvo una que publicó como “Magdalena Noguera”; pero con la particularidad de que en *La Estafeta* se dirigió teóricamente a un público infantil al encargarse de la sección “Nana, nanita, nana”, en tanto que sus publicaciones en *El Español* estaban concebidas para adultos. Remarcamos lo de *teóricamente*, porque si bien en las narraciones, escenas teatrales y poemas que dio a *La Estafeta* se atisba cierto acomodamiento (en lenguaje y temas) a los hipotéticos intereses de los niños, los textos de crítica literaria publicados para esta revista no plantean diferencias estilísticas ni de profundidad temática que los alejen sustancialmente de los incluidos en *El Español*.

Para empezar, todo el contenido de “Nana, nanita, nana”, tanto los textos de creación como los de crítica, se publicaron sin las hoy habituales —y hasta limitantes— recomendaciones de edad. Para continuar, hay algunos detalles que nos llevan a sospechar que Conde albergaba un concepto francamente amplio y aglutinador de la infancia, lejano todavía a las fases del desarrollo cognitivo que por entonces ya se encontraban planteando psicólogos como el suizo Jean Piaget (1896-1980). Ello nos lo confirman una serie de artículos que la autora dedica a revisar la presen-

cia de los niños en la literatura y, particularmente, en *El Quijote* (publicados el 30 de abril, el 15 de mayo y el 30 de junio de 1944 en *La Estafeta*). En ese rastreo de “niños” en la obra de Cervantes, incluye en el cómputo a los hijos de Sancho y Teresa Panza, que en la novela se encontraban ya en lo que hoy conceptualizaríamos más bien como adolescencia, y no infancia. Como fragmento significativo de esa presencia de “niños” en la obra de Cervantes, escoge el siguiente fragmento en el que Juana Panza (otras veces llamada Teresa) le dice a su esposo:

Mirad, Sancho, si por ventura os viéredes con algún gobierno, que no os olvidéis de mí y de vuestros hijos. Advertid que Sancho tiene ya quince años cabales y es razón que vaya a la escuela, si es que su tío el Abad le ha de dejar hecho de la iglesia. Mirad también que Mari-Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos... (Conde, 15 de mayo de 1944: 30)

Salvo, quizás, por una mayor tendencia a la síntesis, los artículos de crítica literaria incluidos en *La Estafeta* y supuestamente dirigidos a niños presentan unos rasgos y un tono muy similar a los publicados en *El Español*, inequívocamente orientados al público adulto. Y de ello tuvo que ser consciente la autora, porque admitió cuestionamientos al respecto, pero no pareció darles importancia. En su artículo “Breve revisión de la literatura infantil”, de enero de 1945, se preguntaba si los textos de “Nana, nanita, nana” servirían “a los niños, o a los hombres en evocación de su infancia”, y acabaría admitiendo no poder ofrecer una respuesta: “¡Ay! ¡Es fácil hacer una campana, pero solo Dios sabe si cantará!” (Conde, 1 de enero de 1945: 19). Lo que sí tenía claro es que su objetivo prioritario había sido “darles a leer las cosas” a los niños, “formarles el gusto eligiéndoles sus lecturas” (Conde, 1 de enero de 1945: 19). Ello nos reafirma en la idea de que, durante estos años, trató de cultivar una suerte de magisterio a través de la prensa: aspiró a ampliar la educación literaria y estética de sus lectores mediante textos de tono divulgativo; si bien quizás no directamente accesibles para los niños, sí concebidos, al menos, para que se los leyeran sus padres u otros mediadores. Conde, maestra de profesión, hubo de tener claro el problema del “doble destinatario” inherente a las creaciones dirigidas a la infancia (Lluch, 2004: 38), por lo que aspiró a generar un contenido que, de alguna manera, satisficiera tanto a adultos

como a niños. Pondremos como ejemplo de ese tono divulgativo las palabras con que inauguró, en el primer número de *La Estafeta Literaria*, lo que calificó como sus “lecciones”: “Ahora os pondremos ante los ojos una guía sencilla, condensada, donde veáis lo más sobresaliente de la Historia de las Letras españolas” (Conde, 5 de marzo de 1944: 30).

### 3.2. Una crítica impresionista y al margen de la academia

En las últimas décadas, distintos investigadores han trazado historias de la crítica o de las ideas literarias. Es el caso de Viñas Piquer en su *Historia de la crítica literaria* (2017, primera edición de 2002) o del volumen *Las ideas literarias (1214-2010)* dirigido por Pozuelo Yvancos (2011). Un cotejo de la producción crítica de Carmen Conde en posguerra con las distintas tendencias y escuelas allí examinadas permite asociar a nuestra autora con la que ha solido calificarse —no siempre de manera positiva— como “crítica impresionista”.

Explica Viñas Piquer que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en Europa y también en España empieza a apreciarse una escisión entre una crítica “seria” (“ciencia literaria”) y una crítica de escritores (“crítica literaria”). O, dicho de otra manera, entre una crítica “histórico-positivista”, de pretensiones científicas, normalmente practicada por profesores vinculados al ámbito universitario, y otra “crítica impresionista” ejercida con frecuencia por los propios creadores. Entre los cultivadores de esta última destaca a los escritores franceses Jules Lemaître (1853-1914) y Anatole France (1844-1924), o al español Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901), que practican un acercamiento a la literatura “desde posiciones subjetivas, confiando en la impresión personal que una obra causa en el crítico-lector. Y su finalidad última no es tanto enjuiciar las obras cuanto tratar de explicar su belleza de forma intuitiva” (Viñas Piquer, 2017: 341). Asocia a esta modalidad crítica tres rasgos fundamentales: el rechazo de las intelectualizaciones; la tendencia a mostrar “una actitud favorable al acercarse a la obra”; y, por último, la convicción de que “la literatura es una actividad del espíritu y solo es posible acercarse a ella de forma intuitiva”, por lo que convendría realizarla desde una perspectiva eminentemente creativa. De ahí que los “impresionistas suelen ser

críticos-creadores, es decir: escritores que se pronuncian sobre las obras de sus colegas” (Viñas Piquer, 2017: 342).

Aunque a varias décadas de distancia, en realidad este es exactamente el caso de la crítica de Carmen Conde, quien acostumbró a desempeñarla en un tono manifiestamente alejado de la erudición (aunque no por ello exento de rigor, de contraste bibliográfico y de aportación de datos) y próximo, en ocasiones, a su prosa poética. No es que todos sus artículos constituyan un ejemplo de ello, pero sí se percibe en muchos la pluma de una poeta que no se conforma con describir asépticamente obras, autores o movimientos literarios, sino que aspira a plasmar la impresión subjetiva que la lectura de un texto o la contemplación de una obra de arte le ha causado. Puede ponerse como ejemplo su artículo “Venus en piedra y en lienzo”, publicado el 22 de enero de 1944 en *El Español*. En él examina distintas representaciones artísticas de Venus, diosa griega del amor, y se detiene particularmente en una escultura que se encuentra en el Museo Capitolino de Roma, cuya autoría se desconoce. Se interroga sobre si la esculpió Fidias, Praxíteles, o acaso Lisipo, pero concluye que aquello importa poco:

¿Por qué Lisipo? ¿Lo ha dicho alguien “bien enterado”? ¿En cuál catálogo está escrito? No es posible, ignorante de todo, afirmar nada: ¡y nada menos que un autor! Lo único permitido es... soñar. Soñar el autor, eso sí. [...] ¡Sueños! Pero las gentes serias que carecen de imaginación no importan nada; ellas sabrán, sin duda, quién hizo a estas mujeres griegas, porque hay tratados donde consta que la inteligencia ha deducido, según tales y cuales ángulos, líneas, que el estilo pertenece a... ¿Cómo ponerse a discutir tamañas inexactitudes? ¿No valdría la pena! ¿De qué modo, para que no se aflijan y lloren manuales, decirles que este trono de Venus está grabado en el mismo mar; que es el propio mar parado en sí, solidificado por aquella voz mágica, que le dictó la orden de eternizarse con su grupo de translúcidas en instante tan maravilloso? (Conde, 22 de enero de 1944: 4)

Desvío del intelectualismo, anti-erudición, subjetivismo y voluntad de plasmar poéticamente impresiones son rasgos que se aprecian en el fragmento anterior y, en líneas generales, en su crítica literaria y ar-

tística. Si bien este ejemplo pertenece a un artículo de *El Español*, en los publicados en *La Estafeta* pareció animarle un propósito similar. En enero de 1945 aseguraba que su sección “Nana, nanita, nana” se movía por una finalidad “poética fundamentalmente: pues hasta la breve lección de historia de la literatura que se da en cada número está trazada con la máxima sencillez literaria procurando su levedad” (Conde, 1 de enero de 1945: 19). Así, en la segunda entrega de una serie de artículos que había iniciado en marzo de 1944 dedicados a “Cómo se empezó a escribir en España”, se alejaba de las cuestiones estrictamente lingüísticas y comparaba el surgimiento de la escritura con el de los perfumes, y el efecto que ocasionan las palabras en las personas con el que causa el olor de las flores:

Primero, los hombres hablaban. Pero solo cuando estaban cercanos unos a otros. Igual pasaba con el olor de las flores: solo se disfrutaba de él mientras estaban frescas. Cuando los hombres sintieron la necesidad de comunicarse con los ausentes, inventaron la escritura, que fue simbólica, ideográfica. [...] Yo no sé cuándo se inventaron los perfumes, pero han debido nacer de la misma manera que la escritura: para hacer más largo el tiempo de goce entre nosotros del olor de una flor preciosa, del encanto de lo que nos cuenta un ser amado. Las gentes de ideas vulgares han acertado, sin embargo, al comparar un libro con un frasco de esencia. Dentro de ambos está la historia de un alma y de un jardín. (Conde, 20 de marzo de 1944: 30)

Viñas Piquer señalaba a Leopoldo Alas como el máximo representante de la crítica impresionista en la España de las últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, en realidad Conde bebió de una fuente más cercana, de alguien que aspiró desde su juventud a asemejarse a Clarín —al menos en lo que atañe a la crítica— incluso en la eufonía del seudónimo: nos referimos a Azorín (1873-1967). A él es a quien menciona nuestra autora en el primer número de *La Estafeta Literaria* y a quien valora no solo como “magnífico historiador de las Letras y las Artes españolas”, sino como “fino poeta de lo que pasa inadvertido ante los ojos de casi todo el mundo” (Conde, 5 de marzo de 1944: 30). Su nombre emerge con frecuencia, como referencia inexcusable, en los ensayos de Conde. Así, en otro artículo dedicado en *La Estafeta* a Rosalía de Castro (1837-

1885), valora que “no hay un escritor que mejor la haya comprendido, de nuestros contemporáneos, ni hecho justicia a sus altos méritos, que Azorín” (Conde, 10 de mayo de 1945: 30). También lo menciona en *Dios en la poesía* (1944). En esta ocasión, lo cita con motivo de un comentario a fray Luis de León (1527-1591), para iniciar una reconstrucción del ambiente vital en que se movió el poeta y que recuerda a aquellas recreaciones que propuso Azorín en ensayos icónicos como *Lecturas españolas* (1912) o *Al margen de los clásicos* (1915): “Azorín nos empuja a imaginar que esos brazos no están inertes; nos ayuda a levantarlos sobre el paisaje. Fray Luis levanta también cabeza y voz cuando adelanta su mano derecha por el azul vano de la ventana de su celda; en la tarde prolongada sueñan sus preguntas ansiosas” (Conde, 1944: 19-20).

En realidad, no es de extrañar que la autora cartagenera recurriese al magisterio de Azorín para practicar una crítica de carácter poético-impresionista en la que confundir creación y análisis. El autor de *La voluntad* ya había pronunciado en 1912 aquellas famosas palabras de “tan imaginativo, tan creador es el crítico —a veces más— como el novelista o el poeta” y había defendido que “las obras de arte son, *existen*, por la idea que de ellas nos formamos. Y esa idea, esa realidad, no nos la dan sino los grandes *videntes*, aquellos espíritus que *ven* la obra de una manera original y profunda” (Azorín, 20 de noviembre de 1912: 6).

Conde mantuvo con Azorín cierta relación epistolar en el contexto que analizamos<sup>2</sup> y tuvo que constituir para ella un referente en el ejercicio de la crítica creativa, pero también en la gestión de una posición de cierta incomodidad: la del crítico que se sabe al margen de la academia, de los círculos especializados y de sus metodologías más “científicas”, pero que se juzga —y demuestra ser— solvente para construir interpretaciones fundamentadas y orientar el gusto del público lector. Conde se sitúa, así, en esa larga tradición de “sospechas mutuas entre los escritores y los filólogos o especialistas en literatura” (Pozuelo Yvancos, 2011: 578). Si bien su caso queda muy lejos del afán polémico con que Azorín irrumpió

<sup>2</sup> El Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver conserva cartas suyas a la escritora del 18 de junio de 1943, el 15 de diciembre de 1947 y el 8 de mayo de 1948, junto con algunas tarjetas de visita

en las letras españolas a finales del siglo XIX (cuando todavía ni siquiera firmaba como tal), su desvío de la crítica académica resulta evidente. Así, en un artículo sobre la pintora gallega Julia Minguiñón (1906-1965) para *El Español*, Conde comenzaba advirtiendo de que, como ya se habían dicho sobre ella “algunas cosas autorizadas”, “y los informados por la buena crítica deben estar enterados de su magnífica obra, puedo permitirme divagar un poco sin temor a despistar la sagrada opinión pública” (Conde, 17 de marzo de 1945: 6). En otro texto publicado ese mismo día en *El Español* y dedicado al escultor murciano José Planes (1891-1974), confesó más abiertamente:

Para hablar yo ahora de la escultura de José Planes, ¿puedo acaso exhibir la más mínima preparación formativa? Lealmente, no. Pero creo que no la necesito tampoco. Irrumpo en un campo que considero bien acotado, advirtiendo que en este, como en otros momentos, mis apreciaciones son puramente subjetivas, sin pretensiones: reacciones literarias ante el arte plástico de unos bien elegidos sacerdotes suyos. (Conde, 17 de marzo de 1945: 6)

Pero, aun actuando al margen de la academia, Conde no se entrega en su crítica al devaneo exclusivamente personal (ello implicaría negar las dosis de erudición que se aprecia en sus artículos), sino que demuestra ejercerla con una responsabilidad auto-atribuida de construir y preservar una conciencia histórica sustentada fundamentalmente en hitos literarios y, genéricamente, culturales. Lo manifiesta muy claramente en el primer número de *La Estafeta Literaria*:

Conocer la Historia —de lo que sea— es necesario para la vida civilizada; no se debe ignorar lo que nos precedió. Pero tampoco es conveniente querer imitar los hechos pasados porque eso nos llevaría al error. La vida transcurre y todo se modifica; también se modifica lo inerte. Lo que hay que hacer es procurar mejorar con relación al pasado. (Conde, 5 de marzo de 1944: 30)

El contexto de posguerra en que ella ejerció su labor no es el de principios de siglo, cuando Azorín pronunciaba en *Clásicos y modernos* (1913) aquello de que “en nuestro país, la historia literaria está todavía

por construir” (1975: 1123) o se lamentaba de que en España no se hubiese hecho “todavía una labor de verdadera crítica literaria” (texto del 28 de diciembre de 1909). Conde elaboró sus artículos para *La Estafeta* y *El Español* cuando el Centro de Estudios Históricos ya llevaba tres décadas de andadura<sup>3</sup> y en un momento en el que Américo Castro y Tomás Navarro Tomás ya habían inaugurado la colección de Clásicos de La Lectura, continuada después por los Clásicos Castellanos de Espasa Calpe (Pozuelo Yvancos, 2011: 562-563). Sin embargo, aunque en un contexto diferente, sí puede apreciarse en Conde cierta coincidencia en atribuirse, como Azorín y otros anteriormente, una “responsabilidad de construir esa tradición y conciencia nacional” (Pozuelo Yvancos, 2011: 578). Lo particular, en el caso de Conde, es el deseo de incorporar de manera decidida a esa genealogía cultural a las autoras, aspecto que comentaremos más adelante.

### 3.3. Crítica con perspectiva histórica, cultural y de ámbito nacional

Apuntados algunos rasgos metodológicos sobresalientes de la crítica de Carmen Conde, conviene atender a otro de los objetivos que nos formulábamos al principio: determinar sobre qué textos se fijó. Conviene, en este sentido, reiterar lo que ya se ha venido apuntando: que la labor crítica que desarrolló en la prensa de posguerra no se ciñó solo a textos literarios, sino que acostumbró a combinarla con el examen de otras creaciones artísticas (fundamentalmente, pictóricas y escultóricas) y que, por ello, en cierta medida cabe calificarla como “crítica cultural”. Aunque del total de treinta y nueve artículos establecidos como el corpus de análisis fundamental de este trabajo la mayoría (treinta y tres) puede adscribirse sin mayor dificultad a la crítica literaria, hay seis que se dedican prioritariamente a la crítica de arte (“Venus en piedra y en lienzo”, “De Fra Angélico a Iván Mestrovics”, ambos del 22 de enero de 1944; “El arte cristiano en los países no europeos”, de 1 de febrero de 1944; “La serenidad en la escultura de José Planes” y “J. Minguiñón, pintora

<sup>3</sup> Se creó el 18 de marzo de 1910 promovido por la Junta de Ampliación de Estudios, según Real Decreto del 11 de enero de 1907 (véase Pozuelo Yvancos, 2011: 553).

del mundo”, ambos de 17 de marzo de 1945; y “Los niños en pintura y escultura”, de 5 de mayo de 1945), en tanto que en otros se combinan ambas modalidades (“Castilla ante el siglo XIV”, de 10 de octubre de 1944; “Época de los Reyes Católicos”, de 5 de abril de 1945; o “Gabriel Miró. La orilla de su recuerdo”, de 26 de mayo de 1945).

Se percibe en muchos de sus artículos una concepción de la crítica que desde luego supera el análisis estrictamente lingüístico y entronca con lo cultural, por lo que son frecuentes las recreaciones de retazos de vida de los autores, la divulgación de sus ideas filosóficas o estéticas, así como la relación de su producción con el estado general de la cultura, la filosofía, la política o el arte del momento. En ello seguramente deba atisbarse el influjo de la escuela filológica española, de cuyo máximo representante, Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), llegó la autora a publicar una biografía en 1969 en Unión Editorial (más bien una recopilación de entrevistas que mantuvo con él). Una de las singularidades de la escuela española de filología reside, como es sabido, en “la comunicación natural de estudios de lengua y de literatura, hermanados en principios comunes básicos” (Pozuelo Yvancos, 2011: 557), a lo que cabría añadir el interés por la cultura como representación de la idiosincrasia de un pueblo. El propio Menéndez Pidal le revelaría después a Conde que lo importante para su formación fue que propendió “a considerar inseparables la historia de la lingüística con la historia literaria (crónicas, métricas, poesía épica), y con la historia política y social (personajes, instituciones, sucesos)” (Conde, 1969: 35).

Aunque estas conversaciones de Conde con Menéndez Pidal son posteriores a la fecha de publicación de los artículos aquí examinados, la autora poseía un amplio repertorio de obras del filólogo que pudo consultar para asimilar su pensamiento. Una rápida consulta al catálogo en línea del Patronato Carmen Conde demuestra que poseía la edición del *Poema de Mio Cid* de 1923, varias ediciones de la *Flor nueva de romances viejos* o *La España del Cid* de 1939 en Espasa-Calpe, entre otras. Por ello, no es de extrañar que sus artículos de crítica literaria tiendan a poner en amplia relación obra, autor y contexto, alejándose de otras escuelas de carácter formalista que proliferaron en Europa en las primeras décadas

del siglo XX (el formalismo ruso o el estructuralismo checo). En toda la serie de artículos de “Cómo se empezó a escribir en España”, de *La Estafeta Literaria*, se percibe esa voluntad de escribir una historia que es literaria (es decir, de textos de ficción con intencionalidad estética), pero también artística, filosófica y, a ratos, política: una historia que aspira a ofrecer una visión de conjunto y a través de la cual el lector comprenda no solo el texto en cuestión, sino al ser humano que lo creó y el mundo que le dio cobijo. Esto se aprecia muy bien en el artículo “Época de los Reyes Católicos”, de *La Estafeta Literaria*, en el que Conde demuestra verdadera habilidad para recrear ante los ojos del lector toda una etapa de transición. Explica que “el reinado de los Reyes Católicos ha cerrado un ciclo histórico, el Medieval, y abierto el moderno”, y refiere sucintamente que

la música, el canto, la arquitectura... ciencias y artes caminaron con tal brío, que pronto un estilo, el plateresco, hizo girar en torno suyo a las piedras; y del cultivo secreto de la llamada magia, nació a plena luz la que sería noble investigación de la fauna y flora recién descubiertas. (Conde, 5 de abril de 1945: 30)

También tiene tiempo para referir que “reinas, damas, princesas, estudiaban latín” o para admitir que “la extinción de la magnífica cultura musulmana española, la expulsión de los judíos y el establecimiento de una severa Inquisición frenaron un tanto los avances de la época” (Conde, 5 de abril de 1945: 30).

Tampoco debe pasarse por alto el influjo en su crítica de otro de los representantes señeros de la filología española y, más particularmente, de la escuela estilística: Dámaso Alonso (1898-1990). Al autor de *Hijos de la ira* (1944) lo cita con menos frecuencia que a Azorín, pero sí que lo menciona en su artículo “El niño Dios en la poesía de Góngora” (*El Español*, 1 de enero de 1944), en *La poesía ante la eternidad* (1944), y de nuevo el rastreo en el material depositado en el Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver permite constatar que existió intercambio epistolar

entre ambos en esta época.<sup>4</sup> Si bien no predomina en su crítica la clásica metodología de partir del plano lingüístico-formal para, a continuación, interpretar la obra “a la luz del concepto de desvío o de elección” (Viñas Piquer, 2017: 384), sí que se observa en ella —como en su poesía— altas dosis de idealismo y una predilección por la *intuición* sobre la sistematicidad científica que recuerdan a la escuela estilística. Esa tendencia a explicar “los aciertos estéticos a partir de conceptos románticos como el de la intuición artística” (Viñas Piquer, 2017: 387) propia de esta escuela se aviene bien con las declaraciones de una autora que gustaba de recordar que su interés principal era “señalar al lector aquellas cualidades que más me han impresionado”, porque “yo no sé nada de búsquedas ni demostraciones por reinos ajenos a los de la belleza e inspiración poéticas” (Conde, 1967: 11).

Retomando el análisis del tipo de textos sobre los que se fijó prioritariamente Conde en esta etapa de posguerra, debe concluirse que, al menos durante este periodo, ejerció fundamentalmente la crítica histórica y no de actualidad. Es cierto que dedicó comentarios a escritores y artistas coetáneos: saludó la publicación de *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre (artículo del 18 de marzo de 1944); examinó la escultura y la pintura de José Planes y Julia Minguillón (artículos del 17 de marzo y 5 de mayo de 1945); reseñó la obra *Celia. Institutriz en América*, de Elena Fortún (artículo del 25 de mayo de 1945); comentó poemas para niños de Clemencia Laborda (artículo del 25 de agosto de 1945); dedicó una reflexión a la novela *El terror viene del cielo* del escritor polaco Boguslaw Kuczynski (artículo del 23 de febrero de 1946); y también publicó “La heroína en las novelas de Carmen Laforet” el 21 de junio de 1952. También es cierto que el corpus de esta época recoge ilustrativas reflexiones sobre escritores fallecidos en años no muy lejanos (artículos dedicados a Antonio Machado y a Gabriel Miró del 2 de septiembre de 1944 y del 26 de mayo de 1945). Sin embargo, el grueso de su crítica en la prensa de posguerra es histórica, y ello motivado, sin lugar a dudas, por ese juicio sumaráisimo que pesaba contra ella por supuesto auxilio a la Re-

<sup>4</sup> Se conservan, por ejemplo, cartas del filólogo a Conde del 12 de enero y del 21 de septiembre de 1944, o del 27 de octubre de 1947.

pública, que la mantuvo en vilo durante casi cuatro años (hasta enero de 1944) y que la obligó a firmar todas sus colaboraciones periodísticas con los seudónimos ya consignados de Florentina del Mar o Magdalena Noguera. La crítica de actualidad resulta siempre más comprometedora y, aunque Conde no la eludió, la practicó más adelante, cuando las aguas comenzaron a serenarse para ella. Lo que sí se aprecia es que los temas de mayor actualidad los trató en *El Español*, en tanto que en la sección “Nana, nanita, nana” de *La Estafeta* predominó la crítica histórica. No en vano, algunos de estos textos pasaron luego, reelaborados, a su manual de historia literaria *Un pueblo que lucha y canta*, publicado en 1967 por Editora Nacional.

Respecto a los géneros más comentados en la prensa de esta época (tomando como base los canónicos: narrativa, poesía, teatro y ensayo), aunque inevitablemente tuvo que abordarlos todos en esa historia de la literatura que estaba dosificando a través de *La Estafeta* (desde los cantares de gesta hasta los *enxiemplos* de don Juan Manuel, pasando por el esquivo teatro medieval), sí se aprecia predilección por la poesía. Así, de los 13 artículos publicados en *El Español*, por ejemplo, solo dos estuvieron dedicados a novelistas (a Gabriel Miró y a Boguslaw Kuczynski). En los años siguientes, esta tendencia a ejercer, sobre todo, la crítica poética se acentuaría con la publicación de sus pioneras antologías sobre poetas españolas e hispanoamericanas.

Finalmente, el ámbito geográfico en el que detuvo su atención durante estos años fue claramente el nacional. A excepción del mencionado artículo sobre Boguslaw Kuczynski, así como de otros tres de crítica artística sobre las representaciones de la diosa Venus en pinturas y esculturas occidentales (22 de enero de 1944), sobre el tema de la Anunciación de la Virgen a lo largo de la historia del arte (también de 22 de enero), o un repaso del arte cristiano fuera de Europa (de 1 de febrero de 1944); la crítica de esta época fue de ámbito eminentemente nacional. Más de una década después de acabada la guerra —y retomando, en realidad, una curiosidad que sí que la caracterizó en sus relaciones epistolares durante el periodo de la República—, ya sí se podrán leer sus crónicas en *El Español* y *La Vanguardia* sobre asuntos internacionales, como su asistencia, en septiembre de 1954, a la II Bienal Internacional de Poesía celebrada

en la ciudad de Knocke-Le Zoute. Un poco más habría que esperar para que viese la luz su antología de *Once grandes poetisas americanas* (1967).

### 3.4. Hacia la construcción (todavía incompleta) de una tradición literaria femenina

Antes de concluir, no puede soslayarse un último asunto: la cuestión de género, de si dedicó similar atención o no en su crítica a hombres y a mujeres. Carmen Conde marcó un hito en la historia de la literatura española con la publicación, en 1947, de *Mujer sin Edén*, una obra calificada por investigadores como María Payeras como “fundacional”: “el libro más influyente en la poesía femenina en los años posteriores” (Payeras Grau, 2008: 322). Si “fundacional” fue este poemario, sus dos antologías posteriores (*Poesía femenina española viviente*, de 1954, y *Once grandes poetisas americanas*, de 1967) constituyen un claro ejemplo de la conciencia de Conde sobre “la situación precaria del resto de escritoras y de la lucha que debieron llevar a cabo para hacerse un pequeño hueco en nuestra historia cultural y literaria” (Garcerá, 2019: 30), así como de la responsabilidad que asumió tratando de paliar este vacío. Importa, por tanto, valorar a Conde como un pilar clave en el proceso de construcción de una tradición literaria femenina de la que se tenía poca conciencia entonces, particularmente en unos años de posguerra dominados por un ideario nacional-católico que quiso devolver a las mujeres a los límites del hogar.

Dicho esto, la siguiente conclusión que cabe extraer del análisis de sus artículos de crítica literaria y artística en la prensa de posguerra no debe considerarse contradictoria con lo defendido en las líneas inmediatamente anteriores: en los años y en los medios de comunicación aquí examinados, predomina el análisis de creaciones de varones sobre el enjuiciamiento de creaciones femeninas. El contexto de censura imperante (se encontraba vigente la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 de Ramón Serrano Suñer), la línea editorial de *El Español* o *La Estafeta Literaria* (en manos del falangista Juan Aparicio), o el propio juicio sumárisimo que la persiguió en estos años nos parecen razones suficientes para explicar

por qué Conde pudo resultar poco reivindicativa en su crítica de la inmediata posguerra (mismos motivos por los que se centró en la historia literaria y no en la crítica de actualidad). Con todo, de esta época son los extensos y sagaces artículos dedicados a Carolina Coronado (en *La Estafeta* el 25 de abril de 1945), a Rosalía de Castro (también en *La Estafeta* el 10 de mayo de 1945), o la iluminadora reflexión dedicada a “La poesía de la mujer poeta” en *El Español* el 23 de noviembre de 1946. Por no olvidar —aunque esto trasciende el ámbito de la crítica— que también de estos años son sus famosas novelas infantiles *Los enredos de Chismecita* (1943) y *Chismecita y sus enredos* (1944), protagonizadas por un personaje femenino subversivo, revoltoso, alejado de la docilidad que quería atribuirse a las niñas de la época, y que constituyen un claro ejemplo de “feminismo triunfante” (Martín González, 2008: 224) aun en el oscuro periodo de posguerra.

En definitiva, la valoración de la poeta cartagenera como una de las piezas clave en la configuración de un canon poético femenino (con todo lo que ello conlleva, también los riesgos de ocultación) se mantiene en pie, aunque los artículos aquí examinados no lo confirmen. El peso de las antologías de 1954 y 1967 nos parece indiscutiblemente mayor que los porcentajes de presencia o ausencia de autoras femeninas en sus artículos en la prensa de posguerra.

## 4. Conclusiones

En las líneas anteriores se ha planteado una indagación en torno a la labor crítica de Carmen Conde ejercida en la prensa de posguerra, concretamente a través de *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Catolicismo*, *La Verdad* y *La Vanguardia*. Para el periodo tomado como referencia (1939-1955), se han contabilizado 39 artículos vinculados a la crítica literaria y artística de un total de casi 200 publicados por la autora en estos años. De su lectura y comparación con otras obras y antologías de la propia autora, se ha concluido que su tarea puede ser entendida como una muestra más de la sugerente y siempre personal “crítica impresionista” que, desde finales del siglo XIX, cultivaron autores como Clarín o Azorín. Conde se unió, así, a un elenco de escritores-críticos que cultivaron

—normalmente desde la prensa, aunque luego ofrecieran recopilaciones de sus trabajos en volúmenes unitarios— la reflexión y el análisis literarios al margen de la academia, concibiendo su labor como una manera de transmitir al lector las sensaciones evocadas tras la lectura de un texto o tras la contemplación de una obra de arte. Aunque en ocasiones se haya utilizado la denominación “impresionista” con carácter peyorativo, en realidad no se trata de una crítica carente de fundamentación ni de contraste bibliográfico, sino que este bagaje previo acaba poniéndose al servicio de lo creativo. Conde confesó en algunos textos ya citados anteriormente su intencionalidad fundamentalmente poética y divulgativa: ocasionar un nuevo efecto estético en el lector, invitarle a que acudiera personalmente a la obra y que viese ampliada su educación estética y literaria. En este sentido, la labor crítica de Conde puede entenderse como la continuación de una vocación educadora a la que no pusieron fin ni la Guerra Civil ni el juicio sumarísimo que la acosó en la posguerra: Conde siguió ejerciendo una suerte de magisterio a través de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión o cine) y persistió tanto en esa vocación poética “nunca traicionada” (Conde, 1979: 12), como en su pasión por divulgar y acercar la literatura y el arte al gran público. Precisamente, otra de las conclusiones a las que se ha llegado es que, a pesar de que buena parte de la crítica literaria de Conde en la posguerra se publicase en una sección para niños (“Nana, nanita, nana” de *La Estafeta Literaria*), en realidad estaba dirigida a un público sin limitaciones de edad: probablemente para que pudiera ser leída tanto por jóvenes como por adultos, o por estos a los niños.

En lo que atañe al tema de las influencias en su labor crítica, aquí se han señalado tres: la de Azorín, fundamentalmente, y, más tangencialmente, las de Ramón Menéndez Pidal y Dámaso Alonso. En realidad, a quien la mayoría de escritores de las primeras décadas del siglo XX tenían como referente a la hora de ejercer la crítica en la prensa era a Azorín, y Conde es a quien más cita. No obstante, el poderoso desarrollo de la escuela filológica española después de la fundación del Centro de Estudios Históricos tampoco pudo pasar desapercibido a las nuevas generaciones de escritores (por muy al margen de la academia

que se hallasen), y sus figuras más señeras marcaban un camino a la hora de aproximarse a la literatura. En el caso de Conde, de Menéndez Pidal pudo aprender que ejercer la crítica literaria no es solo atender a unos rasgos de estilo, sino que, de alguna manera, debe constituir un análisis cultural: imbricación de literatura con otras artes, y también con la filosofía o la política. Y de Dámaso Alonso y la escuela estilística pudo interesarle el concepto de *intuición* —tan cercano al de *impresión*— a la hora de ejercer la crítica: partir de la experiencia lectora para identificar la originalidad e interés de una obra y de un autor.

Por último, los textos analizados muestran que Conde ejerció, en esta etapa de posguerra y debido a condicionantes externos, la crítica histórica más que la de actualidad, que se fijó sobre todo en textos de autores españoles y no tanto extranjeros (aunque haya ejemplos de miradas a lo internacional tanto en literatura como en arte), que comentó todos los géneros, pero que acabó prestando una mayor atención a la poesía y que, aunque la mayoría de autores reseñados en la prensa en esta época son varones, Conde culminó su labor crítica con la publicación de unas antologías (*Poesía femenina española viviente* y *Once grandes poetisas americanohispanas*) que la señalan como una de las pioneras en la configuración de una tradición literaria femenina que, en gran medida, había pasado desapercibida hasta la fecha.

Con lo expuesto anteriormente hemos contribuido a arrojar algo de luz sobre esos otros “trabajos de ensayista, de crítica literaria, de antóloga”, a que se refería Díaz-Plaja (1979: 75), que seguramente habían merecido menos atención que su creación poética, pero que desde luego contribuyen a formarse una idea más precisa de la poliédrica personalidad de la autora. Esperamos, igualmente, que las líneas anteriores también sirvan para formarse una idea del lugar que Carmen Conde ocupa dentro de la tradición crítica española y cómo se relaciona con ella.

### 5. Artículos de crítica literaria y artística de Carmen Conde en la prensa de posguerra (1939-1955)

- 1944, enero 1: “El niño Dios en la poesía de Góngora”, *El Español*, 62, p. 7. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, registro CORV04459.
- 1944, enero 22: “De Fra Angélico a Iván Mestrovics. Ángeles y azucenas en el tema de la Anunciación. El Greco visto por Aldoux Huxley”, *El Español*, 65, p. 4. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(138) y RP.1(140).
- 1944, enero 22: “Venus en piedra y en lienzo. Su interpretación a través de las épocas y los autores. De Lisipo a Tiziano y los Cranach”, *El Español*, 65, p. 4. Firmado Magdalena Noguera. APCCAO, signatura RP.1(139).
- 1944, febrero: “El arte cristiano en los países no europeos”, *Catolicismo*, 25, pp. 16-17. Firmado M. N.
- 1944, febrero 5: “El amor es un lujo”, *El Español*, 67, p. 9. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, marzo 5: “Lección de historia”, *La Estafeta Literaria*, 1, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, marzo 18: “Un poeta de Occidente. Aleixandre y su *Sombra del Paraíso*”, *El Español*, 73, p. 12 y 16. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signaturas RP.1(153) y RP.11(1995).
- 1944, marzo 20: “Cómo se empezó a escribir en España I. Cantares de gesta”, *La Estafeta Literaria*, 2, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, abril 15: “Cómo se empezó a escribir en España II. Cantares de gesta”, *La Estafeta Literaria*, 3, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, abril 30: “Los niños en la literatura. En el *Quijote*”, *La Estafeta Literaria*, 4, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, abril 30: “Cómo se empezó a escribir en España III. El teatro”, *La Estafeta Literaria*, 4, p. 30. Firmado Florentina del Mar.

- 1944, mayo 15: “Cómo se empezó a escribir en España IV. El mester de clerecía”, *La Estafeta Literaria*, 5, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, mayo 15: “Los niños en la literatura. En el *Quijote*”, *La Estafeta Literaria*, 5, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, mayo 20: “Cuando los poetas hablan a Dios. I. El canto de Juan Maragall”, *El Español*, 82, p. 5. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, registro CORV04474.
- 1944, mayo 31: “Alfonso el Sabio”, *La Estafeta Literaria*, 6, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, junio 30: “El arcipreste de Hita”, *La Estafeta Literaria*, 8, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, junio 30: “Los niños en la literatura. En el *Quijote*”, *La Estafeta Literaria*, 8, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, julio 15: “Cómo se empezó a escribir en España. Don Juan Manuel (1282-1340)”, *La Estafeta Literaria*, 9, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, agosto 10: “Cómo se empezó a escribir en España. El canciller Ayala”, *La Estafeta Literaria*, 10, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, agosto 25: “Cómo se empezó a escribir en España IX. *El cancionero de Baena*”, *La Estafeta Literaria*, 11, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, septiembre 2: “Cuando los poetas hablan a Dios. II. Antonio Machado. En los sueños y en la fe de sus poesías”, *El Español*, 97, p. 12. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(93).
- 1944, septiembre 25: “Cómo se empezó a escribir en España. El tema de la muerte”, *La Estafeta Literaria*, 13, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, octubre 10: “Cómo se empezó a escribir. Castilla ante el siglo XIV”, *La Estafeta Literaria*, 14, p. 30. Firmado Florentina del Mar.

- 1944, noviembre 15: “Cómo se empezó a escribir la novela”, *La Estafeta Literaria*, 16, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1944, diciembre 1: “Cómo se empezó a escribir. Jorge Manrique”, *La Estafeta Literaria*, 17, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, enero 1: “Breve revisión de la literatura infantil”, *La Estafeta Literaria*, 19, p. 19. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, enero 30: “Cómo se empezó a escribir. Los romances”, *La Estafeta Literaria*, 20, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, marzo 17: “J. Minguillón, pintora del mundo. Visto desde una torre”, *El Español*, 125, p. 6. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(141).
- 1945, marzo 17: “La serenidad en la escultura de José Planes. Medida del ardor mediterráneo”, *El Español*, 125, p. 6. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(141)
- 1945, abril 5: “Cómo se empezó a escribir. Época de los Reyes Católicos”, *La Estafeta Literaria*, 24, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, abril 25: “Carolina Coronado (1823-1911). Su ansiedad y su afán de eternidad”, *La Estafeta Literaria*, 25, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, mayo 5: “Los niños en pintura y escultura. Los retratos de José Planes”, *El Español*, 132, p. 10. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(142).
- 1945, mayo 10: “Rosalía de Castro (1837-1885)”, *La Estafeta Literaria*, 26, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, mayo 25: “Biografía infantil. Celia, institutriz en América”, *La Estafeta Literaria*, 27, p. 30. Firmado Florentina del Mar.
- 1945, mayo 26: “Gabriel Miró. La orilla de su recuerdo”, *El Español*, 135, p. 6. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, signatura RP.1(155).
- 1945, agosto 25: “Poesía para niños”, *La Estafeta Literaria*, 32, p. 30. Firmado Florentina del Mar.

- 1946, febrero 23: “Boguslaw Kuczynski. Un escritor polaco de nuestro tiempo”, *El Español*, 174, p. 6. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, registro CORV04505.
- 1946, noviembre 23: “La poesía de la mujer poeta”, *El Español*, 213, p. 4. Firmado Florentina del Mar. APCCAO, registro CORV06175.
- 1952, junio 21: “La heroína en las novelas de Carmen Laforet”, *La Verdad*, p. 3.

**Recibido:** 30/04/2024

**Aceptado:** 28/07/2024

### Referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso (1944, enero 12), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 027/02688.
- (1944, septiembre 21), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 029/02826.
- (1947, octubre 27), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 045/018.
- Azorín (1909, diciembre 28), “Literatura castellana”, *Diario de Barcelona*.
- (1912, noviembre 20), “Tópicos del día. El fracaso de los géneros”, *ABC*, p. 6.
- (1943, junio 18), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 026/02540.
- (1947, noviembre 15), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 045/022.
- (1948, mayo 8), Carta a Carmen Conde. APCCAO, signatura 048/095.
- (1975), *Clásicos y modernos* (1.<sup>a</sup> ed. de 1913), en *Obras completas. Tomo I* (ed. Ángel Cruz Rueda), Madrid: Aguilar.

- Broullón, 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.
- Casas-Delgado, Inmaculada (2024), “Aproximación a la labor periodística de Carmen Conde a través de sus publicaciones en el diario *El Sol*”, en Manuel A. Broullón, Fran Garcerá y Cari Fernández (coords.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 261-269.
- Conde, Carmen [seud. Florentina del Mar] (1944), *Dios en la poesía*, Madrid: Alhambra.
- (1967), *Once grandes poetisas americanas*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- (1969), *Menéndez Pidal*, Madrid: Unión Editorial.
- (1979), *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad. Discurso pronunciado el 28 de enero de 1979, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Carmen Conde Abellán*, Madrid: Real Academia Española.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2016), “Carmen Conde, Antonio Oliver y sus colaboraciones en la *Revista de Avance* (La Habana, 1927-1930)”, *Monteagudo*, 21, pp. 227-263.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1979), “Discurso del excelentísimo señor don Guillermo Díaz-Plaja”, en Carmen Conde, *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*, Madrid: Real Academia Española, pp. 53-76.
- Ferris, José Luis (2007), *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)* [tesis doctoral], Alicante: Universidad de Alicante.
- (2008), “Carmen Conde y la Universidad Popular de Cartagena (1931-1936)”, en Francisco Henares Díaz y Caridad Fernández Hernández (coords.): *Pasión por crear*, Cartagena: Editorial Áglaya, pp. 245-261.
- Garcerá, Fran (2019), “‘Huidizos soles incompletos’: Carmen Conde a Katherine Mansfield, cartas en una sola dirección”, en Carmen

- Conde, *Cartas a Katherine Mansfield*, Madrid: La Bella Varsovia, pp. 7-34.
- Gómez Vizcaíno, Juan Antonio (2008), “Carmen Conde en la prensa de Cartagena. *Cartagena Nueva (1925-1930)*”, en Francisco Henares Díaz y Caridad Fernández Hernández (coords.): *Pasión por crear*, Cartagena: Editorial Áglaya, pp. 23-33.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona: Crítica.
- Lluch, Gemma (2004), *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Bogotá: Catalejo.
- Martín González, María Victoria (2008), “Pedagogía y literatura para la infancia, una cuestión trascendental en la vida y obra de Carmen Conde”, en Francisco Henares Díaz y Caridad Fernández Hernández (coords.): *Pasión por crear*, Cartagena: Editorial Áglaya, pp. 199-228.
- (2024). “*Presencia (1933-1936)* y las redes sociales de Carmen Conde y Antonio Oliver”, en Manuel A. Broullón, Fran Garcerá y Cari Fernández (coords.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 55-76.
- Moreno Martínez, Pedro Luis (2007), “Carmen Conde y una ilusión: la educación del pueblo”, en Francisco Javier Díez de Revenga (coord.): *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, Madrid y Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones y Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver, pp. 99-111.
- (2024), “Prensa y renovación pedagógica en la obra de Carmen Conde (1927-1936)”, en Manuel A. Broullón, Fran Garcerá y Cari Fernández (coords.): “*Encendida de mediodía exacto*”. *Estudios sobre Carmen Conde*, Madrid: Visor, pp. 271-286.
- Payeras Grau, María (2008), “La obra de Carmen Conde entre dos generaciones poéticas”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano

de Paco (eds.): *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Cartagena: Fundación CajaMurcia, pp. 307-334.

Pozuelo Yvancos, José María (dir.) (2011), *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias (1214-2010)* (dir. José-Carlos Mainer y coord. Gonzalo Pontón), Barcelona: Crítica.

Ramos Ortega, Manuel J. (2008), “El comienzo de una biografía poética: Carmen Conde en las revistas literarias de su primera época (1927-1936)”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Cartagena: Fundación Cajamurcia, pp. 335-358.

Rubio Paredes, José María (1990), *La obra juvenil de Carmen Conde*, Madrid: Ediciones Torremozas.

--- (2004a), “Los seudónimos literarios de Carmen Conde en la posguerra”, *Cartagena Histórica*, 8, pp. 54-62.

--- (2004b), “Procedimiento sumarísimo ordinario a Carmen Conde Abellán por auxilio a la rebelión”, *Cartagena Histórica*, 11, pp. 2-22.

Seoane, María Cruz y María Dolores Sáiz (dirs.) (2014), *Cuatro siglos de periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid: Alianza Editorial (1.ª ed. 2007).

Viñas Piquer, David (2017). *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel (1.ª ed. 2002).

Wellek, René (1959). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Volumen I. La segunda mitad del siglo XVIII*, trad. J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid: Gredos (1.ª ed. 1955)

## CARTAS CONTRA EL OLVIDO:

### UNA APROXIMACIÓN EPISTOLAR A LA BIOGRAFÍA DE MERCEDES COMAPOSADA GUILLÉN (1940-1970)<sup>1</sup>

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ

*Instituto de Historia (CSIC)*  
beatriz.martinez@cchs.csic.es

**RESUMEN:** Este trabajo propone una aproximación biográfica a la escritora y exiliada catalana Mercedes Comaposada Guillén, a través de una red epistolar inédita que arranca en la década de los años cuarenta. En concreto, se analiza el espacio de solidaridad y afecto protagonizado por la autora y otras mujeres cercanas a la escena cultural y literaria de la segunda mitad del siglo XX español, tanto dentro como fuera del territorio nacional. Carmen Conde, Consuelo Berges o Justina Ruiz de Conde son los nombres que protagonizan esta primera reconstrucción, aún en ciernes, de la vida de Guillén. La relevancia de este estudio radica en la escasa información conservada en torno a la catalana, especialmente borrosa tras su exilio en París, donde permaneció hasta su muerte. Así, estas cartas descubren vivencias inéditas que favorecen la comprensión del periplo vital de Guillén, pero también de las redes culturales, personales y afectivas tejidas por mujeres, cuya convicción fue capaz de superar la brecha geográfica, temporal e ideológica marcada por la Guerra Civil.

**PALABRAS CLAVE:** Mercedes Comaposada Guillén; redes culturales; Consuelo Berges; epistolarios; Carmen Conde; Justina Ruiz de Conde; exilio republicano; arte.

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (POP-FPU19/03435), y se inserta en el marco del proyecto de I+D+I “Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo” (ref. PID2022-138643NB-I00), financiado por el MCIU/ AEI/10.13039/501100011033/FEDER.

## LETTERS AGAINST OBLIVION: an Epistolary Approach to the Biography of Mercedes Comaposada Guillén (1940-1970)

**ABSTRACT:** This paper offers a biographical approach to the Catalan writer and exile Mercedes Comaposada Guillén, through an unpublished epistolary network that begins in the 1940s. Specifically, it analyzes the space of solidarity and affection shaped by the author and other women closely connected to the cultural and literary scene of Spain in the second half of the 20th century, both within and beyond its national borders. Carmen Conde, Consuelo Berges, and Justina Ruiz de Conde are the central figures in this preliminary reconstruction of Guillén's life, still in progress. The importance of this study lies in the limited information available about Comaposada, particularly vague after her exile in Paris, where she remained until her death. These letters reveal previously unknown experiences that enhance our understanding of Guillén's life journey, as well as the cultural, personal, and emotional networks woven by women whose convictions transcended the geographic, temporal, and ideological divides imposed by the Spanish Civil War.

**KEYWORDS:** Mercedes Comaposada Guillén; cultural networks; Consuelo Berges; epistolary documentation; Carmen Conde; Justina Ruiz de Conde; republican exile; arts.

En 1948 Mercedes Comaposada Guillén enviaba a Carmen Conde un mensaje tan breve como ilustrativo de la relación personal entablada por ambas años atrás, escrito en el reverso de una tarjeta postal. Arrancada de las páginas de alguno de esos folletos con que las compañías aéreas obsequian a sus clientes, e inocentemente sustraída para mandar recuerdos a sus amigos —también a Amanda Junquera y al poeta Antonio Oliver—, la postal recogía un deseo al que Guillén se refería con frecuencia en su correspondencia: la esperanza de regresar algún día y definitivamente a su “Madrid del alma”,<sup>2</sup> que expresaba con afecto en sus

<sup>2</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde, 24 de febrero de 1949, Patronato

“muchas ganas de abrazaros pronto”.<sup>3</sup> Desde esta casilla de salida, cuya marca descubre una amistad poco conocida, proponemos iniciar un viaje que, como el que debió recorrer aquella postal, se abre camino entre no pocas dificultades. Así, las cartas intercambiadas entre Carmen Conde y Mercedes Guillén han sido la brújula que ha permitido trazar una serie de rutas, algunas transitadas, otras todavía en curso, que revelan, por un lado, la existencia de una red de solidaridad tejida por mujeres, asiduas al ecosistema cultural e intelectual de la España del siglo xx y, por otro, la *existencia*, en su sentido literal, de la propia Comaposada.

### 1. Esbozo para una hoja de ruta: primera etapa en la reconstrucción identitaria de Mercedes Comaposada Guillén

El pasado febrero de 2024 se cumplieron treinta años de la muerte de la escritora y exiliada republicana Mercedes Comaposada Guillén (Barcelona, 14 de agosto de 1900–París, 11 de febrero de 1994). Es probable que esta celebración haya pasado desapercibida, a juzgar por la escasa representación que la autora ha tenido entre los trabajos literarios, artísticos y académicos de las últimas décadas.<sup>4</sup> Pese a ello, el apellido Comaposada reverbera con fuerza en las investigaciones en torno al anarcofeminismo español de principios del siglo xx, fruto de su vinculación directa con la asociación libertaria Mujeres Libres.<sup>5</sup> El germen del

Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 053/046.

<sup>3</sup> Tarjeta postal de Mercedes Comaposada a Carmen Conde, Estocolmo, [¿1948?], Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 050/072.

<sup>4</sup> Los trabajos que tratan monográficamente la figura de Mercedes Comaposada Guillén son escasos. En el primero, Amalia Meléndez Táboas (2017) analizaba su producción literaria posterior a la Guerra Civil, muy vinculada al entorno artístico de los españoles radicados en París. Igualmente, Inmaculada Real López (2018) ha rescatado un epistolario inédito, protagonizado por la catalana y Mollie Steimer, que arroja luz sobre los años anarquistas de Guillén y su labor en la asociación Mujeres Libres. Asimismo, en su estudio sobre la revista *Mujeres Libres*, Laura Vicente dedicaba unas páginas a la escritora (2020: 64-85) e incluía un epílogo en la reedición de un fragmento de la biografía *Picasso*, escrita por Guillén y publicada por primera vez en 1973 (Vicente, 2023: 117-149).

<sup>5</sup> Sobre la agrupación Mujeres Libres, véanse: Ackelsberg (2004), Jurado (2017), Liaño Gil *et al.* (1999) y Nash (1975). Las investigaciones en torno al grupo y sus fundadoras han

grupo lo conformaban, precisamente, Mercedes Guillén y su compañera, la poeta Lucía Sánchez Saornil, a las que se unió de forma temprana Amparo Poch y Gascón.

El compromiso político y social que Comaposada manifestó al calor de la agrupación encontraba un antecedente lógico en el seno familiar. Su padre, Josep Comaposada i Gili, además de traductor, como más tarde lo fue también su hija, o corresponsal en España para medios como *L'Humanité* (Ackelsberg, 2004: 121), fue un destacado sindicalista y político socialista, cuyo nombre figuraba entre los fundadores de la Unión General de Trabajadores (UGT) en la Barcelona finisecular (Vicente, 2023: 119). Por su parte, Guillén se afilió al Sindicato de Espectáculos Públicos de la barcelonesa CNT a mediados de la década de 1910 y, antes de cumplir la veintena, se trasladó a Madrid, donde comenzó a frecuentar los círculos y principales medios del movimiento anarquista y narcosindicalista, como *Tierra y Libertad* o *Tiempos Nuevos* (Vicente, 2023: 121). Fue también entonces cuando comenzó a establecer puentes transnacionales con otras mujeres ideológicamente afines al movimiento, como Mollie Steimer o Emma Goldman, fundamentales en la difusión y evolución posterior de *Mujeres Libres*.

La participación de Guillén en el anarcosindicalismo madrileño estuvo marcada por la figura de Valeriano Orobón Fernández, uno de los impulsores del cenetismo en España. Fue él quien animó a la escritora a colaborar con la formación pedagógica y cultural de los trabajadores del sindicato.<sup>6</sup> Sin embargo, la frustración de Guillén ante la respuesta hos-

---

protagonizado un creciente interés en los últimos años. Para ello ha sido fundamental la labor de reactivación llevada a cabo desde la Fundación Anselmo Lorenzo (FAL), promotora, entre otras, de la exposición itinerante “Mujeres Libres (1936-1939), precursoras de un mundo nuevo”, comisariada por Sonia Lojo González e inaugurada en 2019.

<sup>6</sup> Parece que Comaposada dio cobijo a Orobón en su casa de El Plantío, una pequeña localidad situada a las afueras de Madrid (Gutiérrez Molina, 2002: 67-70). Sin embargo, la escritora debió trasladarse poco después al centro de la ciudad, a juzgar por la referencia al número 8 de la calle Núñez de Balboa que Berges facilitó a Conde en una carta del 16 de enero de 1934 (Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 011/01037). Pese a ello, Guillén mantuvo aquella propiedad incluso después de la Guerra Civil, tal y como se deduce de otra carta enviada al matrimonio Conde-Oliver, en

til del público masculino, compartida por su compañera Lucía Sánchez Saornil, motivó la fundación del núcleo madrileño de lo que unos años más tarde, en agosto de 1937, se constituyó en Valencia como la Federación Nacional de Mujeres Libres<sup>7</sup>. Aún más, ya en mayo de 1936, junto a la colaboración de Amparo Poch y Gascón, las tres dieron vida al órgano portavoz del grupo, la revista homónima *Mujeres Libres*, cuyas páginas recogían muchas de sus preocupaciones y principios básicos, en especial, su ambiciosa lucha por la capacitación y emancipación de la mujer (Ackelsberg, 2004: 115-137; Vicente, 2020).

En suma, aquella etapa madrileña sirvió para afianzar numerosos vínculos y amistades que, en mayor o menor medida, se mantuvieron muy presentes hasta los últimos días de la vida de Guillén. Junto a su pareja, el escultor zamorano Baltasar Lobo,<sup>8</sup> nos interesa destacar la figura de Consuelo Berges Rábago. Poeta, traductora y escritora, afín al republicanismo de izquierdas, Berges se instaló en Madrid tras la proclamación de la Segunda República, en octubre de 1931 (Gutiérrez Sebastián, 2021a: 8-11). Su presencia en la biografía de Guillén, pero en especial su papel como prisma catalizador de las redes intelectuales, transatlánticas y femeninas desde su forzosa repatriación a España en 1943, la convierten en un personaje clave para esta investigación (2021b: 801). Según contaba Berges a la investigadora Mary Nash, ella y Comaposada se

---

la que les anunciaba una visita a Madrid “para liquidar la cuestión del Plantío que esta vez parece va de veras” (Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás, 24 de febrero de 1949, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 053/046).

<sup>7</sup> El asociacionismo femenino y los debates en torno a las formas de subordinación específicas de la mujer contaron con modelos previos al de *Mujeres Libres*. En efecto, en paralelo a la acción conjunta de Sánchez Saornil y Comaposada y, al calor de la revolución de octubre de 1934, surgió en Barcelona el Grupo Cultural Femenino (CNT). Sin embargo, no fue hasta finales de 1936 que los grupos de Madrid y Barcelona dieron cuenta de su existencia y comenzaron a desarrollar un proyecto común, canalizado a través de la incipiente Agrupación Mujeres Libres (Ackelsberg, 2004: 125).

<sup>8</sup> La escritora conoció a Lobo en 1932 y compartió con él los duros años de la guerra y posterior destierro francés, hasta la muerte de este en 1993. Colaborador gráfico de *Mujeres Libres*, el escultor fue uno de los pocos hombres que participaron en la revista (Bolaños, 2000: 43-51; Vicente, 2020: 121-124).

conocieron en Madrid en 1932.<sup>9</sup> A juzgar por la correspondencia entre Berges y Carmen Conde, ambas compañeras comenzaron a colaborar en proyectos comunes poco después de aquel primer encuentro.<sup>10</sup> Parece que Guillén mostró siempre gran interés por visitar el pueblo natal de Conde, acaso para participar en las conferencias y actividades organizadas en la Universidad Popular de Cartagena, cuyo objetivo, como lo fue más tarde el de Mujeres Libres, perseguía la capacitación de la clase trabajadora. Fundada por Carmen Conde y Antonio Oliver en 1932, aquella iniciativa, emparentada con las Misiones Pedagógicas, reunió a una nutrida nómina de amigos e intelectuales, algunos “conferenciantes de Madrid que no cobraban un céntimo” (Ferris, 2007: 320),<sup>11</sup> como María Lejárraga, Margarita Nelken, Elena Fortún, Victoria Kent o la misma Berges (Montiel Rayo, 2023: 69). Una de aquellas invitaciones la recoge esta última, en respuesta a la proposición de Conde:

Pero es que, además, yo no tengo nada preparado ni pensado para la conferencia. Y otro además no menos grande: Mercedes tiene una pierna

<sup>9</sup> Entrevista de Mary Nash a Consuelo Berges Rábago, Madrid, octubre de 1981 [1 casete sonoro (122 min.)], Universitat de Barcelona, CRAI Pavelló de la República, Sonor\_C\_57 DIPR. No habríamos podido acceder a esta entrevista sin la ayuda de Lourdes Prades, directora del CRAI Pavelló de la República, así como sin el personal del archivo, a quienes agradecemos su amabilidad y dedicación.

<sup>10</sup> En total son cinco las cartas enviadas a Carmen Conde y Antonio Oliver en las que Berges menciona a Guillén, fechadas entre el 16 de octubre de 1933 y el 16 de enero de 1934. En ellas la cántabra da noticia sobre las intenciones de ambas amigas de visitar Cartagena. Si pensamos en la fecha y en el tono de estas primeras menciones a Guillén, resulta curioso que el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver no conserve ninguna carta entre la escritora y Conde anterior a 1948. Ello nos obliga a considerar la posibilidad de que existan otras fuentes cuyo paradero se desconoce. Una hipótesis podría apuntar a que dicha correspondencia forme parte de los materiales sustraídos del legado de Conde, cuya recuperación, conocida como Operación Brocal, comenzó en 2019. Agradecemos a Fran Garcerá, coordinador, junto con Cari Fernández, del archivo del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, la información facilitada al respecto. Sobre la Operación Brocal, véase: <https://cchs.csic.es/es/article/recupera-parte-legado-carmen-conde-colaboracion-investigador-csic-fran-garcerilla> (consultado: 09/04/2024).

<sup>11</sup> De una entrevista concedida a José García Martínez para el diario *La Verdad* de Murcia el 24 de diciembre de 1977, posteriormente editada García Martínez (1983: 150-157).

inútil, no sé si es un “derrame sinovial” o es reuma articular. En todo caso, es algo que le impide por ahora practicar el bonito oficio de *chauffeur*.<sup>12</sup>

El párrafo citado resulta de interés, ya que remite a la autonomía y al activismo que caracterizó a Guillén durante los años de preguerra. Capacitada para conducir —investigadoras como Laura Vicente apuntan a la posibilidad de que tuviera coche propio (2023: 122)—, algo poco convencional para la época, la escritora se encargaba de la distribución del órgano de Mujeres Libres (Vega Masana, 2016: 113-114), así como de trasladarse “constantemente de unos frentes a otros para obtener materiales para las revistas” durante la Guerra Civil, tal y como recuerda la hermana de Lobo (*Entrevista*, 2007: 10). Aquel compromiso revolucionario se unía al propio de Berges, quien colaboró activamente con Unión Republicana Femenina, fundada por Clara Campoamor, mientras esta ejercía como diputada en las Cortes republicanas: “casi todos los días me los paso recorriendo con Clara los pueblos de la provincia”,<sup>13</sup> recordaba Berges en esta carta enviada a Conde a escasos días de las elecciones de noviembre de 1933, las primeras en las que, gracias a la labor de Campoamor y sus compañeras, la mujer pudo ejercer su derecho al voto en la España republicana.

Con todo, y a pesar de las diferencias ideológicas entre Guillén y Berges, ambas compartieron su afán en la lucha por los derechos de la mujer, a través de su integración en la vida política y ciudadana (Gutiérrez Sebastián, 2021b: 802) y, en consecuencia, la implicación de Berges en la redacción de *Mujeres Libres* desde Barcelona, ciudad a la que partió, junto con Guillén, con el estallido de la guerra.<sup>14</sup> Más aún, esta última de-

<sup>12</sup> Carta de Consuelo Berges a Carmen Conde, 4 de diciembre de 1933, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 011/01035.

<sup>13</sup> Carta de Consuelo Berges a Carmen Conde, Madrid, 10 de noviembre de 1933, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 015/01438.

<sup>14</sup> Atrás dejó Guillén a su pareja, Baltasar Lobo, que decidió permanecer en Madrid, donde entonces vivía su familia. Asimismo, ambas amigas huyeron juntas al exilio desde Barcelona, y compartieron la traumática experiencia de los campos de concentración franceses, concretamente el de Cerbère y, más tarde, el Champ de la Lioure (Vicente, 2020: 110-111; 2023: 129). En cuanto al trabajo de Berges en *Mujeres Libres*, antiguas compañeras aseguraban que su colaboración era similar a la de las tres redactoras jefe, en

bió desempeñar un papel clave en la radicalización progresiva de Berges del republicanismo hacia el libertarismo, como ella misma confesaba en una entrevista concedida a Esther Benítez: “Me hizo anarquista Mercedes Guillén” (Benítez, 1992: 11). A este respecto, la asiduidad de Carmen Conde en las páginas de *Mujeres Libres* debía responder a una motivación similar a la de Berges, a quien conoció a través de Ernestina de Champourcín a finales de 1920 (Ferris, 2007: 274), si bien la explicación que subyace tras su amplísima presencia en el órgano de la agrupación resulta todavía problemática, además de escasamente estudiada (Vicente, 2020: 123-128; Egea Bruno, 2023).

Lo que parece evidente es que Conde y Guillén entraron en contacto a través de su amiga común, Consuelo Berges, y mantuvieron un vínculo muy íntimo y cordial, a juzgar por el tono de las cartas conservadas que Comaposada envió a la cartagenera. Una correspondencia que, aunque no demasiado extensa, descubre información inédita con la que es posible clarificar un periodo que permanece borroso en la biografía de la escritora. En primer lugar, porque su cronología abarca las décadas que no aparecen recogidas de forma extensa y pormenorizada en la biografía que Guillén realizó sobre Pablo Picasso, publicada en su primera edición por la española Alfaguara, en 1973. Un escrito que esconde, realmente, un metarrelato memorístico, en clave autobiográfica, de la experiencia y del drama del exilio de la autora (Martínez López, 2024). Segundo, porque aporta nuevos nombres que nutren el catálogo de herramientas y fuentes con las que reconstruir la vida de Guillén, una nómina de la que este trabajo es tan solo un esbozo. Por último, porque engrosa y consolida la existencia de una tupida red de mujeres que, a través de sus cartas, intercambiaron apoyo, consejo e información, con evidentes beneficios en su desarrollo emocional y profesional.<sup>15</sup>

---

especial desde su traslado a Barcelona, coincidiendo con la publicación del sexto número de la revista (Iturbe, 1974: 138).

<sup>15</sup> En los últimos años se ha producido un aumento significativo de trabajos centrados en las redes epistolares del pasado siglo desde una perspectiva de género. Algunos de los más recientes y emparentados con nuestro objeto de estudio son los de Guardia Herrero (2020, 2023), Juárez López (2022), Houvenaghel (2023) o Montiel Rayo (2023).

## 2. El epistolario como cartografía de vida(s)

En esta primera tentativa de mapeo de la biografía de Guillén destacan, por el momento, tres puntos cardinales: Carmen Conde, Consuelo Berges y Justina Ruiz de Conde. Así, junto a las cartas que Guillén escribió a la cartagenera —un total de diez, fechadas entre 1948 y 1979, enviadas desde diferentes localizaciones (Estocolmo, París, Alicante...)—, a las que debemos añadir las referencias a “Mercedes” en la correspondencia de Berges a Conde, hubo otro personaje cuyo epistolario permite volver sobre los pasos de la catalana. En efecto, Justina Ruiz de Conde también llamó la atención sobre la situación de Comaposada, concretamente, en dos cartas pertenecientes al otoño de 1948. Tras una búsqueda frustrada en el archivo de Consuelo Berges, en el que no se conservan vestigios epistolares con Guillén, la cartografía de vida de la escritora reorienta su rumbo hacia Ruiz de Conde, cuyo epistolario ha sido parcialmente analizado (Guardia Herrero, 2020, 2023). Esta última guardó tres cartas de Comaposada, dos de ellas de diciembre de 1965 y otra cuya fecha no hemos podido determinar.<sup>16</sup>

Ante la pobreza material de huellas de la pluma de Guillén, la correspondencia y los archivos privados de sus compañeras se tornan decisivos para reconstruir sus estrategias de supervivencia durante la dictadura franquista. Por fortuna, gracias a la vocación de perpetuidad y subsistencia de Ruiz de Conde conservamos un extenso epistolario con Consuelo Berges, el cual abarca casi cinco décadas, entre los años treinta y los setenta, y aparece salpicado de forma intermitente, aunque incesante, de alusiones a Comaposada. Pese a su olvido historiográfico, la figura

---

<sup>16</sup> Aunque no podemos establecer con exactitud la fecha de esta tercera misiva, creemos que hubo de ser posterior a la década de 1950 ya que, en ella, Comaposada pedía a Ruiz de Conde que le enviara “unas líneas para el editor del Platero” (Carta de Mercedes Comaposada a Justina Ruiz de Conde, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Women: writers, artists: Letter, Box: 3, Folder: 9). En este sentido, es probable que se estuviera refiriendo a la edición de la *Librairie des Éditions Espagnoles (LEE)* del *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, con ilustraciones de Lobo, publicada en 1953. La LEE fue una editorial impulsada y fundada en Toulouse por personajes de la órbita anarquista, como Josep Salvador Puigñau y Antonio Soriano, que, más tarde, abrió una sede en París.

de Ruiz de Conde tiene enorme interés, al ser otro de los nudos o nexos de unión entre mujeres creadoras separadas por la Guerra Civil y el vasto océano Atlántico. Su cargo como jefa del Departamento de Español en el Wellesley College, al que se incorporó en 1941, la convirtió en un personaje central para el exilio republicano en Estados Unidos (Ramos, 2023: 29-32), donde coincidió con personajes como Américo Castro, Julián Marías o Jorge Guillén. Sobre este último publicó con la casa Turner su libro *El cántico americano de Jorge Guillén* (1973), gracias, entre otros, al empeño e influencia de Berges, que también ejerció como correctora y editora del volumen (Guardia Herrero, 2023: 196). Salvo por alguna excepción (Gascón Vera y Rengilian Burgy, 1992), la recuperación sistemática de Ruiz de Conde no ha comenzado hasta hace escasamente un lustro, ello pese a su labor como animadora de la carrera profesional de muchas de sus coetáneas, así como de proyectos generadores de espacios de solidaridad y encuentro entre autoras americanas, exiliadas republicanas españolas y aquellas radicadas en el interior.

La nómina de mujeres que integra esta red epistolar, así como la compleja entidad (intra)histórica que es posible interpretar en las anécdotas y vivencias de las que se nutre la correspondencia consultada, permiten pensar en la manifestación de una memoria que cobra plena conciencia de sí. En este caso, esa suerte de materialidad memorial con que se revela la nebulosa figura de Guillén se descubre a partir de la suma de recuerdos marginales o dispersos a lo largo y ancho de aquella red de amigos que acompañaron a la barcelonesa durante su vida. El ejercicio sororal que desprenden estas cartas apunta, igualmente, a la condición de género como factor paliativo de la brecha temporal y geográfica infligida por la Guerra Civil y la posterior dictadura.

El caso específico de Guillén se complejiza cuando el material epistolar analizado y la propia trayectoria profesional de la escritora se sitúan en paralelo y comienzan a dialogar. Como resultado, resuenan premonitorias las palabras con que Carmen Conde describió el género epistolar, que “lleva calor, frío, miedo, gozo, entendimiento, lleva lo íntimo, lo que a veces no se atreve a decir, quien escribe, con palabras vivas y directas” (Conde, 1986: 73-74). El testigo de aquel barrunto lo recogen

los debates en torno a la naturaleza del género, unidos a la cuestión autorial de la que se ocupa la teoría feminista (Kristeva/ Vericat, 1995; Russ, 2018), que atraviesan la praxis escritural de Guillén. En este sentido, aunque brevemente, nos parece importante referirse a la máscara autorial autoimpuesta por Guillén en sus obras publicadas, esto es, al conflicto encarnado por muchas mujeres al tomar conciencia de su autoridad en el ámbito de la creación (Pérez Fontdevila/ Torras Francès, 2019: 16). Así, una estrategia frecuente en este tipo de prácticas era la infantilización o la trivialización de su trabajo:

Un día me preguntó Picasso, en presencia de Sabartés, qué hacía. Le dije que no me quedaba tiempo más que para guisar y barrer.

—Es lo mismo, no importa lo que se haga, se puede barrer y pensar —, dijo Picasso.

—No le hagas caso —intervino Sabartés—, es una sabia, escribe poemas.

—¿Cuándo los escribes?— preguntó Picasso.

Había que salvar la acometida.

—Los escribo en el retrete, es el único momento de tranquilidad (Guillén, 1975: 47).

Esta anécdota, extraída de su *Picasso* (1ª ed. 1973), choca frontalmente con la postura que Guillén adopta en sus cartas, de forma que ella misma retira esa máscara autorial al trasladar su escritura al espacio íntimo y seguro (sororal) que provee la correspondencia. Asimismo, el componente autobiográfico del género epistolar permite desmentir esa inocencia literaria forzada; al contrario, aporta un sentido profesionalizante a la escritura de Guillén, pues sabemos por aquellas misivas que era con sus textos (traducciones, críticas de arte, ensayos histórico-artísticos...), entre otros, como se sustentaba económicamente. En suma, esa escenografía autorial que define las obras de Guillén, en las que, además, ejecuta una mutilación consciente del “yo” al eliminar el apellido Comaposada en toda su producción posterior al exilio, parece específica del medio y del lector al que se dirige. La identidad de la autora se desdobra así en contacto con el espacio público.

### 3. Notas para la biografía de una escritora en el exilio

Al echar la vista atrás, Concha Liaño, colaboradora del núcleo catalán de Mujeres Libres, reconocía que “Quien estaba al pie del cañón, y es la que menos se nombra, es a Mercedes Comaposada [...]. Mercedes sí estaba al pie nuestro, dedicándonos el tiempo completo. [...] Nos dedicaba completamente su tiempo” (Vega Masana, 2016: 116). En efecto, el tiempo de Guillén habría permanecido congelado de no ser por el ejercicio de memoria que, acaso inconscientemente, promueven los epistolarios consultados. Su análisis favorece la reconstrucción intersubjetiva de autoras como Guillén, al revelar ciertas calas de su biografía; entre ellas, la pasmosa asiduidad con que la escritora viajó a España durante la dictadura. Hasta el momento, los únicos registros oficiales de sus incursiones al interior peninsular se custodiaban en la Prefectura de Policía de París, un total de nueve, entre el 21 de marzo de 1951 y el 9 de abril de 1958 (Martínez López, 2024). El precio por su condición de “étrangère” se saldaba con solicitudes de visado con destino Madrid, ciudad a la que la escritora “*désire se rendre d’urgence*”.<sup>17</sup>

Pese a que algunas cartas confirman la autenticidad de aquellos viajes, como el que Guillén realizó en abril de 1953<sup>18</sup> y que anunció a Conde con una tarjeta postal enviada en enero del mismo año,<sup>19</sup> hubo muchos más de los que atestiguan los informes policiales. Si 1951 nos parecía ya una fecha temprana, al tiempo que atrevida, para una mujer que formó parte activa del anarcofeminismo de preguerra, la siguiente carta llama poderosamente la atención:

Creo que este verano dejaremos los parises [*sic*] para quedarnos en Madrid del alma. Pero no quiero hacerme muchas ilusiones porque siem-

<sup>17</sup> Oficio del Consulado General de España en Francia, dirigido al Prefecto de Policía de París, 9 de octubre de 1952, Archives de la Préfecture de Police de Paris, COMAPOSADA, Mercedes, épouse LOBO, Carton 179W-4: Casiers centraux conservés.

<sup>18</sup> Solicitud de Visado, 11 de abril de 1953, Archives de la Préfecture de Police de Paris, COMAPOSADA, Mercedes, épouse LOBO, Carton 179W-4: Casiers centraux conservés.

<sup>19</sup> Tarjeta postal de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver, 28 de enero de 1953, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 077/087.

pre surge algo que retrasa nuestra ida. El escultor está deseando volver a sus raíces tanto como yo. Ya hablaremos de eso cuando vaya el mes próximo.<sup>20</sup>

Lo cierto es que la información provista por Guillén invita a pensar en un viaje anterior a febrero de 1949, una hipótesis que podría sostener el reverso de una fotografía en blanco y negro conservada por Berges. En ella, las dos amigas fueron inmortalizadas en Madrid, el 11 de mayo de un año indeterminado, a finales de la década de 1940 (Imagen 1).



**Imagen 1.** Mercedes Comaposada Guillén y Consuelo Berges Rábago. En el reverso de la fotografía aparece recogida la fecha en que fue tomada la instantánea. Colección fotográfica, Fundación Consuelo Berges, Archivo personal de Consuelo Berges, Madrid.

<sup>20</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver, 24 de febrero de 1949, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 053/046.

### 3.1. Un puente entre las dos Españas: intercambios, proyectos y otros encuentros culturales

Desde otro prisma, las cartas analizadas permiten concretar cuáles fueron los agentes culturales y las redes profesionales que Guillén tejió durante sus estancias en la capital. Así, en paralelo a las experiencias y emociones más íntimas, la correspondencia expone situaciones de intercambio en los planos cultural, editorial y profesional:

Quisiera pedirnos muchas cosas. A ver si de una vez podemos realizar alguno de nuestros tan queridos proyectos. Necesitaría una línea sucinta de poetas españoles más destacados de los comienzos a nuestros días, clasificados por tendencias. Algo breve sobre Hita, Juan Ramón y Alberti. Ahí es nada. Pero vosotros tenéis esto en la palma de la mano [...]. Están traduciendo al francés poetas españoles y podría trabajar un poco en ello si vosotros me ayudáis. Van a traducir antiguos y modernos [...]. Por qué no indicáis algún libro que os interese de lo que se edita por aquí. Y por qué no me tenéis al corriente de lo bueno que se edita por ahí. Siempre nos prometemos buenas cosas cuando nos vemos, pero ahora vamos a empezar a ser gente seria ¿verdad?<sup>21</sup>

Este tipo de intercambios entre la España del exilio y la del interior fueron frecuentes a lo largo de la dictadura y, en ocasiones, favorecieron el desarrollo profesional de sus protagonistas. De hecho, Guillén colaboró con la Librairie des Éditions Espagnols, a la que nos referíamos más arriba, para quien tradujo al francés, entre otras, las *Serranas* del arci-preste de Hita (Ruiz, 1960). Aún más, su trabajo fue reseñado en *Ínsula*, revista bibliográfica de ciencias y letras (1946-1976) (Campos, 1961), órgano cultural al que la historiografía considera “cabeza de puente”, esto es, uno de los medios vehiculares que propiciaron el intercambio de ideas entre el exilio republicano y el interior (Abellán, 1985). Como veremos más adelante, Comaposada también trabajó para revistas francesas de cultura e historia del arte, lo que explicaría su interés por libros como el que pide a Conde en la siguiente misiva:

<sup>21</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver, 24 de febrero de 1949, Sig. 053/046, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, España.

Querida Carmen,

Cómo estáis los tres. Yo llevo dos días malucha a causa del mal tiempo que hace en estos parises [*sic*]. Te agradezco mucho el envío del Valbuena. Con el resto, envíame, cuanto antes, un libro sobre escultura ibera “La Dama de Elche”. Lo encontrarás en la librería grande de detrás del Palace. Como no creo te sobren perras, si necesitaras algo de aquí te lo enviaría a cambio de libros de poesía de jóvenes. Panero y otros que consideres buenos.

¿Editaron tu libro? Cuánto me alegraría que vinieses para junio. No dejes de decirme la fecha. Te acusaré recibo de la Historia. Con un abrazo muy fuerte de Mercedes.<sup>22</sup>

Así, las cartas se configuran como espacios de intercambio de ideas, de proyectos comunes y de promesas laborales. Aún más, permiten problematizar nociones asociadas al concepto de autoría “como la libertad, la independencia, la autonomía o la integridad personal” (Pérez Fontdevila, 2019: 25), favoreciendo lecturas exocanónicas del proceso creativo que, en este caso, es resultado de una acción colaborativa. En ella operaría el capital económico, pero también el simbólico y el intelectual, ya que las escritoras opinan sobre sus obras, comparten sus reacciones, se recomiendan entre ellas, aportan sugerencias y, en ocasiones, contribuyen con información apriorísticamente ilocalizable en sus lugares de residencia, construyendo, en realidad, una obra coral:

Henri Laurens,

Nació en París en 1885.

Después de la escuela “comunale” trabajó como aprendiz en casa de un escultor decorador. Más tarde, como escultor en las construcciones.

Asistió a cursos de noche dibujando con modelo, haciendo esbozos y modelajes naturalistas.

<sup>22</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver, París, 29 de mayo de 1951, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 069/054. A propósito de estos intercambios, en carta a Amanda Junquera, Carmen Conde decía: “Escribí a Mercedes encargándole los 3 o 4 volúmenes de las MEMORIAS de Simone de Beauvoir, que me dijo Elena Soriano que son de sumo interés” (Santander, 21 de agosto de 1964, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 136/035).

Sin maestro —solo— se inició en la escultura.  
 De 1911 a 1921 trabajó con el mismo espíritu que los cubistas Braque, Léger, etc.  
 A partir de 1921, vuelve a tener contacto con las formas naturales  
 Vive una época de soledad plena, se encuentra poéticamente.  
 Ahora se le conoce mundialmente.  
 Conserva su sencillez de los años oscuros y de artista verdadero. Ama el silencio. Huye siempre de cuanto sea propaganda.  
 Lo demás —escultura— ya viste algo. Manos a la obra, pues.  
 Envía el trabajo que hagas.  
 Mañana te enviaré algún semanario.<sup>23</sup>

No es extraño que Guillén envíe esta información a Conde, puesto que Henri Laurens ayudó al matrimonio a su llegada a París en 1939 y su influencia, casi como un mentor, marcó ampliamente la carrera artística de Lobo (Bolaños, 2000: 59-67). Con todo, parece que su mujer ocupó siempre una posición destacada entre el círculo de artistas radicados en París y, en especial, entre el grupo de españoles prorrepúblicanos.<sup>24</sup> De hecho, sabemos que fue a través de la escritora cómo José María Moreno Galván y Luis González Robles, representantes del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC) y enviados a París a instancias de la administración franquista, entraron en contacto con aquellos en julio de 1956:

Por fin, y gracias a la intervención de la esposa del escultor Baltasar Lobo, se decidió hacer una reunión conjunta de todo el grupo de la escuela de París en casa de Lobo, para tomar decisiones conjuntas, no sólo en lo concerniente a la adquisición de obras para el Museo de Arte Con-

<sup>23</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde, 7 de julio de 1951, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 070/086 (el subrayado imita al original). No es extraño que Guillén envíe esta información a Conde puesto que Henri Laurens había ayudado al matrimonio a su llegada a París en 1939 y, sin duda, marcó la carrera artística de Lobo (Bolaños, 2000: 59-67).

<sup>24</sup> Elvira González, fundadora junto con Fernando Mignoni de la histórica galería Theo en Madrid en 1967, y galerista de Baltasar Lobo y de otros compañeros españoles de la denominada Escuela de París, confirma la alta estima y el profundo respeto, tanto personal como profesional, que todos ellos mostraron por Guillén (Entrevista realizada por la autora a Elvira González en Madrid, el 23 de abril de 2024).

temporáneo, sino también al de una iniciación de relaciones cordiales, no con el Gobierno pero sí con todos lo que en España están empeñados en la lucha por el arte contemporáneo.<sup>25</sup>

La mediación a la que alude el informe demuestra la significación de Guillén en las decisiones del grupo, así como su papel en tanto que bisagra o puente entre la cultura artística del exilio parisino y el interior (Martínez López, 2023: 448-455). Lo que desconocíamos era que esta situación se había dado ya con anterioridad. En el reverso de una carta enviada a Carmen Conde, el 29 de mayo de 1951, Guillén anotaba un breve mensaje para Antonio Oliver: “Los artistas se han reunido y no les parece conveniente participar. Creer sería contribuir al éxito. Si hubiera algo nuevo, en estos días, te lo comunicaría rápidamente”.<sup>26</sup> Todo parece indicar que la catalana se estaba refiriendo a la oferta realizada a los artistas españoles de París por las autoridades culturales del régimen, para que participasen en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952. Lejos de aceptar aquella invitación, que escondía en realidad una estrategia de afianzamiento y normalización del régimen franquista hacia el exterior, tamizada por el pretexto de la cultura, se llevaron a cabo diferentes iniciativas condenatorias de la hipocresía dictatorial. Entre ellas, y orquestada por Picasso, la celebración de una Contrabiennial en la parisina galería Henri Tronche en noviembre del mismo año, cuyas fotografías incluyó Guillén en su libro *Artistas españoles de la Escuela de París* (1960), sin que la censura franquista se percatase de aquel guiño disidente (Guillén, 1960: entre 80-81 y 88-89).<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Informe de Luis González Robles y José María Moreno Galván para tratar de incorporar a las actividades del Museo de Arte Contemporáneo a todos los grupos de artistas españoles de París (mecanografiado y firmado, 5 pp.), 7 de julio de 1956, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Donación de Rafael Fernández del Amo, Sig. RESERVA 2851, p. 3.

<sup>26</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás, 5 de mayo de 1951, Sig. 069/054, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, España.

<sup>27</sup> Junto con Picasso, el Comité Organizador de aquella contrabiennial lo conformaban los exiliados republicanos Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaja y Antonio Aparicio (Martínez López, 2023: 234-239).

### 3.2. ¿Sabes algo de Mercedes? El epistolario en la construcción de espacios de solidaridad entre mujeres

Con todo, la pista de la catalana se diluye durante más de una década entre las cartas de Carmen Conde, y no aparece de nuevo hasta marzo de 1969, de forma aislada y tardía, cuando Guillén comunica a la cartagenera que se encuentra en Novelda (Alicante), y que pronto la visitará en Madrid.<sup>28</sup> Agotada la documentación condiana conservada, el camino hacia la reconstrucción biográfica de Guillén se desvía en el espacio, pero también en el tiempo, y vuelve atrás, a diciembre de 1965. La preservación de la memoria de Comaposada recae ahora sobre Justina Ruiz de Conde, con la que la escritora compartió algunas de sus preocupaciones más íntimas:

Querida Elo:

Hace años nos salvaste la vida facilitándonos el poder instalarnos en la rue des Volontaires. Ahora vuelvo a tí segura de que también nos ayudarás. Estamos pasando unos momentos difíciles económicamente. Balta ha dejado su contrato con la galería y hasta dentro de 3 o 4 meses no tendrá un mínimo de cosas hechas, esta vez tuyas —todo lo anterior pertenece al marchante. Después será mejor para él. Yo he trabajado durante dos años para la revista de arte de Hachette, pero se acabó la historia del arte que publicaban y, claro está, se acabó mi trabajo.

Entonces: he pensado mandarte 7 dibujos de Balta de mi colección particular, firmados, para que los vendas en estos días a tus amigos de USA —no a López Rey que no le quiero nada—. Reúnes 1000 frs. nuevos, 100.000, y me los envías en cheque o como puedas a casa de mi hermana: Mme Carmen Comaposada [...].

Con los 100 mil frs. antig y unos dibujitos que venda aquí salvo la situación sin que Balta sepa que se acabó también mi trabajo.

A ti te enviaré un dibujo grande para que lo guardes o lo que quieras. No quiero decirle la situación verdadera a Consuelo porque tiene poco trabajo y bastante me ha ayudado siempre. Te envío los dibujos —pequeños

<sup>28</sup> Carta de Mercedes Lobo a Carmen Conde, 20 de marzo de 1969, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, Sig. 171/021. Tal y como relata Elena Escolano (2018), el matrimonio Lobo-Guillén solía acudir a la región alicantina atraídos por el mármol rojo que el escultor empleaba en algunas de sus piezas.

creo mejor — y otro día te mandaré tu dibujo y revistas con lo que he hecho. Ahora si resuelvo esto podrá acabar mi Picasso. Le he visto 3 veces en poco tiempo y tengo bastante hecho.

No me dejes, Elo, somos gente seria.

Abrazos, cariño Mercedes.<sup>29</sup>

La triste situación que enfrentaba Guillén a mediados de la década de los sesenta da cuenta del alcance de las redes solidarias que se tejieron entre aquellas mujeres. Pese a que unas semanas después le agradecía a Ruiz de Conde su ayuda, “aunque hayamos fracasado”,<sup>30</sup> no cabe duda de que se trataba de una coyuntura compartida y generalizada, y que, como hemos visto, no se reducía al factor económico. Al mismo tiempo, las palabras de Guillén adquieren una significación intertextual que sería imposible desentrañar sin apelar a determinados sucesos que, aislados, pasarían desapercibidos. En primer lugar, se descubre que Ruiz de Conde colaboró con el matrimonio durante sus primeros años de destierro parisino. Segundo, se menciona a Carmen Comaposada, hermana de Guillén, de la que hasta ahora apenas había ninguna pista, a no ser por una fotografía inédita en la que ambas posan junto a Consuelo Berges a las puertas del Museo del Prado de Madrid. En tercer lugar y, aunque parezca menor, llama la atención el proyecto de venta de los dibujos de Lobo; en especial, al evocar un breve fragmento en el que Hélène Parmelin, activista, escritora y amiga del matrimonio, reconstruye el periplo del escultor en la búsqueda de su pareja en 1939, a la que encuentra en un campo de concentración cerca de la región de Ardèche:

Y Mercedes, a la que finalmente ve, había llevado consigo, como en los cuentos, tres talismanes, sus únicos tesoros salvados.

Una manta.

Una caja llena de dibujos de Lobo.

<sup>29</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Eloína Ruiz Malasechevarria (Justina Ruiz de Conde) París, 2 de diciembre de 1965, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Women: writers, artists: Letter, Box: 3, Folder: 9.

<sup>30</sup> Carta de Mercedes Comaposada a Eloína Ruiz Malasechevarria, París, 27 de diciembre de 1965, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Women: writers, artists: Letter, Box: 3, Folder: 9.

La biblia del abuelo, en cuyos márgenes estaban escritas sus cuentas como cantero (Parmelin, 1964: n. p).

A juzgar por la cita de Parmelin, así como por los múltiples testimonios que recuerdan cómo Guillén se consagró a la carrera profesional de Lobo (Vicente, 2023: 145), aquella decisión adquiere ahora otra tonalidad, acaso más oscura. Ciertamente, el interés de la escritora por mantener al escultor al margen de las dificultades económicas que atravesaba entonces el matrimonio no es azaroso. Al contrario, responde al ideal de *mujer de artista* que Guillén llegó a sostener en su producción literaria, y que definía como “eso tan difícil de ser que hace falta toda la comprensión del mundo para serlo, del mundo del artista, del mundo de la obra del artista, del mundo de fuera del artista” (Guillén, 1975: 175). *Mujer de artista e, igualmente, biógrafa del reconocido Pablo Picasso*, Mercedes Comaposada compartió estas reflexiones con otras de sus coetáneas, como la esposa del pintor malagueño, Jacqueline Roque, a quien recordaba “lo difícil que es ser mujer de un artista: unas veces hay que sentirse cordero, otras león” (1975: 182). A propósito del *Picasso*, las cartas que Consuelo Berges envió a Justina Ruiz de Conde desvelan la aciaga empresa editorial que acompañó el proceso de publicación:

También me encontré una carta de Stasys, tan simpática como él. Me haría un gran favor vendiéndome los *Picassos* de Mercedes. Tres de ellos se los pagué ya a ella diciéndole que los había cobrado. No creo que sea muy difícil, pues ninguna biblioteca importante puede, creo, desperdiciar la ocasión de tener en su sección de bellas artes un libro como ese, de tirada tan corta, agotado y a precio de salida. Sin haber cobrado los derechos, Mercedes les ha pagado, encima, más de 600.000 pts. (sacadas de la venta de los libros que se quedó) y ya le falta poco para que le declaren liberado el libro y lo publique rápidamente Siglo XXI, en colección bolsillo.<sup>31</sup>

De la correspondencia intercambiada entre Carmen Conde y Gabriela Mistral, la investigadora Cabello-Hutt concluye que “publicar un

<sup>31</sup> Carta de Consuelo Berges a Eloína Ruiz Malasechevarria, Madrid, 27 de agosto de 1975, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Berges, Consuelo: Letter, Box: 1, Folder: 2.

libro es, en este caso y muchos otros, un esfuerzo colectivo” (2015: 381). En este sentido, las palabras de Berges a Ruiz de Conde legitiman este alegato al tiempo que evidencian la situación, tan inédita como alarmante, que se vivió entre la madrileña editorial Alfaguara, a cuyo mando estaba Jorge Cela Trulock, y la propia Guillén. De hecho, la indignación de Berges, en cómplice sororidad con su amiga, dejó pistas interesantes como la que recoge esta carta del 24 de abril, en la que confiesa a Ruiz de Conde que “por lo del Picasso, Jorge Cela y yo nos evitamos”.<sup>32</sup> Además, junto a los avatares que hubo de atravesar Guillén, la información recogida en el epistolario permite, finalmente, adivinar los motivos que llevaron a la autora a publicar una segunda edición de bolsillo con Siglo XXI en 1975:

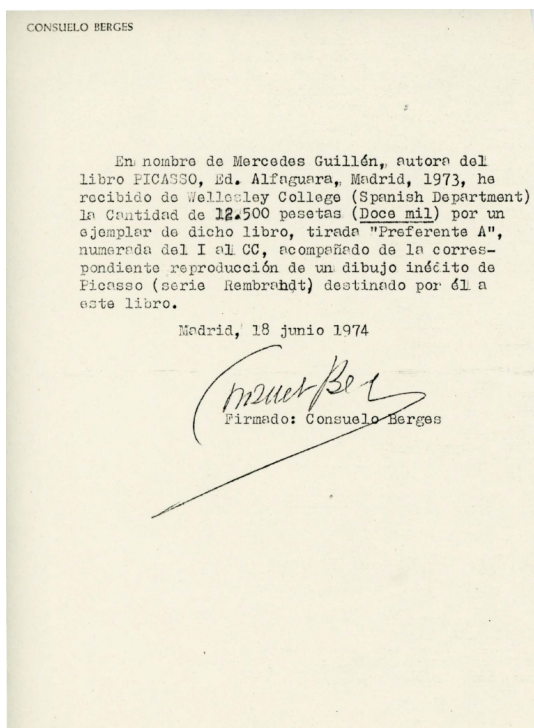
Estuvo Mercedes seis días. Se llevó libros —Picasso— para la Librería Española de la Rue de Seine, pues Soriano los pidió a Alianza y no se los han mandado. De los que Mercedes ha comprado a Alfaguara (entre los escasos anticipos que le dieron para las ilustraciones, por las que ellos no han pagado ni un céntimo, y los libros que ha pedido, les debe 277.000 pesetas), tengo yo en casa 14 de la tirada de I a CC, con dibujos aparte de 46x37 y 12 de los sencillos, numerados del 201 al 1300.<sup>33</sup> Las dos tiradas están casi agotadas. Mercedes Saorí ha vendido a sus amigos catorce de los de dibujo (12500 pesetas) y yo ocho.

Dime de cuáles te reservo los dos que quieres, uno para Bárbara y otro para ti (el de sin dibujo cuesta 3.350 ptas.). Mercedes se ha empeñado en que me quede con el X. [...]

<sup>32</sup> Carta de Consuelo Berges a Eloína Ruiz Malasechevarria, Madrid, 24 de abril, ¿1974/1975?, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Berges, Consuelo: Letter, Box: 1, Folder: 2. El subrayado imita al original.

<sup>33</sup> El primer *Picasso* (1973) fue publicado por Alfaguara en Madrid, en edición especial de coleccionista, con una tirada reducida que contó con 103 imágenes, así como un poema de Picasso grabado en la tela con que se encuadernó el volumen, reproducido en su contraportada. Dicha edición estaba ilustrada con reproducciones en color y en blanco y negro y contaba con una reproducción facsímil de un dibujo inédito, original de Picasso —*Retrato con boina* (11 de julio de 1968)—, propiedad de Mercedes Guillén. Como bien comenta Berges, el facsímil tuvo una impresión limitada a los doscientos primeros ejemplares.

La compensación de Mercedes es que salga el texto en edición barata y de 15.000 ejemplares. Dinero, muy poco, pero a ella le interesa mucho que el libro se difunda, por su pasión picassista y su lado digamos político. Es probable que lo edite Siglo XXI.<sup>34</sup>



**Imagen 2.** Acuse de recibo de Consuelo Berges correspondiente al importe de un ejemplar del libro Picasso (Alfaguara, Madrid, 1973), de Mercedes Guillén, adquirido por el Departamento de Español del Wellesley College, firmado en Madrid, el 18 de junio de 1974. Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Berges, Consuelo: Letter, Box: 1, Folder: 2.

<sup>34</sup> Carta de Consuelo Berges a Eloína Ruiz Malasechevarria, abril de 1974, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Berges, Consuelo: Letter, Box: 1, Folder: 2. El subrayado imita al original.

Igualmente, la promoción económica del trabajo de Guillén que muestran algunas cartas y otros documentos conservados por Ruiz de Conde (Imagen 2), resulta casi un patrón en las dinámicas relacionales de aquella generación de mujeres (Juárez López, 2022: 92-93). En consecuencia, la preocupación por el éxito de sus compañeras despliega un tejido que se transforma en “espacio de validación y por lo tanto de profesionalización para quienes no vienen investidos de una legitimación institucional” (Cabello-Hutt, 2015: 386),

[...] Al cabo de tantos años de trabajos, disgustos y dificultades. Acaba de sacarlo [el *Picasso* de Guillén] Alfaguara, hace sólo un mes, y ya está casi agotado sin haber llegado a las librerías. Es un libro caro, aunque, dentro de sus características, debían haberlo puesto más caro [...]. [...] Como la tirada es tan corta y lleva varias cosas de Picasso (no solo ese dibujo) absolutamente inéditas e irrepetibles sin autorización de su propietaria, será un libro buscadísimo por los innumerables picassistas del mundo. Aparte de esto, el texto da un Picasso vivo, y cuenta, en la primera parte, lo que no se ha contado: la acogida de Picasso a los refugiados españoles, su vida en París durante la ocupación, etc. Y, más aparte aún, Mercedes se ha dejado infligir la mayor estafa editorial del siglo. De la tirada especial, que venden a ese precio debían venderlo mucho más caro porque lleva la reproducción, en tirada corta, de un dibujo original, inédito y propiedad de Mercedes, debían pagarle el 50%. Le pagan ¡el 3%! Los gritos que le he dado, durante varios días, por aceptar semejante infamia, estando, como siempre, sin un céntimo (aunque Lobo gana ahora mucho dinero) me han acabado de matar.<sup>35</sup>

La indignación de Berges ante el caso Alfaguara-Guillén, que atraviesa reiteradamente las cartas intercambiadas con Ruiz de Conde durante los primeros años setenta, podría pensarse como una pieza clave en el apuntalamiento del discurso feminista desarrollado durante los años previos a la Guerra Civil. Sara Ahmed sostiene que “estos viajes emocionales están ligados a la politización de una manera que reanima la relación entre el sujeto y un colectivo” (Ahmed, 2015: 259). En consecuencia,

<sup>35</sup> Carta de Consuelo Berges a Eloína Ruiz Malasechevarria, Madrid, 21 de enero ¿1974?, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Berges, Consuelo: Letter, Box: 1, Folder: 2.

la preocupación por la agencia de Comaposada resultaría un síntoma concluyente.

#### 4. Con destino Guillén: reflexiones finales y otros propósitos para un largo viaje

Así, desde el apoyo anímico y fraternal a otras cuestiones de índole editorial y económica, las cartas y postales analizadas, tensionadas por la figura de Guillén, permiten conocer la situación de la escritora en unas fechas en las que, hasta el momento, la información solo podía reconstruirse de manera fragmentaria. El diálogo que se genera al analizar de manera cruzada los epistolarios consultados descubre y afianza nuevas calas en la biografía de la autora. Por un lado, al resituar a Guillén en un espacio preeminente en la historia de las redes culturales que marcaron el panorama intelectual de la España del siglo xx. Al mismo tiempo, al arrojar luz sobre un relato escasamente trabajado, que reivindica la existencia de intercambios o puentes tendidos entre el exilio y el interior. Unos puentes que, en este caso, poseen una vocación real de diálogo o, en palabras de investigadoras como Olga Glondys, se construyen sobre responsabilidades compartidas y deseos de superación (2011: 939-949). Al leerse desde los debates en torno a la legitimación autorial y la superación del discurso canónico en torno al género, femenino y epistolar, la correspondencia analizada ofrece una peculiaridad contradictoriamente extendida: el partidismo y la ideología política son superados por los vínculos emocionales y transformados en espacios colaborativos capaces de promover la profesionalización y el éxito entre compañeras.

Con todo, esta investigación se aleja de respuestas absolutas y plantea, en realidad, nuevas rutas en nuestro acercamiento a Comaposada. Por ello, es fundamental continuar engrosando el número de archivos personales que orbitan en torno a esta red de mujeres, cuya vocación colectiva, emancipatoria y solidaria ya defendía Guillén en su juventud:

Comaposada estaba hilvanando una red de cordialidad entre mujeres más capacitadas por su formación académica y otras menos, para enseñarles herramientas culturales básicas y que estas capacitaran a su vez a

otras, haciendo crecer esas redes de emancipación que nunca olvidaron (Vicente, 2000: 70).

Ello nos conduce a continuar esta reconstrucción del perfil biográfico de Mercedes Comaposada Guillén con el convencimiento de que fue tejedora de unas redes sororales cuyos flecos deben recuperarse ahora a través de otras tramas, concretamente, a partir de aquellas amistades atemporales que la escritora no dudó en conservar:

Tiempo sin tiempo,  
horas sin día,  
por el recuerdo  
siempre querida.  
Como el aire,  
que no se aleja  
ni se desvía  
tú, siempre amiga.<sup>36</sup>

**Recibido:** 10/05/2024

**Aceptado:** 16/07/2024

#### Referencias bibliográficas

- Abellán, José Antonio (1985), “Notas. Los diez primeros años de *Ínsula* (1946-1956)”, *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, 66, pp. 105-114.
- Ahmed, Sara (2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ackelsberg, Martha A. (2004), *Free Women of Spain. Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, California: AK Press.

<sup>36</sup> Fragmento de un poema de Mercedes Comaposada Guillén, incluido en una carta enviada a Eloína Ruiz Malasechevarria, sin fecha, Wellesley College Archives, Justina Ruiz de Conde Papers, 3PRuiz de Conde; Women: writers, artists: Letter, Box: 3, Folder: 9.

- Benítez, Esther (1992), “Entrevista –truncada– con Consuelo Berges”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 11-12, pp. 269-285.
- Bolaños, María (2000), *El silencio del escultor: Baltasar Lobo (1910-1993)*, Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.
- Campos, Jorge (1961), “Sobre la traducción de las *serranas* del Arcipreste de Hita hecha por Mercedes Guillén e Yvon Taillandre”, *Ínsula, revista bibliográfica de ciencias y letras*, 16 (172), p. 10.
- Conde, Carmen (1986), *Por el camino viendo sus orillas*, Barcelona: Plaza & Janés, vol. II.
- Egea Bruno, Pedro María (2023), “Carmen Conde en la revista anarquista *Mujeres Libres*”, en José Sánchez Conesa y Francisco Velasco Hernández (coords.): *Francisco Henares: el valor de la palabra*, Cartagena: Ediciones Nova Spartaria, pp. 351-368.
- Entrevista* (2007), “Entrevista a Visitación Lobo y Gregorio Gallego”, *El Solidario*, 13, octubre de 2007, pp. 4-10.
- Escolano, Elena (2018) [Relato de la experiencia de Baltasar Lobo y Mercedes Guillén a principios de los años setenta en la localidad de Novelda], fragmento de Agustín Remesal, (dir.): “Baltasar Lobo. La soledad del escultor” [documental], Hepkra Digital, S.L., en Canal: LoboArte TV ([www.museobaltasarlobo.es](http://www.museobaltasarlobo.es) y YouTube), <<https://museobaltasarlobo.es/lobo-arte-tv/video/elena-escolano-a-lobo-le-intereso-el-marmol-rojo-de-novelda-alicante/>>
- Cabello-Hutt, Claudia (2015), “Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)”, en Pura Fernández (ed.): *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública transatlántica de las Letras: Escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 369-388.
- Ferris, José Luis (2007), *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

- García Martínez, José (1983), *Gente de Murcia*, Murcia: Gráficas Godoy.
- Gascón Vera, Elena y Joy Renjilian Burgy, eds. (1992), *Justina. Homenaje a Justina Ruiz de Conde en su ochenta cumpleaños*, Madison: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos.
- Glondys, Olga (2011), “La política del ‘puente’ planteada desde la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento, pp. 939-949.
- Guardia Herrero, Carmen de la (2023), “Las metamorfosis de Eloína. La correspondencia entre Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarría”, en José Teruel y Santiago López-Ríos (coords.): *El valor de las cartas en el tiempo: sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 169-200.
- (2020), “Cartas a ‘Elo’. Afecto, complicidad y reconstrucción identitaria en la correspondencia entre Justina Ruiz de Conde y Consuelo Berges”, en Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza y Gabriela de Lima Grecco (coords.): *Escrituras de autoría femenina e identidades ibero-americanas*, Rio de Janeiro-Madrid: Autografía-UAM Ediciones, pp. 157-187.
- Guillén, Mercedes (1975), *Picasso*, Madrid: Siglo XXI (1ª ed. Madrid: Alfaguara, 1973).
- (1960), *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Molina, José Luis (2002), *Valeriano Orobón Fernández: anarcosindicalismo y revolución en Europa*, Madrid: Libre Pensamiento.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2021a), *Consuelo Berges: El rastro oculto de una voz libertaria*, Granada: Comares.
- (2021b), “Masona, rebelde y escondida. El redescubrimiento de Consuelo Berges (1899-1988)”, *Investigaciones Históricas: época moderna y contemporánea*, 41, pp. 789-814, <<https://doi.org/10.24197/ihemc.41.2021>> (consultado 03/01/2024).

- Houvenaghel, Eugenia Helena (2023), "Introduction. Creating Epistolary Spaces of Proximity: Spanish Women's Letters from Exile", *Romance Quarterly*, 70 (2), pp. 62-65 <<https://doi.org/10.1080/08831157.2023.2188131>> (consultado 4/11/2023).
- Iturbe, Lola (1974), *La mujer en la lucha social y en la guerra civil de España*, Madrid: La Malatesta.
- Juárez López, Andrés (2022), "Ecdótica epistolar, indexación y redes personales: una aproximación a la correspondencia entre Elisabeth Mulder y Consuelo Berges", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 10, pp. 73-109 <<https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.31793>> (consultado 09/02/2024).
- Jurado, Nekane (2017), *Lucharon contra la hidra del patriarcado: Mujeres Libres*, pres. Martha Ackelsberg, pról. Victoria Sendón, Iruña: Eusko Lurra Fundazioa.
- Kristeva, Julia e Isabel Vericat, (1995), "El tiempo de las mujeres", *Debate Feminista*, 11, pp. 343-365, <<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1995.11.1842>> (consultado 13/06/2023).
- Liaño Gil, Conchita *et al.* (1999), *Mujeres Libres. Luchadoras Libertarias*, prólogo de Antonina Rodrigo, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Martínez López, Beatriz (2024). "Una (auto)biografía de Pablo Picasso: memoria de Mercedes Comaposada Guillén. Apuntes para una recuperación necesaria", en Mercedes Guillén, *Picasso*, edición de Miguel Cabañas Bravo y Beatriz Martínez López, Madrid: Editorial Doce Calles.
- (2023), *Pablo Picasso, entre el franquismo y el exilio republicano. Su instrumentalización política y artístico cultural* (tesis doctoral inédita), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Meléndez Táboas, Amelia (2017), "Literatura artística de Mercedes Comaposada firmada como Mercedes Guillén", en María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coords.): *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, Sevilla: Benilde, pp. 10-20.

- Montiel Rayo, Francisca (2023). "Un puente epistolar entre las dos Españas: Cartas de escritoras exiliadas a Carmen Conde (1940-1980)", *Romance Quarterly*, 70 (2), pp. 66-86, <<https://doi.org/10.1080/08831157.2023.2188129>> (consultado 17/11/2023).
- Nash, Mary (ed.) (1975), *Mujeres Libres: España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets.
- Parmelin, Hélène (1964), *Baltasar Lobo. Sculptures 1962-1964*, París: Galerie Villand-Galanis.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019), "Qué es una autora o qué no es un autor", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 25-59.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (2019), "El género de la autoría", Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 7-23.
- Ramos, Carlos (2023), "Exiliados, creadores y pioneras: historias de hispanistas en Wellesley College", *Estudios del Observatorio/Observatorio Studies*, 88, pp. 1-44, <<https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/informes>> (consultado 14/02/2024).
- Real López, Inmaculada (2018), "Mercedes Guillén y Mollie Steimer. Anarquismo y feminismo: Epistolario inédito en torno a Mujeres Libres", *Cuadernos republicanos* 97, pp. 35-64, <<https://www.ciере.org/pdfdownload.php?doc=35>> (consultado 20/04/2022).
- Ruiz, Juan (1960), *Serranas de l'Arciprêtre de Hita*, trad. al francés Mercedes Guillén e Yvon Taillandier, París: Librairie Espagnole.
- Russ, Joanna (2018), *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. Gloria Fortún, Madrid: Dos bigotes.
- Vega Masana, Eulàlia (2016), "Mujeres Libres, una luz que se encendió. La organización libertaria en la memoria de sus militantes", en Colectivo arcadia *et al.*: *Mujeres libres y feminismo en tiempos de*

*cambio*, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo/ Fundación Andreu Nin, pp. 101-120.

Vicente, Laura (2020), *La revolución de las palabras. La revista Mujeres Libres* (prólogo de Antonina Rodrigo), Granada: Comares.

--- (2023), “Comaposada”, en Mercedes Guillén: *Picasso con los exiliados*, Madrid: Muñeca Infinita.

UNED. *REI*, 12 (2024), pp. 163-197

## EL FOLKLORE TRADICIONAL EN LOS GUIONES RADIOFÓNICOS DE CARMEN CONDE (1947-1952)

PILAR VEGA RODRÍGUEZ

*Universidad Complutense de Madrid*  
pvegarod@ucm.es

**RESUMEN:** Carmen Conde realizó un importante trabajo de difusión del folclore tradicional español, en especial del romance, la leyenda y el cuento, a través de los programas liderados en Radio Nacional entre 1947 y 1952 destinados al público infantil. El presente trabajo analiza estos guiones y localiza las fuentes de los textos tradicionales, sabiamente manejados por la escritora.

**PALABRAS CLAVE:** Guiones de radio, Carmen Conde, Público infantil, Romance, Leyenda, Cuento.

## TRADITIONAL FOLKLORE IN THE RADIO SCRIPTS OF CARMEN CONDE (1947-1952)

**ABSTRACT:** Carmen Conde played a significant role in the dissemination of traditional Spanish folklore, particularly romances, legends, and tales. She achieved this through radio programs broadcast on Radio Nacional, specifically targeting children, between 1947 and 1952. This study examines these radio scripts, highlighting the traditional sources skillfully employed by the writer to adapt and present folklore to her audience.

**KEYWORDS:** Radio scripts, Carmen Conde, Children's audience, Ballads, Legends, Tales.

### 1. El folklore tradicional en los guiones radiofónicos de Carmen Conde

Carmen Conde Carmen Conde Abellán, nacida en Cartagena en 1907 y fallecida en Majadahonda en 1996, fue una figura literaria multifacética que dejó una huella profunda en la literatura española del siglo XX. Su obra literaria es vasta y variada. No solo escribió poesía, novela, teatro, ensayo y biografía, sino que también fue una destacada autora de literatura infantil. En 1967, Carmen Conde hizo historia al convertirse en la primera mujer que recibía el Premio Nacional de Literatura<sup>1</sup> y, poco después, en la primera mujer que ingresaba en la Real Academia Española.

Si bien su obra literaria ha obtenido también un amplio reconocimiento con relación a los medios de comunicación, su contribución con la radio es un tesoro menos conocido, aunque igualmente valioso. Carmen Conde inició esta colaboración en Radio Cartagena (1925-1926), posteriormente en Radio Murcia (1934-1938) y después de la Guerra Ci-

<sup>1</sup> Este reconocimiento parece sugerir que no ha quedado rastro en su reputación de su colaboración con la república antes de la guerra.

vil tuvo un papel muy relevante en Radio Nacional (entre 1944 y 1976), donde se convirtió en una voz muy influyente que abordó preocupaciones diversas: desde el bienestar de los niños, a la promoción de la creación literaria, la reflexión sobre el papel de la mujer en la literatura, la espiritualidad y la fe católica o la protección de los animales, entre otras. Fran Garcerá, especialista en la Edad de Plata, ha rescatado todas las colaboraciones de Carmen Conde para la sección “Voz de mujer” del programa “España a las 8” de Radio Nacional y ha recopilado los textos de las intervenciones entre 1967-1972 en el libro titulado *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)*. Por su parte, y desde los datos que constan en el archivo Carmen Conde, Manuel Broullón (2023) ha realizado el repertorio de los guiones conservados de sus intervenciones en la radio a lo largo de varios programas semanales en los que logró crear un espacio diverso y cautivador.

La audiencia de estos espacios pudo disfrutar de una variada selección de contenidos. En primer lugar, las propias composiciones de Carmen Conde (poemas, o cuentos) y, por supuesto, el comentario o lectura de textos de escritores contemporáneos, pero también la amabilidad de la revista cultural miscelánea, en la que se leyeron clásicos, se insertaron noticias literarias y apuntes biográficos, se reseñaron libros y se realizaron abundantes dramatizaciones y adaptaciones de textos clásicos y tradicionales. Un signo de la independencia con que Carmen Conde afrontó siempre sus trabajos, y tal vez muestra de una supervisión menos rigurosa de lo que cabía esperar en la temprana posguerra, fue la selección para la lectura en Radio Nacional de autores como Antonio Machado, Federico García Lorca<sup>2</sup> o Miguel Hernández.

En este trabajo vamos a ocuparnos solo de un tipo de los materiales conservados en estos programas radiofónicos, los relativos a la literatura tradicional y folklore de España, que representan el 14% de los asuntos tratados en estas emisiones. La reproducción de romances dra-

<sup>2</sup> Poemas de García Lorca, 15 de junio, RN: 1947; “Tío vivo” de Federico García Lorca, 17 de diciembre, RN: 1948; “Canción del poeta Federico García Lorca”, 19 de agosto, RN: 1949, “Poesías de Federico García Lorca” [“El lagarto está llorando...”]; [“Agua, ¿dónde vas?...”]. “Versos de hoy” (de Federico García Lorca), 12 de mayo, RN: 1950.

matizados abarca el 5% de los materiales radiofónicos y casi un 9 % los cuentos tradicionales. Bajo la forma de dramatizaciones la escritora dio a conocer numerosos romances, leyendas, cuentos tradicionales, adivinanzas y canciones, destinados preferentemente al público infantil, pero dirigidos también a todo tipo de receptores.

El formato de las intervenciones sobre literatura tradicional permite en ocasiones que los personajes presenten directamente la narración; en otros emula el marco de una conversación o tertulia oral sostenida por la propia escritora (bajo la identidad de Florentina del Mar o Asunción) con su audiencia, o bien introduce una sesión de cuentacuentos que refiere el abuelo Romancero y que escuchan los niños.<sup>3</sup> Analizamos a continuación a los diversos géneros con una consideración separada.

## 2. El romance

Como miembro de la Generación del 27, Carmen Conde compartía con sus coetáneos el amor neopopularista por la literatura tradicional, por lo que irrigó sus composiciones de citas y recreaciones del romancero, leyendas y canciones de transmisión oral. El *Romancero Gitano* o *Mariana Pineda, romance popular en tres estampas* de Lorca o *Fermín Galán, romance de ciego en tres actos* de Alberti son ejemplos magníficos de la extraordinaria capacidad de la literatura tradicional para inspirar obras memorables, tanto en la lírica como el drama.

Por otra parte, en el panorama cultural y político se había generalizado la valoración del romance como compendio primordial de las tradiciones históricas y la estética de la esencialidad. Las Misiones Pedagógicas, en las que participó Conde, fomentaron los recitales de romances, cuentos y poesías de la tradición oral (Ahumada, 2012: 67).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Carmen Conde firmó con varios seudónimos, entre ellos *Florentina del Mar* y *Asunción* (RN: “En el mundo de las letras” y “En el mundo de la poesía”, de 1951) posiblemente motivados por la necesidad de introducir nuevos perfiles que atrajesen a un nuevo público o también para caracterizar programas renovados con material diverso. El heterónimo *Magdalena Noguera* lo empleó más generalmente para los textos religiosos.

<sup>4</sup> Las Misiones Pedagógicas visitaron más de 7000 localidades En todas ellas el objetivo

La misma predilección mostraron más tarde los campamentos de la Sección Femenina. De hecho, uno de los objetivos de su III Congreso Nacional, en 1939, fue el de “rescatar” el folklore regional español para salvarlo de la extinción a que estaba condenándolo la transformación de los modos de vida, en momentos de intenso éxodo rural. Como en otras ocasiones de la Historia de la Literatura Española, las formas populares fueron comprendidas como la esencia admirable de lo “específicamente español”, de ahí que se buscara recopilarlas y protegerlas. La intensa actividad de formación de la mujer, con la constitución de Escuelas de Hogar, Música, Orientación Rural o Educación Física, también en horario nocturno, se destinó a combatir el analfabetismo, completándose a partir de 1946 con las cátedras Ambulantes “Francisco Franco”, que viajaban por la geografía española en cursos de tres meses. Pues bien, entre las actividades de ocio y educación de los jóvenes se dio en estas cátedras una importancia singular a la recopilación de romances y canciones y a su narración y canto, con el objetivo de su utilización en la formación ciudadana. Un espacio diario en estas cátedras fue la “Hora del Romance” (Martínez Cuesta, 2018: 67), momento en el que se recitaban y escenificaban poesías españolas que contaban leyendas o gestas de héroes, en la velada del fuego de campamento. Por otra parte, los coros de la Sección Femenina, en los que participaba la gente de los pueblos que se visitaban, incorporaron a su repertorio romances y canciones tradicionales recogidos en las distintas provincias; entre ellos el de la Loba Parda, el Conde Olinos, la Doncella Guerrera y muchos otros (Lizarazu, 1996: 237). En definitiva, la atención al romance, la canción y el cuento popular fue un objetivo en el que coincidieron tanto las Misiones Pedagógicas como las cátedras ambulantes de la Sección Femenina por los mismos motivos, como el despertar del patriotismo (López y Moya, 2017).

---

fue la promoción de la cultura en actividades al aire libre con el propósito de divertir e instruir. Los estudiantes visitaban los pueblos desolados y dejaban en ellos su carga de romances y comedias. Riquelme (2012: 68-69) recuerda que en el repertorio no faltaba nunca el romance de “La loba parda” y que la obra de Menéndez Pidal era autoridad de referencia.

A esto se suma la densidad bibliográfica sobre el romancero generada en la década de los años 30 y 40, consecuencia de la investigación y aportaciones inéditas de eruditos como R. Foulché-Delbosc, Ramón Menéndez Pidal o Aurelio Espinosa. Hay que añadir, además, la reedición, en 1945, del *Romancero general* de Agustín Durán, en la Biblioteca de Autores Españoles, así como los romanceros preparados por Palau Vera (1929) y Gonzalo Menéndez Pidal (1936), destinados a los estudiantes, y el de Ángel González Palencia (1947), para un público más general. Es posible comprobar esta abundancia de materiales disponibles hacia 1940 espigando en la biblioteca de la Universidad Complutense, con la que estuvo vinculada Carmen Conde por razones profesionales y que seguramente visitaba de forma asidua.<sup>5</sup>

Tal vez esta alta valoración concedida al romance en la inmediata posguerra explica el contenido de las emisiones de Carmen Conde en Radio Nacional. En su caso, además de la veta popularista de la nueva vanguardia y de las posibles recomendaciones sociopolíticas, el origen de su predilección, según ella misma declara, puede localizarse en su temprano aprendizaje de la narración y el canto de la mano de sus amigas en Melilla, siendo todavía una niña (Ahumada, 2012: 212). Pero, sin duda, fue su trabajo inmediato con Menéndez Pidal, el gran estudioso del romancero y los cantares de gesta, y el estrecho contacto con los colaboradores del erudito (Dámaso Alonso, Tomás Navarro Tomás o Rafael Lapesa) lo que convirtió a la escritora en una ferviente defensora de la tradición popular.<sup>6</sup>

Especialmente entre los años 1948 a 1951 se incorporaron a las emisiones que dirigía la escritora numerosos romances.<sup>7</sup> Tal vez estos

<sup>5</sup> En 1957 Carmen Conde colaboró con su esposo, Antonio Oliver, en el Seminario-Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>6</sup> Conde publicó una biografía de Menéndez Pidal en 1969. En su opinión, junto con Ramón y Cajal, Menéndez Pidal era la gran figura de la cultura hispánica en la primera mitad del siglo XX. En Radio Murcia intervino también Conde con una conferencia sobre Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, y Gregorio Marañón, (Conde, 1986: 115- 126).

<sup>7</sup> Sobre los romances se ocupó Conde en TVE con las grabaciones “El Conde Arnaldos” y “Arnaldos” noviembre 1973: “Páginas del Romancero”, febrero-marzo 1974; “Del árbol de la leyenda. Una dama hay en la torre”, abril-mayo 1974 y “El de Olmedo el Caballero...”

guiones pudieron servirle de germen para lo que más tarde se convirtió en un volumen de romances narrados que tituló *Cuentos del Romancero*. Lo publicó en 1982 la editorial Río Nuevo (Ediciones 29) y en 1987 salió a cargo de Escuela Española. Este libro constaba de 35 cuentos agrupados en cuatro secciones, cada de una de ellas precedida por un texto de ambientación: “Aventuras y desventuras de los cuatro condes”; “Los enamorados y la Muerte”; “Llanto de las ciudades y de los tristes cautivos” y “Clamor de Hazañas”.<sup>8</sup> Son estos también los títulos de algunas de las emisiones radiofónicas, que a su vez se integraron más generalmente en el espacio denominado “Héroes del Romancero”. El libro cuenta además con otros ocho romances que Carmen Conde utilizaría en otras emisiones: entre ellos, el romance del cautivo, de Don Bueso, del prisionero, la historia de la Cautiva España, las hijas del conde Flor o el romance de Álora.

La autora menciona las fuentes que sigue para la selección de los romances difundidos en la radio: Ramón Menéndez Pidal y Ángel González Palencia. De lo que se trata en estos programas es de ofrecer una versión sencilla y acorde a la comprensión de los niños, sin dejar de animarlos a acudir a las fuentes citadas cuando sean mayores, para conocer más profundamente lo que les ha sido referido. Por el momento, el Abuelo Romancero será quien, como en una especie de libro abierto, les abra las puertas a la esencia nacional.

Como la propia Carmen Conde declara, su propósito al seleccionar este género para las emisiones radiofónicas fue el dar a conocer a los niños “historias de belleza” y misterio. El romance es bello porque tiene misterio, el misterio de la fatalidad incomprensible y de las decisiones

(sin fecha).

<sup>8</sup> Sobre estos episodios del romancero y la leyenda escribió más tarde piezas teatrales, como *El conde Sol* a impulsos de Genaro Xavier Vallejos, texto que tuvo gran éxito y fue escenificado en la TVE, al igual que *El lago y la corza*, con música de Matilde Salvador, emitido en 1961. El *Monje y el pajarillo*, bajo el título *Un pájaro canta*, fue estrenado en 1967. Los tres textos fueron recogidos en *A la estrella por la cometa*, premio Doncel. “Páginas del Romancero” se constituyó en sección en el programa de tarde “Dramáticos infantiles” de TVE en 1974.

extremadas de sus personajes, que sobrepasan la racionalidad, la inexplicable fuerza de las pasiones intensas por las que se es capaz de dar la vida. Los niños no comprenden del todo las actitudes de los personajes, pero perciben algo mucho más importante que una lógica de acción.<sup>9</sup> En el romance todo es posible.<sup>10</sup> Concretamente en el romance de “Los enamorados y la muerte” lo que aprenden los niños es que el amor y la muerte corren juntos a menudo. Y se quedan extasiados esperando nuevas historias de grandes amores que sobrepasen este mundo y entren en lo eterno.<sup>11</sup>

En la emisión, aunque se enuncie un tema principal para el programa, lo cierto es que Conde enlaza en él más de un romance o leyenda, de modo que en cada guion son varios los relatos tradicionales invocados. Por ejemplo, bajo el rótulo “La muerte del novio” se incluye también la historia de la infantina encantada, y del enamorado y la muerte. En otros títulos más generales como “Llanto de las ciudades cautivas” se recogen varias historias de conquista y derrota, la conquista de Antequera, la pérdida de Alhama o el llanto de Boabdil al abandonar Granada, etc. También Carmen Conde prologa a veces con un espacio más teórico y reflexivo la narración de un romance específico, como cuando, al abordar la historia de la Cueva de Hércules, avanza antes la descripción de Toledo de Cristóbal de Lozano, una de las fuentes más utilizadas desde 1667 para conocer la leyenda, gracias a su libro *David Perseguido y Reyes Nuevos de Toledo*.

Son muchos más los romances leídos y comentados en los guiones radiofónicos, como puede verse en el “Anexo” final, todos ellos perfectamente localizables. Conde maneja los diferentes tipos: históricos, fron-

<sup>9</sup> “Niño: No comprendo por qué lloraba el pastorcillo...

Otro: Ni por qué se quería morir ...

Niña: No importa. ¡Tiene misterio!

Abuelo: Así es. Todos los romances tienen misterio. ¡Por eso son tan bellos!” (“Los enamorados y la muerte”).

<sup>10</sup> “Niño: Oye, Abuelo: en el Romancero no se moría nadie de verdad, y cuando se moría se podía resucitar y todo” (“Los enamorados y la muerte”).

<sup>11</sup> “Niña: (suspira) Pero es bonito llorar por amor” (“Los enamorados y la muerte”).

terizos, novelescos, líricos. Por la emisión desfilan figuras como Álvaro de Luna, el rey Pedro I el Cruel, o Alfonso X, el sabio; hechos de armas y batallas sangrientas como la de Las Navas de Tolosa; traiciones siniestras como la de Bellido Dolfos o la matanza de los abencerrajes; héroes míticos como el Cid; desventuras de cautivos y de enamorados, vaticinios y presagios, entre otros.

Inicia la emisión la voz de una Narradora, supuestamente la propia escritora, que introduce el episodio y reaparece en ocasiones para alentar la acción, aliviando el esfuerzo de los personajes que dialogan en el programa. Son estos el Abuelo Romancero, por un lado; y los niños, por otro (al menos un niño y una niña, cuando no más) y, desde luego, los personajes del relato, a los que los oyentes pueden escuchar en una dramatización llena de recursos sonoros. En los diálogos de los personajes se incorporan fragmentos literales de los romances.

Todo el texto, más allá los efectos especiales (que componen un auténtico escenario sonoro), se sostiene con un alto grado de emotividad y profundo tono admirativo. Este decorado se completa con impresiones estéticas muy personales de la escritora que pueden resultar algunas veces forzadas, como cuando se dice en “La batalla de las Navas” que es posible escuchar el mar a mil metros de profundidad en el Jardín de los Frailes del Monasterio del Escorial y que este espacio contiene la esencia de lo español.

El abuelo va refiriendo a los niños las historias del viejo romance-ro, y los niños, participan en la narración con sus curiosidades, quejas, exclamaciones de emoción o de horror, y en ocasiones rivalizan o discuten entre ellos. También colaboran con sus preguntas y suposiciones para completar el relato. El abuelo suele guiarlos para que reflexionen sobre la moraleja de la historia, que ellos mismos suelen enunciar. Dirigirán al abuelo peticiones sobre el relato que desean:

Niño: ¡Abuelo, que haya princesas y pajes en los cuentos!

Niña: ¡Que sean generosos los caballeros!

Niño: ¡Que no se mueran sin ser felices!

El relato se suministra a través de las preguntas interesadas de los niños: “¿Cómo fue?”, “¿Qué pasó?”; estas expresiones instan al abuelo a continuar con el relato. Como es patente, estos niños representan a la audiencia del programa, a la que a veces se interpela directamente,<sup>12</sup> y se imagina su reacción durante los programas<sup>13</sup> que con toda probabilidad escuchaban en compañía de sus padres (se emitía cada sábado a las 8:30 de la mañana); de ahí los resabios adultos o la carga de didactismo que se respira a veces en observaciones que reflejan lo que los niños escuchan en sus casas o sería deseable que les inculcasen los adultos.<sup>14</sup> Por momentos a Conde se le escapa en los diálogos un vocabulario que no encaja del todo con la audiencia.<sup>15</sup>

El abuelo imparte lecciones de historia y de literatura al hilo de las narraciones, como en “Llanto de las ciudades cautivas” en que explica la costumbre árabe de llamar “esposo” al dueño de una ciudad, y “esposa” o “novia” a la misma. Con todo, las enseñanzas se insertan con naturalidad, a propósito del argumento. Por otra parte, los niños demuestran en ocasiones sus conocimientos previos de la historia referida, puesto que van recordándole al abuelo algunos pasajes.

No falta tampoco la comparación entre presente y pasado, unas veces para sorprenderse de costumbres incomprensibles,<sup>16</sup> otras para lamentar algo que se ha perdido.<sup>17</sup> En “Clamor de hazañas” el niño adopta

<sup>12</sup> “¿Dónde están los niños que siempre nos escuchan? Adelante, niños amigos: ¡para vosotros se representarán pequeñas historias de enamorados legendarios; heroínas y héroes de romancero español!” (“Los enamorados y la muerte”).

<sup>13</sup> Concretamente, en el referido al conde Alarcos afirma la escritora: “durmieron muy mal los niños que escuchaban siempre al abuelo romancero; cosas raras: al amanecer soñaron todos que aquel les esperaba junto a una fuente para seguir refiriéndoles a aquellas aquellos maravillosos relatos de nuestros antepasados y a esa fuente se dirigen para seguir escuchando al abuelo romancero” (“Los enamorados y la muerte”).

<sup>14</sup> “Niño: ¡Qué fastidio: siempre el amor metiéndose por medio!

Abuelo: ¡Ah! Ya lo verás cuando crezcas, hijo” (“Llanto de las ciudades cautivas”).

<sup>15</sup> “Niño: ¡Cuántos siglos de lucha empezaron entonces!” (“Llanto de las ciudades cautivas”).

<sup>16</sup> “Niño: Ahora ya no pasan esas cosas”. Y el niño se refiere a que a las muchachas se las casaba contra su voluntad. (“Los enamorados y la muerte”).

<sup>17</sup> “Niño: ¡Cuánto me hubiera gustado pertenecer a aquellos siglos de que nos hablas!”

el papel del abuelo y reflexiona sobre la diferencia entre las guerras de entonces y las de ahora. Por su parte, el abuelo sugiere que tal vez pueda existir una guerra justa en la que dos bandos estén implicados con los mismos derechos, y ante esta situación, Dios se mantiene como espectador neutral, aunque dolido, de los hechos. Destaca en este texto que se puntualice la alusión a las doncellas guerreras, protagonistas también de hazañas, lo que no podría tomarse exactamente como alegato feminista ya que la tradición de las heroínas es muy antigua y conocida en los legendarios. También es característico de las leyendas sobre la reconquista y del romancero que se elogie por igual el valor de los héroes en los dos frentes.

En el diálogo se marcan también las diferencias de carácter entre el niño y la niña, y se manifiestan estereotipos que a veces la propia Conde comparte. La niña tiende a la ensoñación romántica y el niño se manifiesta activo e impaciente. A la niña le interesa saber si el Conde Sol era guapo y se lamenta de la terrible suerte de una mujer, recién casada, cuando su esposo parte a la guerra y quizá ya no vuelva, o la abandone. Pero el abuelo redondea la historia al incidir en que el amor no se acaba nunca cuando es noble y verdadero:

Niña: (suspira) ¡Qué hermosa historia la de la tortolita viuda!

Niño: (ansioso) ¿Y qué más, qué más nos cuentas, abuelo?

(“La muerte del novio”).

La niña tiende a la compasión y el niño es mucho más belicoso:

Niña: ¡Pobrecito niño el suyo! sin padre y sin madre ... no me gusta el final de este romance! ¿Por qué se quedó solito el niño, abuelo?! (“Los enamorados y la muerte”).

Niño: ¡Abajo los cobardes todos! (“La batalla de las Navas”).

Sin embargo, la niña no es sumisa ni pasiva; discute en ocasiones con su compañero o se ríe de su falta de sagacidad. En “Llanto de los tristes cautivos”, a la niña le subleva que la reina mora maltrate a la infantina

(“La batalla de las Navas”).

para hacerla perder su belleza y evitar así que el rey se pueda fijar en ella. Pero aún le indigna más la reacción tópica de su compañero:

Niña: (indignada) ¡Pobre criatura! ¡Qué reina más bruta!

Niño: Las mujeres celosas, sean de la raza que sean, todas son iguales.

Niña: ¡Eso lo dirás tú, porque eres hombre!

Según matiza Conde, el Abuelo Romancero se encuentra con los niños en un lugar especial, sagrado, que es El Escorial. Por eso en la última emisión, “Llanto de los tristes cautivos”, cuando termina el relato interviene la narradora para explicar que las campanas del monasterio empiezan a tocar, porque ese día es una fiesta muy especial, la de la Ascensión. La alegría que se respira impulsa a Conde a clamar: “¡Libertad del espíritu, fuera de la tristeza y del llanto de los cautivos: ciudades y hombres apesadumbrados de prisiones!”. Los niños rodean al abuelo para abrazarlo, pero no lo encuentran: “Habíase desvanecido como el toque de campanas. Solo la gran presencia del Monasterio de El Escorial se levantaba ante ellos como una estatua real y eterna”. Llena de orgullo, añade la autora en esta emisión que su iniciativa de favorecer el acceso de los niños a este corpus de narración oral le trajo muchas felicitaciones de parte de expertos y escritores.

### 3. La leyenda

Otro grupo de temas abordado en estas emisiones son las leyendas, españolas y extranjeras. Antes de referirnos a algunas de las seleccionadas por la escritora para sus guiones conviene recordar lo que Conde entiende que son las notas esenciales del género. Contamos para ello con una declaración expresa recogida en sus memorias, también reproducida en el programa “Levanto mi voz”.

La leyenda es imaginación basada en hechos reales, o historia que se despliega narrativamente a través de la imaginación. Es una reliquia de la creación artística del pasado que merece protección y custodia, pues sin ella no hay poesía para la vida real. La verdad de la leyenda consiste

en su justicia poética, en su capacidad de doblegar el mal (“El enamorado que burló al diablo”).

Los textos legendarios, dramatizados en los programas de Conde, por lo general son los más tardíos de los guiones preparados por la escritora. En el conjunto de estos guiones se contabilizan doce leyendas y otras seis intervenciones que reiteran y explican algunas de las leyendas ya utilizadas. Proceden de variedad de tradiciones legendarias: por supuesto, las españolas, pero también nórdicas, orientales, irlandesas, etc.; incluso hay leyendas literaturizadas como “La piedad infinita”, artículo que hace el comentario de la adaptación de la obra de Flaubert, *La légende de Saint Julien l’Hospitalaire*, por parte de Max Garric y Jan Doat.

Algunas de ellas se leen en la radio a través de la intervención de una locutora y una voz misteriosa, o bien se refieren mediante un diálogo, como en “La piedad infinita”, en que conversan dos amigas muy parecidas al tipo de oyentes que buscaba la emisión, señoritas muy bien educadas en colegios bilingües ironiza Conde y que corren el peligro de perder lo recibido en el colegio al dedicarse a un ocio poco instruido, como es el juego de cartas. Los textos adaptados son una oportunidad para insertar mensajes de interés para el público femenino.

En otros ejemplos son los personajes de la leyenda los que dramatizan el relato, como en “El enamorado que burló el diablo”, o bien un coro de voces refiere la narración, como en “La leyenda del agua”. Es esta última leyenda, de clara espiritualidad franciscana, una parábola ecológica en la que se explica que los pecados de los hombres tienen una repercusión cósmica que logra desestabilizar la creación. En la línea de lo sustentado desde antiguo en el tópico de la Edad de Oro, con la fuga de este mundo de la Verdad y la Justicia a causa de los pecados de los hombres, también Conde sugiere que el agua ha abandonado la tierra, desecada por la impiedad de los hombres: es decir, la naturaleza castiga la maldad humana dejando de ser fecunda, como ya sucedió en el Paraíso. Por eso el agua se esconde en lugares cada vez más recónditos y es necesario alcanzarla mediante el trabajo y el esfuerzo penoso.

Otra leyenda española es la de “El Cristo de las Claras”, una de tantas narraciones tradicionales sobre el hallazgo prodigioso de imágenes sagradas, que Carmen Conde aprovecha para la lectura del terrible y hermoso poema de Unamuno, además de variar en algo la secuencia de los versos y dejar pasar alguna lectura incorrecta.<sup>18</sup> El guion de Carmen Conde fue emitido en Radio Continental.

“El basajaun”, al que Conde se refirió en una emisión de agosto de 1949, es el hombre salvaje y monstruoso que habita en los bosques. De enorme estatura y fuerza prodigiosa, tiene faz humana, pero está completamente cubierto de vello y tiene las uñas como garfios. Solo se aparece de noche, en los caminos solitarios. Como expone Gibert Aribau en el tomo V de la Biblioteca de Tradiciones Populares (1886), podría entenderse este personaje de la mitología vasca como la personificación de la fuerza del viento en los bosques, que a veces remeda voces y aullidos de hombres o animales, y desencadena fuerzas incontrolables y huracanadas. De hecho, todas las religiones primitivas han divinizado al viento, representándolo como un ser terrible, dotado de fuerza extraordinaria, “que ruje en la montaña, devasta la llanura, azota el bosque y pone en peligro la vida de los seres humanos”. La voz “basajaun” o “basojaun” significa en euskera “señor del bosque”.

De especial interés son también los dos guiones radiofónicos de Carmen Conde sobre la leyenda del monje y el pajarito, tema que investigó en profundidad y que dio lugar más adelante a una pieza de teatro infantil. Recoge esta leyenda Alfonso X el Sabio en sus cantigas. Según la tradición, el abad Ero de Armenteira, inmerso en la oración, se internó en lo más profundo de un bosque, y allí, al pie de un árbol, se paró a escuchar el canto de un pájaro. Al regresar al convento el abad fue consciente del prodigio que acababa de vivir. En el monasterio estaba todo cambiado, nadie conocía a los que habían sido compañeros de su orden. Finalmente, el abad reveló su identidad a los actuales monjes. La historia de Don Ero enlaza directamente con la de San Amaro, ejemplar

<sup>18</sup> El texto de Unamuno fue publicado el 26 de mayo de 1913 en *Los Lunes del Imparcial* y suscitó reacciones diversas. Retomó el autor el asunto en *Andanzas y visiones españolas* (1921), con un largo poema en prosa un año después en *El Cristo de Velázquez*.

peregrino a Santiago y fundador de varios monasterios, que se lanzó mar adentro en busca del paraíso, y a su vez, se muestra muy próxima a la irlandesa de San Borondón o San Brandán. Al regreso de su peregrinación San Amaro se encontró con que en el lugar de donde había partido había sido edificada, durante su ausencia, una hermosa ciudad. Claro está que esa ausencia había durado más de dos siglos. Según refieren otras versiones de la leyenda, después de este suceso extraordinario San Amaro se instaló en Burgos para dedicarse en un hospital a las obras de caridad.

En su pieza teatral para niños, *El monje y el pajarillo*, Carmen Conde sigue la versión que reitera la leyenda esta atribuida a San Virila, abad del monasterio de Leyre hacia el 934. La leyenda, apunta la escritora, según el magisterio de Filgueira Valverde, tiene su correlato europeo en la del monje de Heisterbach.

#### 4. El cuento tradicional

Lo dicho sobre la boga del romance en el primer tercio del siglo XX es válido también para el cuento popular, objeto de la investigación de eminentes folkloristas ya desde los orígenes de la sociedad de Estudios de Folklore español. Inspirado en modelos europeos —especialmente la Folk-Lore Society de Londres—, Antonio Machado Álvarez promovió la institucionalización del folklore como disciplina en España. La Sociedad de Folklore Español desplegó un gran esfuerzo en preservar y comprender la riqueza de las tradiciones populares en España, dejando un legado valioso en el campo del folklore y la antropología. Su consecuencia lógica fue una generación de investigadores que desde una metodología científica prosiguió la labor de recopilación y edición del cuento popular.

El elenco de cuentos vertidos en la radio es muy numeroso, más de un centenar, la mayoría convenientemente fechados, desde 1947, con especial profusión en los años 1948 (veinte cuentos) y 1949 (cuarenta y cuatro cuentos). Prácticamente todos ellos figuran en las colecciones de Espinosa, Llano Roza, y Curiel Merchán, a veces incluso siguiendo un orden correlativo en cuanto a fechas y seguimiento de fuentes. Según Conde, los ingredientes del cuento popular son la enseñanza moral, encan-

tamiento, recompensa a los sacrificios y final dichoso y resplandeciente (“El joven con cabeza de burro”, 18-I-1952) a lo que se añade el miedo, como finalidad concreta en el caso de los “cuentos de brujas”.

El poder aleccionador del cuento queda patente al comienzo de “El muchacho que no conocía el miedo” en que un joven interlocutor confiesa a Asunción su terror a los exámenes. También en los tiempos remotos, enseña la narradora y ejemplifica el cuento, los muchachos tuvieron que aprender a combatir sus aprensiones y a dejarse enseñar por lo más humilde, como ocurre al protagonista del relato. En otros casos, el cuento es ejemplo de lo que no se debe imitar, matiza Asunción al referir el cuento picaresco de “Los cuatro estudiantes”. Supuestamente la selección de textos del folklore auspiciada durante el primer franquismo trataba de marginar lo más comprometido moralmente; sin embargo, no se aprecia esto en el programa de Conde, que aborda sin problemas historias incestuosas como la de Delgadina o crímenes horribles como el infanticidio del cuento “El joven con cabeza de burro”. Por cierto, el cuento de la princesa Delgadina es uno de los ejemplos de prosificación de un romance, otro de los procedimientos utilizados por Conde para el espacio sobre el cuento.

Por lo general el cuento se inicia aclarando su procedencia y las circunstancias de la recopilación. Por ejemplo, de “El médico y la muerte” se indica que es asturiano. O bien, después de afirmar que el cuento “Sol y estrellas” lo escuchó en Trujillo, la narradora aprovecha para recordar que en este solar nació Pizarro, y que en el pueblo extremeño se contienen las reliquias del viejo pasado imperial.

A veces son los propios niños los informantes de estos cuentos, explica la Narradora, que menciona concretamente a una niña llamada Isabel Toribio, quien le habría contado el cuento “Sol y Estrella”. Del titulado “El león y la leona” dice Conde que lo escuchó “en un pueblecito de montaña”. Este cuento refiere la discusión conyugal entre el león y la leona, con consecuencias mortales para los que opinan en el altercado, por lo que la raposa emplea su astucia para evitar pronunciarse sobre el mal aliento de la leona, aduciendo que está constipada. Los niños ríen con la sagacidad del personaje y comentan: “Vio que no se podía decir la

verdad y claro, dijo que estaba constipada”. Lógicamente, el abuelo que refiere el cuento no deja pasar la oportunidad para sacar consecuencias didácticas del cuento: “La verdad se debe decir siempre, salvo que se sea raposa o raposo.... Lo que ocurre es que cuando una persona es león o leona, pues hay que evitar incurrir en su violencia, so pena que se quiera morir descuartizado”.

Por otra parte, no siempre es Florentina quien lleva la dirección del relato. En algunos cuentos también actúa una voz narrativa indeterminada, o participa Asunción, como alter ego de Conde, y no falta un narrador abuelo que dialoga con un niño y una niña, a la vez que los personajes del cuento dramatizan la historia.

Otras veces el ritual de ingreso del cuento exige dar un título proverbial al mismo:

Narrador: Pues señor, érase que se era

Niño ¿Cómo se llama este cuento?

Narrador: Esto eran dos hermanas....

Niño: ¿Y se llama este cuento...?

Los niños intervienen con curiosidad preguntando por el desarrollo de la historia y reproduciendo así la dinámica de un relato oral. Sus reacciones muestran en ocasiones la reticencia, ante un cuento excesivamente pavoroso, o manifiestan su sorpresa e incredulidad ante relatos disparatados, como en el cuento de “La rana y la culebrina”, sobre una mujer que deseaba tanto tener hijos que aceptó engendrar ranas.

En los diferentes cuentos los pequeños oyentes van dando a conocer sus actitudes, carácter y puntos de vista. En líneas generales el niño aparece un poco petulante, impaciente y sabelotodo, mientras la niña se manifiesta ansiosa, soñadora, pero también obstinada. Cuando, en *El castillo de Orope*, la princesa impide que la primera esposa del príncipe pueda hablar con él porque le da un brebaje de adormidera, la niña protesta por la deslealtad de la princesa, y añade el niño que esa conducta indica que no podía ser una princesa de verdad, pues los príncipes “no faltan jamás a su palabra”, a lo que agrega Florentina que “nadie debe faltar jamás a su palabra” aunque no sea noble.

El cuento “Periquín” pertenece al tipo que Propp habría catalogado como “fuga con transformaciones” (1974: 506), sucesión continua de metamorfosis emuladas por el mago que trata de atrapar a su antiguo discípulo. La trama vertiginosa hace exclamar al Niño: “¡Dios mío, qué complicado”; a lo que la Niña responde: “¡Claro! Así es la magia”. En este cuento es la niña la que pone límites a su compañero y le hace callar, recordándole una parte del argumento para que no se angustie ante el aparente desenlace. Curiosamente será el niño quien demuestre temor,<sup>19</sup> mientras la niña es más capaz de racionalizar el relato.<sup>20</sup> Ella se muestra más comprensiva cuando los personajes recaen una y otra vez en el mismo error, así como más conocedora de los esquemas estructurales del cuento. Por ejemplo, en “Las tres prendas de Pedro”, sobre dos hermanos que tienen diferente suerte en la vida, el narrador explica que el pequeño hace lo que le dice el mayor porque “era su deber el ser obediente” y Pedro, el mayor, perdonará a su hermano, que ya nunca volverá a envidiarle. La niña, por su parte, se anticipa al final del narrador, diciendo: “Ya sé: vivieron todos muy felices etc. etc. no?”.

Por último, no faltan cuentos que refieren los niños sin ayuda de nadie, como “Juan Portal”, contado enteramente por el Niño.

En muchos cuentos no hay participación de los niños, sino que la dramatización corre tan solo a cargo de los personajes. Pero, al igual que en el resto de los cuentos, la narradora añade la localización del cuento, como en “Otra princesa encantada”, que, según declara la autora, escuchó contar en Sevilla. Por esta razón dará paso a la voz de una mujer sevillana que refiere el cuento con acento y gracejo: “Este era un pescadío que iba ar mar a pesca...”.

En definitiva, los cuentos seleccionados por Carmen Conde logran un buen muestrario de todos los tipos: maravillosos y de encanta-

<sup>19</sup> Niño: ¡Oh, qué horror! ¿Una vela iba a levantarse y a dirigirse hacia la cama...? ¡Qué miedo! (“Las tres prendas de Pedro”).

<sup>20</sup> Niña: En todos los cuentos pasan cosas misteriosísimas, y hay que hacerlas para que el cuento se cumpla. (“Las tres prendas de Pedro”).

miento, de animales, sobre el tonto y el listo, de adivinanzas, picarescos y morales.

## 5. Conclusión

Según hemos visto en este breve recorrido por las contribuciones radiofónicas de Carmen Conde entre los años 1947 y 1952, la escritora trató de compartir con sus oyentes su veneración por la literatura tradicional en los guiones de sus programas a través de la lectura y recreación de romances, leyendas y cuentos de la transmisión oral. A esta predilección contribuía la densidad bibliográfica sobre estos géneros acumulada entre los años 30 y 40, a consecuencia de la investigación y aportaciones inéditas de eruditos como R. Foulché-Delbosc o Ramón Menéndez Pidal, y de las aplicaciones prácticas en la investigación de los trabajos de la relativamente reciente Sociedad de Folklore Español. De lo que se trataba en estos programas era de ofrecer a los niños una versión sencilla y acorde a su comprensión de estas reliquias de la poesía popular, en la que con el tiempo sabrían reconocer la esencia nacional. A través de un efectivo escenario sonoro que reforzaba el relato y transmitía una fuerte carga emocional, la escritora fue capaz de recrear los romances más célebres de la tradición, referir las más bellas leyendas españolas y extranjeras y difundir centenares de cuentos llenos de gracejo, diversión y encantamiento, entreverados todos ellos con las observaciones estéticas y pedagógicas más personales.

El mundo de los cuentos (y podría añadirse, el mundo de la literatura tradicional) es el mundo de los sueños. La idea proviene de uno de los textos teóricos en los que Carmen Conde facilita una reflexión sobre el género, a propósito de la reflexión sobre la obra de Henri Pourrat, *El tesoro de los cuentos*.<sup>21</sup> Y, según afirma la voz de mujer que remata el cuento de “Juan Portal”, solo en el sueño se cumplen las cosas misteriosas que vienen desde el país remotísimo de soñar, soñar y soñar....

<sup>21</sup> Conde, C. “Sobre *El tesoro de los cuentos* por Henri Pourrat”, 1 diciembre, RN: 1952.

Esto es lo que lograron los espacios radiofónicos de Carmen Conde dedicados al folklore tradicional: crearon un puente entre el mundo de los sueños y la realidad cotidiana, que sigue inspirando y fascinando a las generaciones actuales.

**Recibido:** 5/9/24

**Aceptado:** 3/11/24

### Referencias bibliográficas

- Ahumada Zuaza, Luis (2012), “Carmen Conde en la historia del teatro infantil español: semblanza biográfica”, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* 5, 26-61.
- Aribau, Gibert (1886), “Seres Sobrenaturales”, en Antonio Machado Álvarez (dir), Francisco Álvarez (ed.): *Folklore español: Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, Madrid: Fernando Fe, t. V, pp. 221-237.
- Broullón Lozano, Manuel Antonio (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.
- Conde, Carmen (1969), *Menéndez Pidal*, Unión Editorial.
- (1979), *Una niña oye una voz*, Madrid: Editorial Escuela Española.
- (1982) *Cuentos del Romancero*, Barcelona: Libros Río Nuevo.
- (1986), *Por el camino viendo sus orillas*, Barcelona: Plaza & Janés, cap. II, 115- 126.
- (1991), “Clota y Ordoña Zrien”, en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos, (1914-1920)*, Melilla: UNED, pp. 51-56.

- Curiel Merchán, Marciano (1944), *Cuentos Extremeños*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Depping, George (1844), *Romancero castellano*, II, Leipzig: Brockhaus.
- Durán, Agustín (1877), *Romancero general o colección de Romances*, X, Madrid: Rivadeneira.
- Durán, Agustín (1945), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al s. XVIII*, Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores españoles.
- Entrambasaguas, Joaquín y Madrigal, M. (1948), *Romancero general y flor de diversa poesía*, Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 2 vols.
- Espinosa, Aurelio M.<sup>a</sup> (1923-1926), *Cuentos populares españoles*, 3 vols. California: Stanford U.P., 2<sup>a</sup> edición.
- Espinosa, Aurelio M.<sup>a</sup> (1946), *Cuentos populares españoles*, I. Madrid: CSIC. Vol. II, 1947.
- (1946b), *Cuentos populares de Castilla*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1987), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid: CSIC.
- Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber] (1859), *Cuentos y poesías andaluzas*, Sevilla: Imprenta de El Mercantil.
- (1877), *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Madrid: Fortanet.
- Garcerá, Francisco (2022), *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)*, [Madrid], Fundación Banco de Santander.
- Gella Iturriaga, José (1946), *Romances viejos*, Madrid: Clásicos Ebro.
- González Cresciano (1944), “La tía Canastos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, vol. 1.2, 333-334.
- González Palencia, Ángel; Griswold Morley, Sylvanus (eds.) (1946), *Spanish Ballads (Romances escogidos)*, CUP Archive.

Lizarazu de Mesa, M.<sup>a</sup> Asunción (1996), “En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”, *Anuario musical*, 51, pp. 233-246.

Llano Roza de Ampudia, Aurelio del (1925), *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid: Centro de Estudios Históricos.

López García, Narciso y Moya Martínez, M.<sup>a</sup> del Valle (2017), “El Patronato de Misiones Pedagógicas, el Frente de Juventudes y la Sección Femenina: Instituciones clave en la historia de la educación musical en la enseñanza primaria española”, *Aula*, 23, pp. 215-232.

*Los enamorados* (1919), “Los enamorados y la muerte”, *La Novela corta*, n.º 201-225.

Martínez Cuesta, Francisco Javier (2018), “‘Estaréis alegres en nuestra compañía’. Las actividades en los campamentos de la Sección Femenina (1942-1953)”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 9, pp. 61-84.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1925), *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, Madrid: Impr. Viuda de Hernando.

--- (1944), *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, Santander: Aldus.

--- (1945), *Antología de poetas líricos castellanos*, IX, Santander: Aldus.

Menéndez Pidal, Gonzalo (ed.) (1936), *Romancero*, Sel. Gonzalo Menéndez Pidal, Madrid: Junta de Ampliación de Estudios, Biblioteca Literaria del Estudiante. Romancero, 2<sup>a</sup> ed.

Menéndez Pidal, Juan (1885), *Poesía popular, colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid: Impr. y Fund. de los Hijos de J. A. García.

Menéndez Pidal, Ramón (1927), *El Romancero español*, Madrid: Páez.

--- (1941), *Flor nueva de romances viejos*, Argentina: Espasa Calpe, 3<sup>a</sup> ed.

Propp, Vladimir (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos.

Palau Vera, Juan (1929), *Romancero castellano al alcance de los jóvenes*, Barcelona: Seix Barral, 4<sup>a</sup> ed.

Riquelme, Jesucristo (2012), “Las misiones pedagógicas y Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández 1910-2010: III Congreso Internacional Orihuela, Elche, Alicante (26-30 de octubre de 2010)*, I, [Alicante]: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 59-79.

Sánchez Pérez, José Augusto (1952), *Cuentos árabes populares*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos.

Unamuno, Miguel de (1922), “El Cristo de las Claras”, *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Escelicer, pp. 280-283.

Wolf, Ferdinand (1856), *Primavera y flor de romances*, Berlín: Asher, t. I y II.

## Anexo

RN: Radio Nacional

## Romances

1. [S.f.]: “Romance de don Bernaldino” [“Ya piensa don Bernaldino / su amiga visitar”, Wolf, 1856, II:71].
2. [S.f.]: *Revista de Literatura para los chicos*, por Florentina del Mar. Sumario de la emisión: I. Evocación del Condestable de Castilla, Gran Maestre de Santiago, “Don Álvaro de Luna”; “Romance del Rey Don Juan II”; “Dos estampas de niños que fueron Reyes de España”. Radio-narración dialogada.
3. [S.f.]: “Otro romance fronterizo”, RN: 1947.
4. [S.f.]: “Palabras de Florentina del Mar”, Romance de *La romera*. RN: [Menéndez Pidal, 1885: 221].

5. “Romance de don Boyso”, 26 de enero, RN: 1947 [“Camina Don Bóyso / mañanita fría a tierra de Campos a buscar la niña”, Menéndez Pidal, 1885: 115-116].
6. “Romance de Reduán”, 13 de abril, RN: 1947 [“Reduán bien se te acuerda”, Menéndez Pidal, 1936: 103-105].
7. “Romance de los presagios del Rey Don Pedro”, 27 de abril, RN: 1947 [“Por los campos de Jerez / a la caza va Don Pedro”, Durán, 1945: 94].
8. “Romance de don Manuel de León”, 11 de mayo, RN: 1947 [“Ese conde don Manuel / que de León es nombrado”, Durán, 1945: 134].
9. “Romance de Sayavedra”. 25 de mayo, RN: 1947 [“Río verde, río verde / más negro va que la tinta”, Menéndez Pelayo, 1898: 194-197].
10. “Romance del prisionero”, 1 de junio, RN: 1947 [“Que por mayo era por mayo”, Menéndez Pidal, 1936: 159-163].
11. “Romance de la venganza de honor”, 29 de junio, RN: 1947 [“Por aquellos campos verdes / qué galana iba la niña”, Menéndez Pelayo, 1945, IX: 227-228].
12. “Romance de la traición que se urdía contra los Abencerrajes”, 28 de septiembre, RN: 1947 [“Caballeros granadinos / aunque moros hijosdalgo”, Durán, 1880: XVI, nº 89, 25].
13. “Romance del moro que pronosticaba la libertad de España”, 5 de octubre, RN: 1947 [“Cuando el rey Fernando cuarto / puso cerco a Gibraltar”, Durán, 1945, 34].
14. “Romance de la loba parda”, *Revista literaria para los niños*, de Florentina del Mar, 27 de diciembre, RN:1947; [“Estando yo en la mi choza / pintando la mi cayada”, Menéndez Pidal, 1936: 220].
15. “Prólogo a la emisión: Venturas y desventuras de los cuatro Condes”. *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 7 de febrero, RN: 1948.
16. “Romance del Conde Arnaldos”, 7 de febrero, RN: 1948 [“Quien hubiere tal ventura / sobre las aguas del mar”, Menéndez Pidal, 1936: 171-174].

17. “Venturas y desventuras de los cuatro Condes: el Conde Sol”, 14 de febrero, RN: 1948 [“Grandes guerras se publican / en la tierra y en el mar”, Menéndez Pidal, 1936: 205-210].
18. *Letrilla*, I del “Romancero general” (González Palencia, *Romancero*). *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 14 febrero, RN: 1948.
19. “Romancero general: Letrilla I”. (González Palencia, *Romancero*) 21 de febrero, RN: 1948.
20. “Venturas y desventuras de los cuatro Condes. El Conde Olinos”. *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 21 de febrero, RN: 1948 [Una versión de este romance es “Conde niño”, Menéndez Pidal, 1936; 186-188]
21. “Romancero general. Letrilla II”: *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 21 febrero, RN: 1948 [“Mientras duerme mi niña”].
22. “Romancero general: Romance”. *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 3 de marzo, RN: 1948.
23. “Venturas y desventuras de los cuatro Condes: El Conde Alarcos”, *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 3 de marzo, RN: 1948 [“Retraída está la infanta / bien así como solía”, Menéndez Pidal, 1936: 137-151].
24. “Los enamorados y la muerte. Héroes del Romancero español”. *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 6 de marzo, RN: 1948 [“Allá en tierras de León / una viudita vivía”, *La Novela corta* - 1919].
25. “Romance [mañanita de San Juan]”, 6 de marzo, RN: 1948
26. “La muerte del novio”, *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 13 de marzo, RN: 1948 [“Madre, Francisco no viene” / Menéndez Pidal, 1885: nº 163].
27. “Clamor de hazañas”. *Revista de literatura para los niños*. / Florentina del Mar, 20 de marzo, RN: 1948.
28. “Clamor de hazañas”. *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 27 de marzo, RN: 1948.

29. "Romance del Rey don Juan que perdió a Navarra", 3 de abril, RN: 1948 ["Los aires andan contrarios, el sol eclipse hacía", Wolf, 1856: 326].
30. "Romance de la victoria del Cid sobre Miramamolín", *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 10 de abril, RN: 1948 [Durán, 1880: 50]
31. "La batalla de las Navas", *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 10 de abril, RN: 1948.
32. "El romance de la infanta Delgadina". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 10 de abril, RN: 1948 ["Tres hijas tenía el rey", Menéndez Pidal, 1885: 240].
33. "Llanto de las ciudades y de los tristes cautivos". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 17 de abril, RN: 1948.
34. "Historia de la cautiva España", *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 17 de abril, RN: 1948.
35. "Romance de la traición que se urdía contra los Abencerrajes". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 24 de abril, RN: 1948.
36. "Llanto de las ciudades cautivas". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 24 de abril, RN: 1948.
37. "Adiós al Romancero". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 1 de mayo, RN: 1948.
38. "Llanto de los tristes cautivos". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 1 de mayo, RN: 1948.
39. "Romancillo de Elena". *Revista de literatura para los niños* / Florentina del Mar, 2 de mayo, RN: 1948 [Wolf 1856: 109].
40. "Romance de don Pedro y don Enrique", 24 de julio, RN: 1948 ["Riñeron los dos hermanos, y de tal suerte riñeron", Durán, 1945: 43].
41. "Romance de enamorado", 31 julio. RN: 1948.
42. "Romance de 'La Virgen se está peinando'", 11 de septiembre, RN: 1948 ["La Virgen se está peinando debajo de una palmera" [Wolf, 1856: 336].

43. "Romance de don Alonso de Aguilar", 2 octubre, RN: 1948 ["Río verde, río verde / tinto vas en sangre vieja", Durán, 1945, II: 100-102].
44. "Romance de la muerte del príncipe de Portugal", 23 de octubre, RN: 1948 ["¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!", Menéndez Pelayo, 1945, IX: 35].
45. "Romance del Rey don Alfonso el Sabio", 30 de octubre, RN: 1948 ["Cercado está Benmafot" / cercado en Niebla su villa"].
46. "Romance de la traición de Bellido Dolfos", 6 de noviembre: RN: 1948 ["Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso", Wolf 1856b, 44.146-47].
47. "Romance del juramento que tomó el Cid al rey don Alfonso", 6 de noviembre, RN: 1948 ["En Santa Gadea de Burgos / do juran los hijosdalgo", Menéndez Pidal, 1941: 178].
48. "Romance anónimo al Tajo", 8 de julio, RN: 1949.
49. "Del romancero judío-español", 12 de agosto, RN: 1949.
50. "Romance de la infantina", 12 de agosto, RN: 1949 ["A cazar va el caballero / a cazar como solía", Menéndez Pidal, 1936: 196-197].
51. "Romance que dice 'Yo gruñir, él regañar'", 11 de noviembre, RN: 1949 [Gella Iturriaga, 1946:118].
52. "Romance que trata de las señas del esposo", 11 de noviembre, RN: 1949 ["Caballero de lejas tierras/ Llegaos acá y paréis", Depping, 1844: 195-196].
53. "Historia verdadera de Blanca y Rosa", 9 de diciembre, RN: 1949.
54. "Romance de la conquista de Antequera", 16 de diciembre, RN: 1949 ["ganada es Antequera oxala Granada fuera", Menéndez Pelayo, 1944: 100].
55. "Descripción de Toledo por el capitán Lozano", 3 de noviembre, RN: 1950.
56. "La cueva de Hércules, leyenda del rey don Rodrigo", 17 de noviembre, RN: 1950.
57. "Romance de la princesa Delgadina", *Revista para niños realizada por Asunción*, nº 5; 20 de enero, RN: 1952 ["Un rey tenía tres hijas / y las tres como la plata", RDTP, 1944: 402-403].
58. "Romance", 17 de marzo, RN: 1950.

59. “Un romance asturiano”, 9 de junio, RN: 1950.
60. “Romances del día de San Juan: el del conde Arnaldos”, 23 de junio, RN: 1950.
61. “Romances del día de San Juan: el romance de la ermita de San Simón”, 23 de junio RN: 1950 [“En Sevilla está una hermita /cual dicen de San Simón”, Wolf, 1856:62].
62. “Romancero de Galiana”, 24 de noviembre, RN: 1950 [“Sarracino y Galiana”, Durán, 1945: 702].
63. “Romance Cómo entró en Toledo el rey Rodrigo, en la casa de Hércules”, 15 diciembre, 3 noviembre, RN: 1950 [Rodrigo, rey de España / por la su corona honrar”, Depping, 1844: 8].
64. “Romance”, 1 de junio, RN: 1951.
65. “Letrilla”, 1 de junio, RN: 1951.
66. “Romance en que se cuenta cómo el rey de León requiere al conde Fernán González para que asista a las Cortes”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 21, 11 de mayo, RN: 1952 [“Buen conde Fernán González / el rey envía por vos”, Durán, 1877: 464].
67. “Romance de los presagios del rey don Pedro”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, n. 21; 11 de mayo, RN: 1952.
68. “Poesía de la Edad Media: ‘La falsa nueva’”, 20 de enero, RN: 1950 [Es el romance de “Las señas del esposo”].
69. “Poesía de la Edad Media: ‘La loba parda’”, 20 de enero RN: 1950 [“Estando yo en la mi choza pintando la mi cayada”, Menéndez Pidal, 1936: 220].
70. “Sobre ‘Floresta española’ y un viejo romance castellano ‘El Conde Olinos’”, 7 de diciembre, RN: 1951.
71. “Chismecita y Zoquetín escuchan la historia del Conde Olinos”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños realizada por Asunción*, nº 10. 24 de marzo, RN: 1952.
72. Trabajos sin fecha, que aparecieron junto a las colaboraciones en Radio Nacional en 1952. Algunos aparecen incluidos en *Historias maravillosas para niños de buena fe*: “La historia del Conde Arnaldos, contada a Zoquetín y a Chismecita”; “El Conde Flo-

res escuchado por Zoquetín y Chismecita”, *¡Ki ki ri kí! Revista para niños, realizada por Asunción*, nº 11, 2 de marzo, RN: 1952; “Chismecita y Zoquetín se enteran de la historia del Conde Alarcos”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 12; 9 de marzo, RN: 1952.

### Leyendas

1. “La leyenda del té”, RN: 1947?
2. “Un milagro de San Isidro”. *Revista de literatura para los niños / Florentina del Mar*, 13 de mayo, RN: 1948.
3. “Leyenda del enamorado y el diablo”, 3 de junio, RN: 1949.
4. “Leyenda del enamorado y la muerte”, 3 de junio, RN: 1949 [Versión en prosa del romance “Un sueño soñaba anoche / soñito del alma mía”, Menéndez Pidal, 1936: 198-200]
5. “La leyenda de los Nibelungos”, 8 de julio, RN: 1949.
6. “El basajaun”, 26 de agosto, RN: 1949.
7. “Leyendas: *El monje de Heisterbach*” por Wilhelm Schäffer, 3 de noviembre, RN: 1950.
8. “Los tres deseos del hojalatero. (Leyenda irlandesa). Antes de la lectura de la leyenda”, 3 de noviembre, RN: 1950.
9. “La doncella que se sacó los ojos”, 28 de septiembre, RN: 1951 [Leyenda de Santa Lucía, René Basset]
10. “Leyenda del Monje y el Pajarillo”, 29 de febrero, RN: 1952.
11. “Leyendas españolas”. Trabajos sin fecha, que aparecieron junto a las colaboraciones en RN: 1952. Algunos incluidos en “Historias maravillosas para niños de buena fe”.
12. [S.f.]: “La piedad infinita” (leyenda de San Julián el Hospitalario). Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).
13. [S.f.]: “El enamorado que burló al diablo: leyenda”, Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).
14. [S.f.]: “Los diálogos invisibles: La piedad infinita”, Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).

15. [S.f.]: “Una leyenda del Agua...”, Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).
16. [S.f.]: “Entre la leyenda y el poema de Unamuno: ‘El Cristo de las Claras de Palencia’”, Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).
17. [S.f.]: “Entre la leyenda y la poesía: ‘La Virgen de la calle’”, Radio Nacional y Radio Intercontinental (en emisión desde 1950).

### Cuentos

1. “El cuento de la tía Canastos”, 30 de marzo, RN: 1947 [González, 1944, 333].
2. “Las tres naranjas del amor: cuento”, 6 de abril, RN: 1947 [Espinoza, 1946: 106].
3. “Cuento de Juanito Malastrampas”, 24 de julio, RN: 1948 [Espinoza, 1946, I: 46: 39].
4. “Cuento de Perico Argumales”, 31 de julio, RN: 1948 [Espinoza, 1946, I: 488].
5. “El sapo y la zorra”, 31 de julio, RN: 1948 [Espinoza, 1946, II: 331].
6. “La viejecilla y sus tres perritos”, 7 agosto, RN: 1948 [Espinoza, 1946, I: nº51].
7. “Los hijos de la mar: cuento” [Llano: 68-69].
8. “El médico y la muerte: cuento”, 14 agosto, RN: 1948 [Espinoza, 1946b: 78].
9. “Juan Portal: cuento”, 14 de agosto, RN: 1948 [Llano: nº 22,72].
10. “El castillo de Oropé”, 21 de agosto, RN: 194 [Espinoza, 1946, I: 184].
11. “Historia de la rana y la culebrina”, 4 de septiembre, RN: 1948 [Llano: 43].
12. “Breve historia del león y la leona”, 11 de septiembre, RN: 1948 [Llano: 253].
13. “Periquín”, 11 de septiembre, RN: 1948 [Espinoza, 1946, II: 166].
14. “El hijo de Juan Cuscús: cuento rústico”, 18 de septiembre, RN: 1948 [Llano nº83: 169].

15. “Las chanchanganas: cuento de un tonto”, 18 de septiembre, RN: 1948 [Llano: nº75: 162].
16. “El criado tonto”, 18 de septiembre, RN: 1948 [Llano, nº.68: 157].
17. “Pelos-crespos”, 18 de septiembre, RN: 1948 [Llano, nº 60: 149].
18. “El hijo del rey Tirso”, 18 de septiembre, 1948 [Llano, nº 38: 114].
19. “Las tres prendas de Pedro”, 25 de septiembre, RN: 1948 [Llano, nº 5: 28].
20. “Historias maravillosas: El pastorín”, 25 de septiembre, RN: 1948.
21. “Historias maravillosas: El pastor que subió al cielo”, 25 de septiembre, RN: 1948.
22. “El zurrón que cantaba: cuento”, 3 de diciembre, RN: 1948 [Espinoza, 1923, I: 92].
23. “El nombre del diablo: cuento”, 11 de febrero, RN: 1949 [Espinoza, 1946: 441].
24. “La bruja de Córdoba”, 28 de enero, RN: 1949 [Curiel: 346].
25. “Otra princesa encantada: cuento”, 18 de febrero, RN: 1949 [Curiel: 298].
26. “Cuento llamado ‘María como un ajo’”, 25 de febrero, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I: 343].
27. “Cuento de ‘Las tres avellanas’”, 25 de febrero, RN: 1949 [Espinoza, 1946, III, 96].
28. “Un cuento de miedo: ‘La cabeza de la muerta’”, 4 de marzo, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I, 143].
29. “La muchacha embustera: cuento”, 25 de marzo, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I: 156].
30. “El rico avariento: cuento”, 11 de abril, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I: 155].
31. “El zapatero pobre: cuento”, 11 de abril, RN: 1949 [Espinoza, 1923: 157].
32. “Un cuento de Extremadura: *Jaquino*”, 23 de abril, RN: 1949 [Curiel: nº35].
33. “Sol y estrella: cuento”, 29 abril, RN: 1949 [Curiel: 273].
34. “Un cuento breve: ‘El gallo lozano’”, 6 de mayo, RN: 1949 [Curiel: nº 48].

35. “El lobo, la zorra y la paloma”, 13 de mayo, RN: 1949 [Curiel: n°60].
36. “Los tres torreznos”, 13 de mayo, RN: 1949 [Curiel: n°110].
37. “Historia de la mona caprichosa”, 20 de mayo RN: 1949 [Curiel: n°40].
38. “El anillo de la culebra”, 27 de mayo, RN: 1949 [Curiel: n°137].
39. “Los dátiles”: cuento”, 17 de junio, RN: 1949 [José Velázquez y Sánchez, *El correo del Perú*, n° XXIII, 1873:181].
40. “El sapito enamorado: cuento”, 17 de junio, RN: 1949 [Curiel; n°65].
41. “Folklore infantil canario”, 1 de julio, RN: 1949.
42. “Cuento de ‘Periquito sin miedo’”, 15 de julio, RN: 1949 [Espinoza, 1946, I: 319].
43. “Cuento de la loba negra”, 22 de julio. RN: 1949 [Espinoza, 1946, I: 344].
44. “La princesa mona: cuento”, 22 de julio, RN: 1949 [Espinoza, 1946, vol. II n. 145].
45. “‘Francisquita’: cuento”, 29 de julio, RN: 1949 [Llano, n° 58: 147].
46. “Asturiano cuento del peñerero”, 29 de julio, RN: 1949 [Llano: 73].
47. “Cuento de la lavandera y el diablo”, 29 de julio, RN: 1949 [Llano: 85].
48. “Cuento del señor Obispo y el tonto”, 5 de agosto, RN: 1949 [Espinoza, 1946, II: 143].
49. “Otro cuento de Santiponce, Sevilla”, 5 de agosto, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I: 63; cuento con acertijo].
50. “Un cuento más: de San Pedro de Alcántara, Málaga”, 5 de agosto, RN: 1949 [Espinoza, 1923, I: 64].
51. “Un cuento del pueblo, con acertijo”, 5 de agosto, RN: 1949.
52. “Un cuento más”, 5 de agosto, RN: 1949.
53. “Siguen los cuentos de adivinanza”, 5 de agosto, RN: 1949.
54. “Otro cuento más de acertijos”, 5 de agosto, RN: 1949.
55. “Cuento del lobo y la hormiguita”, 30 de octubre, RN: 1948 [Espinoza, 1946, I: 580]
56. “El mendigo: cuento”, 19 agosto, RN: 1949 [Llano :47].

57. “Cuento de Mariquita y sus siete hermanitos”, 26 de agosto, RN: 1949 [Curiel: 330].
58. “La bruja que voló por los aires”, 26 de agosto, RN: 1949.
59. “El leñador y el enano: cuento”, 9 de septiembre, RN: 1949 [Curiel: 289].
60. “La mano negra: cuento asturiano”, [de Amelia Bellón] 21 octubre, RN: 1949 [Llano: 20-23].
61. “Cuento de la ‘negra negriña’”, 4 de noviembre, RN: 1949 [Curiel: 349].
62. “Historia de Pulguita”, 4 de noviembre, RN: 1949.
63. “El cuento llamado de Las tres ascuitas” [de Luis de la Luna], 30 de diciembre, RN: 1949 [Espinoza, 1924, II: 256].
64. “La negra y la paloma”, 13 de enero, RN: 1950 [Espinoza, 1946, I: 252].
65. “Historia del lobo que tenía hambre y no encontraba manera de comer”, 20 de enero, RN: 1950 [Espinoza, 1946, I: 167].
66. “Los deseos, cuento por Fernán Caballero”, 3 de febrero, RN: 1950 [Fernán Caballero, 1859: 668].
67. “‘La tarasca’, por Fernán Caballero”, 3 de febrero, RN: 1950.
68. “Cuento del tonto legañoso, magañoso cuento de la región santederina”, 17 febrero, RN: 1950 [Curiel: 314].
69. “El trigo, la cebada y el centeno”, 24 de febrero, RN: 1950 [Espinoza, 1923, I: 167].
70. “La liebre pensativa”, 24 de febrero, RN: 1950 [Espinoza, 1923, I: 166].
71. “La mujer golosa”, 24 de febrero, RN: 1950 [Espinoza, 1923, I: 99].
72. “Juanito malastrampas: cuento”, 17 de marzo, RN: 1950 [Espinoza, 1946, I: 46: 39].
73. “Cuentecillo de los dos palomos”, 30 de junio, RN: 1950.
74. “Un cuentecito del norte español”, 15 de septiembre, RN: 1950.
75. “El ruiseñor enamorado: cuento”, 21 de diciembre, RN: 1951 [Conde, 1979: 17].
76. “Este es el cuento de un pez...”, 21 de diciembre, RN: 1951 [Espinoza, 1923, I: 289].

77. “Radiofonización de cuentos populares”, 11 de enero, RN: 1952.
78. “Cuento del joven con cabeza de burro”, 18 de enero, RN: 1952 [Espinosa, 1946 nº127: 258].
79. “El cuento de Adela y el príncipe encantado”. *Revista para niños realizada por Asunción*, nº.5, 20 de enero, RN: 1952.
80. “La amiga del sueño: cuento”. *Revista para niños realizada por Asunción*, nº 5. 20 de enero, RN: 1952.
81. “Radiofonización de cuentos populares”, 25 de enero, RN: 1952.
82. “Las tres verdades del mundo o el barquero engañado: cuento”. *¡Ki ki ri kí! Revista para niños realizada por Asunción*, nº 6 ; 27 de enero, RN: 1952 [RDTP, 1944, II, cuento canario].
83. “Los prestamistas no tienen alma: cuento”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para niños realizada por Asunción*, nº. 11, 2 de marzo, RN: 1952 [Espinosa, 1946, I: 99].
84. “Emisión del cuento ‘El anillo de la princesa’”, 7 de marzo, RN: 1952 [Espinosa, 1946, I: 147].
85. “Un cuento de brujas”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 20; 4 de mayo, RN: 1952 [Curiel, 346].
86. “Cuento de la negra y la paloma”, en *¡Ki ki ri kí!: revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 20; 4 de mayo, RN: 1952 [Espinosa, 1923, I: 236].
87. Lectura del cuento “El ladrón que pretendía robar montándose en un rayo de luna”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, nº20; 8 de mayo, RN: 1952 [en *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo y Disciplina clericalis*].
88. “El muchacho que no conocía el miedo”, en *¡Ki ki ri kí! Revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 21, 11 de mayo, RN: 1952 [Espinosa, 1924 III: 285].
89. “Cuento de los cuatro estudiantes”, en *¡Ki ki ri kí!: revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 21, 11 de mayo, RN: 1952 [Espinosa, 1946, II. 233].
90. “Cuento llamado de ‘Paloma blanca’”, en *¡Ki ki ri kí!: revista para los niños, realizada por Asunción*, nº 21, 11 de mayo, RN: 1952 [Llano: 7].

91. “Suite de cuentos populares de España”, por Amelia Bellón: “Cuento de la buena vaca”; “El hijo de padres desconocidos” [Llano: 117]; “La cierva y el cazador”, 26 de julio, RN: 1952 [Llano, nº 53: 138].
92. “La astucia de un cadí”, 30 de octubre, RN: 1952 [Sánchez, 1952: 10].
93. “La rica y la pobre”, RN: 1952 [Curiel, nº90].
94. Sobre “El tesoro de los cuentos” por Henri Pourrat, 1 de diciembre, RN: 1952 [Henri Pourrat, *Le trésor des contes*, 13 vols, Paris: Gallimard, 1948–1962].
95. Trabajos sin fecha, que aparecieron junto a las colaboraciones en Radio Nacional en 1952. Algunos aparecen incluidos en “Historias maravillosas para niños de buena fe”: “Los tres trajes” [Espinosa, 1946, I: 216]; “Cuento de la orza de miel” [Fernán Caballero, 1877: “El lobo bobo y la zorra astuta”]; Cuento de “La rica y el pobre” [Curiel, nº90]; “El príncipe niño” [“Conde Niño” Menéndez Pidal, 1936: 136]; “La luna y el pájaro: cuento dialogado”; “Tres en un burro”; “Historia de Juan Tonto y de María la Lista” [Espinosa, 1924, III: nº 181, 400]; “Cuento del niño pequeñito” [Espinosa, 1946, I: 204]; “Cuento del ratón pelado” [Llano: 384]; “Cuento de un cuento”; “La ermita en el bosque”; “La única vez que Juan tuvo miedo”.

# CARMEN CONDE BAJO LA ESTELA DEL GIRO CORPORAL: LA DANZALIDAD EN SU OBRA LITERARIA Y DRAMÁTICA<sup>1</sup>

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

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

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

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

---

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

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

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

**KEYWORDS:** Spanish literature, dance, corporal turn, theatre, Carmen Conde, 20<sup>th</sup> Century.

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

En este artículo, con la voluntad de aportar nuevos enfoques en el estudio de la autora, se plantea reflexionar en torno a la producción escrita de Carmen Conde como una manifestación más del giro corporal que transformó la teatralidad desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Para ello, se ha realizado una labor de archivo en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver (en adelante, PCC-AO), del Ayuntamiento de Cartagena, dada la importancia que adquieren para esta aproximación algunos textos inéditos, como *La danzarina rusa* (1924), *El ser y su sombra* (1938), la adaptación de *Historia del soldado* (1958), *Danza del mar y de la tierra* (1981) o *Safo* (1985). El objetivo principal de este ensayo, por tanto, es constatar el impacto del arte coreográfico en la trayectoria de la cartagenera, por lo que se han sumado textos de naturaleza narrativa que tematizan la danza con el fin de ofrecer un sucinto panorama de las interacciones entre danza y escritura en su labor literaria. Por esa razón, ante la brevedad, se han elegido los casos más destacados que confirman la asunción de una estética de la danzalidad<sup>2</sup>.

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

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

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

Los debates europeos generados por el giro corporal<sup>4</sup>, tamizados en muchas ocasiones por la cultura francesa, se integraron en la Edad de Plata y latén tras muchas creaciones literarias y escénicas que muestran un descrédito ante la pérdida de valor de la palabra, de la razón y de las agotadas formas realistas y naturalistas. Por ello, en el modernismo se observa un creciente interés por explorar el silencio a través de la pantomima, ese “teatro sin palabras” (Peral Vega, 2008), o por la *in-corporación* del movimiento y la danza a la escena dramática o a la página, lo que genera un simbólico baile de tinta. En definitiva, esta tendencia hacia la corporalidad no es más que una reacción ante el positivismo y el fracaso de la razón y su expresión artística porque, como advierte en Ramón Gómez de la Serna en su manifiesto “El concepto de la nueva literatura”, “no hay en ella un ESTADO DE CUERPO” (Gómez de la Serna, 1909) de-

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

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

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

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

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

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

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

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

De manera transversal, a lo largo de la obra condiana, la aparición de la danza o la puesta en escena de un movimiento no convencional del cuerpo se formulan como vías de significación poética y de distanciamiento antirrealista. Es decir, el lenguaje danzario se convierte en un sistema icónico de comunicación poética, ya que el baile quiebra el sentido reglado, convencional y prefijado del cuerpo y favorece la evocación abstracta. Esta condición de la danza, cuyos referentes se difuminan en una polisemia lírica, inspiró a autores como Mallarmé, Valéry, Darío o “Martínez Sierra”, quienes veían en la danza un correlato de la poesía<sup>6</sup>. Paralelamente, algunas bailarinas asumieron y difundieron semejantes máximas, como Tórtola Valencia, que afirmaba que “la danza es la poesía del cuerpo” (Valencia, n.d.: IV)<sup>7</sup>, o Aurea de Sarrà al proclamar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

que la idea alcance su victoria?” (Conde, 2019: 73). La metáfora empleada por Conde ya desde el título cobra, así, un sentido político inserto en un entramado dramático en que el uso de la arenga y el apóstrofo al público cumplen una misión<sup>12</sup>.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

dinamización de la pieza. A lo largo de su tesis doctoral, Luis Ahumada Zuaza (2011) subraya la importancia de la danza integrada en las obras dramáticas a modo de *ballets*, interpretados ya en la representación por profesionales, lo que abre una nueva vía para el teatro condiano inexplorada hasta entonces. El ejemplo más significativo, por ser la primera pieza representada de la autora, es *Aladino*, firmada con el seudónimo de Florentina del Mar. Dirigida por Genaro Xavier Vallejos con música de Ángel Martínez Pompey, fue escenificada en las tablas del Teatro Español por el grupo Teatro Infantil Lope de Rueda el 11 de noviembre de 1943. Eduardo H. Tecglen (1943) reconoció que “música y danza — hay unos encantadores “ballets” de “Los genios del subterráneo” y de la “Leyenda de los piratas”— colaboran en la sugerencia de lo poético y lo fantástico”, en conexión directa con ese estrecho vínculo entre lo lírico y lo coreográfico que ya se ha apuntado. Curiosamente, el *ballet* no se registró en ninguna de las ediciones de *Aladino*, como advierte Ahumada Zuaza (2011: 311), lo que nos alerta de la compleja tarea de la fijación de estos signos efímeros de la escena que no se codifican lingüísticamente y que no siempre se corresponden con la versión escrita<sup>14</sup>. El maridaje entre lenguajes escénicos se percibe en otras obras firmadas como Florentina del Mar que vieron la luz en *La Estafeta Literaria* en 1945, como *Tres con un burro* o *La conquista de Acoma*. Incluso en piezas posteriores se percibe esa integración de números bailados en obras concebidas para el entretenimiento infantil, como *El conde Sol* (1968), con música de Rafael Rodríguez Albert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ya en la setentena, Conde continúa ofreciendo conexiones con la danza a través de dos *ballets* concebidos como soporte textual de la creación de un joven compositor, Ángel Gómez-Morán<sup>19</sup>. Estas dos piezas podrían ser consideradas como las únicas que estrictamente fueron diseñadas para bailarse. En *Danza del mar y de la tierra* (Conde, 1981), elabora una alegoría que sintetiza la identidad cartagenera como la simbiosis de lo marino y lo terrenal. Según nota ológrafa de la autora en el manuscrito, el compositor desechaba el proyecto por la complejidad de las múltiples voces y la cantidad de canciones. En sentido semejante, el *ballet Safo* (Conde, 1985) se articula a partir de textos escritos de la poeta clásica y propios. La virtual coreografía ideada por Conde en su escritura sitúa al cuerpo danzante en estrecho paralelismo a la música y a la palabra poética, siendo la danza una de las tres partes de una tríada escénica indisoluble.

## Conclusiones

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

---

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

<sup>19</sup> A esta cuestión he dedicado otro texto (Coello Hernández, 2024).

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

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

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

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

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

**Recibido:** 28/4/2024

**Aceptado:** 2/10/2024

### Referencias citadas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL AMOR, LA PASIÓN Y EL ADULTERIO EN  
LA CONFIGURACIÓN DE LOS PERSONAJES  
FEMENINOS DE *EN MANOS DEL SILENCIO*  
(1950), DE CARMEN CONDE

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS

*Universidad de Valladolid*  
maria.martinez.deyros@uva.es

**RESUMEN:** En el presente artículo nos centraremos en una faceta literaria de Carmen Conde poco estudiada hasta el momento. A pesar de poseer una amplia producción narrativa, sus cuentos y novelas han sido relegados al olvido de la historia literaria, pues la crítica ha atendido principalmente a su obra poética en verso. En este trabajo, a partir del estudio del antetexto de una de sus primeras novelas, *En manos del silencio* (1950), demostraremos la conexión que guarda con el resto de su producción ensayística y lírica mediante el análisis de la configuración de los personajes femeninos a través de las diferentes versiones conservadas. En concreto, se atenderá a la construcción que la autora realiza de estos personajes a partir de los temas del amor, del adulterio y de la pasión.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa española de posguerra, Carmen Conde, Personaje femenino, Antetexto, Adulterio, Amor, Pasión.

## LOVE, PASSION AND ADULTERY IN THE CONSTRUCTION of Female Characters in Carmen Conde's *En manos del silencio* (1950)

**ABSTRACT:** This article explores a lesser-studied aspect of Carmen Conde's literary oeuvre. Despite her extensive narrative production, her short stories and novels have often been overlooked in literary history, with critical attention predominantly focused on her poetic output. Through an analysis of the antetext of one of her earliest novels, *En manos del silencio* (1950), this study seeks to establish its connections with Conde's broader essayistic and lyrical production. By examining the development of female characters across the various preserved versions, we highlight the thematic significance of love, adultery, and passion in their construction.

**KEYWORDS:** Post-war Spanish narrative, Carmen Conde, Female character, Antetext, Adultery, Love, Passion.

En el programa *Carmen Conde, voluntad y pasión de una poetisa*, se recogían las palabras de la autora, que evidenciaban el especial vínculo entre su vida y su obra:

Yo pienso que en todo lo que he escrito hay una profunda sinceridad, una profunda lealtad, una experiencia. No hablo nunca de cosas que no he vivido ni he conocido, porque las que no he vivido yo misma he visto cómo las vivían los demás y las he reflejado. Hay un profundo amor, una gran pasión por la vida, por la naturaleza, por los seres humanos, por los animales, por las plantas, por las piedras. Yo creo que cuando me tenga que morir, me tendrían que devolver muchas vidas para vivir toda la vida que yo he querido vivir. (*Carmen Conde*, 2021: 01:79-02:56)

La presencia del elemento autobiográfico en la producción literaria de Carmen Conde ha sido analizada en más de una ocasión por la crítica (Luis, 1982; Ferris, 2007; Gómez Garrido, 2013). Iglesias Aparicio (2021) ha estudiado cómo este aspecto resulta fundamental en la configuración de los personajes femeninos de las novelas que escribe a partir de 1954. Así, diversas obras se enmarcan en un espacio familiar a

la autora, como Cartagena, Valencia, Madrid o Melilla, y numerosas vivencias y experiencias de los personajes son fácilmente identificables con diferentes acontecimientos de su propia biografía. Curiosamente, se deja fuera del corpus de este estudio las dos primeras novelas: *Vidas contra su espejo* (1944) y *En manos del silencio*, publicada inicialmente en 1950<sup>1</sup> y reeditada en 1979 con motivo del nombramiento de Carmen Conde como miembro ordinario de la RAE<sup>2</sup>.

En esta última obra, como núcleo fundamental del que parte toda la acción, Conde utiliza un motivo recurrente en su narrativa: el del adulterio. El argumento de la novela se centra en el triángulo amoroso que mantienen una madre, Cristina, y su hija, Myra, con un amigo de la familia. Como resultado de estas relaciones, ambas quedan embarazadas del mismo hombre prácticamente a la vez. La madre sufre un aborto espontáneo, que le lleva a perder a la hija que espera, mientras que Myra da a luz a una niña que llevará el significativo nombre de Anunciación. En esta intriga el hijo de Cristina, Luis, jugará un rol fundamental, pues será el único que sepa la verdad de lo ocurrido desde el principio y, para evitar la deshonra y la ruina de la familia, decide hacerse cargo de la situación, ocultando la verdadera identidad del padre del hijo de Myra a su madre y haciendo pasar a la niña por su hija a ojos de su propio padre.

En una primera lectura se advierten algunos elementos autobiográficos, como el del aborto. En la copia en limpio analizada se especifica que Cristina perderá a la niña que está esperando en el quinto mes de embarazo. Aunque el propio personaje considera esta pérdida casi como un justo castigo divino a su pecado y acepta con cierta resignación su destino, las consecuencias psicológicas de ese trauma serán devastadoras

<sup>1</sup> Publicada en la colección "Los escritores de ahora" de la editorial José Janés, con sobrecubierta ilustrada por Juan Palet y la siguiente faja: "La voz de una mujer entregada apasionadamente a su destino amoroso, que nos dice lo que solo una mujer puede decir".

<sup>2</sup> En la portada de esta edición, se indica junto al nombre de la autora su pertenencia a dicha institución, lo cual no dudamos de que fuera un buen reclamo publicitario. Conde decide publicar el mismo texto de 1950 sin variantes. Así lo testimonia la propia autora en la nota introductoria: "Esta segunda edición de *En manos del silencio* no cambia nada de la primera. La autora no se arrepiente nunca de lo que hizo, aunque lo de ayer no es lo de hoy, como lo de mañana tampoco será lo de hoy".

y atormentarán al personaje a lo largo de toda la novela. Recordemos que, en 1933, Conde perdió en su octavo mes de embarazo a la hija que esperaba, la cual iba a llevar el nombre de María del Mar. Y este hecho, según palabras de la propia autora, “fue un desastre espantoso que ha influido en toda mi vida” (Ferris, 2007: 343) y condicionó, sin duda, tanto su vida sentimental y su matrimonio con Antonio Oliver, como su obra literaria (Miró, 1999: 92; Ferris, 2007: 354), en la que el tema de la maternidad es clave, en forma de maternidad frustrada (Belda Molina, 2023), en obras como *Mujer sin Edén* (1947), o “dolorosa”, como en *Mientras los hombres mueren* (1953) (Cacciola, 2019a y 2019b).

Asimismo, la acción se desarrolla en un espacio familiar para la escritora, entre Santander y El Escorial. De hecho, en la copia en limpio (Ms4, f.1, r.)<sup>3</sup> se indica que la redacción de la primera parte de la obra se realizó durante el “Verano – otoño – Jun.” de 1944, entre Santander, El Escorial y Madrid. No hay que olvidar que en 1940 se abrió un proceso judicial contra Carmen Conde, el cual siguió su cauce hasta que en 1943 el caso fue sobreesido. Al finalizar la guerra, la autora se trasladó, primero, a Valencia y, después, a Madrid, donde terminó refugiándose en la casa familiar de su amiga Amanda Junquera. Sabemos por sus memorias que juntas pasaron la primavera de 1940 en El Escorial, donde “empezó una etapa inolvidable para mí” (Ferris, 2007: 486), y que en la casa de la calle Alameda 12 escribió su poemario *Ansia de Gracia* (1945) y la novela *En manos del silencio*.

### 1. Los personajes femeninos a partir del análisis de variantes

Gracias al extremo cuidado y a la preocupación de Conde por preservar sus documentos (Fernández, 1998; Díez de Revenga, 2012; Broullón-Lozano, 2023, entre otros), podemos conocer de primera mano el proceso de escritura de *En manos del silencio*. A partir del análisis del

<sup>3</sup> Al final del listado de referencias bibliográficas, se indica la correspondencia de las abreviaturas con los manuscritos pertenecientes al dossier genético de la obra. Como en todos los casos la autora es Carmen Conde, se ha omitido su nombre al citar de estos manuscritos en el texto.

antetexto de la novela llegamos a dilucidar el sustancial cambio operado en la conformación de los personajes femeninos a lo largo de las tres fases redaccionales de la obra.

Una primera fase de escritura estaría representada por el cuento “Camino de Sol” (Ms1). La versión que se conserva es una copia en limpio de un relato que su autora, finalmente, nunca se decidió a publicar como tal y que, en su última página, aparece fechado en Cartagena el 19 de enero de 1926. La intensa actividad periodística y literaria que Conde lleva a cabo a lo largo de este año, publicando numerosos artículos, relatos y poemas en diversos medios (como *El Porvenir*, *Cartagena Nueva*, *El Liberal*, *La Razón* o *Cartago Nova*, entre otros), le sirve a la novel escritora a modo de “consolidación artística” al mismo tiempo que supone un mayor acercamiento a las cuestiones sociales de la época, llegando a convertir muchos de estos textos en auténticos “alegatos contra la injusticia social”, al denunciar las míseras condiciones en las que vivían los más desfavorecidos de la ciudad (Ferris, 2007: 211-213).

En la revisión que Conde realizó de su archivo mucho tiempo después, se preocupó por dejar constancia de la estrecha relación que este texto mantenía con su posterior novela: “Advierto hoy (22.8.77), que este cuentecillo contiene ‘ya’ el argumento de mi muy futura novela (entonces) *En Manos del Silencio* [espacio] del año 1926” (Ms1, f.2, r.). A continuación, transcribimos el texto inédito por contener determinados motivos que la autora retomará en obras posteriores<sup>4</sup>:

María Eulalia dejó el caballo a la puerta de la “quinta Rosa”, y lentamente avanzó hacia la escalinata de mármol jaspeado... Toda su alma sentimental, refugiada en el vaso rojo de su corazón, vibraba estremecida por el dolor! Lentamente –como se camina cuando no se tiene prisa– caminaba hacia su más grande pena. La detuvo la voz dulcísima de su hermana Edna:

–“María Eulalia. No subas; estoy aquí” –Y se sintió abrazada cariñosamente, besados los labios suspirantes y yertos ...  
–“¿Por qué estás aquí; te lo mandó el médico?”

<sup>4</sup> En todas las transcripciones realizadas de los manuscritos inéditos se respetará la ortografía inicial presente en los documentos.

–“No; fue que me escapé sin que se diesen cuenta; No me regañes, bonita!

–“No te regañaré, no; pero súbete conmigo”.

–“Como quieras, mujer”.

Y cojidas del brazo, subieron los magníficos escalones caprichosamente adornados con flores y ramitas silvestres.

En el piso, hablaron al médico; un muchacho joven y elegante. Maria Eulalia apenas le saludó; fríamente siguió hasta llegar a la habitación de su cuñado.

–“¿Te has levantado ya, Eduardo?”

–“Sí. Espérame en el salón. Ya voy”

Y unos segundos después, Eduardo salía estrechando las manos temblorosas de su gentil cuñada:

–“¿Eh? ¿Por qué viniste tan temprano? ¿Está peor la mamá?”

–“No. Son asuntos puramente morales. ¿Nos interrumpirá alguien?”

–“¡Bah Estamos solos completamente. Hasta Edna está charlando con el doctor!”

Maria Eulalia se despojó de los guantes y del sombrerito de coser. La cabellera ondulosa nimbó su frente morena y delicada. Comenzó:

–“Mamá cayó enferma al mismo tiempo que mi hermana Edna; ya sabes tú que la primera quiso ser asistida por tu esposa, y la segunda no consintió trasladarse a mi casa. Así como Edna curó pronto, mamá aún no ha podido levantarse, por cuya razón mientras tu mujer la cuida, yo estoy al cuidado de la servidumbre. Ayer tarde, al inspeccionar unos cojines del “secretaire” de la pobre mamá, hallé unos documentos que acreditaban palpablemente un desdichado desliz... el fruto de este olvido de sus deberes, fue una niña que se llamó Edna, y que tendrá aproximadamente 15 años. ¿Comprendes? ¿Comprendes por qué quiso mamá que Edna viniese con nosotros, al casarse mi hermana Pilar contigo?

El asombro había desenchajado a Eduardo...

–“Sigue, sigue...” –pudo balbucir.

–“Pues bien: de deducción en deducción he llegado a comprender que la enfermedad súbita que apresó hace unos siete días a ambas fue causada por la revelación intempestiva del verdadero origen de mi hermana Edna; mamá es tan reservada que su confesión humillante ha desorganizado su vida; Edna es tan delicada que la emoción ha descentrado sus nervios –hizo una pausa y sonrió amargamente– Las cosas se com-

plican, querido hermano; Edna se quiere casar con ese medicucho que la asiste y he decidido adoptarlo; casarme con ese tipajo que pretende tamaño bien y declararme madre de la chiquilla y que tenga el nombre que mi madre no la puede dar. Al fin y al cabo, Edna está pasando por una niña recogida! ¿Qué te parece?”

Eduardo se levantó agitado; la palidez de su rostro denotaba su profundo batallar.

–“¿Eso no es posible, Maria Eulalia! Es un cargo, un sacrificio que no mereces.

–“No importa. Estoy decidida”

–“¿Nada te detendría?”

–“Nada”

La miró a los ojos esmeraldinos, que fulgían dulcemente severos...

–“¿Y si yo te dijera que Edna... es también hija mía?”

Maria Eulalia se levantó gravetemente; el cerco de sus suspiros se había aluneado de un modo prodigioso!

–“Lo sabía, Eduardo, por eso vine a consultarte!”

Eduardo retrocedió, palpitando de asombro y emoción...

–“¿Lo sabías, lo sabías?”

–“Sí. ¿Aceptas lo propuesto? Habla”

Y el pobre hombre cayó de rodillas besando la orla de su vestido gentilísimo...

–“¡Haz lo que quieras, mujer sublime! Pero dime ¿me perdonas; me perdonas?”

Carmen Conde Abellán

Cartagena. 19/1/26

Así se nos presenta esa dualidad femenina involucrada en un triángulo amoroso por el afecto del mismo hombre. El cuento coincide en enfrentar a una madre con una de sus hijas, Pilar, aunque, en este caso, no se incide en el adulterio de la progenitora y se atenúa su culpa al no ser todavía Eduardo su yerno.

También se aprecia el recurso de las cartas escondidas en el “secretaire”, empleado después en *Las oscuras raíces*, cuyo hallazgo fortuito revelará el desliz cometido por la madre en el pasado. Como fruto de este lance amoroso, nació Edna, la hija menor, y el descubrimiento por

su parte de la identidad de su verdadero padre provocará el conflicto con su madre y la consiguiente enfermedad de ambas.

Asimismo, se aprecian las huellas de dos elementos fundamentales en la acción que la autora retomará en *En manos del silencio*. Por un lado, la necesidad de la madre de confesar su pecado, desencadenando, de esta forma, el conflicto familiar. Por otro lado, el sacrificio que realiza una de las hijas, en el cuento María Eulalia, para salvaguardar el honor de su madre y evitar un mayor dolor a su hermana pequeña Edna, a la cual decide adoptar para que “tenga el nombre que mi madre no la puede dar”. Comprobaremos cómo en la versión definitiva de la novela, este personaje femenino será sustituido por el hijo Luis.

En el relato no apreciamos ningún juicio moral hacia los personajes, pues Eduardo, en cuanto conoce los hechos, se hace responsable de Edna, manifestando su voluntad de reconocerla como hija, y solicita el perdón de María Eulalia. Además, el romance que mantiene con la madre se mitiga al no haber estado casado todavía con su hija Pilar.

En 1940, Carmen Conde retoma el proyecto e inicia una nueva novela, cuyo título inicial fue *Una mujer en la piedra*, tal y como recuerda en *Por el camino, viendo sus orillas* (1986), donde califica esta etapa en El Escorial como “maravillosa”:

[...] allí escribí unas páginas a manera de ensayitos literarios que reuní en mi libro, *Mi libro de El Escorial* y muchos poemas destacando entre ellos los dedicados a El Escorial y que formaron mi primera entrega de *Pasión del Verbo* y más tarde *Ansia de la Gracia*. Empecé también una novela, *Una mujer en la piedra* que vino a refundirse luego en otra, *En manos del silencio*. La vida en El Escorial, salvo las inquietudes por mi madre y mi marido, fue maravillosa. (Conde, 1986a: 209)

Ya establecida en Madrid y con la tranquilidad de haber resuelto su situación administrativa con el régimen, inicia la reescritura del proyecto durante el verano de 1944. De esta tercera fase se conserva una copia en limpio, incompleta y que contiene, además, algunos episodios que la autora siguió desarrollando entre finales de 1944 y principios de 1946, y que, finalmente, decidió no incluir en la versión final.

Para la presentación y descripción de las dos protagonistas –la madre, Cristina, y la hija, Myra–, la autora recurre al motivo del doble, ampliamente utilizado en la caracterización de otros personajes de sus novelas. Véanse a este respecto los casos de las hermanas y rivales, Laura y María, en *Creció espesa la yerba* (1979), o de Elisa y Asunción, de la novela breve *Destino hallado*, incluida en *Cobre* (1962 [1954<sup>1</sup>]); en *Las oscuras raíces* (1968 [1954<sup>1</sup>]) se representa, por su parte, el drama de tres generaciones, cuyas integrantes se configuran siempre en contraposición a una antagonista femenina, de modo que una de las mujeres va a representar siempre el amor casto y marital, frente al apasionado y adúltero de la amante.

En *En manos del silencio*, madre e hija resultan ser el reflejo la una de la otra y, en diversos momentos, especialmente en aquellos fragmentos focalizados desde el punto de vista del amante, Manuel, resulta clara la identificación que se establece entre ambas. Su fusión, de esta forma, patentiza el deseo del hombre de mantener viva la pasión por la madre a través de la hija, pues para él son la misma mujer:

¿no eran los ojos de las dos, unos solos ojos que me miraban sorbiéndome cuerpo y alma?

¿Cuál de ellas tuve en mis brazos, si yo sentía alentar el mismo pecho, una sola voz única, un entrañablemente aprendido cuerpo? (Conde, 1950: 28)

¿Si no son dos, si ellas son ELLA sola! [...] el mismo hijo en el mismo vientre. (Conde, 1950: 29)

Para Manuel el amor por Cristina seguía, revivificado, con Myra. (Conde, 1950: 173)

[...] cierro los ojos para no ver ese rostro de Cristina que nunca se borra del de Myra, y que asomará, lo sé, en el de mi hija. (Conde, 1950: 176)

Incluso esta misma desgarradora pasión es la que provoca los celos en la madre y hace que sienta a su hija como una rival:

El dolor lo abatía todo, la vergüenza, el escarnio... Unos brazos iban del cuerpo de la madre a la hija. Una boca sorbía la juventud de esta y envenenaba la madurez de aquella. La misma sonrisa para las dos, que

se ignoraban; idénticas caricias, enloqueciéndolas. Una voz para dos voces, adensadas de pasión. (Conde, 1950: 159-160)

Las imágenes deslumbraban batallando con la sangre. Celos furiosos de los dos. ¡Es el castigo! Un cuerpo joven, fresco, en contraste con el suyo propio, hermoso y seguro cuerpo de amor. ¡El hombre de los dos seres amados, mirando, poseyendo la doble imagen, la sangre misma enloquecida! “Solo a ti te quiero”. Sí. “A ti solamente amo yo”. Hijos para las dos. Pero el suyo, el de mayor pecado, Dios piadoso se lo llevó consigo. Quedaba esta niña del amor posible. (Conde, 1950: 160)

La madre, anteponiendo el bienestar de su hija y de su familia, secunda la decisión del padre y termina empujando a su hija hacia el matrimonio con Manuel, ante lo cual Myra se opone con firmeza. Frente a las continuas declaraciones de la madre, cuyo amor se nos dice que surge de una forma espontánea y natural dada la ausencia del marido de la casa familiar, se nos presenta la pasión desbordada de la hija, la cual es perfectamente consciente de que su sentir no tiene nada que ver con el de su progenitora, pues es simplemente fruto de un deseo incontrolable:

De lo hondo mío brotaron cataratas de recuerdos en sensación. Pero era verdad: no eran amor. Yo soy mujer por virtud del amor. Pero no es amor lo que hay entre Manuel y yo. (Conde, 1950: 68)

[...] vi claro que no estaba enamorada de él. Entre él y mi cuerpo, una oscura relación disfrazada de resplandores, que no otra cosa que instinto puede ser llamada. Mi instinto de mujer solamente con él reacciona. (Conde, 1950: 70)

Yo le quería, sí que le quería: pero no con el alma, serena y reposadamente, sino con todo el cuerpo, como un alud que se precipita al barranco. Por eso sé que es malo, porque me atrajo cegándome y no me dejó ni un solo resquicio para mi defensa. (Conde, 1950: 122)

Asimismo, se opone con una cierta resignación activa a la decisión de su hermano Luis, quien, desde el principio, asume el control de la situación y obliga a ambas a ocultar el verdadero origen de la niña:

[...] aunque haya de vivir siempre fuera de España, no me separaré de mi hijo. Presiento la lucha, y la ganaré. Será la primera vez que haga

algo, y puesto que mi irresponsabilidad creó el conflicto, afrontándolo lealmente lo superaré. (Conde, 1950: 72)

Sin embargo, en este drama todos tendrán su parte de culpa. El pecado de las dos mujeres se ve atenuado por la insistencia en su juventud y, por tanto, en la inexperiencia de ambas. Este aspecto aparece ya reflejado en el manuscrito Ms4, donde podemos apreciar una clara vacilación en la elección de la edad de la protagonista:

[...] mi madre es muy joven: sólo tiene [*vacila entre 35, 25 y 39*] años, y yo ~~17~~ 18. Recordé que se casó jovencísima y que yo nacía ~~al año justo de~~ <sup>tres años después que</sup> mi hermano, que nació al año ~~justo~~ de casarse mis padres (Ms4, f.19, r.)

Del adulterio de Cristina es tan responsable ella como su marido, quien desde el primer momento reconoce haberse convertido en un mero “administrador” del núcleo familiar y no haber cumplido con sus obligaciones de padre y de marido. Además, otra característica que aleja este personaje del estereotipo de la *femme fatale* sería su profunda religiosidad, matizada en la versión definitiva, pues de la copia en limpio se han eliminado diversos fragmentos en los que la madre exhorta directamente a Dios exigiendo un castigo divino que expíe su pecado:

Dios Justiciero, ¡cómo castigas mi vida miserable! (Conde, 1950: 17)

¡Señor! no te pido que me ayudes a mí, merezco todo el castigo. Te pido que permitas salvar a mi hija. (Ms4. f. 29, r.)

Muy lejos estoy de merecer la sonrisa de Dios, pero, confía en ella. (Ms4, f.28, r.)

¡Dios mío! ¿Cómo permitiste que me olvidara de esto [rol de madre]? (Ms4, f.26, r.)

Sobre el hijo Luis recaerá verdaderamente la impartición de esa justicia divina y este lo hará a través de ese silencio que intenta oprimir la pasión y voluntad de las dos mujeres. Por un lado, obligará a su madre a ocultar su traición, silencio que se convertirá en su auténtica condena, consumiéndola y provocándole, incluso, la fiebre:

El silencio no podré soportarlo. Lo diré todo, y no para librarme, sino para recibir lo que merezco. Con el silencio seré estimada, querida. Si hablo caerá el asco sobre mí, la repulsa a mi vida desorbitada. El castigo. (Conde, 1950: 178)

¿De qué serviría mi silencio, sino de mayor veneno y aislamiento? Tú tienes que oírme y que juzgarme. Tomar conmigo una resolución. ¡Deseo el castigo de ti! (Conde, 1950: 188)

En nuestra opinión, Carmen Conde decide sustituir el personaje femenino del cuento, María Eulalia, por Luis porque este último encarna un motivo muy recurrente en toda su obra: el arcángel, desarrollado en los poemarios *El Arcángel* (1939) y *Derribado arcángel* (1960) (Ali Abdelazim, 2017). De hecho, así lo perciben el resto de personajes, como la madre, para la cual “Mi hijo es otra cosa [...] hombre puro y le quiero como si fuera un arcángel. Me hubiera gustado ser así” (Conde, 1950: 23); incluso él mismo siente que sobre él recae la misión de castigar al gran pecador, al amante, causante de la pérdida de su familia:

Quisiera ser juez digno y para ello tendría que someterme a la experiencia. Pero no, los arcángeles no conocen el pecado y llevan la espada justiciera. El pecado, la culpa, deben ignorarse para administrar justicia, pueden ser juzgados abstractamente. Le castigaré sin remordimiento y sin marcharme. (Conde, 1950: 82)

Si, por un lado, Luis impone el silencio –como “personificación onírica ante los silencios de Dios” (Marín Ureña, 2004)–, por otro, desarrollará la función prototípica del arcángel, la de la revelación, y lo hará a través de la hija de Myra, al otorgarle el significativo nombre de Anunciación. Su imposición provocará el sentimiento de rebeldía en su madre, quien terminará confesando todo a su marido con el objetivo de recibir el perdón y poder expiar su culpa con el castigo requerido.

Luis, además, es presentado como un ser “puro” y que físicamente goza de esa ambigüedad sexual característica de los seres angélicos, en la visión de su hermana Myra:

Tiene la voz llena, firme, y habla despacio porque todo lo piensa con deleite. Luis se parece tanto a mi madre que sólo la ropa marca las di-

ferencias profundamente; y se parecen sin que él sea femenino ni ella desmienta su sexo. (Conde, 1950: 65)

La presentación dual de todos los personajes también se cumple con Luis, aunque de forma diferente, pues, en este caso, la joven Amelia, más que su antagonista, será su complemento, la otra mitad femenina de ese ente puro y perfecto que encarna el ser angélico. Ambos gozan de un amor virgen que dista mucho del representado por los otros personajes. Se trata de un amor casi de origen divino; es un enamoramiento que, en un cierto sentido, les conduce a ambos hacia Dios: Luis, eligiendo la vía mística, sacrificándose por expiar el pecado de su familia abrazando la vida monástica, y Amelia, a través de la vía ascética, prestando asistencia a los heridos en pleno campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial.

Al igual que sucede en el resto de personajes femeninos, podemos advertir algunos rasgos biográficos que acercan el de Amelia a la figura de la autora. En concreto, se vincula sobre todo por su dedicación a la escritura, pues la joven, según confiesa a Cristina, escribe novelas, mientras trabaja en la traducción de *Les Forces Eternelles*, de la Condesa de Noailles.

Amelia, que en la versión definitiva de la novela se muestra siempre en un segundo plano, como contrapartida de los protagonistas, Luis y Cristina, aparece más desarrollada en unos fragmentos suprimidos pertenecientes al manuscrito Ms4. El 21 de febrero de 1946, Conde concluye la redacción de lo que iban a ser los capítulos XIX y XX de la obra, centrados en el regreso de la joven a la casa de sus tutores en El Escorial, en su encuentro con Luis (diferente del texto de 1950) y en el súbito enamoramiento por el joven; asimismo se observa una mayor presencia del contexto bélico que en aquel momento azotaba Europa, y que, a continuación, transcribimos:

Por el mundo de nuestros días está pasando la Guerra. Traídos y llevados por los acontecimientos, y sus consecuencias, los pobres seres actúan u omiten actos. (Ms4, f.9, r.)

El País que hizo posible una civilización, estaba oprimido y hambriento, desconectado de su historia, bajo la pesadumbre del dominio extraño. Ciudades y ciudades caían; la vieja y maravillosa Alemania histórica, el tradicional Londres, los pueblos italianos, ¿qué podría quedar bueno, si aquello acababa algún día? (Ms4, ff. 254-255)

En diversos fragmentos se insiste en la influencia ejercida por el espacio en el moldeamiento del espíritu de la joven, como en el capítulo XIX, donde se relata el regreso de Amelia a El Escorial, al “remansado silencio”:

Con su simplicidad señorial, las calles solitarias ofrecían un silencio mágico. Es raro lo que se siente en El Escorial: por moderno que sea el visitante, por exigente, cuanto se aclimata se encuentra cerca del mundo entero, ligado a la máxima continuidad histórica. (Ms4, f.249)

En el capítulo XXIX, fechado el 15 de febrero de 1945, se reproduce la conversación que Amelia mantiene con sus amigas en El Retiro y, ante la curiosidad de ellas por saber qué le retiene en el pueblo, contesta: “Porque ocurrió algo muy serio: que me encaré con mis desconocidas potencias; que, sosteniéndome lejos de la acción social, me enteré de mi propio misterio. Me hallé sobrecargada de cosas que no sospechaba” (Ms4, f. 263).

En efecto, sensaciones análogas a las referidas por el personaje de la novela apreciamos en sus memorias, cuando Conde recuerda su “Primera estancia en El Escorial” en 1940, donde contrapone la vitalidad infundida por el mar de Ifach frente a la quietud y el remanso inspirados por la piedra del monasterio:

Ifach me enseñaba, cabe su gloria, el magnético abismo redondo y me escapé de su atracción orgánica. Aquí, sí he querido morir. Sentada frente al monasterio, en una piedra de su fábrica he muerto pidiendo: “enterradme en este monte, frente a la llanura”. El mar me infundía vitalidad. La piedra, no. La piedra me enseña quietud; el mar me empuja a la acción.

[...]

Lo que lleva, espiritualmente, aún más de ventaja sobre el mar, esta solemne cita del paisaje con los humanos; es que aquí se nos obliga a mirarnos por dentro, a considerarnos, a analizarlos. Y es por la virtud ascética que todo emana quizá, por lo que nunca salimos contentos de semejantes meditaciones. Se ve el alma como lo que es: unas semillas heterogéneas de violencia y un cultivo de amargura, todo junto ceñido de un vapor esbelto que es la aspiración a la Bondad o a la Belleza. (Conde, 1986b: 49-52)

Sin duda, la atracción que ejerce el espacio en la autora motivó que, al retomar este proyecto narrativo en 1940, le otorgara en este momento el título provisorio de *Una mujer en la piedra*.

## 2. Conclusiones

Podría considerarse el tema del adulterio como un lugar común de la producción novelística de Carmen Conde, pues resulta ser un elemento importante en el desarrollo de la diégesis de gran parte de su obra, como en *Las oscuras raíces*, *Creció espesa la yerba*, *Cobre*; también identificamos su variante del triángulo amoroso, como en *Soy la madre*. En efecto, su recurrencia responde, desde nuestro punto de vista, al drástico cambio que se produce durante los primeros años del régimen franquista en relación con la condición jurídica y social de la mujer dentro y fuera de la institución familiar. Durante la década de los cuarenta se derogan y promulgan una serie de leyes que consolidan el modelo de la familia tradicional heteropatriarcal como base de toda la sociedad católica española. Esto se traduce, de forma inmediata, en una clara pérdida del estatus y del bienestar social del que empezó a gozar la mujer durante la II República, relegándola, de nuevo, al papel del ángel del hogar, cuyas funciones primordiales residían en el cuidado de los hijos y en la correcta observación de sus obligaciones como esposa, subordinada, en todo momento, al marido. Asimismo, se aumentó la mayoría de edad en el caso de las mujeres, por lo que las hijas solteras debían permanecer bajo la autoridad paterna hasta los veintiún años.

Pero, sin duda, uno de los aspectos que más se recrudeció durante estos años fue el relacionado con el adulterio, especialmente, en el caso de que este fuera cometido por la esposa. De esta forma, “en 1944 se retoma el artículo 428 del Código Penal de 1870 que establecía las condiciones para el ‘uxoricidio por causa de honor’” (Moraga, 2008: 232), según el cual, el hombre que sorprendiera a su mujer o a su hija menor de edad en flagrante adulterio podría acabar con su vida sin sufrir repercusiones legales por ello. De hecho, en fechas cercanas a la publicación de *En manos del silencio* (1950), encontramos otras novelas, en cuyo argumento el motivo del adulterio juega un rol fundamental. Aunque con una intencionalidad bien diferente, Mercedes Formica – escritora con una posición estética e ideológica contraria a la de Carmen Conde – también incluye el adulterio como un motivo común en su narrativa. Así, por ejemplo, en *A instancias de parte* (1955), muestra las pésimas condiciones en las que se encuentran las mujeres, especialmente las más vulnerables y oprimidas por la sociedad. La autora escribe esta novela “en un momento culminante de su campaña para la reforma del Código Civil”, de modo que, a través de ella, intentó acercar al público, principalmente al femenino, las “naciones jurídicas abstractas que se usaban en los artículos de prensa” (Lavail, 2010: 307).

Por contraposición, en la novela condiana encontramos una reivindicación total del sentimiento amoroso y de la libertad de la mujer para gestionar sus deseos. Tanto la madre, Cristina, como la hija, Myra, encarnan un prototipo femenino contrario al establecido por el canon del nacionalcatolicismo y con su actuación contravienen directamente la férrea normativa impuesta por el régimen dictatorial durante esos años, ya que, mientras Cristina comete adulterio, Myra, como mujer menor de edad aún bajo la tutela paterna, deshonra a la familia con su desliz amoroso y su consiguiente embarazo. Sin embargo, en ninguna de las versiones conservadas del antetexto de la novela, existe una condena o reprobación de su comportamiento. Al contrario, se trata de justificar a lo largo de toda la novela, ya sea enfatizando la juventud e inexperiencia de ambas, ya sea a través de la dejadez de funciones del marido, patriarca

de la familia, cuya ausencia del hogar ha provocado, como el propio personaje reconoce, llegar a esa situación.

Por tanto, en *En manos del silencio* se hace partícipes de la culpa a todos los personajes involucrados. De ahí que, finalmente, todos compartan un final aciago e inicien un proceso de penitencia o de castigo. En el caso del padre, a través de ese destierro voluntario; y de Luis y de Amelia, mediante el sacrificio de su vida en beneficio de los otros, bien abrazando la vida monástica bien el servicio civil en un conflicto bélico. Diferente suerte será la que corran los tres protagonistas del triángulo amoroso: en la versión definitiva se castigará con la muerte a Manuel y Cristina, mientras que Myra quedará condenada a la más absoluta soledad.

Este trágico desenlace contrasta con las dos versiones precedentes conservadas en el manuscrito Ms4. A partir del folio 267 se localizan dos finales alternativos redactados, el primero el 5 de diciembre de 1944, y el segundo unos días después, el 17 de ese mismo mes. En el primer caso, tanto Cristina como Manuel aceptan la imposibilidad de su amor y deciden resignarse al olvido: él, apoyándose en la acción benéfica del mar, asume su responsabilidad como padre y marido de Myra; mientras que ella decide refugiarse en el recogimiento del hogar familiar en El Escorial:

[...] Manuel tuvo al fin en sus manos las manos de Myra. Trayéndoselo de muy distanciada margen, Manuel recibió del mar el sosiego súbito. Quería olvidar: buscaba olvidar, como buscan el olvido los hombres de la tierra, aunque reciban [xxx]<sup>5</sup> al mar: en un cuerpo de mujer, para volcarse a su alma.  
¡Oh mar mediterráneo, sabio y sin cortarte nunca de las manos de las manos egregias que te hicieron!  
Myra puso su cabeza en el hombro de su marido. Esperó el beso del mar, desde los labios de él...  
–Tenemos una hija, Myra.  
–Sí.

<sup>5</sup> Fragmento ilegible.

–Por ella quiero jurarte que seré digno de tu perdón, del olvido: digno del mar; señor de la tierra. (Ms4, f.267)

[...] En El Escorial sí es posible el milagro de la transmutación. Hay todo el silencio, todo el tremendo estado natural propicio a la locura y a la evasión de la locura. Enfrentándose consigo, el alma puede descortezarse sangrando. La cual sangre purifica y alivia al cuerpo que la hospedó cálida. [...]

Desde su terraza abierta al paisaje infinito, Cristina esperaba la gracia del olvido..., o de la conformidad. Resignación es mejor que olvido, porque el alma no es ajena a su accidente.

Enrique, Luis, Cristina: tres criaturas en una misma casa, atormentados y ansiosos de descansar unos en otros; de amarse sin reservas ni agrias memorias. [...]

Pero más lejos, en las costas del pecho de su hija, en el propio costado de Manuel, ¡cómo retumbaba la voz inaudible, las quejas secretísimas de Cristina! [...]

Cura de serenidad, cara a cara consigo. El ser ha de vencer su propio demonio, desesperadamente. Solo. Erguido. ello, nada como El Escorial. (Ms4, ff.273-274)

Tan solo unos días después, Conde decide reelaborar estos últimos fragmentos y, contrariamente al caso anterior, Manuel y Cristina se negarán a conformarse con ese olvido que sepulte su amor. La aparente paz de la que goza la familia, felizmente reunida en la casa de El Escorial, viene a ser perturbada por la súbita aparición del amante, lo cual termina provocando la muerte de la protagonista:

[...] Manuel había llegado a su anhelo. Las luces estaban encendidas en la casa, abiertas las puertas, visible la escalera.

Sonó un llanto de niña: “Es Anunciación”, se dijo.

Y oyó, porque lo oyó con una claridad transparentísima:

–¡Me ha estallado en los ojos la luz, no veré ya!

Luego, un golpe, carreras, voces... Manuel dio un grito; aulló un nombre:

–¡Cristina!

Subió en dos saltos: –¡Cristina, Cristina! La cogió del suelo, ante el estupor de los que presenciaron sobrecogidos aquellos brevísimos minutos de agonía. ¡Cristina! Pero ella no podía contestarle ahora. Le

oyó, sí, en su cuerpo al que todavía quedaban gotas de vida. El alma, segada, iba lejos ya, no podía contestarle, ni acaso recordarle. Estaba liberada.

Se la quietaron suavemente de los brazos, sin que Manuel hiciera nada por retenerla. Los ojos abiertos de Cristina tenían, sí, una explosión de luz presa en ellos. Eran dos pupilas estalladas, con cenizas en los párpados remetidos. Por encima del cuerpo inerte, los hijos miraron a los hombres que amaron a su madre. Manuel no existía en el momento, y Enrique daba la mano a la niña que lloraba aterrada.

–Nadie sabía que yo venía, y fue igual que si se lo dijeran!

Se miraron todos desde la eternidad. Luis besó las manos de su madre:

–Estás en libertad de ti. Dios te reciba.

Y se arrodilló con sencillez. (Ms4, ff.281-282)

Quizá, la autora decidiera reelaborar la primera versión a fin de evitar posibles trabas por parte de la censura, pues resultaría poco plausible creer que, en el contexto social imperante en el momento, se permitiera la publicación de una obra donde se exaltara y no condenara el adulterio de la protagonista. Sin embargo, la segunda versión tampoco satisfaría a la propia Conde, pues, de esta forma, el castigo recaería única y exclusivamente sobre la mujer. Debido a ello, el tercer y definitivo final estaría más en consonancia con su visión del amor y de la posición del sujeto femenino en la sociedad, tal y como aparece reflejado en el resto de sus escritos, literarios y no literarios.

Asimismo, la maternidad es un tema recurrente en su obra artística. Iglesias (2021) señala la presencia en sus novelas de personajes femeninos sin hijos, pero que actúan como madres de otras mujeres, como Dolores de *Las oscuras raíces*; o madres biológicas, como la Laurencia de *Soy la madre*. En el caso de *En manos del silencio*, observamos una desmitificación de la figura materna, pues Cristina se presenta como una mujer de carne y hueso, que se ha dejado arrastrar por su pasión, provocando la ruptura del equilibrio familiar y, por tanto, la inversión de roles, ya que sus hijos, Luis y Myra, declaran en más de una ocasión sentirse como el “padre” o la “madre” de su propia madre.

Además, se advierte la presencia del determinismo, por el cual Myra hereda la sangre, la pasión y, por tanto, el pecado de Cristina. De

esta forma, se produce una fusión de los dos personajes, a través de la niña Anunciación, pues, tal y como declara Myra, esta niña será de las dos.

Por otro lado, la crítica ha estudiado ampliamente la recreación del mito bíblico de Eva en la poesía condiana, personaje que la autora retoma y reivindica en contraposición a la imagen negativa de la tradición literaria. En fechas cercanas a la composición de *En manos del silencio*, Carmen Conde escribe y publica su poemario *Mujer sin Edén* (1947), que se ha considerado como “obra inaugural en la poesía española de posguerra” (Plaza-Agudo, 2022), por la reescritura feminista de este personaje, al que despoja de la culpabilidad que le había otorgado la tradición literaria. La Eva del poemario, que se identifica con los elementos de la naturaleza y del fuego, y reivindica su derecho a gritar, se aleja, al igual que la protagonista Cristina de la novela, del estereotipo de la *femme fatale* y, en este caso, se presenta como víctima de la ira de Dios, del cual no recibe el perdón.

En su estudio, Plaza-Agudo (2022) hace referencia a la asunción en esta Eva condiana de una característica asociada en la tradición bíblica y literaria con su antagonista, la Virgen María, y es la de presentar a este personaje como una *mater dolorosa*. Tanto Eva como Cristina son condenadas al dolor por su condición de mujer, aunque de diferente forma: mientras el hijo de la Eva del poemario muere víctima del conflicto cainita; la Cristina de la novela, por su adulterio, pierde a su hija en un aborto y corre el riesgo también de perder a Myra. Los personajes femeninos de la novela expresan su derecho a amar, un amor que es distinto en las tres mujeres: frente al enamoramiento profundo que Cristina siente por Manuel –cuya visión como víctima queda reforzada por la asunción de la culpa por parte de Eduardo–, tenemos la pasión sexual de Myra, justificada por su juventud, que legitima la naturaleza de este tipo de amor; y, en último lugar, el amor espiritual, casi místico, que Amelia desarrolla por Luis.

**Recibido:** 11/4/24

**Aceptado:** 16/7/24

## Referencias bibliográficas

- Ali Abdelazim, Rasha (2017), “Ángela Figuroa y Carmen Conde en tres temas”, *AnMal Electrónica*, 42, pp. 77-101, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6058286.pdf> [Fecha de consulta: 12/11/2023].
- Belda Molina, Rosa M.<sup>a</sup> (2023), “La construcción de un sujeto poético femenino en las antologías de Carmen Conde”, *Ínsula*, 913-914, pp. 26-29.
- Broullón-Lozano, Manuel (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.
- Cacciola, Anna (2019a), *Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde* [Tesis doctoral], Alicante: Universidad de Alicante, <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/113022> [Fecha de consulta: 14/09/2023].
- (2019b), “La maternidad dolorosa y la subversión de la iconografía mariana en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, en *IV Jornadas Doctorales de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 47-52.
- Conde, Carmen (1950), *En manos del silencio*, Madrid: José Janés editor.
- (1954), *Cobre: (novelas)*, Madrid: El Grifón.
- (1957), *Las oscuras raíces: novela completa*, Madrid: Revista literaria Novelas y Cuentos.
- (1979), *Creció espesa la yerba: novela*, Barcelona: Planeta.
- (1980), *Soy la madre: novela*, Barcelona: Planeta.
- (1986a), *Por el camino, viendo sus orillas (I)*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (1986b), *Por el camino, viendo sus orillas (III)*, Barcelona: Plaza & Janés.

- (2007), *Poesía completa*, ed. Emilio Miró, Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2012), “Gestión de un patrimonio literario: Manuscritos, epistolario, documentos personales, ediciones (El legado de Carmen Conde)”, en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (coords.): *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una poética de transición entre estados*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 129-146.
- Fernández Hernández, Caridad (1998), “Correspondencia del Archivo ‘Carmen Conde-Antonio Oliver’”, *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3, pp. 85-102.
- Ferris, José Luis (2007), *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*, Madrid: Temas de hoy.
- Gómez Garrido, Marta (2013), “Máscaras lingüísticas en la obra de Carmen Conde”, en Miguel Soler y María Teresa Navarrete (eds.): *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*, Roma: Aracne editrice, pp. 187-196.
- Iglesias Aparicio, Pilar (2021), “Las mujeres en las novelas de Carmen Conde”, *Sur. Revista de literatura*, 17, n.p.
- Lavail, Christine (2010), “Mercedes Formica y su novela *A instancias de parte*. Entre la sección femenina y el feminismo”, *Actas XVI Congreso AIH, Vol.2 [CD-ROM]*, Madrid: Iberoamericana, p. 307.
- Luis, Leopoldo de (1982), *Carmen Conde*, Madrid: Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía.
- Marín Ureña, José Manuel (2004), “De pasiones desatadas. La figura del ángel en el *Arcángel* de Carmen Conde”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 7, <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/jdepasiones.htm> [Fecha de consulta: 10/09/2023].
- Miró, Emilio (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid: Castalia.

- Moraga García, M.<sup>a</sup> Ángeles (2008), “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”, *Feminismo/s*, 12, pp. 229-252, <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2008.12.09>
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2022), “Mitos e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* [1960], de Carmen Conde”, en Pilar Nieva-de la Paz (ed.): *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín: Peter Lang, pp. 67-92.
- Carmen Conde. (2021), “Carmen Conde, voluntad y pasión de una poetisa”. *Documentos RNE*, RTVE, <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/carmen-conde-voluntad-pasion-poetisa-291021/6165912/> [Fecha de consulta: 01/09/2023]

## Manuscritos

### Prosa

- Ms1. Caja 4: 1926, *Camino del sol*. Luego sería *En manos del silencio*
- Ms2. Caja 2: *Una mujer en la piedra* (inédito). Algunos capítulos o fragmentos incluidos en la novela *En manos del silencio*.
- Ms3. Caja 3: *Una mujer en la piedra* (inédita). Texto original.
- Ms4. Caja 2: Primera parte de *En manos del silencio*, originales de la 1.<sup>a</sup> versión.
- Ms5. Caja 3: *En manos del silencio* (algunos originales insertos y otros no; índices y notas). Manuscrito.

## LA POETIZACIÓN DE LA HUERFILIA EN LA LÍRICA DE CARMEN CONDE

ANNA CACCIOLA

*Universidad Internacional de La Rioja*  
anna.cacciola@unir.net

**RESUMEN:** El artículo ofrece un estudio de la poetización de la muerte perinatal sufrida por la única hija de Carmen Conde, a consecuencia de un mal parto. El hecho influyó profundamente en la escritura de la poeta, marcando la tónica general de muchas de sus composiciones. Se analiza *Derramen su sangre las sombras* (1983), poemario en el que se explica la elaboración del duelo y la transformación emocional de la autora a lo largo de los años, cuya poética se había adelantado ya en *Su voz le doy a la noche* (1962). Se examinan las metáforas y simbolismos utilizados para expresar ese dolor inenarrable, así como la evolución de la percepción de la maternidad, desde un empoderamiento inicial hasta una desilusión y desesperación profundas. De la misma forma, se pretende abordar el quiebre del sueño familiar, destacando la devastadora alteración de los roles parentales y la sensación de desamparo y desposesión que ello conlleva. Finalmente, se analizará el sentimiento de enojo y la confrontación con la divinidad ante la injusticia percibida de una maternidad truncada.

**PALABRAS CLAVE:** Carmen Conde, maternidad, poesía española del siglo XX, *Derramen su sangre las sombras*, *Su voz le doy a la noche*, literatura de autoría femenina.

## THE POETIZATION OF *HUERFILIA* IN THE POETRY OF CARMEN CONDE

**ABSTRACT:** This paper examines the poetization of perinatal death in Carmen Conde's work, specifically the loss of her only daughter due to a traumatic childbirth. This event deeply marked Conde's literary output, shaping the tone of her poetry. The analysis focuses on *Derramen su sangre las sombras* (1983), a collection that delves into the processing of grief and the emotional transformation of the author over time, poetics foreshadowed in *Su voz le doy a la noche* (1962). The study scrutinizes the metaphors and symbolism used to articulate this inexpressible pain, along with the evolving perception of motherhood in Conde's work, which transitions from initial empowerment to deep disillusionment and despair. Furthermore, it explores the rupture of the familial ideal, emphasizing the devastating reconfiguration of parental roles and the feelings of abandonment and loss that ensue. Lastly, the paper addresses the author's expressions of anger and her confrontation with divinity in the face of the perceived injustice of a truncated motherhood.

**KEYWORDS:** Carmen Conde, motherhood, 20th century Spanish poetry, *Derramen su sangre las sombras*, *Su voz le doy a la noche*, female-authored literature.

### 1. Introducción

La lírica española escrita por mujeres en la primera mitad del siglo **LXX** refleja una gradual reapropiación del espacio corporal como territorio experiencial y vivencial íntimamente femenino. Dentro de este ámbito, tal vez, la vertiente temática más explorada haya sido la de la maternidad. No por casualidad, y con la excepción de aquellos poemarios que se vertebran integralmente en el paradigma de la madre, es posible afirmar que la mayoría de las colecciones de las autoras, desde mediados de 1930, albergan composiciones dedicadas a temas como la procreación, la crianza, la esterilidad o la infertilidad<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La constatación se fundamenta en una investigación muy amplia, llevada a cabo como miembro del grupo de investigación PoGEsp (Poesía Española y Género - MCIN/

Pese a fundamentarse en un anhelo testimonial, la predestinación maternal ha sido tratada desde perspectivas múltiples y distintas, ahora patentizando el compromiso cívico y político durante la Guerra Civil –llegando a desempeñar una función antibelicista–, ahora denunciando –cuando no subvirtiendo– patrones genéricos patriarcales en plena dictadura.

Con miras a abordar este tópico, conviene recordar que, a partir de la Primera Guerra Mundial, en toda Europa se implementaron políticas pronatalistas con el objetivo de reducir la mortalidad infantil y preservar el bienestar de las madres en su rol reproductivo. Dentro del ámbito de esta politización del ideal materno, emergió un discurso con matices nacionalistas que se fusionó inseparablemente con el antimilitarismo y las cuestiones de género. De esta manera, durante los años del conflicto bélico, la consecución de la paz se concebía como una tarea atribuida a las mujeres, fundamentada en su capacidad biológica para la procreación. La posición antimilitarista del movimiento feminista español también halló su expresión en la literatura producida por mujeres, configurando un arquetipo de mujer abogada por la paz y garante de esta (Moreno Seco/ Mira Abad, 2004: 26-28).

---

AEI 2021 - AEI/10.13039/501100011033), en la cual se realizó un análisis del argumento en cuestión en un corpus de autoras que incluye a Carmen Conde, Concha Méndez, Concha Zardoya, Ana María Martínez Sagi, María Cegarra, Ester de Andreis, Monserrat Vayreda, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Pilar Paz Pasamar, Josefina Romo Arregui, María Beneyto, María Elvira Lacaci, Susana March, Pilar Millán Astray, Julia Uceda, Adelaida Las Santas, María Victoria Atencia, Elena Martín Vivaldi, Carmelina Sánchez-Cutillas, Lucía Sánchez Saornil, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin y Aurelia Ramos y Mollà. En la obra de esas poetisas se encontraron evidencias de la temática de la maternidad, abordada desde distintas perspectivas e incluyendo ejemplos de maternidades trágicas como abortos y muertes fetales. Los resultados provisionales del estudio se plasmaron en una ponencia titulada "El hijo a cuestas: modelos de maternidad en la poesía femenina española del siglo XX", que se presentó en el *Colloque International Questions de corps et corps en question: identités, transgressions et espaces de l'entre-deux en Espagne (xix-xxi siècles)*, celebrado en la Université Sorbonne Nouvelle, en mayo de 2023. Actualmente, la investigación sigue *in fieri*, con vistas a la publicación en forma de monográfico en 2025.

Con la consolidación del régimen dictatorial, la política autoritaria subordinó la representación de la mujer a sus aspiraciones de carácter nacionalista e imperialista, proponiéndola como estandarte simbólico del país, figura que llega a cobrar un cariz casi mítico, cuando no claramente mariano. En este contexto, se elevó a la madre, que se caracterizaba por su devoción al extremo de estar dispuesta a sacrificar a su único hijo, al estatus de símbolo distintivo de la nación. De esta forma, adquirió la condición de sujeto cívico y funcional, cuya principal encomienda radicaba en dar a luz hijos para la patria y proveer a la sociedad con héroes militares y civiles. Su deber fundamental, en última instancia, se centraba en el proceso de alumbramiento y crianza (Blasco, 2014).

Por lo general, en la cosmovisión de la mayoría de las autoras del período, es notoria la frecuente incorporación de simbolismo vegetal para abordar la fecundidad y el embarazo. Este recurso literario establece un paralelismo significativo entre la capacidad de la tierra para dar vida y la del cuerpo femenino para concebir, gestando así una metáfora rica en connotaciones. Esta simbiosis sugiere la búsqueda de la restauración de una especie de paz prenatal, una regresión conceptual hacia ese estado vital libre de conflictos que representan el útero materno y la naturaleza.

Al mismo tiempo, a medida que se consolidaba el imaginario nacionalcatólico en el periodo posterior a la victoria del bando nacional en España, la vivencia de la maternidad comenzó a adquirir una dimensión religiosa, que se enlazaba estrechamente con la sacralidad asociada al embarazo de la Virgen María y al nacimiento de Jesucristo, acompañado de su sacrificio redentor. En este sentido, la maternidad se convirtió en una experiencia trasladada al ámbito espiritual, tejiendo un vínculo entre lo divino y lo humano que permeó la percepción de las mujeres sobre su papel reproductivo y su lugar en la sociedad.

A partir de lo expuesto, se puede afirmar que existe una idealización cultural de la maternidad que tiende a simplificar y estandarizar esta experiencia, limitando así la diversidad de representaciones poéticas sobre el tema. Las expectativas sociales en torno a esta experiencia pueden ejercer presión sobre las escritoras para que adopten ciertas narrativas y eviten abordar aspectos más complejos o controvertidos. Tal y como sos-

tiene Adrienne Rich, en su obra capital sobre la maternidad, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, publicada en 1976: “Las mujeres han sido madres e hijas, pero han escrito muy poco sobre este tema; la vasta mayoría de imágenes visuales y literarias de la maternidad llegan filtradas por la conciencia masculina individual y colectiva” (Rich, 2019: 111). Esta observación apunta hacia una limitación inherente en la representación de la maternidad en la literatura, donde las voces y las perspectivas femeninas han sido históricamente subsumidas o filtradas a través de una lente masculina.

En efecto, más allá de los enfoques mencionados que podemos considerar *canónicos* y que obtuvieron visibilidad palmaria por su instrumentalización política, la maternidad y sus múltiples componentes –que abarcan desde la concepción hasta la lactancia, desde el aborto hasta la depresión perinatal– han sido notoriamente subestimados por la crítica, al menos hasta décadas recientes. No por casualidad, el argumento de la maternidad mantuvo su integridad conceptual sin fisuras hasta que, en la segunda mitad del siglo XX, se produjo un giro copernicano que propició un cuestionamiento radical con respecto a tal asunto. Este cambio se instauró de manera notoria durante lo que se ha denominado tercera ola del feminismo, inaugurada por la labor de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), donde el discurso feminista comenzó a abordar profundamente esta cuestión (Alzard Cerezo, 2019), y emprendió la exploración sin tapujos de esa peculiar etapa vital.

La poesía femenina española de posguerra se hace eco de esa revisión, despojando la maternidad de su acostumbrada apariencia familiar y normativa y otorgándole un matiz sombrío que desafía la imagen idílica promovida durante la Segunda República o la representación santificada propuesta por el régimen. En este contexto, los poemarios abordan temas como la infertilidad, un asunto especialmente crítico cuando se contrapone a las expectativas de procreación fomentadas por la dictadura. También se presentan madres que sufren la pérdida prematura de sus hijos debido a abortos espontáneos, muerte fetal o enfermedades. Además, se esboza el deseo de maternidad en mujeres solteras u homosexuales, revelando los desafíos y complejidades que acompañan este anhelo. Asimismo, se explora la experiencia maternal en colectivos

marginados o minoritarios, en los que la discriminación y la exclusión estigmatizan tanto a la madre como al hijo nacido en estos entornos.

Dentro de esta misma corriente, la presencia del aborto y la muerte fetal en la lírica española de autoría femenina, particularmente en voces como las de Ángela Figuera<sup>2</sup>, Julia Uceda<sup>3</sup>, Pilar Paz Pasamar<sup>4</sup> o Concha Méndez<sup>5</sup>, adquiere una relevancia inusitada, aunque históricamente velada por el canon literario dominante. La escasa visibilidad concedida<sup>6</sup> a estos temas responde a una estructura patriarcal que ha perpetuado el silenciamiento de experiencias femeninas que no encajan en los marcos de la maternidad idealizada y a una negación de la validez de dichas vivencias como materia literaria de peso. Estas autoras, en contraposición, revelan en sus versos la crudeza del duelo por la pérdida gestacional y el trauma que ello supone, configurando un espacio poético en el que lo no nacido adquiere una dimensión simbólica de gran trascendencia. Así, el aborto y la muerte fetal no son meros acontecimientos biológicos, sino que emergen como experiencias humanas universales, cargadas de una angustia existencial que transgrede las fronteras de género y clase, desafiando la invisibilización de estos episodios en el ámbito literario. En esta poesía, lo no nacido deviene en símbolo de ausencia, de lo inacabado y lo truncado, lo que establece una crítica silenciosa a las imposiciones ideológicas del régimen y amplía el horizonte de lo que se considera digno de representación poética.

<sup>2</sup> “Muerto al nacer”, en *Mujer de barro* (Figuera, 2009: 63).

<sup>3</sup> “Soneto de la piedra” y “Canción de cuna”, en *Mariposa en cenizas* (Uceda, 1959: 32, 40).

<sup>4</sup> “Llanto al hijo perdido”, en *La soledad contigo* (Paz Pasamar, 2013: 280-281).

<sup>5</sup> El mismo año en el que la cartagenera alumbró a María del Mar, Concha Méndez experimentó la misma tragedia, que se quedó grabada en el poemario *Niño y sombras* (1936).

<sup>6</sup> La mayor aportación es la realizada por Payeras Grau, en *Especiosos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)* (2009), libro en el que dedica un apartado a la maternidad, presentando poetizaciones fuera de lo convencional en la lírica femenina de esa época. Destacamos, además, un artículo de Jurado Morales (2014), en el cual se aborda el discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo, y hace hincapié en el tema de la esterilidad y su reflejo en la lírica escrita por mujeres. En la reciente *Maternidad: antología poética* (2024), Inmaculada Moreno presenta a 42 autoras del siglo XX, y da a conocer textos de escasa divulgación sobre distintas formas de maternidades.

A continuación –y para corroborar cuanto venimos detallando en esta introducción–, presentamos a una de las voces líricas femeninas más relevantes del siglo XX, Carmen Conde, cuya experiencia maternal fue trágica. La cartagenera, de hecho, dio a luz a una niña muerta, siendo este su único embarazo. El trauma contingente y las secuelas psicofísicas y relacionales que derivaron de la experiencia se quedaron plasmados en su obra lírica. En este estudio ahondaremos en la simbología y metaforización adoptadas por la autora en *Derramen su sangre las sombras* (1983), poemario en que se patentiza este sentimiento de *huerfilia*<sup>7</sup>, haciendo hincapié en los elementos retóricos y los motivos literarios empleados para significar –y poner nombre– a este dolor inenarrable. El análisis formal e interpretativo será adelantado por unas consideraciones previas acerca de la psicología de la maternidad en duelo y su reflejo en la literatura.

## 2. Las madres en duelo

Como venimos detallando, la experiencia de la maternidad, además de ser un suceso intrínsecamente natural, emerge como una elaboración cultural y social que experimenta alteraciones en consonancia con el contexto y periodo temporal en el que se desenvuelve. Desde el punto de vista psicoanalítico, el paradigma al respecto ha ido evolucionado y se ha abandonado la concepción que confina y asigna la maternidad a un mero rol reproductivo, una asignación determinada por las características corporales y la función biológica de la reproducción. En este contexto, el psicoanálisis postula que la maternidad va más allá de esta perspectiva naturalista, fundamentada en la biología de la procreación y la gestación, para situarse en los dominios de los deseos e ilusiones de la mujer.

Tal y como indica Geymonat (2016) en su recorrido por la evolución del concepto de maternidad en el psicoanálisis, desde Freud, la

<sup>7</sup> Neologismo propuesto por la Federación Española de Padres de Niños con Cáncer a la Real Academia Española (RAE) para significar la condición del padre o madre al que se le ha muerto un hijo (Simón, 2017).

maternidad no se reduce únicamente a la realidad de tener un hijo, mas implica un deseo simbólico –anhelo que, según el médico austriaco, surge en las niñas desde temprana edad y a consecuencia de la envidia del pene–. Por lo tanto, el vínculo madre-hijo se establecería antes del nacimiento, remontándose a la infancia de la madre y su relación con las figuras parentales (García, 2013).

Cada hijo está impregnado de deseos conscientes e inconscientes, y la maternidad configura sus caminos, destacando sobre todo el vínculo entre la mujer y su hijo. Para el psicoanálisis, finalmente, una madre es “algo diferente de un cuerpo biológico. Algo que ha de ocurrir y no una condición ontológica. Salvo que hagamos derivar dicha ontología no de una sustancia sino de una propiedad deseante singular” (Lema, 2014: 48). No extraña, por lo tanto, que el deseo de maternidad se perciba de una forma intrínseca incluso en aquellos casos de mujeres que, por distintas razones, no pudieron gestar un hijo.

Cierto es que la gestación incide de manera peculiar en la psique femenina y, a través del prisma de la psicología del embarazo, se investiga y promueve el bienestar materno durante este periodo crucial, que abarca hasta el parto, y repercute en el desarrollo psicosocial del neonato y en la relación madre-hijo. Desde el instante en que surge el anhelo de paternidad/maternidad y se produce la concepción, se inicia un proceso de transformación del ser interior de la mujer. La gestante experimenta una aceleración psicológica, la cual se consolida a lo largo de los meses y años subsiguientes al nacimiento del infante.

El embarazo, para la mujer, se percibe como un período de riesgo, durante el cual emerge una nueva dimensión de su existencia: la maternidad. Este periodo se convierte en una oportunidad propicia para la introspección, dado que los recuerdos y traumas de la infancia tienden a emerger, posibilitando así una sanación más expedita de las heridas del pasado. En esta fase, la mujer experimenta una sensibilidad y una vulnerabilidad en aumento, que suelen intercalarse con momentos de dicha y felicidad. Esos claroscuros emocionales se filtran, de forma irremediable, en la escritura de las autoras, permitiendo explorar zonas profundas del yo femenino.

Cabe resaltar que la salud mental de la progenitora está estrechamente entrelazada con el bienestar del lactante, así como con la adición del papel del padre como piedra angular emocional para la madre. Es crucial considerar que cualquier forma de perjuicio o daño experimentado por el hijo repercute significativamente en la estabilidad anímico-emocional de los padres, quienes enfrentan una disrupción emocional que puede tener efectos duraderos en su bienestar psicológico. En los casos más trágicos, en que este fallece de manera prematura, la angustia y el dolor derivados pueden generar un profundo impacto en la salud mental de los progenitores, comprometiendo su salud emocional y psicológica, sus relaciones interpersonales, su funcionamiento cotidiano y su percepción del mundo que les rodea.

Ahora bien, ¿se experimenta de la misma forma la elaboración del duelo de un hijo por parte de la madre y del padre? Según Thomas (1983), ese complejo proceso se ve afectado por distintos factores como el género, la edad, el contexto cultural y las proyecciones emocionales. El autor ejemplifica estas diferencias en contextos negro-africanos e islámicos, donde la muerte del hijo se percibe de manera más dramática por parte del padre, mientras que la pérdida de la hija y del bebé<sup>8</sup> puede pasar desapercibida, excepto para la madre.

Roitman, Armus y Swarc (2002) analizaron clínicamente el mismo fenómeno en América Latina durante la dictadura cívico-militar, y pudieron observar disímiles reacciones entre padres y madres. Aquellos hombres que eran los sustentadores de la familia experimentaron una herida narcisista profunda al sentir que la vida de su hijo estaba bajo su responsabilidad. Este sentimiento se manifestó en una introspección silenciosa, con una reticencia a expresar abiertamente sus emociones.

Es cierto que teorías como la del apego (Bowlby, 1993) y la de la buena madre (Winnicott, 1975) han contribuido a que las madres carguen con una mayor responsabilidad en el destino subjetivo de sus hijos, debido, en parte, al hecho de que la sociedad ha depositado los cuidados maternos en las mujeres. Cuando esta obligación no se cumple, las ma-

---

<sup>8</sup> Independientemente de su sexo.

dres en duelo sienten que han fallado en su función de protectoras, culpabilizándose por haber desamparado a sus descendientes (Díaz/ Rolla, 2006).

Pese a ello, en las mujeres suele observarse una necesidad más apremiante de compartir sus vivencias, de salir a las calles para recuperar a sus hijos desaparecidos. En los casos analizados por Roitman, Armus y Swarc (2002), algunas describieron episodios de locura y dolor desgarrador, comparando estas experiencias con los dolores del parto. Ese exceso de pena se encauza en un afán por demandar justicia, buscar explicaciones e, incluso, clamar por venganza. En Argentina, en el contexto de las madres de los desaparecidos, quienes fueron denominadas “las locas de Plaza de Mayo”, se destaca el carácter insustituible del objeto perdido, reflejado en el propio nombre que se les atribuyó. Este término sugiere la singularidad del dolor materno y la imposibilidad de remplazar el vacío dejado por la pérdida de sus seres queridos.

Las madres que enfrentan la pérdida de un hijo experimentan una y otra vez los acontecimientos en un intento de encontrar respuestas, lo cual, muchas veces, resulta agotador. García (2013) describe ese sufrimiento como “el más indescriptible e intenso de los que se puedan vivir” (231), acompañado por un estado de *shock*. Ese duelo implica la reestructuración del yo, ya que con la muerte del hijo también muere una parte de la madre, cuya libido estaba depositada en el objeto de amor ya ausente (Díaz/ Rolla, 2006).

García (2013) y Allouch (2011) hacen hincapié en que la aceptación de la pérdida lleva a que muchas madres se obcequen en preservar los espacios que ocupaban sus hijos en la creencia de que regresarán. Esto incluye objetos y fotografías que trascienden su valor original, convirtiéndose en símbolos de la presencia del fallecido. Por lo tanto, el sufrimiento y la memoria de la proximidad corporal, repentinamente presente con desgarradora precisión, recrudecen el dolor en el cuerpo-memoria de las madres.

En su breve ensayo titulado *Madres en duelo* (2004), Nicole Loraux examina con concisa intensidad la conexión entre el dolor materno más íntimo y su proyección en la esfera política y civil de las sociedades

griega y romana, respaldando su análisis mediante la revisión de textos historiográficos y literarios. En su premisa inicial, la francesa argumenta que las madres en duelo representaron una pasión desmedida para las antiguas civilizaciones, una amenaza que la maquinaria política masculina limitó dentro del contexto de los rituales funerarios, poniendo coto a esta emoción considerada impredecible y perjudicial para el funcionamiento normal de la comunidad. Solón instauró la obligación de que las mujeres abandonaran la tumba antes que los hombres durante los funerales, con el propósito de prevenir que la emotividad descontrolada de estas afectara al resto de la comunidad, “sobre todo cuando la mujer enlutada es una madre que llora a su hijo. Para una madre, ¿qué duelo podría ser más *suyo* que el del más cercano de los suyos?” (Loraux, 2004: 33-34). Esta censura o invisibilización del sufrimiento materno no es, pues, una deficiencia de la crítica del siglo XX, puesto que hunde sus raíces en los sistemas normativos y en la producción literaria de las sociedades antiguas.

La autora prosigue argumentando que, en los textos poéticos o trágicos que asignan a la figura materna afligida un nombre prominente y una posición central, la interioridad del dolor se caracteriza por una intensificación del sentimiento de cercanía corporal, alcanzando su agudeza máxima en el momento mismo de la pérdida. Así, desde la epopeya, la madre se convierte en la portadora exclusiva de su propio dolor, exteriorizado repentinamente como un indicador del duelo social. Antes incluso de que se realice el ritual, el grito de la madre acompaña la visión del cadáver que fue su hijo. De tal forma se representa, de hecho, a Hécuba en los muros de Troya, gritando y desgarrando sus vestiduras, tras presenciar la matanza que el Périda lleva a cabo contra su hijo Héctor, anhelando abrazar lo que, a pesar de estar muerto, sigue siendo su bien más preciado. Su dolor aumenta por la acción vengativa y cruel de Aquiles, quien castiga el cadáver del guerrero abatido destrozándolo, al ser arrastrado una y otra vez por la seca llanura y los pedregosos caminos que rodean la ciudad. La necesidad del apego al cuerpo del hijo, como una postrera –y paradójica– forma de alcanzar paz y dar rienda suelta al patetismo materno, se ve frustrada en la esposa de Príamo, quien, en la *Iliada*, deja el llanto únicamente para reflexionar sobre el suplicio que

será su vida sin la presencia de Héctor. Las madres suplicantes de Eurípides, de igual forma, al reclamar los restos de sus hijos, comprenden que con ello lograrán poner fin a sus propios sufrimientos y, al mismo tiempo, intensificar su dolor. Pero Teseo, en su papel de líder cívico, velará para que ellas no contemplen esos cuerpos desfigurados por la sangre (Loraux, 2004: 47-49).

Como indica Loraux, la posición preeminente que una madre ocupa junto al difunto se debe a la prioridad absoluta conferida por el vínculo del parto, un lazo inmediato, imperativo, doloroso y descrito por los coros de Eurípides como “terrible”. Este vínculo, al soldar de manera indisoluble el cuerpo materno al recuerdo del recién nacido, transforma a las mujeres en una “raza” –así las define el trágico– caracterizada por el amor hacia sus hijos. En la obra de Esquilo, Clitemnestra, acusando a Agamenón del homicidio de Ifigenia, proclama que su esposo odiado sacrificó a su “dolor máspreciado”. El término *odis*, en griego, se utiliza para referirse al dolor del parto; al ser identificada como el “dolor del parto más allá de la muerte”, la joven Ifigenia representa para su madre una existencia apenas separada de su propio cuerpo, lo que provoca que, en un momento de ominosa repetición, esta experimente con mayor intensidad el último desgarramiento asociado con la pérdida. Pareciera como si, durante la vida de su hija, Clitemnestra no hubiese dejado de darla a luz en un prolongado y perpetuo proceso de parto (Loraux, 2006: 51-52).

En conclusión, la obra de Loraux evidencia cómo la literatura y las tradiciones culturales clásicas conceden un protagonismo particular al dolor materno, reflejando tanto su importancia como su percepción como una amenaza para el orden social. El vínculo profundo e inquebrantable entre madre e hijo se erige como una fuerza tan imperativa como peligrosa, cuya expresión emotiva fue objeto de regulación desde tiempos remotos. La tendencia a invisibilizar el sufrimiento materno, que ha persistido en la historiografía moderna, es en realidad una práctica heredada de las culturas griega y romana, que ya procuraban limitar la exposición de este dolor en el ámbito público.

### 3. Carmen Conde y la huerfilia

El de la maternidad ha sido un tema obsesivo en toda la obra de Carmen Conde, abarcando tanto el enfoque cívico-antibelicista (*Mientras los hombres mueren*, 1953; *Oíd a la vida*, 2019) como el subversivo (*Mujer sin Edén*, 1947). Ambos planteamientos, debido a la trascendencia que alcanzaron en la lírica femenina de posguerra, han sido ampliamente estudiados por la crítica<sup>9</sup>. No obstante, son escasas las investigaciones centradas en la poetización de esa dimensión más privada y personal del asunto: la del duelo perinatal que sufrió la propia autora tras el nacimiento de su única hija, María del Mar, quien llegó al mundo sin vida tras un adelantamiento del parto. El hecho, de consecuencias irremediables e inextinguibles para la cartagenera, además de agrietar irreparablemente la relación con su marido, Antonio Oliver, se convirtió en un tema obsesivo y recurrente de su escritura, tiñéndose de tonos ahora hoscos, ahora luminosos. Como ella misma declaró: “[l]o mío maternal fue un desastre espantoso que ha influido en toda mi vida” (en Gutiérrez-Vega/Gazarian-Gautier, 1992: 105).

*Derramen su sangre las sombras* viene precedido por unas sucintas líneas, a guisa de prólogo, cuyo título es “Explicación de lo lejano”, que proporcionan informaciones íntimas sobre la redacción de libro y su composición:

Desde que fueron escritas estas lamentaciones por la primera tragedia de mi vida, no las había vuelto a leer hasta mayo de 1973.

En otras ocasiones posteriores a 1933 también me *dolí* en otros versos que agrego a los primeros. Porque, en realidad, aquella criatura que murió al nacer, que no fue mía más que cuando me habitaba, hizo que toda mi existencia se transformara radicalmente.

Y pienso que si nada importante suman a mi obra total, a lo que se llama mi vida más honda e íntima, algo darán de amor y ternura a lo que más quise.

<sup>9</sup> Acillona (1986, 1987), Gutiérrez-Vega (1987), Jato (2004), Payeras Grau (2003, 2008, 2009), Díez de Revenga (2008, 2009), Andrews (2008), Nalbone (2011), Cacciola (2019, 2023).

Incluyo dos de los poemas que Antonio Oliver Belmás, mi marido, escribió mientras *llegaba* nuestra hija<sup>10</sup>. (Conde, 2007: 1038)

De lo anterior se colige que la colección fue redactada a lo largo de aproximadamente cuarenta años, con el tajo del alumbramiento como elemento perturbador a los efectos de la conformación final de la obra. La colección se articula en tres sesiones: “La espera” y “El desencanto”, que entrañan composiciones fechadas en 1933, y “Mucho después”, que engloba poemas escritos desde 1944 hasta 1972. Como indica la propia autora en esas doloridas palabras inaugurales, la huella de su experiencia maternal trágica se aprecia en otros libros posteriores a 1933.

En *Los monólogos de la hija* (1959), homenaje para su madre en su 80 cumpleaños en el cual Conde versifica con amor y sin piedad la relación atormentada que mantuvo con la progenitora, se pueden percibir ecos nefastos del trauma aludido<sup>11</sup>. *Su voz le doy a la noche* (1962) recoge apenas nueve poemas que proponen un acercamiento al deceso de María del Mar. El primero, fechado el 24 de mayo de 1961, se incluirá –con pocas variaciones– en *Derramen su sangre las sombras*. El resto de las composiciones dan cuenta de la desintegración a la cual se enfrenta la autora en un proceso continuado de rememoración de luto (“¡Oh la memoria límpida, diamantina; / el aullido del duelo recuperando a su presa!” [Conde, 2007: 568]). El yo lírico se describe como “habitada por recuerdos que punzan” (Conde, 2007: 569). La geografía anímica trazada en los versos es un panorama desolador, que se construye, léxicamente, en negativo: “ausencia” y “silencio” se repiten con obcecada insistencia, junto con notas sensoriales que apelan a la frialdad y a la sequía y que volverán a manifestarse en *Derramen su sangre las sombras*.

<sup>10</sup> La autora se refiere a dos poemas que su marido escribió durante el embarazo, esperando la llegada de su hija, y que Carmen Conde decide incluir en *Derramen su sangre las sombras*. Las composiciones en cuestión son: “Al hijo” (Conde, 2007: 1045) y “El esperado” (1045-1046).

<sup>11</sup> En “Eterno puerto”, poema que cierra el “Canto tres”, podemos leer: “Comprendo que no es sencillo / ni gozoso ser mi madre. / ¡Por eso Dios no ha querido / que yo lo sea de otra Carmen!” (Conde, 2007: 421).

En la inicial sección de *Derramen su sangre las sombras*, titulada “La espera”, se manifiesta de manera preeminente el sentimiento de asombro que acompaña al descubrimiento de la vida. Carmen Conde, a través de una simbología telúrica, establece una conexión íntima entre el cuerpo materno y la tierra misma, como se refleja en los versos: “¡Salida a la aurora / brotarlo como una rama / brota su flor” (Conde, 2007: 1038). En este contexto, la poeta emplea elementos naturales para ilustrar el proceso de gestación, equiparando el florecimiento de la vida con el brote de una flor al amanecer.

La epifanía del descubrimiento vital induce a la voz lírica femenina a identificarse de inmediato con la imagen arquetípica de la madre universal, como se expresa en los versos: “Soy la eterna / mujer con el hijo entre los brazos” (Conde, 2007: 1039). En esta etapa inicial del poemario, la conciencia de la maternidad adquiere una dimensión trascendental, transformando el acto de dar a luz en momentos de revelación personal. La maternidad se configura, así, como un medio a través del cual el sujeto poético no solo alcanza una mayor autoconciencia, sino que también logra un nivel superior de confianza en sí misma.

El texto, al revelar cómo el proceso de gestación modifica la percepción que el sujeto lírico tiene de su propio cuerpo, muestra la profunda conexión emocional con el ser por venir. En este sentido, Conde expone la modificación de la autosensorialidad, contrastándola con la elección del hijo de encontrar cobijo en su calor. El gesto de traspasar el cuerpo materno para residir en el alma (“Me parecía mi cuerpo imperfecto. El que tú hayas escogido su calor para metérmelo en el alma, me ayuda a creer en mí”, Conde, 2007: 1040) se convierte en un catalizador que nutre la confianza y la autoafirmación del sujeto poético.

La culminación de esta sección se encuentra en el descubrimiento de la simbiosis alcanzada con el feto, cuya sincronización se patentiza en el latido de los corazones, simbolizando una conexión emocional – además de corporal– profunda:

Caminamos al unísono.  
Por vez primera otro corazón  
se mueve con el mío.

A la vez: latido por latido.  
Juntos, hacia encontrarnos.  
Juntos, hasta desprendernos. (Conde, 2007: 1014)

Conde poetiza la gestación como un viaje compartido que desemboca en la inevitable separación que acarrea el nacimiento. Convertida en un sagrario de vida, la espera se convierte en un periodo de transformación interna, en el que la maternidad emerge como una fuente de empoderamiento y autoafirmación, guiando al sujeto poético hacia un estado de plenitud y conocimiento de sí misma: “Yo contengo la vida, mi cuerpo / ya no es una forma inerte / propicia sólo al amor y al ensueño” (Conde, 2007: 1042).

En la segunda sección del poemario, titulada “Desencanto”, se plasma el relato lúgubre que emerge tras el nacimiento de la hija, configurando un discurso marcado por la desolación y la introspección dolorosa. Carmen Conde aborda de manera visceral las secuelas emocionales de este acontecimiento, revelando las complejas capas de su experiencia postparto.

Destaca, poderoso, el motivo de la muerte en vida. El de la madre que no pudo ni siquiera estrenarse es un estado anímico que se tiñe de tonos mortuorios y funerarios, manifestando el anhelo de haber perecido junto al hijo:

Dentro de mí, muerta  
mía viva a lo ancho de los meses  
y al nacer para los otros  
muerta.  
Si yo hubiese sabido eso,  
ni un esfuerzo habría hecho  
para sacarte de mí.  
Contigo, hija que no conozco,  
[...]  
me hubiera muerto. (Conde, 2007: 1046)

Este lamento profundo y desgarrador revela la amarga sorpresa de la autora ante la realidad que ha tomado forma tras el parto, cuando la muerte se presenta como una alternativa que, en retrospectiva, parecería haber sido preferible al sufrimiento continuado.

Otro aspecto destacable en esta sección es la expresión de la inutilidad del embarazo y la consiguiente demonización de la propia carne, antes enaltecida por su vitalidad y poder creador. Conde articula esta experiencia con una mirada crítica hacia su propia biología:

Inútil sangre mía,  
inútiles nervios gastados;  
¡qué mísero mi vientre  
que no ha querido  
dejarte vivir fuera de él. (Conde, 2007: 1047)

La autora cuestiona la funcionalidad de su propio cuerpo, sintiendo la traición de un útero que, en lugar de acoger la vida, ha propiciado una tragedia. Poderosa nos parece, al respecto, la descripción de la leche que se seca y se retira:

¡Qué fracaso el fluir de mis pechos! ¡Qué repetida amargura la de verme transformar una parte de mi ser en alimento tuyo, sobre el yelo de la muerte! He estado con fiebre, inmóvil, pensando en toda la inmensa distancia que nos separa, mientras esta inútil leche se retiraba humillada y algodónaba mis desdichadas arterias fluyentes. (Conde, 2007: 1050)

La utilización de la metáfora “el fluir de mis pechos”, además de evocar la función física de la lactancia, hace referencia al simbolismo de la conexión entre la madre y la hija a través de este acto. Sin embargo, la carga negativa asociada con la palabra “fracaso” introduce un matiz desolador, sugiriendo una desconexión emocional o una sensación de insatisfacción en el cumplimiento de este papel materno.

La mencionada “inmensa distancia” adquiere una dimensión más angustiosa al considerar que la separación física entre madre e hija se ha tornado irrevocable debido a su fallecimiento. La incapacidad del yo sujeto poético para alimentarla con su propia leche, definida “inútil”, cobra un matiz aún más penoso, puesto que se convierte en un símbolo tangible de la imposibilidad de sostener y nutrir a la niña perdida. Asimismo, la utilización del término “humillada” añade una carga emocional adicional, insinuando la indignidad percibida por la autora en su incapacidad para cumplir con este acto fundamental de maternidad.

Finalmente, la mención al algodón sugiere la suavidad y la delicadeza asociadas con la lactancia, por un lado; por otro, también la envoltura y la protección, elementos que se desvanecen en la pérdida irreversible.

En este contexto, la fiebre que experimenta la autora puede interpretarse como una manifestación física de malestar, pero también como un símbolo de la intensidad emocional que la aflige, exacerbada por la trágica separación. La reflexión sobre la “inmensa distancia” adquiere, así, una resonancia más sombría, ya que refleja la abismal separación entre la vida y la muerte, la realidad y el deseo, la presencia y la ausencia.

En definitiva, la lactancia, que simboliza la conexión vital entre madre e hijo, se ve confrontada por el frío inmutable de la muerte, intensificando la sensación de impotencia y desesperación que embarga al yo lírico. Este cambio en la percepción del cuerpo materno constituye una metamorfosis dolorosa, en la que la esencia vital previamente celebrada se transforma en un recordatorio de la pérdida.

La misma maternidad, que en la sección anterior se presentaba como fuente de felicidad y empoderamiento, ahora viene despojada de todo romanticismo. El amor maternal, antes exaltado, se torna en una experiencia aterradora que se manifiesta en la demonización del propio afecto: “¡Horrible amor el de mis entrañas, creándote y deshaciéndote cuando ibas a abandonarlas!” (Conde, 2007: 1048). Este giro en la percepción del amor materno revela la complejidad emocional de la autora, que experimenta una amalgama de sentimientos contradictorios hacia la maternidad, el acto de crear vida y la inevitabilidad de la pérdida.

Finalmente, quisiéramos reseñar un motivo más: el del beso que la madre nunca pudo darle a su hija y que la sigue y la obsesiona y llega a envenenarle la vida: “Ese beso que envenenará por siempre todos los besos. Lo tendré en el espíritu, carbón encendido por el ángel que te robó de mí”; “porque llevo un beso que no te di y quiero dejarlo en la luz que sí te vio” (Conde, 2007: 1048, 1049).

En la última sección, el quiebre del “sueño de familia”, conceptualizado como la tríada simbólica compuesta por las palabras “padre, madre e hija”, se revela como una experiencia que desintegra cualquier

atisbo de esperanza en la narrativa poética. La cita poética, extraída con escasas modificaciones de *Su voz le doy a la noche*, ilustra el lamento profundo y la desolación del sujeto lírico al enfrentarse a la desintegración de su núcleo familiar: “Tres palabras aquellas / que no me pertenecen, que me han abandonado / dejándome en el mundo con la muerte delante” (Conde, 2007: 1050).

La tríada semántica “padre, madre e hija” constituye un pilar fundamental en la construcción identitaria y social del individuo. La pérdida de esta unidad supone no solo la ausencia de figuras parentales, sino que también la desaparición de la conexión afectiva y la seguridad emocional que se asocian comúnmente con la familia. La ruptura de este sueño conlleva una carga emocional abrumadora, ya que el individuo se ve arrojado a un mundo desconocido y amenazante, personificado por “la muerte delante”. El uso de la palabra “abandonado” subraya la sensación de desamparo y desposesión del sujeto lírico, quien se ve privado de la pertenencia y la identidad que emanaban de las palabras “padre, madre e hija”. La elección del término “muerte” en el verso final intensifica la magnitud del sufrimiento, sugiriendo una pérdida irreparable que trasciende lo físico y se adentra en el ámbito existencial y emocional.

Culturalmente, la familia nuclear, compuesta por padre, madre e hijos, es considerada en muchas sociedades como la unidad básica, aportando sustento económico y apoyo emocional y seguridad social. Su disolución afecta profundamente a la percepción de seguridad y pertenencia del individuo, quien se ve expuesto a una sensación de abandono y vulnerabilidad. Talcott Parsons (1976), uno de los sociólogos más influyentes del siglo XX, argumentó que la familia nuclear desempeña funciones vitales, como la socialización primaria de los niños y el apoyo emocional de sus miembros. Su teoría de la “estructura funcional” resalta cómo contribuye a la estabilidad y al funcionamiento eficiente de la sociedad, constituyéndose como un refugio contra amenazas externas y una fuente esencial de identidad.

En los versos analizados, Carmen Conde patentiza el desequilibrio ocasionado por la ruptura de ese sueño potencial: al fallecer su hija al nacer, la posibilidad de construir una familia se esfuma, así como la

solidez de los roles asignados en un núcleo familiar tradicional. Sin hijos, la mujer no es madre y el hombre no es padre: la pérdida de esos patrones conductuales progenitoriales termina por afectar al yo lírico, quien experimenta la desintegración de su identidad como mujer y su seguridad emocional como pareja, debido a la desaparición de la conexión afectiva con el marido, quien pierde, ante los ojos del sujeto poético, su papel de hombre para convertirse en otro hijo cuyo cuidado recae en el yo:

En lugar de su llanto, al brotármela,  
otro llanto rompió contra mí:  
el del hombre su padre que, entonces,  
como hijo quedó en mi existencia.  
Y sin hijo me encuentro otra vez.  
Siempre anduve doliéndome niños. (Conde, 2007: 1051)

La condición de madre dolorosa se experimenta, pues, dos veces: en la maternidad de la hija y en la del padre, cuyas muertes se arrastran en un duelo infinito:

Porque vivo de duelo por siempre  
y no quiero escribir de esos niños  
que ya tanto canté.  
He perdido a la hija y al padre;  
han volcado mi vientre dos veces  
a esta tierra mordida con ira,  
con quemante pasión de retorno. (Conde, 2007: 1052)

Muy recurrente en esta parte de la obra es el tema del enojo incomprensible que la mujer tuvo que provocar en la divinidad con su creación: “¿Qué designio perturbé al concebirte / que nunca mis pechos te lograron?” (Conde, 2007: 1051). El sujeto poético le reprocha a Dios haberle concedido una maternidad de ultratumba, quedándose indolente ante su desmoronamiento: “Cuando me lleven a la tierra –¡gracias Dios impasible!– habrá quien me aguarde como a madre” (Conde, 2007: 1049).

#### 4. Conclusiones

La poetización de la *huerfilia* en la obra de Carmen Conde permite apreciar la profundidad y complejidad del dolor materno, así como su arraigo cultural y su marginalización en la historiografía. A través del análisis de *Derramen su sangre las sombras* (1983), se revela cómo la pérdida perinatal sufrida por la autora transforma su poesía en un espacio donde canalizar este sufrimiento íntimo, que marcó profundamente su vida y creación literaria. En este sentido, la lírica de Conde desafía las narrativas convencionales sobre la maternidad y el duelo, situando este tema en un lugar central dentro de la literatura de su tiempo.

Otro aspecto destacable que surge de este estudio es la invisibilidad del duelo materno y, en particular, del dolor derivado de la *huerfilia*, en la historiografía moderna. La maternidad, a menudo, ha sido tratada de forma reduccionista, idealizando el rol de la madre como figura nutricia y heroica. En este contexto, el sufrimiento asociado a la pérdida de un hijo, especialmente cuando ocurre de manera trágica y prematura, ha sido minimizado o incluso omitido en las representaciones históricas y literarias, lo que ha contribuido a la marginalización de estas vivencias dentro del corpus literario tradicional.

Esta censura no es, sin embargo, un fenómeno exclusivo de la modernidad. Como señala Nicole Loraux en su análisis de las sociedades clásicas, ya en la antigua Grecia y Roma el duelo de las madres fue considerado una emoción desbordante y peligrosa, que debía ser contenida para preservar el orden comunitario. Las normativas funerarias en estas culturas regulaban la expresión de este dolor, relegando a las mujeres dolientes a un papel secundario para evitar que su aflicción alterara la estabilidad social. Esta represión del dolor materno, que se institucionalizó como parte de la estructura cultural, ha pervivido en la representación literaria, si bien de manera sesgada.

En el caso de Carmen Conde, su poesía visibiliza ese sufrimiento oculto, llevándolo al centro de su producción lírica. La poeta da voz a una experiencia que durante siglos fue silenciada o infravalorada, y lo hace desde una óptica profundamente personal y desgarradora. A través de la exploración del dolor de la *huerfilia*, se rescata del olvido un tipo

de sufrimiento que tradicionalmente se había considerado inefable e impropio de la esfera pública. La cartagenera convierte su dolor personal en un acto de resistencia, utilizando su poesía como una herramienta para cuestionar los límites de lo expresable y lo aceptable dentro del ámbito público.

En síntesis, abordar el duelo perinatal en la producción de la primera académica de número de la RAE, y en la literatura femenina en general, es una tarea de gran relevancia en el panorama académico actual. En un contexto contemporáneo en el que la maternidad sigue siendo objeto de reflexión y análisis, desentrañar estas experiencias silenciadas se vuelve imprescindible. La represión del dolor materno refleja las tensiones entre lo privado y lo público, entre la vivencia individual y su dimensión social. Recuperar y analizar ese tipo de duelo como un tema de relevancia contemporánea, amén de restaurar una parte olvidada de la historia literaria, conlleva reconocer la complejidad de las emociones humanas y su importancia en la construcción de las narrativas culturales. Por ello, la obra de Carmen Conde se erige como un hito esencial para revalorizar la experiencia materna y el duelo en la literatura del siglo XX.

**Recibido:** 22/4/24

**Aceptado:** 16/7/24

### Referencias bibliográficas

- Acillona, Mercedes (1986), “La poesía femenina durante la guerra civil”, *Letras de Deusto*, 16.35, pp. 91-104.
- (1987), “Carmen Conde: poemas de la Guerra Civil”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 8, pp. 223-240.
- Allouch, Jean (2011), *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Alzard Cerezo, Dunia (2019), *Del modelo maternal del primer franquismo, al discurso neoliberal de ‘buena madre’: mater amantísima llena de gracia y de símbolos* [Tesis doctoral], Madrid: Univer-

sidad Complutense de Madrid, <https://docta.ucm.es/entities/publication/aa771ec2-f68e-4bc1-80ed-9dfabdb75a1b> [Fecha de consulta: 22/11/2023].

- Andrews, Jean (2008), “*Mientras los hombres mueren* y *En un mundo de fugitivos*: testimonio de una mujer ante la guerra y ‘la que se tituló paz’”, en Francisco Henares y Caridad Fernández (coords.): *Pasión por crear*, Cartagena: Áglaya, pp. 153-167.
- Blasco, Inmaculada (2014), “La Nación haciendo el género: nacionalismo español y concepciones de feminidad y masculinidad”, en Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid: La Casa de Velázquez, pp. 49-72.
- Bowlby, John (1993), *El apego y la pérdida: La pérdida*, Barcelona: Paidós.
- Cacciola, Anna (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, <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/113022> [Fecha de consulta: 15/01/2024].
- (2023), *La edificación de la conciencia femenina en la poesía de Carmen Conde*, Bruselas: Peter Lang.
- Colmenar Orzaes, Carmen (2013), “La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el franquismo”, *Historia de la Educación*, 28, pp.161-183.
- Conde, Carmen (1947), *Mujer sin Edén*, Madrid: Jura
- (1953), *Mientras los hombres mueren*, ed. Juana Granados, Milán: Istituto Editoriale Cisalpino.
- (1959), *Los monólogos de la hija*, Madrid: Edición de la autora.
- (1962), *Su voz le doy a la noche*, Madrid: Edición no venal de la autora.
- (1983), *Derramen su sangre las sombras*, Madrid: Torremozas.
- (2007), *Poesía completa*, ed. Emilio Miró, Madrid: Castalia.

--- (2019), *Oíd a la vida*, introducción, edición y notas de Anna Cacciola, Madrid: Torremozas.

De Beauvoir, Simone (1998), *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra, 1949.

Díaz, Lorena; Rolla, Ximena (2006), *Los procesos de elaboración del duelo en madres, pertenecientes a la corporación Renacer, que han perdido de manera abrupta a uno de sus hijos* [Tesis de grado], Santiago de Chile: Universidad Académica de Humanismo Cristiano, <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/2978> [Fecha de consulta: 13/01/2024].

Díez de Revenga, Francisco Javier (2008), “Poéticas de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.): *En un pozo de lumbre: estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 87-111.

--- (2009), “Biblia y mito en Carmen Conde: entre su Edén y Caín”, en *Homenaje al académico Julio Mas*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 115-122.

Figuera Aymerich, Ángela (2009), *Obras completas*, Madrid: Poesía Hiperión.

García, Moraima (2013), *El proceso de duelo en psicoterapia de tiempo limitado, evaluado mediante el método del Tema Central de Conflicto Relacional (CCRT)* [Tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37130> [Fecha de consulta: 13/12/2023].

Geymonat, Natalia (2016), *Duelo en madres que han perdido un hijo de manera inesperada* [Trabajo Final de Máster], Uruguay: Universidad de la República de Uruguay, [https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/trabajos\\_finales/archivos/duelo\\_en\\_madres\\_que\\_han\\_perdido\\_un\\_hijo\\_de\\_manera\\_inesperada.pdf](https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/trabajos_finales/archivos/duelo_en_madres_que_han_perdido_un_hijo_de_manera_inesperada.pdf) [Fecha de consulta: 10/01/2024].

Gutiérrez-Vega, Zenaida (1987), “La experiencia de la guerra en Carmen Conde”, *Cuadernos para la Investigación Hispánica*, 8, pp. 149-156.

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

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

Jurado Morales, José (2014), “El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo”, *Signa*, 23, pp. 525-544.

Lema, Sebastián (2014), *La maternidad como exceso: clínica contemporánea del estrago materno. Un estudio psicoanalítico* [Tesis de maestría], Uruguay: Universidad de la República de Uruguay, <https://hdl.handle.net/20.500.12008/4379> [Fecha de consulta: 07/12/2023].

Loraux, Nicole (2004), *Madres en duelo*, Madrid: Abada ediciones.

Méndez, Concha (1936), *Niño y sombras*, Madrid: Ediciones Héroe.

Moreno, Inmaculada (2024), *Maternidad: Antología poética*, Sevilla: Renacimiento.

Moreno Seco, Mónica; Mira Abad, Alicia (2004), “Maternidades y madres: un enfoque historiográfico”, en Silvia Caporale Bizzini (coord.): *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora*, Madrid: Entinema, pp. 19-61.

Nalbone, Lisa (2011), “La visión ginocéntrica en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, *Hispania*, 94.2, pp. 229-239.

Parson, Talcott (1976), *El sistema social*, Madrid: Revista de Occidente.

Paz Pasamar, Pilar (2013), *Ave de mí, palabra fugitiva: (Poesía 1951-2008)*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Cádiz / Servicio de Publicaciones. Diputación de Cádiz.

Payeras Grau, María (2003), *El linaje de Eva: tres escritoras españolas de posguerra*, Madrid: SIAL.

--- (2008), “La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra”, *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, 8.8, pp. 171-180.

- (2009), *Espejos de palabra: la voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid: UNED.
- (2013), *Desde la orilla: poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla: Renacimiento.
- Rich, Adrienne (2019), *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Roitman, Aída; Armus, Marcela; Swarc, Norberto (2002), “El duelo por la muerte de un hijo”, *Aperturas psicoanalíticas: Revista Internacional de Psicoanálisis*, 12, <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0000216&a=El-duelo-por-la-muerte-de-un-hijo> [Fecha de consulta: 28/12/2023].
- Simón, Pedro (2017), “‘Huérfiles’: el dolor de estos padres no tiene nombre”, *El hueco de mi vientre*, <https://www.redelhuecodemivientre.es/huerfiles-el-dolor-de-estos-padres-no-tiene-nombre/> [Fecha de consulta: 13/12/2023].
- Thomas, Louis-Vicent (1983), *La antropología de la muerte*, México: Fondo de Cultura Económica (1.ª ed. 1975).
- Uceda, Julia (1959), *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera: Alcaraván.
- Winnicott, Donald Wood (1975), *El proceso de maduración en el niño. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, Barcelona: Laia.

## ARTÍCULOS

WOMEN INCARCERATED BY ORDER OF  
KING MIGUEL  
THE MEMOIRS OF MARIANA DE ALMEIDA PORTUGAL,  
COUNTESS OF RIBEIRA GRANDE

PEDRO URBANO\*

*IHC – NOVA FCSH / IN2PAST*  
purbano@fcs.unl.pt

**ABSTRACT:** This paper studies the impact of King Miguel's political persecutions of women from Portuguese constitutionalist families, focusing on the Countess of Ribeira Grande, who spent two years imprisoned in a convent. As a typical Portuguese aristocrat of her era, her affiliation to a constitutionalist family and early widowhood made her a prime target for the regime. Her autobiographical narrative, the only known case from this context of captivity, was published approximately a century after its writing and resembles earlier female spiritual autobiographies, particularly its emphasis on her family's loyalty to the Royal family and her exemplary religious conduct. Additionally, this also returns insights into the relationships between liberal women and Catholicism

**KEYWORDS:** Women's writing; Autobiography; Aristocracy; Portuguese Civil War; Prison.

---

\* This publication received support from the IHC, financed by national funding through the FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., for the projects UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020, and LA/P/0132/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>). Pedro Urbano receives national funding through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., for the project CEECIND/ 04492/2017/CP1463/CT0022 (DOI: <https://doi.org/10.54499/CEECIND/04492/2017/CP1463/CT0022>). My gratitude to Professor Maria de Fátima Sá and Dr. Daniel Protásio for their suggestions regarding sources.

## MUJERES ENCARCELADAS POR ORDEN DEL REY MIGUEL: las **Memorias de Mariana de Almeida Portugal, Condesa de Ribeira Grande**

**RESUMEN:** Este trabajo investiga el impacto de las persecuciones políticas del rey Miguel en las mujeres de familias constitucionalistas portuguesas, centrándose en la Condesa de Ribeira Grande, quien estuvo encarcelada en un convento durante dos años. Como aristócrata portuguesa típica de su época, su afiliación dentro de una familia constitucionalista y su viudez temprana la convirtieron en un blanco principal para el régimen. Su narrativa autobiográfica, la única conocida de este contexto de cautiverio, fue publicada aproximadamente cien años después de su escritura y se asemeja a autobiografías espirituales femeninas anteriores, particularmente en su énfasis en la lealtad de su familia a la familia real y su conducta religiosa ejemplar. Además, ofrece ideas sobre las relaciones entre las mujeres liberales y el catolicismo.

**PALABRAS CLAVE:** Escritura femenina; Autobiografía; Aristocracia; Guerra Civil Portuguesa; Prisión

### Introduction

“**H**ow wonderfully these southern ladies keep up their spirits under their calamities, ours would sink under them” (Blakinston, 1972: 248). These words, in praise of the Portuguese aristocratic women persecuted by King Miguel, were authored by Lord George William Russell (1790-1846), the British ambassador to Portugal from 1832 to 1834. They were recorded in his diary on June 10, 1832, after meeting with a constitutionalist lady threatened with imprisonment.

The second Portuguese liberal experience, launched by the constitutional charter of 1826, ended two years later with King Miguel's ascent to the throne, triggering a movement of repression and impris-

onment of his political opponents and their families. While existing research has extensively examined these incarcerations, focusing primarily on nationality (Gonçalves, 2012; 2013; 2015; 2018), gender remains an overlooked dimension warranting investigation.

Contemporary sources list ten female prisoners (Veloze, 1833: 3, 30, 44, 104, 105, 107, 109) in addition to several others who escaped imprisonment by being absent from the kingdom (Veloze, 1833: 150, 167, 227, 231). Little is known about most of this group beyond their names. Furthermore, other sources add three more women whose biographical trajectories are better known.<sup>1</sup>

In his memoirs, the Marquess of Fronteira lists six aristocratic prisoners: the Marchioness of Angeja, Mariana do Carmo Castelo Branco (1794-1862); her stepdaughter and the heiress to the same title, Maria do Carmo de Noronha Camões de Albuquerque Sousa Moniz (1813-1833); the Marchioness of Castelo Melhor, Francisca Xavier Teles da Gama (1793-1833); Ana da Câmara (1796-1869), daughter of the Lord of Regalados; the Countess of Ficalho, Eugénia de Almeida Portugal (1784-1859); and her sister the Countess of Ribeira Grande, Mariana de Almeida (Fronteira, Andrada, 1928: 300). Lord George William Russell's diary mentions some of these, notably the Marchioness of Angeja, Ana da Câmara, and Joaquina de Menezes, future Countess of Avilez (Blakiston 1972: 248, 251, 254, 255, 272, 290).<sup>2</sup> The latter would be the subject of attention by a descendant, who published a fictionalized biography already in the 20<sup>th</sup> century (Avillez, 1962).

Recent historiography has paid little attention to this group. Daniel Protásio provides brief references, drawing from the correspondence of Viscount de Santarém, particularly regarding Benta Adelaide Story, along with others among the women mentioned (Protásio, 2018: 144-145, 152-153). These references come in addition to those cited by Filipe

<sup>1</sup> Isabel de Roxas Lemos (1779-1856), Countess of Subserra; Joaquina Rosa de Lencastre Barba Alardo e Meneses (1790-1879), future Countess of Avillez; Henriqueta Leonor Mourão Gomes de Araújo (Lopes, 1833: XV, 47, 287).

<sup>2</sup> Already referenced by Silva Lopes.

Mendóça (2016: I, 33), who transcribed unpublished documents from the Household of Loulé.<sup>3</sup> The articles authored by Manuela Simões are also in the public domain (2005: 329-331, 358, 387-388, 649, 762, 2013: 720-721) with the monograph dedicated to the Viscountess da Silva particularly known (Simões, 2000). The imprisonment of the Countess of Ficalho, mentioned in her brother's memoirs (Portugal, Sá, Andrada 1932: 312) and in the correspondence of the Duke of Palmela (Vasconcelos, 1869, IV: 565), has been studied by Rocha Martins (n.d.) and by Luís Cardoso de Menezes (2013) as well as alluded to by Arlindo Caldeira (2021: 90). Similar attention was paid to the Countess of Subserra, albeit for an earlier period (Azevedo, 1981: 146-147. Stone 2009: 295-316. Lopes, 2015: 142-143).

Of all of these, the case of Mariana de Almeida, Countess of Ribeira Grande, is paradigmatic. Even if her process of imprisonment and autograph documentation is known but, like the others, never studied, what especially sets her apart from the others is the existence of a published autobiography, entitled: “Relação da prisão da minha irmã, a Condessa da Ribeira Grande, D. Marianna, escripta por ella mesma (1831-1833)”;<sup>4</sup> published at the end of the 2<sup>nd</sup> volume of *Memórias do Conde do Lavradio* (Portugal, Sá, Andrada, 1933: II, 427-437), Francisco de Almeida Portugal (1796-1870). The text, spanning about ten pages, has yet to receive attention from historiography. The *Memórias do Conde do Lavradio* was written in 1850 but only underwent publication in 1932 following the intervention of the author's great-nephew, under the scientific supervision of Ernesto de Campos Andrada. Having graduated in Law from the University of Coimbra in 1904,<sup>5</sup> Ernesto married Alda

<sup>3</sup> Inácia Delfina do Rego Barreto and Madame Leal, probably Maria Bela de la Roche Leal. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (therefore ANTT), Ministério dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, 2<sup>a</sup> inc., Mç. 26, n.º 32, cx. 86; ANTT, Tribunal do Comércio, mç. 3, n.º 1, cx. 274.

<sup>4</sup> “An Account of the Imprisonment of my sister, the Countess of Ribeira Grande, D. Marianna, Written by Her Own Hand (1831-1833)”.

<sup>5</sup> Arquivo da Universidade de Coimbra, Índice de Alunos, Índice de Alunos, Letra A, Ernesto de Campos Andrade Júnior.

Hensler Azevedo Gomes in 1908.<sup>6</sup> This marriage would have allowed him to approach the Portuguese aristocracy and to be subsequently tasked with the publication of the memoirs of other dignitaries such the Marquess of Fronteira or Trigo de Aragão Morato (Andrada, 1933).

The fate of the original manuscript and the existence of hand-written copies remains unknown,<sup>7</sup> which prevents any critical comparative analysis. Other unknown aspects also include the author's intentions; how a copy came into the hands of the Count of Lavradio and why it remained unpublished until the publication of his memoirs. It has to have been written between the end of 1834 and the death of the author in 1849 as the latest chronological reference refers to the return of the nuns to the Convent of Arroios on October 3, 1834 (Portugal, Sá, Andrada, 1933: II, 437). Despite only being published a century after its writing and following scrutiny by three men, this document nevertheless allows for a better understanding of the involvement of women, especially aristocrats, in the Portuguese civil war.

This article sets out to trace, through recourse to previously unpublished documentation, the biographical trajectory of Mariana, focusing especially on her imprisonment by King Miguel as well as analysing her memoirs written about this same period. Contextualizing the political situation of the time and the role played by women during this period, we aim to underline the construction of an authorial voice, an heir to previous autobiographical texts, highlighting the strategies designed to assert her innocence. In fact, although deprived of the right to vote, education, public offices, or political rights, nineteenth-century women exercised political activism through petitioning, philanthropic, educational and religious organizations (Peyrou, 2022: 79-80), as well as through involvement in wartime contexts. Although not specific to this chronology (Castells Oliván, Espigado Tocino, Romeo Mateo, 2009. Esdaile 2014. Fuentes, Garí, 2014. Yusta Rodrigo, Peiró Martín, 2015. Pey-

<sup>6</sup> Elise Hensler's eldest granddaughter, countess of Edla and morganatic wife of king Ferdinand II, widower of Queen Maria II.

<sup>7</sup> The current representative of this title was inquired about the matter with no response thus far received.

rou, 2022: 77-101. París, 2022: 55-77), this engagement intensified with the revolutions that took place in the late eighteenth and throughout the nineteenth century, expanding their action into new spheres, hitherto singular or limited in scope, such as participation in the defence of cities, military provisioning as well as through writing proclamations, letters narrating events (Romeo Mateo, 2015: 75, 79) or even texts supporting one faction or another (Araújo, 2022: 168).

As victims of physical and sexual violence, women were also imprisoned, especially due to their family's involvement in the war: whether the wives, mothers, or daughters of combatants. This reflected how society understood them: as the property of their fathers and/or husbands, and therefore punishable for their actions (Caridad Salvador, 2011: 197). Political responsibility was thus attributed to women personally related to one of the factions even though their role mostly remained confined to the domestic and symbolic spheres (Fuentes, Garí, 2014: 115). Imprisonment, whether in prisons or convents, especially in the case of noble women, had provided a means for the state to control and punish female behaviour since the Modern Age. Such was the case during the Távora affair, which resulted in the imprisonment of several ladies belonging to this family (Anastácio, 2014: 93. Caldeira, 2021: 89-90).

The rising levels of literacy observed throughout the Modern Age, alongside the advance of the Counter-Reformation, allowed for the development of autobiographical and epistolary production in the peninsular and Atlantic convents (Castillo Gómez, 2014: 146). Autobiographies were written primarily following the circulation of the work by Saint Teresa of Jesus, firstly in manuscript form and especially following the advent of printed editions (Castillo Gómez, 2014: 146), quickly becoming the most common documentary typology of this period, at least in Spain (Poutrin, 1995). Usually written by order of their confessors and openly assumed as written confession, the documents were intended for private consumption, bringing about the construction of a language particular to this subject (Garí de Aguilera, 2001: 680-683).

In addition to nuns, other women wrote autobiographical texts: letters, dedications, legal documents. However, these texts were produced

in smaller numbers, lacking in both chronological reflection and regularity as was the case with monastic texts. The motivations for this type of autobiographical writing consisted of presenting their lives as justification for a vow; exemplifying divine goodness; supporting the Catholic cause; and, finally, as a way of stating their authority through writing (Baranda Leturio, 2014: 26-33).

Regardless of the respective motivations, these texts were always an exercise of power, placing the agency of the authorial voice at the narrative centre (Baranda Leturio, 2014: 36). Some correspond to a strategy of sanctification, while others correspond to a policy of enhancing aristocratic prestige, emphasizing their spiritual and behavioural superiority (Santos, 2008: 32). In the latter case, the memoirs of the Countess of Atouguia are paradigmatic (Cordeiro, 1916. Cordeiro, 1917). Written at the request of her Jesuit confessor Gabriel Malagrida (1689-1761), the writings cover the period from 1756 to her imprisonment in the convent due to the Pombaline persecution of her family. In addition to highlighting her exemplary moral, spiritual, and religious conduct, the work seeks to demonstrate her family's honour and military courage in service to the king and to exonerate them. (Santos, 2005: 415). However, after thus becoming acquainted with the autobiographical writings of imprisoned Portuguese noblewomen and prior to delving into the details of Mariana's memoirs, it is important to ascertain her biographical trajectory.

### **Mariana de Almeida**

Mariana was born into one of the most prestigious families of the late eighteenth century Portuguese court aristocracy. Her father, António Máximo de Almeida Portugal Soares Alarcão Melo Castro Ataíde Eça Mascarenhas Silva e Lencastre (1756-1833), was the sixth Count of Avintes, a title established in 1664. From 1753, this title became inherited by the family's eldest son upon his elevation to Marquises of Lavradio (Pinto, 1883: II, 82-83). Her mother, Ana Teles da Silva (1753-1821), was the daughter of the second Marquess of Penalva and sixth Count of Tarouca. This noble house, established in the late fifteenth century,

was elevated to the Marquisate of Penalva in 1750 (Pinto, 1883: II, 240). Mariana's parents held esteemed positions within the Royal Household. Her father served as equerry and Master of the Horse for Princess Maria Benedita, and as Lord Chamberlain for King João VI. In turn, her mother was a lady-in-waiting to Queen Maria I. Both were honoured with prestigious titles: António received the Grand Cross of the Order of Christ and the Commandery of Our Lady of the Conception, while Ana was awarded the Royal Order of Saint Isabel. António also had a notable military career as commander of the Lippe regiment and held significant political roles, including deputy of the Junta of the Three Estates and Peer in 1826 (Pinto, 1883: II, 82-83).

Mariana, the couple's second daughter, was born on August 17, 1785, and baptized by a relative, who was a high-ranking official in the Patriarchal See of Lisbon, in the oratory of the Marquess of Lavradio's palace. Her godparents were her maternal grandfather and paternal grandmother, typical choices for their social group. Little is known of her childhood, but she would likely have received a domestic education suitable for her gender and status. Her parents had 14 children between 1784 and 1804, though not all survived to adulthood.

On December 4, 1801, at the age of 16, she became lady-in-waiting<sup>8</sup> to Princess Maria Benedita (1746-1829),<sup>9</sup> the younger sister of Queen Maria I, then a widow and already 55 years old. This appointment followed the typical trajectory of a young aristocrat of her status. Serving in the princess's household, where her father also held positions, Mariana enjoyed a close relationship with the princess throughout her life as this was a space for informal power and the accumulation of symbolic capital that survived beyond the liberal revolution (Moral Roncal, 2020: 139-140). This intimacy is evident in her correspondence, where Mariana describes the princess as a true friend who bestowed her with

<sup>8</sup> According to the *Almanach do Anno de 1807*, s.d.: 50, she is listed as a lady-in-waiting, without specifying who her mistress is. Nobiliaries places her in the service of Queen Maria I (Torres, 1838: 84. Pinto, 1883: II, 410).

<sup>9</sup> Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (BPARPD hereafter), Arquivo Condes da Ribeira Grande, 73.1.

gifts and affection.<sup>10</sup> Mariana was also a beneficiary in the princess's will, receiving valuable items including jewellery and bonds in a prominent company (Braga, 2009: 69-79). Unlike other ladies and maids, Mariana inherited the Pedrouços estate (Lázaro, 2008: 99), further demonstrating the princess's friendship and protection of her lady-in-waiting.

Following the Portuguese royal family's relocation to Brazil, part of the family also migrated to Rio de Janeiro.<sup>11</sup> Here, on April 25, 1812, Mariana was appointed a dame in the Order of Saint Isabel,<sup>12</sup> which was exclusively for women and initially dedicated to on charitable practices. The order honoured aristocratic women who held positions in the queen's household or their husbands, serving as an extension of the informal power of Princess Carlota Joaquina, who founded the order. Mariana's appointment was a recognition of her excellent performance in her position, acknowledged not only by the princess she served but also by the wife of the Portuguese crown regent.

On October 29, 1814, at the court of Rio de Janeiro, Mariana, then 29 years old, married the seventh Count of Ribeira Grande, José Maria Gonçalves Zarco da Câmara, who was also then aged 29. This was the groom's second marriage as he had previously married Maria de Vasconcelos e Sousa in 1810, daughter of the second Marquess of Castelo Melhor, who died without descendants in 1813. José had pursued a military career and participated in the Peninsular War. In addition to inheriting the paternal house in 1802, which would include the position of chief alcaide of the São Brás Castle in Ponta Delgada<sup>13</sup> and was also a holder of the Grand Cross in the Order of the Immaculate Conception<sup>14</sup> and a commander of Salvaterra de Magos, in the Order of Saint Benedict of

<sup>10</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.18; 255.32.

<sup>11</sup> An anonymous manuscript indicates that the Marquess of Lavradio travelled with his wife and daughters, leaving their eldest son in Lisbon. (Mendóça, 2016: II, 14). However, the eldest daughter, the Countess of Ficalho, bore all her children between 1807 and 1812 in Lisbon, and Mariana corresponded with her sisters. BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.2-255.22. Many of these letters are also addressed to her sister-in-law, Leonor da Câmara.

<sup>12</sup> ANTT, Ministério do Reino, Liv. 926, fol. 5.

<sup>13</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 704, proc. 53, fol. 5.

<sup>14</sup> *Gazeta extraordinária do Rio de Janeiro*, 16/02/1818, 6.

Aviz.<sup>15</sup> His marriage to Mariana facilitated his entry into Princess Maria Benedita's household as an equerry, at least from 1816 onwards.<sup>16</sup> The couple faced financial difficulties. Mariana informed her relatives that their monthly income of 600,000 réis was insufficient to cover expenses such as rent, carriage, and household staff.<sup>17</sup> A lady-in-waiting typically earned an annual salary of 1,000,000 réis (Urbano, 2024a: 236), while Mariana had received a pension of 500,000 réis annually since March 1815, granted for two lives.<sup>18</sup>

Three children were born from the marriage. The first, on May 24, 1817, died shortly after baptism.<sup>19</sup> Two years later, on July 29, 1819, Francisco de Sales was born. The birth was reported on August 7, expressing the father's joy.<sup>20</sup> The second child, a girl named Maria Rita da Visitação Francisca de Paula Luísa Vicência Josefa da Câmara, was born on July 2, 1820, after her father's death from severe fever on February 13 of that year.<sup>21</sup>

On March 1, 1821, the countess wrote to her sister-in-law Leonor, expressing concern about the political situation in Rio de Janeiro, following an uprising on February 26: "Eu assustei-me e m[ui]to me tenho consternado. D[eu]s nos acuda. Eu estou resolvida a sair daqui logo que possa, que estimarei que seja com brevidade. Hei-de ter várias dificuldades, mas hei-de procurar os meios de as vencer".<sup>22</sup> On this day, Portuguese troops, notably the Portuguese Auxiliary Division, backed by various sectors of society, revolted against the decrees of February 18 and 23. These decrees allowed for the potential exclusion of the Portuguese constitution in Brazil. The insurgents demanded immediate allegiance to

<sup>15</sup> ANTT, Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, Letra C, mç. 7, n.º 34, fol. 10v.

<sup>16</sup> *Almanaque do Rio de Janeiro para o anno de 1816*: 41.

<sup>17</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.11.

<sup>18</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 73/73.3.

<sup>19</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.8.

<sup>20</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.18

<sup>21</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 6/02/1816, 3.

<sup>22</sup> "I became scared, and I have been very distressed. May God help us. I am resolved to leave here as soon as I can, which I hope shall be soon. I will encounter several difficulties, but I will seek the ways to overcome them". BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.37.

the principles of the forthcoming Portuguese Constitution, the government's resignation, and the temporary adoption of the Spanish constitution (Neves, 2022: 654). This demonstrated Rio de Janeiro's clear support for the Portuguese liberal revolution of the preceding year.

Despite the departure of João VI and the royal family from Rio de Janeiro on April 26, 1821, Mariana, her children, and her brother-in-law Manuel remained in the city until late July or early August of that year.<sup>23</sup> Subsequent undated letters refer to time spent in Amora<sup>24</sup> and at Quinta da Conceição,<sup>25</sup> located in the Torres Vedras district and part of her paternal estate. This estate was to serve as a sanctuary for estate administrators throughout the 19<sup>th</sup> century (Silva, 2019: 149).

Upon returning to Portugal, Mariana assumed responsibility for managing her husband's estate as guardian of her son. Starting in 1823, she took steps with the relevant authorities to ensure the succession of her son to her husband's real estate and assets.<sup>26</sup> In 1841, she continued her guardianship role by pursuing payment of overdue rents.<sup>27</sup> Mariana demonstrated responsible estate management in keeping with the expectations of a late Modern Age aristocrat (Urbano, 2024a: 268). Her dedication to her husband, child-rearing, and household management were specifically praised in her obituary,<sup>28</sup> composed by her nephew, the second Marquess of Valada.<sup>29</sup>

It is also noteworthy that she engaged in public affairs by leveraging her informal network to assist a prisoner facing exile to Cape Verde. Through a letter to the daughter of a judicial authority,<sup>30</sup> she successfully

<sup>23</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.38.

<sup>24</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.40.

<sup>25</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.49: 255.50.

<sup>26</sup> ANTT, Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, Letra C, mç. 7, n.º 34; ANTT, Ministério do Reino, mç. 707, proc. 20.

<sup>27</sup> BPARPD, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 73.4.

<sup>28</sup> *Diário do Governo*, 13/12/1849, 1507-1508.

<sup>29</sup> José de Menezes e Távora Rappach da Silveira e Castro (1826-1895), son of her sister Francisca de Almeida Portugal (1792-1873).

<sup>30</sup> The recipient is not identified. Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, mss. 98, nº 91.

petitioned in 1826 for a change in the sentence to exile in Castro Marim.<sup>31</sup>

Arrested on the orders of King Miguel, she was freed after constitutional forces seized Lisbon on July 24, 1833. Pedro, the Duke of Braganza and regent, would later visit women who had backed the Queen's cause, starting with the Counts of Farrobo and bestowing the Order of Saint Isabel upon the countess.<sup>32</sup> In addition to honouring supporters of the constitutional movement, the king, acting as head of state and grand master of the orders, followed in the tradition set by his brother after the death of their mother, Carlota Joaquina.<sup>33</sup> Thus, he subsequently paid a visit to the Countess of Ficalho, now elevated to the title of Marchioness. Later, in the evening, he visited the Countess of Ribeira Grande.<sup>34</sup> This proximity to the royal family persisted over time with reports of later visits made to the queen and the emperor.<sup>35</sup> Moreover, Mariana received an honorary appointment as a lady-in-waiting to Queen Maria II,<sup>36</sup> which facilitated her access to the royal family and, consequently, to positions of influence (Urbano, 2022: 251-282. San Narciso Martín, 2018: 9-31. Moral Roncal, 2020: 139-140).

Her allegiance to the constitutionalist faction, coupled with these courtesies, afforded her the privilege of purchasing Public Debt titles, valid for acquiring national assets.<sup>37</sup> Additionally, she received a monthly income of 10,312 *réis* for life, amounting to a total of 123,750 *réis*.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Arquivo Histórico Ultramarino, Conselho Ultramarino, Cabo Verde, cx. 75, D. 5889.

<sup>32</sup> The register book does not record the name of the Countess of Farrobo. ANTT, Ministério do Reino, Liv. 926. However, this news is reported in the *Crónica Constitucional de Lisboa*, 1/08/1833, 19.

<sup>33</sup> This concerns María del Pilar Acosta y Pinós, Countess of Monte Alegre de la Ribera and wife of the Spanish ambassador. ANTT, Ministério do Reino, Liv. 926, fol. 7.

<sup>34</sup> *Crónica Constitucional de Lisboa*, 1/08/1833, 19.

<sup>35</sup> *Gazeta Oficial do Governo*, 29/12/1834, 889; 11/08/1834, 145.

<sup>36</sup> *Crónica Constitucional de Lisboa*, 27/11/1833, 5. The first reference to Mariana as an honorary lady-in-waiting dates to 1843. *Diário do Governo*, 14/08/1843, 1290. (Urbano, 2022: 267).

<sup>37</sup> *Diário do Governo*, 27/07/1835, 238; 7/08/1835, 767; 23/09/1836, 1083; 23/11/1835, 1135.

<sup>38</sup> *Diário do Governo*, 13/05/1845, 519.

Nonetheless, she also petitioned the Public Treasury for forgiveness of overdue land rent.<sup>39</sup>

From 1834 onward, she engaged in philanthropic endeavours, a customary pursuit among aristocratic women during the Modern Age. However, her involvement primarily centred on charitable works, as formal institutional roles for women did not arise in Portugal until the latter half of the 19<sup>th</sup> century (Lopes, 2013: 231). She provided financial support to the *Escolas Gratuitas da Primeira Infância* in 1834, alongside Ana da Câmara<sup>40</sup> and participated in diverse charitable initiatives for prisoners,<sup>41</sup> beggars<sup>42</sup> and cholera patients.<sup>43</sup>

However, her most notable act was hosting Bishop Friar Ângelo de Nossa Senhora da Boa Morte in her home in 1835.<sup>44</sup> Appointed by King Miguel in 1832, the clergyman had not sworn allegiance to the new liberal regime, making him a target of persecution. The constitutional government only recognized him in 1841, in the meanwhile subjecting him to persecution (Pitta, 1878: 50. Lavajo, 2000: 103). This episode, if true, demonstrates how the countess prioritized religion over her political alignment. While women aligned with absolutism were often portrayed as devout Catholics (Paris, 2022: 58), this religious fervour was not exclusive to the absolutist faction but extended across both female factions. Hence, even within the context of liberalism, Catholicism remained a primary concern for women (Blasco Herranz, 2017: 35, 50).

## Imprisonment

King Miguel issued an arrest warrant dated 3 September 1831 to Joaquim Gomes da Silva Belford, General Superintendent of the Police,

<sup>39</sup> *Diário do Governo*, 7/02/1848, 133.

<sup>40</sup> *Crónica Constitucional de Lisboa*, 22/03/1834, 290.

<sup>41</sup> *Diário do Governo*, 1/06/1835, 539.

<sup>42</sup> *Diário do Governo*, 5/11/1836, 1234.

<sup>43</sup> *Diário do Governo*, 20/11/1848, 1478. In this case, contributing 24 bedsheets and 12 pillowcases. *Diário do Governo*, 18/12/1848, 1578

<sup>44</sup> *Diário do Governo*, 18/09/1835, 913.

through the Minister and Secretary of State for Justice, José António de Oliveira Leite de Barros (1749-1833), the Count of Basto. The king stipulated “as cautelas necessárias para a conservação do devido segredo”<sup>45</sup> The arrest warrant extended to the Countess of Ribeira’s sister, the Countess of Ficalho, and the Marchionesses of Angeja and Castelo Melhor, with the motive remaining unknown unless solely justified by the associations of their families with constitutionalists (Fuentes, Garí, 2014: 113). All were already widows, except for the Marchioness of Angeja, who was unmarried and orphaned. Nonetheless, they were all women without any male guardianship, a prevalent factor in female convent imprisonment (Anastácio, 2014: 93). Despite their social privilege, women lacking male guardianship, particularly husbands, were vulnerable to political and social control (Lopes, 2020: 493).

The superintendent collaborated with the judicial authorities to determine the residences of those due for detaining, involving district judges and magistrates. The arrests of the Marchioness of Castelo Melhor and the Countess of Ficalho took place simultaneously as they resided together in the same palace. The Royal Guard of the Police, including infantry and cavalry, was deployed during these arrests.<sup>46</sup>

The orders were executed on September 11, with the Superintendent notifying the Count of Basto. While Mariana’s detention was not confirmed, it was assumed she was en route to Lisbon. The Countess of Ficalho was sent to the Convent of Carnide, the Marchioness of Angeja to the Convent of Cardais de Jesus, and the Marchioness of Castelo Melhor to the Convent of Grilo. The Marchioness of Angeja planned to bring a maid, and the Marchioness of Castelo Melhor sought to be accompanied by two daughters, aged 16 and 18, to continue their education. However, as the arrest warrants were issued only for the title holders, they were denied entry to the convent. Alongside the arrests, the orders ex-

<sup>45</sup> “the necessary precautions for the preservation of due secrecy”. ANTT, Intendência Geral da Polícia, mç. 72, Caixa 130, doc. 279. The individual notices were not found because they were sent by flying seal, meaning that although they were addressed to the Intendant General of the Police, they were later forwarded to other entities.

<sup>46</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 464, s.f.

tended to searching their residences, confiscating subversive documents, and detaining any individuals unrelated to the family. While no possessions were confiscated, João Homem da Fonseca Tavares, tutor to the Marchioness of Castelo Melhor’s children, was detained at his residence. Similarly, at the home of the Marchioness of Angeja, Frederico Augusto de Souza, suspected of having adopted a false name, was apprehended.<sup>47</sup>

The Countess of Ribeira Grande’s arrest warrant, served while she was at Quinta da Conceição, was carried out by the Torres Vedras District Magistrate, who received the arrest order on September 8. She was received by Abbess Maria José do Santíssimo Sacramento, at the Convent of Our Lady of Conceição da Luz, belonging to the order Franciscan Conceptionists,<sup>48</sup> in Arroios, at 8pm on September 11.<sup>49</sup>

On the day of the arrests, the General Superintendent of the Police informed the Count of Bastos that not all the orders had been carried out, notably lacking the arrest of the widowed Marchioness of Angeja and Ana da Câmara, which he planned to execute subsequently.<sup>50</sup>

### The “Autobiographical Memoirs”

The meaning of the title, “Relação” is “narração de sucesso”,<sup>51</sup> according to the main dictionary of the time (Bluteau, Moraes, 1789: II, 314), that is, a narrative of various occurrences (Bluteau, Moraes, 1789: II, 428). Mariana’s memoirs align with spiritual autobiographies in featuring first-person narration and a consistent display of moral virtue. These traits, also common to egodocuments, underscore her presumed innocence. These memoirs diverge in being penned post-convent seclu-

<sup>47</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 464, s.f.

<sup>48</sup> The Convent of Arroios, funded by Catarina de Braganza, was established in 1705, initially serving as a Jesuit college until their expulsion in 1756. Later, it was inhabited by Franciscan Conceptionist nuns from the Convent of Our Lady of Luz (Carnide), following the earthquake of 1755

<sup>49</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 464, s.f.

<sup>50</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 464, s.f.

<sup>51</sup> “narration of events”.

sion and lacking any explicit justification for the narrative, notably obedience to a confessor's request otherwise customary in such documents (Santos, 2005: 408).

Mariana's narrative, focused on her imprisonment, unfolds across four distinct periods. Firstly, her arrest, encompassing the arrival of the authorities and her journey from Torres Vedras to Lisbon, a 12-hour journey in an ox-drawn cart. Secondly, her daily life in the convent. Thirdly, her release upon learning of the victory of the liberal forces. Lastly, her post-captivity actions, including religious based interventions with the political authorities.

The narrative of her detention commences with a precise time reference, specifically at 3 o'clock in the morning on the night spanning September 10<sup>th</sup> to 11<sup>th</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 427). The utilization of dating and chronological sequencing in recounting events is a customary feature of autobiographical literature, notably in diaries. (Dufief, 2001: 107). The reference to September 11<sup>th</sup> serves as the foundation for the author to highlight two metaphysical coincidences, commonly found in spiritual biographies as legitimizing factors, often manifesting as dreams, visions, or revelations (Castillo Gómez, 2006: 129), recurrent facets in the pattern of women's holiness during the Early Modern Age (Santos, 2005: 415-416). Although the nineteenth century witnessed experiences of extra-sacerdotal worship, notably visions (Clark, 2003: 17), they are absent from this discourse, likely due to their association with the struggle against anticlericalism, particularly constitutionalism (Graus, 2020: 160). In this discourse, visions are replaced by author observed coincidences. One involves the anniversary of Prince José's death, the husband of Princess Maria Benedita, whom she had served. This reinforces ties between her family and the royal household as both she and her father served the Princess. The other coincidence is religious: her arrest coincides with the Feast of the Most Holy Name of Mary. During this feast, the reading from the Gospel of Luke relates to the Annunciation, emphasizing the verse: "não temas, porque achaste graça ante de Deus"<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> "Do not be afraid, for you have found favour with God".

Mariana does not specify her exact interpretation but highlights its relevance to her situation. She indirectly likens her experience to Mary's. This matter gains added significance within the broader context of the nineteenth-century feminization of Catholicism (Moura, 2011: 295). This period witnessed an increase in the female participation in the ecclesiastical hierarchy, the establishment of active female congregations, a notable increase in women's religious practices, a strengthening of the link between women and religious discourse, and the development of a distinctly female piety (Mínguez Blasco, 2015: 400, 407). The deepening of Marian devotion facilitated political expression, fostering a symbiotic relationship between personal faith and national, monarchical, and ecclesiastical causes. This was notably exploited by legitimist factions, both in Portugal, venerating Our Lady of Conceição da Rocha de Carnide, and in Spain with the Virgin of Sorrows (Vicent, 2023: s.p.). This text conveys a portrayal of Marian devotion intertwined with loyalty to the Royal House, exhibited by the author and her family. This alliance between monarchy and religion, as emphasized by historians, is commonly attributed only to the legitimist factions.

Autobiographies of this nature often glorify the ancestral lineage of the author's household. (Santos, 2005: 401-416). Mariana is no exception in emphasizing how her arrest occurred in the birthplace of her father and grandfather, subtly suggesting that the indignity she faced also tarnished her family's legacy. The paternal figure is depicted with formal reverence and distinct to the other titles included in the text. The countess underscores her father's allegiance to Queen Maria II, resulting in five years of exile and his eventual demise abroad. She also emphasises his loyalty through his service to the royal household, notably to Princess Maria Benedita, a service she herself also carried out. While any explicit mention of loyalty to the Princess is absent, the text nevertheless indicates how she consistently bestowed high distinctions on her father and thereby implying genuine allegiance (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 429) which extends beyond any merely stylistic exaggeration. Mariana underscores the symbolic importance of her household, particularly due to the service provided by herself and her father to the Royal Household. Their

dedication to these duties furthermore reflects the warrior legacy of their ancestors, a theme also recurrent in prior spiritual autobiographies (Santos, 2005: 410. Monteiro, 2003: 86-87). This substitution reflects the evolving dynamics between the aristocracy and the royal family during the early modern age. Nevertheless, the notion of an aristocratic household endures, rooted in loyalty, within this text. Alongside this allegiance expressed to the royal family, the countess declares her gratitude for the loyalty extended to her: the companionship of her sisters; her brother's dutiful care for their father; and the steadfast support of the people and neighbours present at the estate during her arrest: the "sentimento que tinham, pela violência que acabavam de ver praticar na minha pessoa".<sup>53</sup> Especially noteworthy is the role of the priest, who officiated mass on the day of her arrest, and who "havia muitos anos que tinha amizade na Casa Ribeira".<sup>54</sup> Coincidentally or otherwise, the priest was a member of the Order of the Most Holy Trinity, founded to ransom captives from Muslim imprisonment (Carvalho, 2018: 15), a notable connection as she found herself in captivity. Similar gratitude was extended to the maid, who had served her paternal household since youth and initially accompanied her into the convent. The depiction of this human network, comprising household members, relatives, servants, and neighbours, not only signifies dedicated support for her and her family but also serves to demonstrate her innocence.

The author expresses gratitude to her parents for instilling a sense of duty and conscience through her upbringing, enabling her to remain composed in those challenging circumstances (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 430). These principles of conscience entail the duty, as per the contemporary norms, to assess one's conduct against moral or legal standards to determine its nature. (Bluteau, Moraes: II, 302, 433). In the philosophical treatises of the era, nobility was defined by commendable conduct and virtues, substantiating its societal eminence. While lineage was paramount in conferring nobility, Mariana asserts that her parents

<sup>53</sup> "the sentiments they held for the violence they had just witnessed perpetrated against me".

<sup>54</sup> "had been a friend of the Ribeira household for many years".

instilled this obligation primarily through upbringing. Therefore, she advances the argument of her nobility by asserting its foundation not only in inheritance but also through the possession of virtues which were learnt, specifically the duty of conscience.

The text conspicuously lacks any adverse remarks concerning the authorities responsible for her sentencing and incarceration. King Miguel is referenced on four occasions in a neutral tone, devoid of critique or evaluation. Remarkably, he is once addressed as "Sua Majestade/Your Majesty",<sup>55</sup> albeit in the context of indirect speech. Notably, her nephew highlights her consistent refrain from criticizing the king in her obituary which he wrote.<sup>56</sup>

Mariana commends the Corregidor, the executing judicial authority, for his civility, notably refraining from entering the house before conversing with her, and for his polite speech. (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 428). Her emphasis on this treatment suggests not only praise but also surprise, which she openly conveys. While civility is an individual trait in interpersonal interactions, it transcends social boundaries and is not confined to specific groups. Rather, it represents an ideal embodying an individual's endeavour to adapt (Bolufer Peruga, 2019: 428). The Corregidor is mentioned a few more times without any further elaboration. He was accompanied by the clerk and two court officers, about whom Mariana makes no comment. She also refers to the 200 royalist officers, "todos estavam armados com diferentes armas"<sup>57</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 428). The redundancy of mentioning weaponry underscores the disproportionate force deployed in apprehending a lone woman in a household predominantly occupied by females, with the sole male being a child. This stands as the sole instance of a negative comment: "A vista de tanta coisa desagradável"<sup>58</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 428), which would have impacted on her just as, years before, the revolution in Rio de Janeiro had influenced her return to Portugal. However, she underscores

<sup>55</sup> "His Majesty".

<sup>56</sup> *Diário do Governo*, 13/12/1849, 1508.

<sup>57</sup> "all armed with different weapons".

<sup>58</sup> "At the sight of so many unpleasant things".

the lack of grounds for external recognition of her horror, prioritizing the concealment of emotions and the self-restraint of impulses (Bolufer Peruga, 2019: 69), indicative of expected civility for a woman and aristocrat, a sentiment also echoed in contemporaneous examples (Urbano, 2023: 184). This demeanour may also symbolize strength, refraining from displaying vulnerability to adversaries, implicitly suggesting an aspect inherited from her ancestors (Aboim, 1759:334-335).

Regarding the religious community, the countess is unequivocal about the “bem que sempre me trataram”.<sup>59</sup> She extols the support, aid, and compassion offered to her, particularly in not telling her “coisa que me pudesse escandalizar”<sup>60</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 433). In addition to acknowledging the emotional community—defined as a group sharing norms, values, and emotional interests (Rosenwein, 2002: 821-845)—she especially lauds two figures: her maid and the Mother Superior. She praises her maid’s judgment, virtue, and friendship, noting her self-sacrifice and comforting presence during these distressing times (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 432-433). As regards the Mother Superior, aside from friendship, Mariana emphasizes her display of charity. Additionally, she indirectly underscores the nun’s obedience to the established temporal authority, be it absolutist or constitutionalist, clearly suggesting political impartiality. This becomes apparent after the victory of the constitutionalist troops when Mariana is granted oral permission to depart and the abbess then allows her to receive visits, and no longer keeping her in isolation (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 434). This portrayal sharply contrasts with the imprisonment experienced fifty years earlier by the Marchioness of Alorna in the Convent of Chelas. The Marchioness would later depict a religious community characterized by ignorance, fanaticism, and idleness, displaying a lack of respect for both space and property (Anastácio, 2014: 94).

Throughout the text, a prominent theme is the author’s reliance on faith and religion to provide her with the fortitude to withstand cap-

<sup>59</sup> “kindness they always treated me with”.

<sup>60</sup> “anything that might scandalize me”.

tivity. Specifically, she emphasizes the concept of Christian patience, i.e., the tolerance of pain (Bluteau, Moraes, 1789: II, 144), denoting the endurance of suffering without suppressing emotions, notably her yearning for her family, particularly her children and sisters. She metaphorically labels these trials as “crosses,” thereby subtly drawing a parallel to the suffering of Christ on the cross. She acknowledges the contrast between herself, a sinner, and Christ, who was innocent yet sacrificed himself for sinners, drawing inspiration from his example to endure her own suffering. Despite considering herself guilty of sins, she finds solace –her sins– “era não me julgar criminosa”,<sup>61</sup> thereby asserting her innocence (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 431).

Religious activities permeate her daily routine, reminiscent of the late 18<sup>th</sup> century female seclusion (Araújo, 2018: 253-254). Her day revolves around devotional activities, such as daily masses, communion and prayers. Additionally, she engages in customary tasks, such as tending to the convent’s garden, needlework (Araújo, 2018: 253), and reading. Her readings primarily consisted of religious texts borrowed from the nuns, including hagiographies and chronicles, with one rare exception being a History of Portugal. This historical reading highlighted the prevalence of injustices across epochs, intensifying her sense of suffering while implicitly affirming the injustice of her own imprisonment. Additionally, she occasionally engaged in charitable acts, such as visiting the sick in the infirmary. Engaging in faultless and comprehensive devotional practices serves to craft a morally impeccable, virtuous, and potentially saintly persona, which, through textual representation, correspondingly asserts her innocence. This strategy mirrors approaches employed by previous authors on facing comparable circumstances (Santos, 2005: 401-416. Anastácio, 2014: 96-97). However, notable differences also arise. Primarily, these reflect the shifts clearly ongoing within the Church over the course of the 19<sup>th</sup> century, marked by the rise of novel devotional practices, particularly the heightened societal engagement of women, contrasting with the more contemplative stance of religious orders in the early modern era (Clark, 2003: 18). This therefore highlights

<sup>61</sup> “was not considering myself a criminal”.

the lack of reference to acts of confession and sacrificial rites like fasting and penances (cilices, pins, or ingesting bitter foods), as occur in earlier autobiographies (Santos, 2008: 44). Confession entailed mediation with God through a cleric and the acknowledgment of guilt, potentially implying culpability. For one striving to assert her innocence, references to confession might suggest an admission of guilt. The absence of references to mortification processes may also reflect the 19th-century secularization process, marked by the declining religious influence in society and the waning of certain religious beliefs and practices (Louzao Villar, 2008: 336).

The text sets out an innovative portrayal of her emotional state, often intertwined with her children. Notably, this depicts her daughter's emotional turmoil through direct speech and subtly referencing her orphaned status: "Quando nasci, já não existia meu Pai, e agora querem-me tirar a minha Mãe!"<sup>62</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 428). The text clearly aims to evoke emotion in the reader in keeping with how the following sentence then highlights the effect of these words on the countess herself: "Estas palavras faziam no meu coração a mais profunda chaga"<sup>63</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 428). The word "chaga" (wound) is employed deliberately, echoing the wounds of Christ and thereby drawing a comparison to the countess's own ordeal.

At the convent gate and on the brink of definitive separation from her daughter, she struggles to articulate her emotional turmoil, seemingly unable to find "expressões com que possa explicar a minha dor".<sup>64</sup> Emotional blunting, often observed after emotional traumas such as the loss of children, was a common phenomenon during this period (Urbano, 2024b). Her lack of appetite that night and weeping culminate in significant emotional upheaval (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 430). Initially, the hope of reuniting with her daughter buoyed her spirits, also sustained by her religious faith. Yet, upon her daughter's transfer to the

<sup>62</sup> "When I was born, my father no longer existed, and now they want to take my mother away from me!"

<sup>63</sup> "These words inflicted the deepest of wounds in my heart".

<sup>64</sup> "expressions to explain my pain".

Visitation convent, she felt overwhelmed, believing herself on the verge of death. Curiously, as her narrative progresses, this longing for her children, initially a source of great anguish, evolves into a wellspring of inner fortitude and determination (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 431).

Highlighting this geographical separation from her children underscores the deep emotional bond, portraying a form of maternal self-representation in an idealized performance of motherhood (Moreland, 2012: 2-3) and evoking the sympathy of readers by further asserting her innocence.

Another instance of her shifting emotional state emerges during a meeting with a relative, a novice in the convent. She recalls the experience "com muita familiaridade e amizade; este encontro fez-nos muita impressão, que se explicou pelas lágrimas de nós ambas"<sup>65</sup> (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 430). In contrast to the prior instances where the emotional impact is stressed to evoke sympathy, this episode emphasizes the reinforcing of her family network within the convent, highlighting her deep sense of belonging to her household.

These memoirs also uniquely defend religion and the clerical cause, irrespective of their political alignment with the constitutionalists. As also conveyed in her obituary, this stance appears linked to her consistent display of mercy towards her oppressors.<sup>66</sup> Following her release from the convent in the wake of the victory of constitutionalist troops, Mariana witnessed religious persecution against certain clergymen, including the Rector of the Redemptorists. She interceded with the Duke of Terceira on his behalf (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 436). Despite her successful intercession leading to a temporary cessation of persecution, members of the religious order were later arrested and instructed to depart from the kingdom (Diniz, 1854: 132-133. Santos, 2010: 261-266). Another example she narrates concerns the nuns of this convent, who were forced to abandon their complex due to the construction of defen-

<sup>65</sup> "with greatly familiarity and friendship; this encounter deeply affected both of us as the tears we shed so displays".

<sup>66</sup> *Diário do Governo*, 13/12/1849, 1507-1508.

sive lines around the city. Utilizing her past roles as a lady-in-waiting and as a former prisoner, Mariana advocated to the emperor on behalf of the nuns. Subsequently, they were able to return to the convent, a development that brought immense joy to the countess as she perceived her intervention as instrumental in securing this significant benefit on their behalf (Portugal, Sá, Andrada, 1933: 436-437).

## Conclusion

Despite their exclusion from political life, women nevertheless also became victims of political conflicts. The reign of King Miguel and the resurgence of political absolutism proved no different. Indeed, nearly two dozen women suffered persecution under this regime, with this minority hailing from the Portuguese aristocratic elite of that era. Similar to Spain, this persecution, devoid of any formal guilty conviction, stemmed from their membership of politically engaged families who aligned with the constitutional cause. They shared the circumstance of lacking male guardianship; with one an orphan and the remainder were widows. Their social status led to their confinement in convents, where they were held incommunicado through to the triumph of the liberal cause.

One of those incarcerated, Mariana de Almeida Portugal, daughter of the Marquises of Lavradio and widow of the Count of Ribeira Grande, penned an account of her confinement after her release. Her life story mirrors that of other women of her social rank, shaped by the *cursus honorum* prevailing within the royal household, affording her economic stability and symbolic influence, notably the friendship and confidence of the Princess of Brazil. Marriage to a titled individual was customary, as was overseeing the husband's household after his passing while the eldest son remained a minor.

The narrative of her arrest aligns with preceding spiritual autobiographies, notably those written by the nobility, adopting the first-person perspective and emphasizing exemplary conduct to assert individual innocence. Nevertheless, distinctive features also emerge. Penned post-

seclusion, it diverges from convention by lacking any explicit justification, typically prompted by a male religious figure—the confessor.

This suggests some kind of liberation from religious authority, likely influenced by the contemporary religious milieu rather than any intentional authorial decision. However, it is noteworthy that the text was only posthumously published, and even only after the compiler's death, thereby highlighting the continued, at least formal, exclusion of women's authorial voices from the public sphere in accordance with the absence of any evidence of these memoirs circulating in manuscript form. Divided into four key phases—incarceration, daily routine, liberation, and immediate aftermath—the narrative employs diverse strategies to validate its discourse, ultimately aiming to establish the author's innocence. This draws upon tactics from preceding spiritual autobiographies, emphasizing aristocratic lineage on the one hand and integrating aspects of sanctity into her deeds on the other. Yet, the approach diverges from earlier narratives by prioritizing loyalty to the monarchy, whether through service to specific royal household members or through political allegiance to the constitutional movement. This loyalty to the monarchy is reciprocated, showcasing the support extended to her and her household by relatives, servants, neighbours, and even the religious community housing her. Conversely, her holiness is exemplified through routine devotional acts including needlework, historical readings illustrating injustices, and charitable endeavours such as attending to the infirm. Unlike prior spiritual texts, there are no accounts of dreams or visions. However, the author does highlight the coincidence between her day of arrest with the aforementioned duality: fidelity to the royal house and a comparison to the journey of the Mother of Christ, furthermore aligning with an era of heightened Marian devotions within Catholicism.

Another testament to her exemplary conduct—and presumed innocence—arises from the lack of negative portrayals of those involved in her ordeal, right from the instigators to the enforcers. Rather, she commends the magistrate's civility and the extensive support of the religious community where she was incarcerated.

One remarkable and innovative aspect clearly emerging in this discourse is the elevation of her emotions, particularly through narrating her separation from her children, aimed at evoking the compassion and sympathy of readers. This occurs within an already notably romantic literary context, which emphasised the heightening of emotions and sentiments. Beyond merely asserting her innocence, this seeks to strategically align readers behind supporting her cause.

Lastly, it is significant to highlight how, coupled with her devout religious practices, additionally serving as a demonstrative portrayal of her exemplary character and innocence, there exists the unequivocal advocacy for Catholicism, religious communities, and the clergy, irrespective of their political affiliations. Despite her own alignment with the cause of the Queen and the Constitution having led to her imprisonment, she subsequently advocates for religious figures, persecuted due to their association with absolutism, to both the royal and the political authorities, thus demonstrating her deeper allegiance to religion over politics. This should prompt further research inquiring into whether this defence of the Church was solely the purview of political absolutism and to what extent liberal women diverged from their male counterparts on this matter.

**Recibido:** 07/06/2024

**Aceptado:** 16/07/2024

### Bibliographical References

#### Manuscript Sources

Arquivo da Universidade de Coimbra, Índice de Alunos, Índice de Alunos, Letra A, Ernesto de Campos Andrade Júnior.

Arquivo Histórico Ultramarino, Conselho Ultramarino, Cabo Verde, cx. 75, D. 5889.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, Letra C, mç. 7, n.º 34, fol. 10v.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia, mç. 72, cx. 130, doc. 279.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, liv. 926.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 464, s.f.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 704, proc. 53, fol. 5.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 707, proc. 20.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, 2ª inc., mç. 26, n.º 32, cx. 86.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Santa Engrácia, baptismos, lv, B12, cx. 9.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Comércio, mç. 3, n.º 1, cx. 274.

Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, mss. 98, n.º 91.

Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 73.1; 73.3 – 73.4.

Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Condes da Ribeira Grande, 255.2. – 255.22; 255.32; 255.37; 255.38; 255.40; 255.49-255.50.

#### Printed sources

Aboim, Diogo Guerreiro Camacho de (1759), *Escola moral, política, cristã, e jurídica*. Lisboa: Oficina de Bernardo António de Oliveira.

*Almanach* (1807), *Almanach do Anno de 1807*, Lisboa: Impressão Régia, n.d.

*Almanaque* (1816), *Almanaque do Rio de Janeiro para o anno de 1816*, Rio de Janeiro: Imprensa Régia.

Andrada, Ernesto de Campos de (coord.) (1933), *Memórias de Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato: começadas a escrever por ele mesmo em princípios de Janeiro de 1824*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

Bluteau, Rafael, Silva, Moraes, António de (1789), *Diccionario da lingua portugueza*, vol. II, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

Cordeiro, Valério A. (1916), *Memorias da última Condessa de Atouguia. Manuscrito autobiographico inédito*, Pontevedra: s.n.

--- (1917), *A última condessa de Atouguia: memorias autobiográficas*, Braga: P. Villela & Irmão, 2ª ed.

*Crónica Constitucional de Lisboa*, 1/08/1833.

*Crónica Constitucional de Lisboa*, 27/11/1833.

*Crónica Constitucional de Lisboa*, 22/03/1834.

*Diário do Governo* 7/08/1835.

*Diário do Governo*, 1/06/1835.

*Diário do Governo*, 13/05/1845.

*Diário do Governo*, 13/12/1849.

*Diário do Governo*, 14/08/1843.

*Diário do Governo*, 18/09/1835.

*Diário do Governo*, 18/12/1848.

*Diário do Governo*, 23/09/1836.

*Diário do Governo*, 23/11/1835.

*Diário do Governo*, 27/07/1835.

*Diário do Governo*, 5/11/1836.

*Diário do Governo*, 7/02/1848.

Diniz, Pedro (1854), *Das ordens religiosas em Portugal*, Lisboa: Typographia de J. J. A. Silva.

Fronteira, D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto, Marquês de, Andrada, Ernesto de Campos de (rev. e coord) (1928), *Memórias do marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861*, Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. II.

*Gazeta do Rio de Janeiro*, 6/02/1816.

*Gazeta extraordinária do Rio de Janeiro*, 16/02/1818.

*Gazeta Oficial do Governo*, 11/08/1834.

*Gazeta Oficial do Governo*, 29/12/1834.

Lopes, João Batista da Silva (1833), *Istoria do Cativoiro dos presos d'Estado na Torre de S. Julião da Barra de lisboa durante a desastrosa época da usurpação do legitimo governo constitucional deste reino de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, tomo I.

Pinto, Albano da Silveira (1883), *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, vol. II, Lisboa: Empresa Editora de Francisco Arthur da Silva.

Pitta, José Pereira Paiva (1878), *Breve Memória do Seminário Diocesano de Elvas*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

Portugal, D. Francisco de Almeida, Sá, D. José Correia de (com.); Andrada, Ernesto de Campos (coord.) (1932-1933), *Memórias comentadas pelo Marquês do Lavradio D. José de Almeida Correia de Sá*, 2 vols, Lisboa: Imprensa Nacional.

Torres, João de Castelo Branco (1838), *Resenha das famílias titulares do Reino de Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional.

Vasconcelos, J. dos Reis (col. e pub.) (1869), *Despachos e correspondências do Duque de Palmela*, Lisboa: Imprensa Nacional, tomo IV.

Veloza, Pedro da Fonseca Serrão (1833), *Collecção de listas que contém os nomes das pessoas que ficarão pronunciadas nas devassas, e*

sumários, a que mandou proceder o Governo Usurpador, Porto: Typ. de viúva Alvares Ribeiro & filho.

### Secondary Bibliography

Anastácio, Vanda (2014), “Entre las rejas y sin profesar. (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)”, in Nieves Baranda Leturio, Maria Carmen Marín Pina (eds.): *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos de la España moderna*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, pp. 89-98.

Araújo, Ana Cristina (2022), *Resistência patriótica e revolução liberal, 1808-1820*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 26/04/2024, <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2187-6>.

Araújo, Marta Lobo (2018), “De pecadoras a convertidas: as mulheres perdidas do recolhimento de Santa Maria Madalena de Braga, no século XVIII”, en *Historia y patrimonio cultural: Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 250-258, 26/04/2024, [http://dx.doi.org/10.14201/OAQ0251\\_14](http://dx.doi.org/10.14201/OAQ0251_14).

Avillez, Piedade de (1962), *A primeira condessa de Avillez*, Aveiro: Tipografia Minerva Central.

Azevedo, Rafael Ávila de (1981), “O Conde de Subserra”, *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XXXIX, Angra do Heroísmo: União Gráfica Angrense.

Baranda Leturio, Nieves (2014), “Yo soy así y así me he construido. El poder de la voz autobiográfica femenina en la Edad Moderna hispana”, *Guaragua*, 18, n. 47, pp. 26-33, <http://www.jstor.org/stable/43488003> (viewed on 26/04/2024).

Blakinston, Georgiana (1972), *Lord William Russel and his wife, 1815-1846*, London: John Murray.

Blasco Herranz, Inmaculada (2017), “Identidad en movimiento: la acción de las ‘católicas’ en España (1856-1913)”, *Historia y Política*, 37, pp. 27-56, <https://doi.org/10.18042/hp.37.02> (viewed on 26/04/2024).

Bolufer Peruga, Mónica (2019), *Arte y artificio de la vida en común. Los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*, Madrid, Marcial Pons.

Braga, Paulo Drumond (2009), “As derradeiras vontades de D. Maria Francisca Benedita, princesa viúva do Brasil (1827)”, in Norberta Amorim, Isabel Pinho, Carla Passos (coords.): *IV Congresso Histórico de Guimarães. Do Absolutismo ao Liberalismo*, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, v. II, pp. 69-79 <https://chi.guimaraes.pt/actas/4CH/2sec/4ch-2sec-003.pdf> (viewed on 26/04/2024).

Caldeira, Arlindo (2021), *Mulheres enclausuradas*, Alfragide: Casa das Letras.

Caridad Salvador, Antonio (2011), “Las mujeres durante la primera guerra carlista (1833-1840)”, *Memoria y civilización: anuario de historia*, 14, pp. 175-199, <https://doi.org/10.15581/001.14.1696> (viewed on 26/04/2024).

Carvalho, Jorge Ramos de (2018), *Entre a Cruz e o Crescente, o resgate de cativos*, Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Castells Oliván, Irene; Espigado Tocino, M. Gloria; Romeo Mateo, María Cruz (coords.) (2009), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra.

Castillo Gómez Antonio (2006), *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid: Akal.

--- (2014), “Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo XIII, pp. 141-168 <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/46795/43908> (viewed on 26/04/2024).

- Clark, Christopher (2003), “The New Catholicism and the European culture wars”, in Clark, Christopher, Wolfram Kaiser (eds.): *Culture Wars: Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11-46, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511496714> (viewed on 26/04/2024).
- Dufief, Pierre-Jean (2001), *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny: Bréal.
- Esdaille, Charles (2014), *Women in the Peninsular War*, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Fuentes, Juan Francisco, Garí, Pilar (2014), *Amazonas de la libertad. Mujeres liberales contra Fernando VII*, Madrid: Marcial Pons Historia.
- Garí de Aguilera, Blanca (2001), “Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la autobiografía espiritual femenina en la península Ibérica y el Nuevo Mundo”, *Acta historica et archaeologica medievalia*, 22, pp. 679-696, <https://raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/188840> (viewed on 26/04/2024).
- Gonçalves, Andréa Lisly (2012), “Aspectos da história e da historiografia sobre o Brasil e Portugal das primeiras décadas do século XIX”, *História da Historiografia*, 10, pp. 32-55, <https://doi.org/10.15848/hh.v0i10.495> (viewed on 26/04/2024).
- (2013), “A luta de brasileiros contra o miguelismo em Portugal (1828-1834): o caso do homem preto Luciano Augusto” *Revista Brasileira de História*, 33, pp. 211-234, <https://www.scielo.br/j/rbh/a/KV4TBCwtPG9hRyCcyzQSZbp/?format=pdf&lang=pt> (viewed on 26/04/2024).
- (2015), “‘Cidadãos teóricos de uma nação imprecisa’: a ação política de estrangeiros no reinado de D. Miguel, 1828-1834”, *Revista Tempo*, 21 n. 38, pp. 171-191 <http://dx.doi.org/10.1590/tem-1980-542x2015v213802> (viewed on 26/04/2024).

- (2018), “Contrarrevolução, nação e liberalismo: brasileiros e estrangeiros na luta contra o regime de D. Miguel. Portugal, 1828-1834”, in Manuel Alcántara Sáez, Mercedes García Montero, Francisco Sánchez (coords.): *Historia y patrimonio cultural: Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 336-344.
- Graus, Andrea (2020), “Stigmatics, Politics and the Law On Fake Stigmata and “Self-styled” Sanctity in Spain and France” in Tine Van Osselaer, Andrea Graus, Leonardo Rossi, Kristof Smeyers (eds.): *The Devotion and Promotion of Stigmatics in Europe, c. 1800–1950 Between Saints and Celebrities*, Leiden, Boston: Brill, pp. 157-181, [https://doi.org/10.1163/9789004439351\\_007](https://doi.org/10.1163/9789004439351_007) (viewed on 26/04/2024).
- Lavajo, Joaquim Chorão (2000), “Elvas, Diocese de”, in Carlos Moreira Azevedo (dir): *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, Mem Martins: Círculo de Leitores - Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa.
- Lázaro, Alice (2008), *O testamento da Princesa do Brasil D. Maria Benedita (1746-1829)*, Lisboa: Tribuna da História.
- Lopes, Maria Antónia (2013), *Rainhas que o Povo Amou*, Lisboa: Temas e Debates.
- (2015), “Mulheres condenadas à morte em Portugal: de 1693 à abolição da pena última”, in Isabel Drumond Braga e Margarita Torremocha Hernández (coords.): *As mulheres perante os tribunais do antigo Regime na Península Ibérica*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 142-143, [http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1033-7\\_6](http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1033-7_6) (viewed on 26/04/2024).
- (2020), “Gente detida pelas autoridades académicas em Coimbra (1768-1806): polícia, infracções e resistência de mulheres e homens aprisionados”, in Tomás A. Mantecón Movellán, Marina Torres Arce y Susana Truchuelo García (eds.): *Dimensiones*

- del conflicto: resistencia, violencia y policía en el mundo urbano*, Santander: Ediciones Universidad, pp. 487-512 <https://doi.org/10.15581/001.23.40830> (viewed on 26/04/2024).
- Louzao Villar, Joseba (2008), “La recomposición religiosa en la modernidad: un marco conceptual para comprender el enfrentamiento entre laicidad y confesionalidad en la España contemporánea”, *Hispania Sacra*, LX, 121, enero-junio, pp. 331-354, <https://doi.org/10.3989/hs.2008.v60.i121.58> (viewed on 26/04/2024).
- Martins, Rocha (s.d), *Heroínas Portuguesas*, Porto: Livraria Lello, Limitada Editora.
- Mendóça, Filipe Alberto Folque de (2016), *O Duque de Loulé. Crónica de um Percurso Político*, 2 vol. [Ph.D Thesis], Coimbra: Universidade de Coimbra <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30349> (viewed on 26/04/2024).
- Menezes, Luís Cardoso de (Abril 2013), “Os patriotas Ficalhos e a defesa do Liberalismo Constitucional”, *Revista Militar*, 2535, pp. 343-364, <https://www.revistamilitar.pt/artigo/818> (viewed on 26/04/2024).
- Mínguez Blasco, Raúl (2015), “¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica”, *Historia contemporánea*, n. 51, pp. 397-426, <https://doi.org/10.1387/hc.14714> (viewed on 26/04/2024).
- Monteiro, Nuno G. (2003), *O crepúsculo dos grandes. A casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*, Lisboa: IN-CM.
- Moral Roncal, Antonio Manuel (2020), “La Camarería Mayor en la corte de Fernando VII: Un espacio nobiliario de poder informal y capital simbólico”, *Hispania*, LXXX, 264, enero-abril, pp. 139-167, <https://doi.org/10.3989/hispania.2020.005> (viewed on 26/04/2024).

- Moreland, Meagen Elizabeth (2012), “*Madame ma chère fille*”: the performance of motherhood in the correspondence of Madame de Sévigné, Marie-Thérèse of Austria, and Joséphine Bonaparte to their daughters [Master’s Thesis], University of Massachusetts Amherst, 26/04/2024, <https://core.ac.uk/reader/13634260>.
- Moura, Maria Lúcia de Brito (2011), “Sensibilidade religiosa e devoção doméstica: entre o ‘temor a Deus’ e o ‘amor de Deus’”, in José Mattoso (dir.): *História da Vida Privada em Portugal*, Lisboa: Temas e Debates, vol. 3, pp. 290-321.
- Neves, Lúcia Maria Bastos Pereira das (2022), “O raiar da liberdade política. Leituras do movimento constitucional de 26 de Fevereiro de 1821 no Rio de Janeiro”, in *A revolução de 1820. Leituras e Impactos*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, pp. 649-665.
- París, Álvaro (2022), “Royalist Women in the Marketplace: Work, Gender and Popular Counter-Revolution in Southern Europe (1814–1830)”, in Diego Palacios Cerezales, Oriol Luján (ed.): *Popular Agency and Politicisation in Nineteenth-Century Europe Beyond the Vote*, London, Palgrave-Macmillan, pp. 55-77, [https://doi.org/10.1007/978-3-031-13520-0\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-031-13520-0_4) (viewed on 26/04/2024).
- Peyrou, Florencia (2022), “Women, Politics, and Politicisation in Spain (1808–1874)”, in Diego Palacios Cerezales, Oriol Luján (ed.): *Popular Agency and Politicisation in Nineteenth-Century Europe Beyond the Vote*, London, Palgrave -Macmillan, pp. 77-101, [https://doi.org/10.1007/978-3-031-13520-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-13520-0_5) (viewed on 26/04/2024).
- Poutrin, Isabelle (1995), *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l’Espagne moderne*, Madrid: Casa de Velázquez, <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2409> (viewed on 26/04/2024).
- Protásio, Daniel Estudante (2018), *Visconde de Santarém (1791-1856): uma biografia intelectual e política*, Lisboa: Chiado Editora.
- Romeo Mateo, María Cruz, “Españolas en la guerra de 1808: heroínas recordadas”, *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas: Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*, in Mer-

- cedes Yusta Rodrigo, Ignacio Peiró Martín, Zaragoza (coords.): Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2015, pp. 63-83, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/28/04romeo.pdf> (viewed on 26/04/2024).
- Rosenwein, Barbara H. (2002), “Worrying about Emotions in History”, *The American Historical Review*, 107, 3.1. pp. 821-845, <https://doi.org/10.1086/ahr/107.3.821> (viewed on 26/04/2024).
- San Narciso Martín, David (2018), “Políticas desde las cámaras de Palacio. Las Camareras Mayores en la España Liberal (1808-1868)”, *Aportes: Revista de historia contemporánea*, 96, pp. 9-31, <https://www.revistaaportes.com/index.php/aportes/article/view/340/205> (viewed on 26/04/2024).
- Santos, Maria Teresa C. S. Gonçalves dos (2010), “Redentoristas”, in José Eduardo Franco (dir.): *Dicionário Histórico das ordens, institutos religiosos e outras formas de vida consagrada católica em Portugal*, Lisboa: Gradiva, pp. 261-266.
- Santos, Zulmira (2005), “Entre Malagrida e Pombal: as Memórias da última Condessa de Atouguia”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2, pp. 401-416, 26/04/2024, <https://ojs.letras.up.pt/index.php/pen/article/view/11836> (viewed on 26/04/2024).
- (2008), “Oração e devoção em modelos de comportamento femininos do século XVIII em Portugal: das Memórias da Condessa de Atouguia ao Elogio de D. Ana Xavier”, *Richerche di storia sociale e religiosa*, XXXVII, 74, pp. 31-47.
- Silva, Maria Natália (2019), *A Casa de Torres Vedras: de Rui Gomes de Alvarenga aos Marqueses do Lavradio - séculos XV – XIX*, Lisboa, Torres Vedras: Colibri, Câmara Municipal de Torres Vedras.
- Simões, Manuela Lobo da Costa (2000), *A Barbuda*, Linda-a-velha, Avis Rara.

- (2005), “Eugénia Cândida da Fonseca Silva Mendes”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 329-331.
- (2005), “Francisca Xavier Telles da Gama”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, p. 358.
- (2005), “Henriqueta Leonor Mourão Gomes de Araújo”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 387-388.
- (2005), “Maria do Carmo de Noronha Camões de Albuquerque Sousa Moniz”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, p. 649.
- (2005), “Mariana de Castelo Branco”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, p. 762.
- (2013), “Mariana Raquel de Melo”, in Zília Osório de Castro, João Esteves (dir.): *Feminae, Dicionário Contemporâneo*, Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2013, pp. 720-721.
- Stone, Maria Emilia da Câmara (2009), “Isabel de Roxas e Lemos, la ‘Reina Pamplona’”, in Irene Castells Oliván, M. Gloria Espigado Tocino, María Cruz Romeo Mateo (coord.): *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra, pp. 295-316.
- Urbano, Pedro (2022), “Entre donas e damas: a família feminina na formação da Casa da Rainha D. Maria II”, in Isabel Drumond Braga, Paulo Drumond Braga (ed.): *Rainhas, princesas e infantas: quotidiano, ritos e cerimónias na Península Ibérica (séculos XVI-XX)*, Lisboa: Temas e Debates, pp. 251-282.
- (2023), “Identity and emotions in the long eighteenth century: representing oneself and others in the Diary of the Marchioness of Fronteira”, *Revista Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 36, pp. 169-192, <https://doi.org/10.5944/et-fiv.36.2023.36688> (viewed on 26/04/2024).

--- (2024a), “The Marchioness of Chaves beyond rebellion: Gendered perspectives on Power during the Portuguese Constitutional Monarchy Transition”, *Tiempos Modernos*, 14, n. 48, pp. 232-253, <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5887/1242> (viewed on 29/07/2024).

--- (2024b), “A morte de um filho. Dor e luto na correspondência familiar durante a primeira metade do século XIX” in Isabel Drumond Braga, Paulo Drumond Braga (coord.): *Reis, aristocratas e burgueses: o mundo das cartas privadas (Portugal séculos XVIII-XX)*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 103-142.

Vicent, Andrés María (2023), “El estandarte de la Virgen de los Dolores y la princesa de Beira en la crisis del Atlántico ibérico: una devoción y una bandera para los carlistas”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine: (de 1808 au temps présent)*, 30, n.p. <https://doi.org/10.4000/ccec.15392> (viewed on 26/04/2024).

Yusta Rodrigo, Mercedes, Peiró Martín, Ignacio (ed.) (2015), *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas: Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3428> (viewed on 26/04/2024).

A HERMENÊUTICA DO EU NA POESIA DE  
NATÁLIA CORREIA  
DOS INÉDITOS DE 1941-47  
AOS POEMAS PUBLICADOS EM 1955

RUI TAVARES DE FARIA

*Universidade dos Açores*  
rui.mv.faria@uac.pt

**RESUMO:** O presente artigo propõe-se tratar a figura de Natália Correia através dos retratos e autorretratos poéticos publicados entre 1941 e 1955. A hermenêutica do Eu será construída a partir de um corpus selecionado de poemas, escritos durante um período cronológico significativo para se conhecer o percurso evolutivo de Natália, enquanto poeta. Assim sendo, desenvolver-se-á uma reflexão em torno de três linhas de análise: 1. o Eu-menina, considerando as imagens da infância que Natália recria; 2. o Eu-mulher, fase em que o corpo se assume o elemento identificativo do Eu por excelência; e 3. o Eu-poeta, a figuração sempre presente, uma vez que Natália e a poesia se convertem num ser uno e completo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Natália Correia, hermenêutica, Eu, poesia.

## THE HERMENEUTICS OF THE SELF IN THE POETRY OF NATÁLIA CORREIA. A From the Unpublished Works of 1941-47 to the Poems Published in 1955

**ABSTRACT:** This article aims to deal with the figure of Natália Correia through the portraits and poetic self-portraits published between 1941 and 1955. The hermeneutics of the Self will be constructed from a selected *corpus* of poems, written during a significant chronological period to know Natalia's evolutionary path as a poet. Thus, a reflection will be developed around three lines of analysis: 1. the Self as a child, considering the childhood images that Natalia recreates; 2. the Self as a woman, a phase in which the body becomes the identifying element of the Self par excellence; and 3. the Self as a poet, the ever-present figuration, since Natalia and poetry become a single and complete being.

**KEYWORDS:** Natália Correia, Hermeneutics, the Self, Poetry, Portuguese Literature, 20th Century.

### 1. Considerações preambulares

No âmbito da poesia lírica, a relação entre o Eu que escreve e o Eu que se manifesta através da enunciação discursiva é, desde os mais antigos testemunhos até às mais recentes antologias, extremamente ténue.<sup>1</sup> Embora em grande parte dos casos esta aproximação seja involuntária,

<sup>1</sup> Ferreira (2019: 10, n. 6) assinala que “a discussão sobre a pessoalidade ou a impessoalidade da poesia pode relacionar-se com as reflexões sobre a *fides* na lírica da Antiguidade, que são abordadas por Francisco Achcar no estudo *Lírica e Lugar-comum: fides é o termo técnico que ‘descreve uma relação não entre o autor e a obra, mas entre esta e o público’*; que ‘não corresponde à idéia de sinceridade no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista’, pelo que o «eu-lírico não deve, pelo menos em grande parte da poesia antiga, ser tomado como expressão direta, sincera, existencial do autor” (Achcar, 1994: 44-45). Também na linha da relação entre o autor e a obra com o público, desenvolvem-se na Antiguidade, pelo menos a partir de Hesíodo, as *sphragis*, que podem constituir “self portrayals of authors” para garantir a indicação da autoria quando os poetas não estão fisicamente presentes na apresentação dos poemas, como explica Jacqueline Klooster em *Poetry as Window and Mirror* (Klooster, 2011: 176-177).”

pois “a interiorização a que os textos líricos procedem relaciona-se com a propensão eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético” (Reis, 2001: 314), outros há em que o escritor se propõe, ele próprio, escrever sobre si, sobre o seu Eu, com tudo o que este processo possa implicar em termos de correspondência com a realidade empírica ou com o mundo da fantasia em que se reflete o imaginário artístico do poeta. Assim, “causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe” (Rocha, 1992: 47) ao hermenauta.

Nesta perspetiva, os retratos e autorretratos poéticos assumem particular interesse e relevância; permitem ao escritor e ao estudioso analisar a hermenêutica do Eu, questionando até que ponto se efetiva uma correlação fiel – e fidedigna – entre o Eu que escreve e o sujeito poético que se revela no e pelo texto poético escrito, isto porque, “se bem que o autor empírico possa projetar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (p. ex.: a vivência de uma determinada manhã, num certo mês de Setembro), também é certo que a voz que nesse textos nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar, etc.) essas experiências.” (Reis, 2001: 316) Efetivamente, enquanto tipologia de carácter autobiográfico, não se pode falar de autorretrato “sem evocação de tempos e lugares, sem memória.” (Nogueira, 2015: 155).

No panorama geral da literatura portuguesa, esta problemática coloca-se desde as primeiras manifestações poéticas. A poesia lírica trovadoresca constitui um exemplo significativo para a compreensão do fenómeno em causa. Enquanto nas Cantigas de Amigo não se sugere qualquer equiparação entre o escritor e o sujeito da enunciação, porque o primeiro é masculino e o segundo é, na grande maioria das composições, feminino, nos Cantares de Amor a tendência em identificar o trovador que assina a autoria da cantiga com o Eu que se lamenta e morre de amores por uma dona que o ignora tem tido certo crédito. É D. Dinis quem alude a esta identificação nas Cantigas “Quer’eu em maneira de proençal” (CBN 520b; CV 123) e “Proençaes soem mui bem trobar” (CBN 524b; CV 127). Ao condenar o fingimento amoroso que caracteriza a produção poética dos trovadores provençais, D. Dinis apela a que o Eu que escreve exprima de facto aquilo que sente na realidade, o mesmo é dizer seja ele

próprio e não crie uma máscara que distancie a sua identidade empírica da voz poética que canta o amor e as suas vicissitudes.<sup>2</sup>

Se, no caso da poesia lírica trovadoresca, o problema da proximidade e da identificação entre o trovador e o sujeito de enunciação já se coloca, nas épocas que se seguiram nem poetas nem teorizadores literários ficaram indiferentes ao fenómeno. É com Bocage que surge, no nosso entender de forma inequívoca, aquele que se pode chamar o primeiro autorretrato poético da poesia portuguesa. Ainda que alguns estudiosos da lírica camoniana tendam a persistir na ideia de que certos dos sonetos de Camões são de carácter autobiográfico – hermenêutica que não reúne consenso –, não há testemunhos acerca da vida do autor de *Os Lusíadas* que suportem, com segurança e rigor científico, essa hipótese.<sup>3</sup>

No caso de Bocage, o facto de se possuir elementos concretos a seu respeito –desde quadros a informações fidedignas acerca da sua vida– proporciona uma interpretação do Eu mais consentânea com a inevitável identificação do escritor empírico com o sujeito poético. Tanto assim é que “o célebre soneto [“Magro, de olhos azuis, carão moreno”] de Bocage contribui para enunciar algumas questões relevantes quanto à prática do autorretrato poético” (Ferreira, 2019: 34),<sup>4</sup> assumindo-se como uma espécie de paradigma para muitos poetas portugueses da contemporaneidade, dos quais se destaca Alexandre O’Neil, que espelhou no seu autorretrato “O’Neill (Alexandre), moreno português” a estrutura da composição bocagiana.

Considerando o impacto que a poesia autorretratística teve na produção dos escritores contemporâneos, Natália Correia não é, portanto, uma exceção. É possível aceder à vida pessoal e real da autora através de muitas das suas composições poéticas, para mais ela que encontrou nesta *ars loquendi*, com quem assume um compromisso para a vida, uma espécie de registo transmissor das e para as suas mais variadas vivências.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Para um apontamento mais aprofundado acerca do assunto, *vide* Buescu (1990: 60-74).

<sup>3</sup> Sobre a questão dos autorretratos poéticos na literatura portuguesa, em particular sobre a problemática que aborda a lírica camoniana e a possibilidade de Camões ter feito, em redondilha, a negação de um retrato que lhe foi pintado, *vide* Ferreira (2019: 25-34).

<sup>4</sup> Para o aprofundamento destas questões, *vide* Ferreira (2019: 34-41).

<sup>5</sup> Apesar de o mercado editorial oferecer cerca de meia dúzia de biografias da escritora

Neste sentido, o estudo que aqui se desenvolve pretende dar voz à própria Natália. É ela quem vai apresentar-se e falar de si. O processo não se apoiará numa entrevista, nem tão-pouco em considerações de terceiros –a estes será feito recurso, havendo a devida necessidade e justificação–, mas numa leitura analítica e hermenêutica de um *corpus* de poemas, através da qual será possível –assim se crê– que Natália seja ela própria. As composições selecionadas foram publicadas entre 1941, tendo Natália 18 anos, e 1955, estando já com 32 anos, período que se considera fundamental na formação do Eu. Assim sendo, procurar-se-á refletir sobre a hermenêutica do Eu nataliano a partir de três linhas de análise: 1. o Eu-menina; 2. o Eu-mulher; e 3. o Eu-poeta.

## 2. O Eu-menina: imagens da infância

A enunciação na primeira pessoa do singular insinua, de certa forma, uma maior proximidade entre o escritor e o sujeito poético. Apesar de se reconhecer a ficcionalidade literária como uma propriedade necessária para a classificação de um texto como sendo literário,<sup>6</sup> afastando-o, assim, do universo empírico do Eu que escreve, devem ser tidos em conta outros referentes que não apenas a enunciação poética ao nível do discurso. Sabe-se, pela boca de Natália Correia, que a mesma passou a infância a ouvir histórias de embalar, contos maravilhosos, mitos gregos, pela leitura ou pelo reconto que à sua mãe competia,<sup>7</sup> logo, há a sugestão de identificação da poetisa, enquanto escritora, com o Eu que alude à

açoriana, cujo rigor histórico e científico não nos cabe aqui avaliar, os autores que delas se ocuparam mostram-se mais interessados em recolher informações sobre Natália Correia junto de amigos e conhecidos da poetisa para a tornarem conhecida do público-leitor, ao invés de fazerem um retrato dela a partir do que a própria escreve sobre si, sobretudo no universo literário. Ler, interpretar e analisar a obra de Natália Correia são os melhores meios para conhecer efetivamente o pensamento e a vida deste vulto maior da literatura e da cultura portuguesas do século XX.

<sup>6</sup> Sobre a questão da ficcionalidade e semântica do texto literário, reveja-se Aguiar e Silva (1990: 218-226).

<sup>7</sup> As *Entrevistas a Natália Correia*, transcritas e editadas, em 2004, pela Parceria M. Pereira, informam o leitor destas evocações da infância da autora, assim como de muitos outros aspetos relativos aos cerca de onze anos passados na ilha de S. Miguel, onde nasceu em 1923.

infância, recriando imagens reveladoras de um certo estado de espírito que, aos olhos do hermeneuta, pode ser o realmente sentido, como o poeticamente transfigurado.

Detendo a leitura num *corpus* restrito de composições, é possível retratar a infância da autora açoriana como tendo sido um período propício às brincadeiras e às aventuras que tocam o domínio do fantástico. No poema intitulado “Fiz um conto para me embalar”, integrado no conjunto de textos inéditos de 1941 a 1947, sendo muito provável ter sido este o primeiro texto lírico escrito por Natália,<sup>8</sup> o sujeito poético declara um pacto que fez “com as fadas” (v. 1):

FIZ UM CONTO PARA ME EMBALAR

Fiz com as fadas uma aliança.  
A deste conto nunca contar.  
Mas como ainda sou criança  
Quero a mim própria embalar.

Estavam na praia três donzelas  
Como três laranjas num pomar.  
Nenhuma sabia para qual delas  
Cantava o príncipe do mar.

Rosas fatais, as três donzelas  
A mão da espuma as desfolhou.  
Nenhuma soube para qual delas  
O príncipe do mar cantou (Correia, 2023: 37)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Esta probabilidade advém do facto de ser este o primeiro poema transcrito na secção de “Inéditos [1941/47]” da recente reedição, num único volume, de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, a obra que reúne toda a poesia da autora. Não havendo qualquer esclarecimento da parte do revisor Vladimiro Nunes, nem qualquer referência na “Cronologia” que consta desta reedição, também a cargo de Vladimiro Nunes com Ângela de Almeida, é de se considerar como bastante provável a hipótese levantada.

<sup>9</sup> Os textos de Natália são citados e transcritos a partir da recente reedição, em 2023, num único volume, de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Refere-se, no final do texto, o número da página.

A situação inicial que determina o desenvolvimento da composição poética parte da aliança que o Eu estabelece com as fadas. É como se o universo ficcional da poesia permitisse a integração de um outro mundo paralelo e igualmente do domínio da ficção, o do maravilhoso, aqui configurado nas “fadas” e num certo “príncipe do mar”. Abrem-se as portas à fantasia e também à inocência, sugerida pelas “três donzelas” que, numa praia sem nome, vislumbram o “príncipe do mar” a cantar. Será o Eu poético uma dessas donzelas? A sedução que as domina, como se fosse ele a “sereia” e elas, os “marinheiros de Ulisses”, mas não privadas do feitiço daquele canto, condu-las à fatalidade de acabarem, tais “Rosas fatais”, desfolhadas pela “mão da espuma.”

Que “conto” é este que o Eu fez para se embalar? É a revivência de brincadeiras de uma infância passada, que envolve crianças num espaço comum, como a “praia”, sujeitas a situações que, num primeiro momento, parecem vulgares, mas logo se tornam sugestivas de uma certa malandrice (“Rosas fatais, as três donzelas/A espuma do mar as desfolhou.”) Terá o Eu lírico feito parte do imaginário por si poetizado? Tendo compactuado com as fadas o silêncio de a ninguém revelar o conteúdo do seu conto, não é de todo descabido considerar-se que Natália poderá ser uma das “três donzelas”. A cumplicidade, que entre as crianças se cria à volta de algum acontecimento que juntas tenham experienciado ou que uma tenha confidenciado à(s) outra(s), é um traço caracterizador da infância. As aventuras e os medos das histórias de embalar são, no fundo, as próprias vivências da criança, efetivamente experimentadas ou oniricamente elaboradas.

No XVI poema de *Rio de Nuvens*, de 1947, a ideia dos contos e do efeito que têm no Eu poético é de novo evocada:

XVI

Quem vem contar-me uma história  
Dos meus tempos de menina?

Quando eu era pequenina,  
A minha ama contava  
Aquela história em que entrava  
Uma menina e um papão.

Eu, ao ouvi-la, chorava.

A fábula é outra agora:  
A menina já não chora  
No meio da escuridão.

Quem tem medo é o papão. (Correia, 2023: 58)

O tempo da enunciação coincide com o tempo da escrita, como se comprova pelo recurso ao advérbio de tempo “agora”, no v. 8, pelo que, na base da construção do poema, está, de modo mais evidente do que no texto antes analisado, a recordação ou recriação do período da infância por parte do Eu poético, que recupera a memória saudosa das narrativas que lhe contava a “ama”.<sup>10</sup> Na verdade, “a memória, que não é um ato simples, nem implica dados de um único tipo, retém os momentos marcantes da existência” (Nogueira, 2015: 166).

Mas, ao contrário da história das “três donzelas” que poderá ter sido do agrado da poetisa –não só pelo colorido que as várias imagens pintam, mas também pelo tom jocoso em que se dá o desfecho da aventura, em “A mão da espuma as desfolhou/Nenhuma delas soube para qual delas/O príncipe do mar cantou” (vv. 1-12)–, a “história em que entrava/Uma menina e um papão” (vv. 5-6) provoca nela choro e medo. Considerando a relação que os dois poemas mantêm entre si, em termos de uma hermenêutica do Eu que aproxima o sujeito poético da autora, faz sentido dizer-se que os “tempos de menina” de Natália Correia traduzem uma infância povoada por momentos de alegria e de aventura, de choro e de medo, num ambiente ora em contacto com a natureza, neste caso a marítima, tal como se espera de alguém que tem por berço uma ilha (“a praia”), ora revelador de um universo doméstico acolhedor e educativo, como sugere o facto de haver uma ama que contava histórias ao Eu poético, quando este era uma “menina” “pequenina”.

Já no poema “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”, o primeiro do capítulo intitulado “Biografia” da obra *Poemas*, de 1955, o exercício de rememoração da infância a que se presta o sujeito poético

<sup>10</sup> Há aqui uma correferência com a realidade empírica da autora. Natália Correia alude, em mais do que uma obra, à Maria da Estrela, a governanta dos seus tempos de menina, ainda na ilha de S. Miguel.

sugere outra dinâmica na hermenêutica do Eu. Antes de mais, o título reveste-se de importância para a caracterização desse Eu. Trata-se do “retrato talvez saudoso”, porque de um passado possivelmente longínquo, logo, indiciador de dúvidas por esta eventual distância entre o momento da escrita e o momento da enunciação, de uma “menina insular”. O modificador restritivo do nome “menina” é o adjetivo relacional “insular”, que especifica o objeto do retrato, em termos de origem ou proveniência. Repare-se que não é uma “menina” genérica, como aquela a quem as amas contam histórias do papão ou aquela que brinca, à beira da praia, com as amigas, ao som do canto de um “príncipe do mar”. Esta é uma criança que provém de uma ilha. Neste sentido, há uma clara equiparação desta “menina” com o Eu que escreve, Natália Correia, nascida na ilha de S. Miguel, nos Açores.

Contudo, se o título parece quebrar a barreira da ficcionalidade poética, identificando a “menina insular” com a poetisa, a enunciação discursiva, diferentemente dos dois outros poemas antes analisados, faz-se exclusivamente na terceira pessoa do singular, procedimento que insinua um afastamento do Eu que escreve da voz que desenha o “retrato talvez saudoso de uma menina insular.” À primeira vista, o poema não apresenta um Eu, mas um objeto lírico, sobre o qual se detém uma entidade enunciativa muito próxima da categoria de narrador, porque o conteúdo poetizado se constrói a partir de elementos descritivos e actanciais, como se de um relato narrativo se tratasse. Mas

a subjetividade não é expurgada do texto lírico quando esse eu [...] não se encontra formulado (porque não tem que o ser forçosamente) através de uma primeira pessoa gramatical. Ele deve ser encarado sobretudo numa dimensão existencial, dimensão que envolve uma relação pessoal com o mundo e com os outros, tendendo não só para o conhecimento disso que lhe é exterior, mas também, em última instância, para o autoconhecimento que esse sujeito normalmente persegue. (Reis, 2001: 318-319)

É, pois, nesta perspetiva que deve ser lido o poema “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”:

## RETRATO TALVEZ SAUDOSO DA MENINA INSULAR

Tinha o tamanho da praia  
o corpo que era de areia.  
E mais que corpo era indício  
do mar que continuava.  
Destino de água salgada  
princiado na veia.

E quando as mãos se estenderam  
a todo o seu comprimento  
e quando os olhos desceram  
a toda a sua fundura  
teve o sinal que anuncia  
o sonho da criatura.

Largou o sonho no barco  
que dos seus dedos partiam  
que dos seus dedos paisagens  
países antecediam.

E quando o corpo se ergueu  
voltado para o desengano  
só ficou tranquilidade  
na linha daquele além  
guardada na claridade  
do coração que a retém. (Correia, 2023: 85)

O Eu que antes vivenciara objetivamente as circunstâncias banais que o “tempo de menina” lhe proporcionava –brincadeiras à beira-mar, contos de embalar, medos e alegrias– assume agora o papel de hermenêutica de si próprio e constrói à sua volta um retrato subjetivo –recorde-se o uso do advérbio de dúvida “talvez” logo no título– de uma infância saudosa, porque perdida. A “menina insular” –o mesmo é dizer Natália Correia– tem a “praia” por “corpo” e a “água salgada” corre-lhe “na veia”. O que aqui se configura é uma imagem genesiaca que submete o Eu a um processo de metamorfose. O “tempo de menina” de Natália ficou para trás, largado como “o sonho no barco”, o barco que a transpôs para fora

da ilha rumo ao desconhecido.<sup>11</sup> No presente, é daí que ela perscruta, “na linha daquele além/guardada na claridade/do coração que a retém” (vv. 23-25), o Eu da infância. O “corpo que [antes] era de areia” (v. 2) é agora o “corpo [que] se ergueu/voltado para o desengano.” (vv. 20-21) Parece encerrar-se um ciclo, o da inocência infantil, para se iniciar outro, o da fase adulta, e mostrar, afinal, que “mais que corpo era indício/do mar que continuava” (vv. 3-4).

### 3. O Eu-mulher: figurações do corpo

“Voltado para o desengano”, o corpo ergue-se porque já não é “de areia”, terá uma forma mais consistente e há de moldar-se ao Eu e vice-versa. Na verdade, o elemento “corpo” é o que permite, por oposição ao sentimento e à razão, determinar a maturidade física e visível do ser humano. Torna-se no meio concreto/objeto através do qual é possível atender às solicitações do espírito, aos impulsos do desejo, às expressões do sentimento. E, tal como tudo o que é perecível, o corpo forma-se, exibe-se, deteriora-se e, conseqüentemente, passa a assumir-se indiferente ao olhar e à sedução do outro.

Do conjunto de poemas inéditos escritos entre 1947 e 1955 há três que oferecem visões reativas do Eu relativamente ao corpo. Em todos a enunciação faz-se na primeira pessoa do singular, mas em “Há dias e dias...” existem elementos linguísticos que determinam o género feminino da voz enunciativa, aspeto a ter em conta na hermenêutica do Eu, quando se propõe uma correspondência entre Natália, o Eu que escreve, e o Eu poético feminino que se exprime através do texto poético:

Há dias e dias...

Há dias em que sou monja,  
Há outros em que sou fêmea,  
E, embruxada, na fogueira  
Do amor ponho mais lenha.

Nos dias em que sou monja

<sup>11</sup> A propósito das figurações da ilha na poesia de Natália Correia, *vide* Faria (2022).

Ardo nos claustros da lua.  
 Nos dias em que sou fêmea  
 No sol arrefeço, pudica. (Correia, 2023: 64)

Excetuando os substantivos “dias” (v. 1), “amor” (v. 4), “claustros” (v. 6) e “sol” (v. 8), os restantes nomes presentes nesse breve poema são femininos, sendo que é em dois deles – que se repetem nas duas quadras – que se estrutura a mensagem poética: “monja” (v. 1, v. 5) e “fêmea” (v. 2, v. 7). A carga semântica destes dois vocábulos relaciona-se com o corpo físico do Eu-mulher. A “fêmea” é determinada por elementos corporais que não constam do corpo masculino, os quais se traduzem na expressão da sexualidade. Numa esfera não de oposição, mas de reserva e fechamento, está a “monja”, a fêmea privada – por vontade própria (?) – do prazer que aqueles elementos lhe podem proporcionar, em termos físicos e afetivo-sexuais.

Na plena posse do seu corpo, o Eu aprende a conhecê-lo e a lidar com ele, por isso, “há dias em que [é] monja”,/Há dias em que [é] fêmea.” Embora o Eu detenha domínio sobre o elemento corpo, também este último exerce influência sobre o primeiro. Rendida aos impulsos da condição de fêmea, qual animal vencido pelo instinto, “embruxada, na fogueira/Do amor [põe] mais lenha” (vv. 3-4), o que quer dizer que se deve admitir a probabilidade de o corpo levar o Eu ao descontrolo, quando sujeito à força que se sobrepõe à sua própria vontade: o amor.

Mas a dicotomia “fêmea”/“monja” é recuperada por Natália noutra poesia, o “Autorretrato”, composição de 1955, integrada, tal como o “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”, na parte “Biografia” da obra *Poemas*. Ainda que pareça uma relação de oposição, no fundo, a “fêmea” e a “monja” complementam-se “conforme a noite. Conforme o dia”:

#### AUTORRETRATO

Espáduas brancas palpitantes:  
 asas no exílio dum corpo.  
 Os braços calhas cintilantes  
 para o comboio da alma.  
 E os olhos emigrantes  
 no navio da pálpebra

encalhado em renúncia ou cobardia.  
 Por vezes fêmea. Por vezes monja.  
 Conforme a noite. Conforme o dia.  
 Molusco. Esponja  
 embebida num filtro de magia.  
 Aranha de ouro  
 presa na teia dos seus ardis.  
 E aos pés um coração de louça  
 quebrado em jogos infantis. (Correia, 2023: 97)<sup>12</sup>

Contrariamente ao poema “Há dias e dias...”, em “Autorretrato” a pessoa da enunciação não é a primeira pessoa do singular. O Eu olha-se através de um elemento que pode configurar um “Ela”, pois o género feminino expressa-se precisamente pelos nomes “fêmea” e “monja”, os únicos que, no poema, permitem esta identificação gramatical. O Eu-Ela exterioriza-se, primeiramente, pela forma da mancha gráfica da composição. Apresentado como está, num alinhamento centrado e não justificado, o texto parece reproduzir uma silhueta feminina.<sup>13</sup> Os vv. 1-6 podem formar o tronco até à cintura; os vv. 7-10, as ancas – no caso bem alargadas, marca de acentuada feminilidade –; e os vv. 10-15, os membros inferiores. Repare-se que, na globalidade da composição poética, formada por número ímpar de versos, totalizando 15, é o v. 8, “Por vezes fêmea. Por vezes monja”, que ocupa a centralidade não só do poema, em termos de posição métrica, como também do corpo feminino, cujos contornos são sugeridos pelo desenho gráfico do texto. Neste caso, o v. 8 corresponderá à localização anatómica da genitália.

Trata-se, apenas pela avaliação da estrutura formal e gráfica, de uma composição poética significativa para a hermenêutica do Eu. Considere-se, agora, a mesma divisão tripartida para se aceder, internamente,

<sup>12</sup> Tal como está, a apresentação da mancha gráfica do poema “Autorretrato” é propositada, porque tem implicações pertinentes na análise que é feita tanto da sua estrutura externa, como da sua estrutura interna.

<sup>13</sup> Veja, a título exemplificativo, a silhueta do corpo feminino em obras de pintura, como *Les demoiselles d'Avignon* (1907) *Femme assise dans un jardin* (1938), *Femme en bleu* (1944), todas de Picasso, ou *Woman in a Purple Coat* (1937), de Matisse, a qual encontra correspondência com a linha imaginária do contorno que delimita o poema de Natália Correia.

ao autorretrato. Os vv. 1-6 incidem sobre elementos constitutivos da parte superior do corpo: os “olhos” (v. 5) e a “pálpebra” (v. 6) (rosto), e as “espáduas” (v. 1) e os “braços” (v. 3) (tronco). Sem ser a cor “brancas” (v. 1) atribuída às “espáduas” (v. 1), os restantes elementos surgem desprovidos de qualificativos de natureza adjetival, mas todos realizam metáforas e imagens que transpõem as formas do corpo físico para dar a conhecer o Eu poético, que se apresenta gramaticalmente expresso; não há, na verdade, nenhuma forma verbal flexionada em pessoa e número ao longo de todo o poema, os participios passados aí presentes (“encalhado”, v. 7, “embebida”, v. 11, “presa”, v. 13, e “quebrado”, v. 15) estão morfologicamente convertidos em adjetivos.

As “espáduas”, os “braços” e os “olhos”/ “pálpebras” configuram imagens metafóricas associadas à liberdade; ser livre é a condição por que anseia o Eu-Ela, cujas “espáduas brancas palpitantes [são] asas no exílio dum corpo”. Há um desejo de desprendimento do corpo enquanto matéria, é ele que suporta/prende os ombros que, “palpitantes”, querem voar e ser livres. Do mesmo modo surgem “os braços” equiparados a “calhas cintilantes”, porque se encontram presos ao corpo, e os “olhos emigrantes/no navio da pálpebra/encalhado em renúncia ou cobardia”. Segundo estes versos, é possível perceber-se que “a renúncia ou cobardia” do Eu-Ela impossibilita que viva de forma livre e desapegada do corpo. Esta circunstância resulta numa espécie de duplicidade do Eu, como sugerem os versos que compõem a segunda parte do poema: “Por vezes fêmea. Por vezes monja./Conforme a noite. Conforme o dia.”

A estrutura paralelística destes dois versos mostra como a totalidade do corpo se reparte em “fêmea” e “monja”; e a esta alternativa correspondem, se se considerar o alinhamento unívoco do paralelismo sintático, respetivamente, a “noite” e o “dia”. Dando crédito a esta leitura, a atuação do Eu enquanto “fêmea” dar-se-á em momento noturno, o que insinua um certo mistério, propício não só ao autoconhecimento, como também à reflexão sobre como agir futuramente em função do presente. Na verdade,

a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação da vida. É rica em todas as virtualidades da existência. Porém, entrar na noite é regressar ao inde-

terminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. A noite é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente liberta-se. Como qualquer símbolo, a noite apresenta um duplo aspeto: o das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, onde brota a luz da vida. (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 474)

“Conforme a noite”, o Eu-fêmea entrega-se ao sonho e “o inconsciente liberta-se”. É de novo a ideia de liberdade a que aqui volta a ser sugerida; não a liberdade do corpo, como nos primeiros versos do “Autorretrato”, mas a da mente. Este desejo, porém, não se concretiza plenamente, porque o Eu é também “por vezes monja”, a máscara que coloca, “conforme o dia”. Ao identificar-se com uma “monja”, o Eu enclausura-se e reserva-se? As monjas vivem reclusas num espaço de contemplação, normalmente privadas do mundo exterior e do profano, alheias às vicissitudes da “fêmea”. Vestindo este hábito, o Eu confirma a sua personalidade dual, associando à categoria “fêmea” e à “noite” a liberdade, e à “monja” e ao “dia”, a clausura, o mesmo é dizer a ausência de liberdade.

Naquela que se entendeu delimitar como a terceira parte do poema (vv. 10-15), podendo corresponder, na anatomia humana, aos membros inferiores, o Eu-Ela volta a recorrer a um discurso metafórico para se autorretratar. São elementos caracterizadores do Eu o “molusco” e a “esponja”, sugestivos da ductilidade corpórea e psicológica, e a “aranha”, espécie detentora de uma simbologia interessante, sobretudo se aplicada a um autorretrato feminino, como é o caso. O Eu-Ela diz-se “aranha de ouro/presa na teia dos seus ardis”, ou seja, é um agente que opera sobre si própria, porque se prende naturalmente à teia que produz. Simbolicamente, o Eu-aracnídeo, “tecedeira da realidade, é, portanto, senhora do destino; o que explica a sua função divinatória, amplamente atestada em todo o mundo” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 80). Além disso, possui “qualidades de demiurgia, adivinhação, condução de almas e intercessão entre os dois mundos (o humano e a realidade divina), [que] fazem com que aranha simbolize também um nível superior de iniciação” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 80).

Dotado metaforicamente de atributos como os enumerados, o Eu-Ela de “Autorretrato” parece superar-se a si próprio, envolto que está “na teia dos seus ardis”, mas na base do seu corpo, “aos pés” do seu su-

porte material, tem “um coração de louça/quebrado em jogos infantis (vv. 14-15), isto é, o sustentáculo do seu corpo –físico e psicológico– é a infância, já perdida e convertida nos cacos de um “coração de louça/quebrado.”

Consciente da materialidade do corpo, Natália evoca, noutro inédito escrito entre 1947/1955,<sup>14</sup> enunciado na primeira pessoa do singular, os efeitos prazerosos que causa um “corpo juvenil”:

NUM RELÂMPAGO DE JOVEM FÊMEA LOUVA-A-DEUS

Na manhã do meu corpo juvenil  
Colhes frutos de sonho.  
E a minha carne de abril  
Cresce em teu abandono.

Noturnamente contrária  
Às tuas horas jubilosas,  
Em cerimónia solitária

Aos meus duendes ofereço rosas. (Correia, 2023: 65)

Associando-se, de novo, a um ser invertebrado, desta vez da ordem de Mantídea, “o Eu poético metamorfoseia-se em “jovem fêmea louva-a-deus”. Contrariamente aos poemas antes analisados, na composição acima transcrita o Eu dirige-se a um Tu, a quem deixa colher “frutos de sonho” (v. 2) do seu “corpo juvenil” (v. 1). Mas a “carne de abril” (v. 3) que o caracteriza<sup>15</sup> vai amadurecer (“cresce”, v. 4) e, apesar de as noites serem para o Tu “horas jubilosas” (v. 6), o Eu acaba por entregar-se a uma “cerimónia solitária” (v. 7), no seu mundo de fantasia onde “aos [seus] duendes [oferece] rosas” (v. 8). O “corpo juvenil” que dá prazer ao Tu parece revelar, no fundo, um “Gélido ardor”, título do poema que se segue ao “Num relâmpago de jovem fêmea louva-a-deus” na publicação do inéditos escritos entre 1947 e 1955:

<sup>14</sup> Desconhece-se se foi escrito antes ou depois de “Autorretrato”.

<sup>15</sup> Se, por analogia, se associar os meses do ano ao crescimento e envelhecimento do ser humano, abril é o quarto mês, logo, o Eu está numa fase de mulher juvenil, na primavera da vida.

Gélido ardor

De mármore fora  
Meu corpo indiferente  
E nele serias  
Estátua jacente  
Do amante, fulgor  
Da mulher que eu valho  
No que, por amor,  
Em mim te amortallo. (Correia, 2023: 66)

Na breve composição, o corpo do Eu mostra-se “indiferente” (v. 2) ao corpo do amante e ambos se convertem, respetivamente, num objeto “de mármore” (v. 1) e numa “estátua jacente” (v. 4). O envolvimento Ele / Tu faz-se num “gélido ardor”, oxímoro que traduz, por um lado, a ligação dos corpos como duas pedras e, por outro, o desejo de “fulgor” (v. 5) por parte do Eu que, resignado à “mulher que [ela] vale” (v. 6), pretende reter no seu corpo o Tu: “Em mim te amortallo” (v. 8).

O cenário poético aqui evocado parece sugerir uma relação sexual que, verdade, não se concretiza (“nele serias”, v. 3). Embora haja atração física entre os dois corpos, como se estivessem destinados a cumprir a respetiva natureza animal/material, entre o Eu e o Tu não há afetos, por isso, são associados a pedras. Neste contexto, o elemento corpo reconfigura-se na sua função primeira, a de objeto de prazer. O facto de o Eu se exprimir através do modo condicional (“nele serias”, v. 3) não inviabiliza a sua vontade de vir a experienciar, na realidade, uma relação de “gélido ardor”.

Em linhas gerais, os poemas analisados mostram como o corpo detém particular relevância na hermenêutica do Eu-mulher na poesia de Natália Correia, porque ela

coloca o corpo feminino no centro de uma escrita em que se assume o prazer no feminino, particularmente evidenciado numa obra poética permeada por um universo libidinal em que corpos se envolvem com excesso e fulgor num avolumar de sensações que celebram o Ser uno e completo. (Silva, 2022: 2)

#### 4. O Eu-poeta e o mistério da poesia

Mas o “Ser uno e completo” constrói-se sobretudo no universo da poesia, universo em que o Eu atua como parte integrante, pertença involuntária. Em “O Mistério”, texto de abertura do capítulo “Introdução ao Mistério da Poesia” da obra *Poemas*, de 1955, o Eu questiona o “misterioso ciclo da poesia/que como a roda das estações/sobre o [seu] peito gira” (vv. 1-3):

O MISTÉRIO

Misterioso ciclo da poesia  
que como a roda das estações  
sobre o meu peito gira.  
Que mão oculta move o ponteiro agora  
e arrebatava o meu canto na suspensão da hora?

Onde se constroem estas tempestades estes oceanos  
a água que rasga a terá que fica  
mais verde e mais rica?  
Gera-os a esperança ou os desenganos?

Serás o desenlace dum fantasma  
sempre perto sempre frio sempre a esmo  
forma que dei ao medo comigo concebido  
e que é o meu vulto reclinado  
no que ele mesmo não foi percorrido?

Ou serei eu de olhos abertos  
noutras manhãs noutros países  
cantando aqui de olhos fechados  
a memória de tempos mais felizes?

Serás tu a abominação  
o remorso do que não completei  
e que completo na canção  
do que não vi do que não sei?

Serás a dor que se desloca  
no pedido que a boca formula  
à voz que na alma canta

e que nunca nunca chega à garganta? (Correia, 2023: 77-78)

A comparação do “misterioso ciclo da poesia” (v. 1) com a “roda das estações” (v. 2) que gira sobre o peito do Eu insinua que a poesia integra o Eu e o acompanha ao longo da vida, aqui metáfora das “rodas das estações” (v. 2). Interpretada a relação entre a poesia e o sujeito lírico nestes termos, as setes perguntas em que se estrutura o poema acentuam a constante novidade que o “misterioso ciclo da poesia” (v. 1) desperta no Eu, levando-o não só a questionar os elementos através dos quais a poesia se manifesta, como também a autointerrogar-se, uma vez que se toma, de certo modo, pela voz que materializa a criação poética.

Há uma “mão oculta” (v. 4) que lhe arrebatava o “canto na suspensão da hora” (v. 5), canto resultante de “tempestades” (v. 6), de “oceanos” (v. 6), gerados pela “esperança (v. 9) e pelos “desenganos” (v. 9). Há o “desenlace dum fantasma” (v. 10), a forma que o Eu deu “ao medo [consigo] concebido/e que é o [seu] vulto reclinado/no que ele mesmo não foi percorrido” (vv. 12-14). Há uma dualidade entre o Eu “de olhos abertos” (v. 15) e o Eu “de olhos fechados” (v. 17), que canta “a memória de tempos mais felizes” (v. 18) Há, por fim, a busca da completude por parte do Eu, através da criação poética, a qual se lhe afigura dolorosa, porque, como se lê na última estrofe,

..... se desloca  
no pedido que a boca formula  
à voz que na alma canta  
e que nunca nunca chega à garganta?

Por outras palavras, torna-se por vezes difícil ao Eu exprimir o seu âmaggo por meio da poesia, mas reconhece que é ela, a poesia, a voz que canta na sua alma, por cuja posse discutem “deuses” e “demónios”:

VOU DAS ANTÍTESES PARA O ABSOLUTO

Não expulsarei os deuses e os demónios  
que discutem a posse da minha alma.  
Quero pregar-me na cruz dos ventos  
e descer-me depois na manhã calma.

Eles que pintem minha pintura essencial  
com o sangue onde me exigem a dor da vida.

Que sejam deuses e demónios a justificar  
a imortalidade a que estou prometida. (Correia, 2023: 95)

O Eu converte a sua alma numa espécie de foco primordial, onde reside a intimidade da sua essência que é habitada por “os deuses e os demónios” (v. 1), a antítese extrema a partir da qual pretende alcançar o absoluto, “a imortalidade a que [está] prometida” (v. 8), através da poesia. Na verdade, decidida a não expulsar nem os deuses nem os demónios que povoam o seu Eu, decidida a pregar-se na “cruz dos ventos” (v. 3), Natália espera que eles –“os deuses e os demónios”– “pintem [sua] pintura essencial/com o sangue onde [lhe] exigem a dor da vida” (vv. 5-6). Quer isto dizer que o retrato do Eu-poeta que resultará da arte desses “pintores” vai permitir, em certa medida, o acesso à sua essência.

Mas é nos poemas “O Poeta” e “Recompensa”, ambos da obra *Poemas*, de 1955, que o Eu-poeta se revela “intacto entre as coisas repetidas”, “intacta. Silente. Absoluta.”, “Lírio dos próprios movimentos.” Embora diferentes, tanto ao nível da enunciação discursiva como ao nível dos aspetos temáticos estruturantes, as duas composições poéticas complementam-se em termos da hermenêutica do Eu-poeta:

#### O POETA

##### I

Lírio dos próprios movimentos  
era uma flor que em si não cabe.  
Tinha aquele gosto a que a água  
das fontes à noite sabe.

E tudo se integrou numa harmonia  
como se a paisagem só tivesse um sentido  
orientado para a claridade  
que da carne aos olhos lhe havia subido.

##### II

Rosa de cabelos leves  
desgrenhada onde floriu

sonha no olhar secreto  
o amor de tudo quanto viu.

Príncipe da hora mais noturna  
seu corpo de folhagem na floresta  
estremece ao passar de cada lua  
e abre-se ao ritual de cada festa.

Espalhado nos ventos que esvoaçam  
no cume das montanhas mais erguidas  
enrola-se na sombra dos que passam.  
Intacto entre as coisas repetidas. (Correia, 2023: 81)

#### RECOMPENSA

Despedaçada na vertente duma súplica  
fiquei intacta. Silente. Absoluta.  
Nos meus passos mais certos os vestígios.  
Nos meus olhos mais límpidas as águas.  
No meu corpo mais nitidez de lírio.  
Recompensa bebida na fonte dum martírio. (Correia, 2023: 93)

No primeiro texto, apresenta-se um retrato da figura de “O Poeta”, como pressupõe o título; um retrato evolutivo, que começa com a identificação do Eu com um “lírio” (v. 1), “sinónimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, de inocência, de virgindade” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 413), para se transformar em “Rosa de cabelos leves/desgrenhada onde floriu” (vv. 9-10), sendo que esta flor, a rosa, “se tornou um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 576). Como se dá esta evolução? Em primeiro lugar, é pela integração do Eu na própria poesia, dela passando a fazer parte “numa harmonia/como se a paisagem só tivesse um sentido” (vv. 5-6) que tudo se operacionaliza no universo criativo. Em segundo, é graças ao “sonho” (v. 11) que o Eu-poeta tem acesso ao “amor de tudo quanto viu.” (v. 12) A partir daí entrega-se, dono “dos próprios movimentos” (v. 1), ao mistério da poesia, deixando que o “seu corpo de folhagem” cumpra os desígnios poéticos que lhe estão reservados: estremecer “ao passar de

cada lua” (v. 15), abrir-se “ao ritual de cada festa” (v. 16), espalhar-se “nos ventos que esvoaçam/no cume das montanhas mais erguidas” (vv. 17-18), enrolar-se “na sombra dos que passam” (v. 19). Operada esta espécie de osmose entre o Eu e a poesia, o “corpo” permanece “intacto entre as coisas repetidas.” (v. 20).

Todo o processo em que a poesia envolve o Eu parece resultar na condição de “intacto” para o Eu-poeta, pois, no poema “Recompensa”, o sujeito lírico assim o esclarece, quando afirma que “despedaçada na vertente duma súplica/fiquei intacta.” (vv. 1-2). Além de, neste poema monostrofico, a enunciação se fazer na primeira pessoa do singular, o que o distingue de “O Poeta”, há também a identificação do Eu poético com o género feminino (“despedaçada”, v. 1, “intacta” e “Absoluta”, v. 2), o que, por outro lado, o aproxima da pessoa de Natália Correia, o Eu que escreve.

Enquanto no poema anterior, o “corpo de folhagem” do Eu se dispersa e se envolve na harmonia que lhe proporciona a poesia, em “Recompensa”, os “passos” (v. 3), os “olhos” (v. 4) e o “corpo” (v. 5) do Eu encaminham-se, respetivamente para “os vestígios” (v. 3), “as águas” (v. 4) e a “nitidez de lírio” (v. 5). Crê-se que estes elementos evocam o mundo da inocência e da pureza da infância perdida, pois o Eu lírico encontra-se “despedaçada na vertente duma súplica” (v. 1) e teve por recompensa o líquido que sorveu “na fonte dum martírio” (v. 8). Assim, é “intacta. Silente. Absoluta.” (v. 2) que se configura o Eu-poeta, consciente de que o Eu-menina não volta e de que o Eu-mulher é apenas a máscara que a realidade lhe dá para enfrentar as súplicas e os martírios. No universo da poesia tudo é harmonia, unidade e completude.

## 5. Considerações finais

Uma leitura analítica devidamente fundamentada da poesia de Natália Correia permite aceder ao Eu que se manifesta através do discurso poético. Assiste-se a uma espécie de fusão entre a autora e o sujeito lírico das suas composições, chegando mesmo a não ser possível, nalguns casos, distinguir o que é realidade, mesmo que rememorada, e o que é ficção poética. A própria autora tem consciência desta osmose. Quando,

em 1992, teve de prefaciar a edição, em dois volumes, da sua obra poética, sob o título *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Natália começa por afirmar:

Perturba-me escrever sobre a minha poesia, como me solicitam os que aqui a dão a conhecer numa amplitude próxima do seu conjunto (ficam ainda de fora alguns inéditos), porque, ao fazê-lo, das duas uma: ou, tara que não me seduz, indulgirá em entregar-me ao onanismo de uma autoapreciação irremediavelmente atada ao cordão umbilical que me liga aos meus poemas; ou, baforando fumaças de objetividade, só por um factício prodígio poderia transmigrar de autora para teorizadora desse meu íntimo poético, em que além de mim age um ignotus que ainda estou para saber o que é. (Correia, 2023: 27)

A perturbação a que se refere Natália significa, pois, que a autora tem de proceder a uma hermenêutica de si para escrever sobre a sua própria produção poética. É como este processo fosse um exercício de autoconhecimento que recolhe diferentes retratos, “Conforme a noite. Conforme o dia.” Certo é que há entre o Eu que escreve e a obra artística uma relação filial, há um “cordão umbilical” que liga Natália ao seu “íntimo poético”, um “cordão umbilical” que jamais será cortado. Por isso, conhecer o Eu que se exprime na poesia da autora açoriana não será o mesmo que ouvir Natália a expressar aquela que é, na realidade, a sua voz? A da mulher que evoca, saudosa, a primeira década de vida na ilha de S. Miguel; a da mulher cuja presença e beleza física é impactante aos olhos todos quantos com ela se cruzam; a da mulher que se declara poeta, porque defensora de princípios e valores que só pela poesia podem ser veiculados: a justiça, o respeito e a liberdade.

**Recibido:** 28/06/2024

**Aceptado:** 02/11/2024

## Referências bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.

- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1990), *Literatura Portuguesa Medieval*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Correia, Natália (2023), *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias. [poesia reunida]*, Lisboa: Ponto de Fuga.
- Faria, Rui Tavares de (2022), “Figurações da Ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade”, *Limite*, 16, pp. 149-163.
- Ferreira, Teresa (2019), *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX*. [tese de doutoramento em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura], Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Nogueira, Carlos (2015), “Autobiografia, memória e tempo nos romances de J. Rentes de Carvalho”, *Ibero*, 82, pp. 151-169.
- Reis, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina.
- Rocha, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- Silva, Maria Araújo (2022), “Corpos transgressivos em *A Madona*, de Natália Correia”, *Atlante*, 16, pp. 1-11.
- Sousa, Antónia de *et al.* (2004), *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria M. Pereira.

## “TÚ ERES UN PUENTE NECESARIO, UN GOZO EXCITANTE”:

### RECONSTRUCCIÓN DE LAS REDES DE MUJERES EN EL EXILIO A TRAVÉS DE LAS CARTAS DE FERNANDA MONASTERIO A ROSA CHACEL<sup>1</sup>

ANA BANDE BANDE

Universidad de Vigo  
ambb@uvigo.es

**RESUMEN:** A partir de la investigación del medio centenar de cartas, todavía inéditas, que la psiquiatra española exiliada en Argentina Fernanda Monasterio (1920-2006) escribe a Rosa Chacel (1898-1994), nos proponemos profundizar en la posición, prestigio e influencia de Rosa Chacel en la red de contactos que mantuvo en su exilio, así como indagar en la relación entre los espacios de sociabilidad de mujeres en España y su posible trasplante a las regiones de destino. Abordaremos en nuestro estudio el rol de Fernanda Monasterio en la reconfiguración de la red preexistente para entender la potencialidad de estas redes de ayuda en la integración y desarrollo profesional de las intelectuales exiliadas. Asimismo, nos interesa destacar la dimensión ética del gesto epistolar como una acción en la que se asume el cuidado del otro

**PALABRAS CLAVE:** Fernanda Monasterio, Rosa Chacel, exilio intelectual, redes de mujeres en el exilio, gesto epistolar.

<sup>1</sup>Esta investigación es el resultado la ponencia “Necesito verte: Cartas de Fernanda Monasterio a Rosa Chacel”, presentada en el congreso *Redes y Rutas: mujeres de origen judío en el exilio latinoamericano (siglos XX-XXI)* en el seno del proyecto *Redes de mujeres en el exilio de la red FENIX: Network for Research on Women Exiles & Migrants*, coordinado por Eugenia Helena Houvenaghel (Utrecht University) y se enmarca en el proyecto de investigación Research Project Cultural History of Gestures (PID2022-141667NB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

## 'YOU ARE A NECESSARY BRIDGE, AN EXCITING JOY': Reconstructing Women's Networks in Exile through Fernanda Monasterio's Letters to Rosa Chacel

**ABSTRACT:** Based on the investigation of fifty unpublished letters that the Spanish psychiatrist exiled in Argentina Fernanda Monasterio (1920-2006) wrote to Rosa Chacel (1898-1994), this paper will explore Chacel's position, prestige, and influence in relation to the network of contacts during her exile. Likewise, the paper will examine the relations between women's social spaces in Spain and how these may possibly be transposed to their destinations abroad. Specifically, this case study will focus on the role in the reconfiguration of the preexisting network which in her case clearly illustrates the importance of such networks for the integration and professional development of exiled women intellectuals. We are also interested in highlighting the ethical dimension of the epistolary gesture as an action in which the care of the other is assumed.

**KEYWORDS:** Fernanda Monasterio, Rosa Chacel, intellectual exile, networks of women in exile, epistolary gesture.

*"Cuando yo era niña, en los años veinte, todo lo bueno lo tenían los hombres, tenían caballo, tenían bici, tenían el bote, tenían los libros -los libros eran cuatro en mi casa-, ...y tenían profesiones activas; las mujeres lavaban, fregaban, acarreaban el agua, cocinaban, parían, gruñían...Pues yo no tuve envidia ni ganas de ser hombre, pero pensaba que ser hombre era mejor...con el transcurso del tiempo, por la terquedad, la obstinación, la rebeldía y una magnífica abuela que me decía en gallego que no le hiciera caso a nadie y que hiciera lo que me diera la gana, tuve llave, salté por la ventana o por el tejado y tuve el bote, y tuve la bicicleta, y tuve el caballo...y tuve los cuatro libros".*

Fernanda Monasterio (Quintana, 2007)

### Introducción

En este trabajo presentamos el resultado del análisis del corpus epistolar formado por 53 cartas que la doctora Fernanda Monasterio escribió a la escritora Rosa Chacel entre 1955<sup>2</sup> y 1987, conservadas en el Ar-

<sup>2</sup> Fernanda Monasterio llegó a América en los días posteriores al fallecimiento de Eva Perón, que tuvo lugar el 26 de julio de 1952 (Dagfal, 2011: 45). Tenemos noticia de que

chivo de la Fundación Jorge Guillén de Valladolid, para reconstruir las redes de relaciones, principalmente femeninas, que se establecieron en el exilio. Analizamos las cartas pertenecientes al período en el que ambas intelectuales coinciden en América, que comprende el exilio completo de la doctora Monasterio (entre 1952 y 1967) y parte del de la novelista, que comienza en 1940 y se prolonga hasta 1974, momento del retorno definitivo a España de la escritora (Fig. 1).

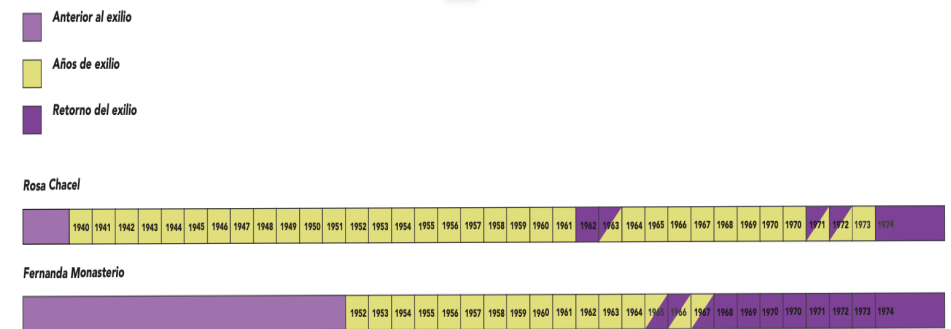


Fig. 1. Años de exilio y retorno de Rosa Chacel y Fernanda Monasterio.

Enfocamos el estudio en el carácter dinámico de la red de contactos mantenida, ampliada y renovada por Chacel y Monasterio a lo largo de los años de relación epistolar para observar la evolución de esta, partiendo de la idea de que las redes de contactos no son estables, sino que "se establecen, se negocian, se acaban y se reformulan" (Besserer, 1999: 220). Tomamos como base los documentos epistolares para profundizar en tres aspectos relacionados con las redes de contactos de Rosa Chacel en el exilio. En primer lugar, exploramos las posibilidades de las cartas de Monasterio para conocer mejor la vida y la obra de la científica española, puesto que la relación de amistad entre estas dos intelectuales, a pesar de su riqueza y larga duración, es todavía muy poco conocida,

se habían conocido personalmente en la primera carta de Fernanda Monasterio (cuando trabajaba en la Universidad de Cuyo) a Chacel (Monasterio [1955-1956]) (Carta 1). En adelante las referencias a las cartas de la doctora Monasterio a la escritora se señalarán con el número de orden que las identifica en el apartado final de fuentes documentales.

limitándose a puntuales apariciones conjuntas en la prensa a partir del retorno de Chacel, casi siempre relacionadas con actos de homenaje a la escritora o a otras personalidades del exilio (fig. 2).



Fig. 2. Rosa Chacel y Fernanda Monasterio. Entrevista de Ramón Miravittlas a Rosa Chacel en el programa de televisión *Cerca de ti*, emitido el 13 de noviembre de 1993. Fuente: Archivo de Radio Televisión Española.

En segundo lugar, nos interesa conocer la posición de la escritora española en la red de mujeres que venía operando entre las dos orillas del Atlántico desde los años treinta del pasado siglo. A nuestro modo de ver, la imagen que se tiene en España de Rosa Chacel durante su exilio es limitada y no tiene en cuenta aspectos determinantes relacionados con el funcionamiento de su complejo entramado de relaciones y contactos. Nos interesa indagar sobre las condiciones de posibilidad que le permitieron alcanzar una posición que redundó en la adquisición de ese conjunto de recursos que se obtienen por la pertenencia a una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de inter-conocimiento y de inter-reconocimiento, en la clásica definición de capital social (Bourdieu, 1980: 2). El capital social no es lo que se conoce o se sabe, sino las

personas a quien uno conoce (Woolcock y Narayan, 2004). Somos conscientes de que, como reconoce Margaret Grieco, son los vínculos personales "fuertes" los que transmiten la información (Grieco, 1987), pero también de que, además de la proximidad física, es la cercanía afectiva de las personas la que favorece relaciones sociales "fuertes" (Ramella, 1995), contribuyendo a la efectividad de la red.

En tercer lugar, nos interesa descubrir a través de estas cartas la relación entre los espacios de interacción social de la red en España y los nuevos, que se habilitan o reconstruyen en el exilio, en un proceso de transposición de la red de contactos a los países de destino. Son recientes y aún escasos los estudios que indagan en los procesos dinámicos del funcionamiento de las redes de mujeres en el exilio para saber cómo se formaron o se reformularon, qué factores influyeron en su supervivencia o decadencia y si se conformaron nuevos espacios de sociabilidad y alianzas semejantes a los "ámbitos sociales complejos", que describen algunos investigadores (Jofre, 2002: 101) para referirse a espacios de interacción en los que, en unos casos, se retoman las relaciones con mujeres ya asentadas en América y, en otros, se establecen nuevas relaciones con mujeres del país de destino e incluso con otras de diferentes nacionalidades. Nos reconocemos deudoras de los trabajos que, desde enfoques *queer* (Cabello-Hutt, 2017), análisis de redes sociales (Cotarelo-Esteban, 2022), perspectivas transnacionales (Fernández, 2015; Guardia Herrero, 2015, 2018) o estudios exílicos (González-Allende, 2016; Moreno-Lago, 2022), se han involucrado en la recuperación de redes de figuras femeninas en diferentes contextos. En este sentido, nuestro ensayo pretende ser una aportación a los estudios ya existentes que se centran en la figura de Rosa Chacel para indagar en los procesos de conformación de redes de escritoras en el exilio (Cárcamo, 2020; Nieva-de la Paz, 2022; Houvenaghel, 2023).

Es importante destacar que la fuerza que cohesionan estas relaciones sororales se asienta en factores como el afecto, el cuidado mutuo, la responsabilidad y la lealtad, por lo que podemos considerarlas auténticas comunidades emocionales al estilo de las definidas por Barbara Rosenwein (2007). Es esta dimensión ética del cuidado el que centra gran parte

de las reflexiones de Margaretta Jolly en su análisis de las relaciones epistolares entre las mujeres de la segunda ola del feminismo (Jolly, 2010). Ese trabajo nos invitó a reflexionar sobre nuestras propias mujeres de la segunda ola que descubrimos precisamente en estas redes epistolares, conformando un "tapiz que es la genealogía y el camino de nuestro feminismo" (Capdevila-Argüelles, 2017: 25).

Monasterio dejó constancia, en una entrevista que otorgó a Marisol Dorao en los años noventa, de la existencia en América de una institución espejo del Lyceum Club de España. Esta entrevista, a la que nos referiremos a lo largo de este trabajo, refleja a la perfección que "los avatares de nuestra modernidad convirtieron ese gineceo en intergeneracional y transoceánico" (Capdevila-Argüelles, 2022). Transcribimos a continuación parte de esta interesante entrevista:

En Buenos Aires también conoció [Fortún] al grupo que era el equivalente del Lyceum Club de aquí, de Buenos Aires, y eran las intelectuales [...] a través de María Baeza, de Victorina Durán, y enseguida se relacionaron. Ricardo Baeza conocía a todas, porque había sido embajador y [...], el grupo de Victoria Ocampo de la Revista *Sur*; y luego al grupo de intelectuales, que en la Argentina era muy brillante [...] y entonces conoce a la que se llama la Sociedad Argentina de Mujeres [...] universitarias, escritoras, artistas, [...] y ahí encuentra [Fortún] otro grupo en el cual la acogen, que la adoran, y la más importante [...] era Inés Field [...] una mujer realmente extraordinaria de culta; pero había otra, Lola Pita, que era profesora de historia [...] Norah Borges, pero sobre todo Inés Field [...] una que se llama Manuela Mur [...] y estas señoras, las intelectuales argentinas, profesoras, liberales, amigas de los exiliados de los españoles, por supuesto antifranquistas, muy avanzadas en, digamos, en ideas, en feminismo, que no tenían xenofobia y no eran personas que acogieron mal a los españoles, sino al contrario, con los brazos abiertos, y son los que les ayudaron y les dieron trabajo. Pues esta gente usted no sabe, en cambio, qué bien cayó allí Elena [...] entonces, a mí me habían hablado ya aquí las del Lyceum Club que quedaban, porque el Lyceum lo tomó la Sección Femenina [...] (Dorao, [1990]).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Transcripción de los audios de la entrevista realizada por Marisol Dorao a Fernanda Monasterio sobre Elena Fortún (fuente: Archivo de la familia Monasterio). Capdevila-

Hemos estructurado nuestro trabajo en los siguientes apartados. En el primero, presentaremos una breve aproximación al gesto epistolar de Fernanda Monasterio y un esbozo de su biografía basada en sus cartas. En el segundo, analizaremos las diferentes redes que se articulan en torno a las dos mujeres que nos ha desvelado la correspondencia estudiada aquí. La primera red, en la que se incluye Fernanda Monasterio, está formada por el círculo de mujeres españolas exiliadas en Argentina, en lo que percibimos como una operación de trasplante a América Latina de los círculos de mujeres del Madrid de la preguerra.<sup>4</sup> Describiremos el contacto inicial de Monasterio con Chacel y la capacidad de la doctora para rehabilitar antiguas alianzas en el exilio e insertarse estratégicamente en ellas para su desarrollo profesional en Argentina. Daremos cuenta a continuación de la red argentina de mujeres, entre las que destaca Delia Etcheverry,<sup>5</sup> en la que se inserta la psiquiatra española y de la que forman parte mujeres asociadas a instituciones autóctonas del país austral, a las que accede a través de Inés Field,<sup>6</sup> un contacto al que accedería Monasterio gracias a su amistad con Elena Fortún, es decir, a la red de mujeres

Argüelles (2020) transcribe parte de este material en su trabajo de edición de las cartas de Elena Fortún a Inés Field.

<sup>4</sup> Nos referimos a los diferentes círculos de mujeres intelectuales estudiados por Moreno-Lago (2021; 2022) o más recientemente por Paula Villanueva (2024) y que Vicente Carretón Cano (2005) denominó "círculo sáfico". Este, según Capdevila-Argüelles, tenía su epicentro en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el Lyceum Club y el Teatro Escuela de Arte (2013) y lo podemos identificar en la novela chaceliana *Acrópolis*; es posible que la escritora de Valladolid frecuentase también aquellas reuniones (Capdevila-Argüelles, 2013). En todas estas asociaciones detectamos la presencia de Victorina Durán y Adelina Gurra (tía de Fernanda Monasterio), que son precisamente núcleos de contacto muy importantes para la configuración de las redes en el exilio.

<sup>5</sup> Delia Etcheverry (1898-1981). Educadora, activista, pedagoga, profesora, gestora cultural, etc., fue una mujer con multitud de responsabilidades y funciones, perseguida en su país desde muy pronto por su activismo político. En 1936 su apoyo explícito a la República Española le granjeó la clausura del proyecto de Teatro del Pueblo del Puerto de la Plata. Agradezco a la profesora Tortti el envío de sus trabajos inéditos sobre esta intelectual argentina.

<sup>6</sup> Inés Field fue una maestra argentina de gran sentido religioso, perteneciente a la comisión directiva del Club Argentino de Mujeres. Fernanda Monasterio se refiere a ella como personaje del grupo de Delia Echeverry y de mujeres valiosas del Consejo Argentino de Mujeres (Dagfal 2011: 45). Para profundizar en esta figura véase Fortún (2020a y 2020b).

que la preceden en el exilio a América. Posteriormente describiremos la red de los "chicos de la Plata"<sup>7</sup>, un círculo de jóvenes que menciona Monasterio en sus cartas, que hasta ahora no habían sido identificados por la crítica, y que mantuvieron una estrecha relación tanto con Monasterio como con Chacel. Por último, daremos detalles del contacto de Monasterio con la red que conforman las amigas de Rosa Chacel en Estados Unidos, en uno de esos "ámbitos sociales complejos" que reúnen a mujeres de diferentes exilios y nacionalidades, procedentes unas del exilio republicano español, como Concha de Albornoz o Victoria Kent, y otras pertenecientes a la red argentina de mujeres de Rosa Chacel, como Herminia Prieto "Pipina", que nos sitúan en un contexto transhemisférico y muy revelador sobre la importancia de las redes de sororidad en el exilio.

## 1. El gesto epistolar de Fernanda Monasterio y aspectos biográficos.

### 1.1. Perfil biográfico de Fernanda Monasterio a través de las cartas a Rosa Chacel

El corpus epistolar analizado aquí y que hemos cotejado con otros documentos epistolares<sup>8</sup>, autobiográficos (Chacel, 2004) y administrativos,<sup>9</sup> es una fuente imprescindible para completar la biografía intelectual de la doctora española. Fernanda Monasterio Cobelo nació en Madrid en 1920. Durante la guerra civil interrumpió sus estudios para trabajar como enfermera siguiendo los destinos de su padre, militar republicano que al finalizar la contienda tuvo que exiliarse con su familia en Francia. Fernanda regresó inmediatamente a España y en julio de 1940 su padre, Fernando Monasterio Bustos, se va a México rumbo al exilio, mientras que su madre y su hermana, Maximina Monasterio, regresan a España. En la Universidad Central de Madrid cursó la carrera de

<sup>7</sup> Los "chicos de la Plata" aparecen mencionados en las cartas 14, 15, 16, 17, 18 y 30.

<sup>8</sup> Carta de Fernanda Monasterio a Luis Gorbea, conservada en el fondo Elena Fortún del archivo de la Real Academia Española (ABO-II-1384).

<sup>9</sup> Hemos confrontado la información de las cartas con el expediente administrativo de Fernanda Monasterio conservado en el Centro Documental de la Memoria Histórica. CDMH\_microficha\_5000\_ (110-134) y CDMH\_microficha\_5032(459-624).

medicina y se doctoró con Gregorio Marañón, quien le aconseja emigrar a América. En Madrid fue discípula de los médicos más reputados del momento, José Germain,<sup>10</sup> José Mallart<sup>11</sup> y Laín Entralgo,<sup>12</sup> y con posterioridad completó sus estudios en diversas universidades europeas (Fig 4).



Fig. 3. Fernanda Monasterio en trabajando en el laboratorio. Fuente: Archivo de la familia Sarmiento Monasterio.

Llega a Argentina en 1952, donde desde 1948 se habían establecido sus padres y su hermana. En Bolivia, gracias al contacto con médicos también exiliados, ocupó la cátedra de Fisiología en la Universidad de Cochabamba, durante dos años. De allí pasó a la Universidad de Cuyo (Mendoza), donde se vio obligada a abandonar su puesto escasos meses antes de la caída de Perón por no haber querido firmar el acta de adhesión al partido justicialista.<sup>13</sup> Con posterioridad se trasladó a Buenos Aires, donde ejerció como médico particular, ya que, como escribe a Chacel, son tiempos duros para ella, pues profesionalmente "las posibili-

<sup>10</sup> José Germain (1897-1986), considerado como uno de los padres de la psicología moderna en España.

<sup>11</sup> José Mallart (1897-1989), psicólogo pionero de la psicología del trabajo en España.

<sup>12</sup> Pedro Laín Entralgo (1908-2001), médico, filósofo e historiador.

<sup>13</sup> Documento enviado a los profesores universitarios durante el peronismo como requisito para mantenerse en los cargos que ocupaban.

dades son limitadísimas" (*Carta 8*), lo que suponía una fuente adicional de desasosiego por las condiciones económicas, porque, "casi estoy algo preocupada, pues mi familia de ayuda necesita, pero no puede proporcionar" (*Carta 8*).

La caída del peronismo supuso la reactivación de la vida universitaria. En sus cartas a Chacel, Monasterio se expresa en términos muy desfavorables con respecto a la situación del país:

[...] La Argentina, además de ir de mal en peor, hasta un grado serenamente inaguantable, se ha transformado en algo tan sórdido, agrio, sucio, triste y pesimista como ningún otro país hoy del mundo [...] tampoco puedo con un ambiente progresivamente acre y pesimista, que deshace toda labor y convierte la vida en la negatividad más estúpida (*Carta 16*).

Sin embargo, la nueva coyuntura la favorece,<sup>14</sup> pues se crean universidades, estudios y cátedras, como Universidad del Sur, en Bahía Blanca, donde, gracias a sus contactos, Monasterio trabajará durante dos años, compaginando este trabajo con sus clases en la Universidades de Cuyo y en la Universidad Nacional de La Plata.<sup>15</sup> A la inestabilidad política del país que reflejan las cartas de Monasterio a Chacel había que añadir la hegemonía de determinados grupos políticos e intelectuales de gran capacidad de influencia, que introducen una complejidad añadida para la inserción de los exiliados en sus respectivos ámbitos profesionales. Todo esto hace que los contactos y las redes sean para Fernanda

<sup>14</sup> Guillermo Sarmiento, cuñado de Fernanda Monasterio, profesor en la Facultad de Ciencias de Buenos Aires a partir de su graduación en 1960, no está en absoluto de acuerdo con esa descripción de la situación, pues asegura que, a partir de la caída de Perón en 1955 y hasta el golpe de Estado de Onganía en 1966, la universidad argentina pasó por su edad de oro, porque "estudiantes, egresados y profesores elegían democráticamente a las autoridades académicas y los puestos solían ganarlos personas de perfil progresista" (Sarmiento Monasterio, 2024).

<sup>15</sup> A partir de 1955 con la caída del peronismo, varios profesores exiliados, como Juan Cuatrecasas, Clemente Hernando Balmori, Sánchez Albornoz, entre otros, renuncian a las universidades del interior para trabajar en la Universidad Nacional de La Plata, como es el caso de Monasterio.

Monasterio y el resto de transterrados una herramienta imprescindible para el desarrollo de sus carreras.

El ingreso de Monasterio en la Universidad Nacional de La Plata en 1957 se produce precisamente gracias a la mediación de Inés Field, como ya hemos advertido (Dagfal, 2011: 45), quien la pone en contacto con el profesor Alfredo Calcagno, el "patriarca de la psicología argentina y de gran número de profesores" (*carta 10*), tal como escribe a Chacel. En esta Universidad es donde la doctora adquiere su mayor protagonismo. Allí dirige el Instituto de Psicología y en mayo de 1957 forma parte de la comisión encargada de proyectar el plan de estudios de la carrera de profesor de psicología. En esta comisión, Monasterio consiguió imponer su criterio al hacer que triunfase su visión de la psicología como ciencia natural y aplicada, frente a las tesis psicoanalíticas y académicas de los otros miembros. Las cartas a Chacel reflejan la constante batalla que presentó en aquella universidad, desde los inicios de los estudios de psicología, en favor de la ciencia dura. Le parecía "muy peligroso el psicoanálisis pertrechado en la docencia, donde jamás entró, y difundido en vez de la elaboración de las síntesis perceptivas en la corteza frontal; ¿recuerdas aquel libro francés? y tantos detrás" (*carta 10*), le escribe a la novelista, haciéndola partícipe de una decisión que ratifica la estima por la ciencia que compartían ambas creadoras. Monasterio consiguió que el proyecto inicial de hacer un profesorado en psicología acabase en proyecto de la carrera de psicología, por lo que puede ser considerada como la fundadora de esta titulación en la Universidad de La Plata. El éxito final lo consigue al ganar la cátedra de Psicología en concurso de méritos frente al candidato propuesto por el decanato, el exiliado republicano Ángel Garma.<sup>16</sup>

Para Monasterio el éxito no se cifra en haber arrebatado la cátedra a su contrincante, sino en haber impuesto su concepción científica de la psicología, frente a los que querían introducir el psicoanálisis en la universidad, algo de lo que se sentía orgullosa, pues, "no lo consiguió

<sup>16</sup> Ángel Garma Zubizarreta (1904-1993) fue un psicoanalista español nacionalizado argentino tras su exilio y considerado uno de los mayores impulsores de la corriente psicoanalista en la Argentina.

Freud, y tampoco lo consiguieron en esa época en La Plata [...] yo quería dar Psicología General, pensando en Piéron, Wundt y Piaget y no en Freud, Adler o Jung" (Dagfal, 2011: 54). Al poco tiempo los estudios de Psicología se desprenden del Departamento de Educación y Monasterio es nombrada jefa del nuevo Departamento.

A pesar de su rotundo éxito profesional, las condiciones no dejan de ser precarias incluso en La Plata, donde acabará presentando su renuncia por "no tener ayudante ni sueldo *full-time* no obstante superarlo en actuación teniendo que desempeñar tres cátedras para subsistir" (*Carta 14*), según escribe a Chacel, informándole del empeoramiento general de la situación que la llevará a dimitir de su cátedra en 1964. Monasterio seguirá impartiendo sus clases hasta 1966, pero ya en 1965 realiza un retorno exploratorio a España que se hará definitivo en 1967. El punto de inflexión, para ella, al igual que para muchos otros exiliados e incluso argentinos que se van ahora de su país en dirección a Europa, fue la nueva etapa de interrupción de la democracia, que en 1966 les obligó a buscar nuevos destinos en diferentes regiones o profesiones. Un viaje de vuelta que para muchos exiliados es, en realidad, un nuevo exilio, esta vez a su propio país de origen<sup>17</sup>.

Durante su estancia en Argentina, Monasterio no había dejado de explorar nuevas posibilidades de desarrollo profesional. En 1956 realizó con su amiga Encarna<sup>18</sup> un viaje a Chile sin permiso de su universidad, según le escribe a Chacel (*Carta 2*), poniendo en evidencia las duras medidas que la universidad impone a sus profesores. Como ya hemos señalado, existían en Argentina grupos de intelectuales que interactúan entre sí y flirtean con el poder, como los vinculados al Colegio Libre de Estudios Superiores<sup>19</sup> o a la revista *Sur*, que disponían de gran capacidad

<sup>17</sup> Fernanda Monasterio se había naturalizado argentina.

<sup>18</sup> De momento no hemos podido conocer datos para una identificación completa de Encarna. Aparece citada en los diarios de Rosa Chacel (Chacel, 2004:116).

<sup>19</sup> El Colegio Libre de Estudios Superiores fue una institución cultural de importancia extraordinaria en el contexto argentino del que todavía hay pocos estudios. Junto con el círculo de *Sur* fue, como reconoce Monasterio, un reducto de intelectuales antiperonistas.

de influencia introduciendo todo tipo de presiones. La doctora lo explica amiga en sus cartas con su peculiar e ingenioso estilo:

Los puestos aquí no salen de unas logias o roscas de autodefensa y autobombo que dominan toda la cultura, aunque hace muchísimo tiempo que dejaron de aportar algo, si es que alguna vez lo hicieron. Son los nombres de Sur, del Colegio Libre, etc., ahora con una cara de mártires por su gloria antiperonística. (10)

Las cartas de Monasterio, expulsada ella misma de la Universidad de Cuyo, dan cuenta de los decretos de cesantías y expulsiones de profesores universitarios por razones de conveniencia política, "A Maffei<sup>20</sup>, en efecto lo echaron", le escribe Monasterio a su amiga en la carta anterior; pero también nos descubren el tesón de la profesora a la hora de abrirse caminos, pues nunca ceja en sus objetivos a pesar de las dificultades, sobre todo la que imponía el propio sistema universitario para la validación de los títulos:

[...] los planes de ir a Buenos Aires a trabajar con Houssay<sup>21</sup>, hacer traducciones y otras cosillas mientras revalidaba se acabaron. Como Mendoza tampoco me ofrece ya nada para mi investigación estoy como aquí dicen *avocada al Canadá* si logro arreglar los trámites necesarios siempre largos y complicados. Por eso ando mirando Chile desde que falló totalmente Buenos Aires como carta de reserva. (*Carta 2*)

La trayectoria de Fernanda Monasterio aquí expuesta es, para Martín Vitelli (2018) y Díaz Labajo (2010), un caso paradigmático para el estudio del funcionamiento de las redes de exiliados, concretamente en La Universidad Nacional de La Plata. Para nosotros constata la existencia de una red extensa de contactos en América Latina articulada por Rosa Chacel, en la cual Monasterio es capaz de introducirse con habilidad, demostrando la eficacia de los vínculos que su amiga pone a su disposición, según veremos con más detalle en el apartado siguiente.

<sup>20</sup> Francisco Ernesto Maffei (1903-1975). Profesor de Filosofía en las Universidades de La Plata y Bahía Blanca.

<sup>21</sup> Bernardo Houssay (Buenos Aires, 1887-1971), fue un reconocido fisiólogo argentino galardonado con el premio Nobel en 1947. Expulsado por el peronismo de la Universidad de Buenos Aires, tenía un enorme prestigio en Argentina.

## 1.2. "Para ti, desespaciada, el tiempo corrió vigente con el mundo": el gesto epistolar de Fernanda Monasterio

El corpus documental que sirve de base a este estudio está constituido por 53 cartas que escribió Fernanda Monasterio a Rosa Chacel, que hoy en día permanecen inéditas. Pese a tratarse de un conjunto importante de misivas, hemos detectado, gracias al cotejo con los diarios de Chacel, algunas lagunas,<sup>22</sup> lo que no debe sorprendernos, pues sabemos que la autora realizó un expurgo a conciencia en su voluminoso archivo de correspondencia (Bande Bande, 2022b: 15). Pero las ausencias más importantes no son las cartas faltantes de la doctora Monasterio, sino todas la que Rosa Chacel le dirigió a su amiga<sup>23</sup>, de ahí que el valor de estas cartas sea todavía mayor, pues en ellas reside, aunque sea de forma indirecta, la huella de la voz chaceliana. Ocurre esto, por ejemplo, cuando Monasterio escribe a Chacel "Buena, pero no importa, lo de torito de ojos azules me encanta y compromete", un bello mensaje, casi cifrado, que revela el cariz íntimo y afectivo que se mantiene en el tiempo (fig.3)

<sup>24</sup>.

Es lícito preguntarse entonces ¿por qué se conservaron estas cartas? Es evidente que Chacel así lo quiso. Y esta circunstancia atañe a nuestro trabajo en profundidad, pues, de alguna manera conseguimos sortear el posible factor de inhibición ante un material tan íntimo y privado como la correspondencia. Del medio centenar de cartas, casi la mitad, veintiuna, carece de fecha y esto no es un detalle menor, pues la

<sup>22</sup> En la entrada del diario de Chacel de 14 de enero de 1959 se menciona una tarjeta que Monasterio envía a Chacel desde San Martín de los Andes (2004: 136), que no consta en el archivo; tampoco están las cartas que la doctora envía desde España una vez que se ha instalado allí definitivamente, de las que Chacel deja constancia en sus diarios en la entrada de 15 de julio de 1968 (2004: 475).

<sup>23</sup> Después de un largo y proceso de búsqueda, nos resistimos a dar por perdidas estar cartas. Parece ser que el archivo de Fernanda Monasterio se perdió luego de su fallecimiento, pero tenemos pistas de que pudieron haberse salvado algunas carpetas que a día de hoy están en paradero desconocido.

<sup>24</sup> En la postal que Monasterio escribe a Chacel, desde Grecia en 1983, le escribe: "una de estas aficionadas a los toros. Seguimos de arriba debajo de abajo arriba. Besos. Rosa. Carlos y Jamilia [sic]".

ausencia de cronología, unida a la escasez de noticias de su relación, hizo verdaderamente difícil la preceptiva ordenación de la correspondencia para poder afrontar su estudio y análisis<sup>25</sup>. Las cartas pueden dividirse claramente en cuatro periodos. El primero abarcaría desde que se empiezan a escribir, a raíz de haberse conocido personalmente en Cuyo, y se extiende hasta la partida de Chacel a Estados Unidos, tras serle concedida la beca Guggenheim en 1959 (Bande Bande, 2023). Las cartas de este período se enfocan en aspectos relacionados con la actividad laboral de Monasterio y destaca, desde el principio, el tono íntimo, la efusividad y cariño de Monasterio hacia su amiga, no solo en las cláusulas de saludo y de despedida, sino en el tenor del texto de las misivas. Monasterio está emocionalmente muy pendiente de la escritora y es extraordinariamente explícita en las muestras de cariño y amor hacia ella. La intimidad y afecto se extiende a la literatura<sup>26</sup> de Chacel, ya que la lectura de sus textos por parte de la doctora acaba reflejándose en las cartas en comentarios y expresiones de admiración muy emotivas. Y no solo de admiración, sino de auténtica comprensión de la escritura chaceliana. Es muy elocuente la misiva de diciembre de 1964 en que Monasterio se refiere al debate Chacel-Aranguren y la *Revista de Occidente*:

Para ti, desespaciada, el tiempo corrió vigente con el mundo. Sí, sin idioma, sin tomillo ni agua potable ni otras cosas que vienen del hipogeo. Pero tu tiempo siguió contigo, con la realidad nueva y con la tuya de antes. Lo que veo es que a ellos les cortaron "el antes", y a nosotros no; para unos es seguir naturalmente —el precio está aparte— para ellos es re-seguir, lo cual es un engendro como se percibe. Acaso Rosa ¿tenemos que volver a hablar de lo mismo? ¿no hemos hablado continuamente? Me parece en tu caso que los temas fluyeron y crecieron adobados incluso con datos y matices circunstanciales. Al precio terrible de una nutrición endógena, tú estás en nivel, Rosa, en el nivel de siempre, y ellos por

<sup>25</sup> En el apartado de fuentes documentales presentamos una relación de las cartas ordenadas cronológicamente. En los casos de atribución externa de la data cronológica y/o tópica, el dato se hace constar entre corchetes. Hemos asignado la fecha aproximada cotejando el contenido informativo de las misivas con otras fuentes, principalmente los diarios de Rosa Chacel.

<sup>26</sup> Las referencias a la literatura en la correspondencia con Chacel la hemos estudiado en otros trabajos (Bande Bande, 2024a en prensa).

tener la tierra no tienen el suelo. El artículo de Aranguren fue compuesto para resultar 1963 —¡oh vampiresas 1933! —; el tuyo y sin paráfrasis es Rosa 64. Puedo decirte que hace mucho tiempo no he leído algo con tantas dimensiones simultáneas, tan inteligente. Es exacto (*Carta 21*).

El segundo período comprendería los años que Chacel reside en Nueva York, 1960 y 1961. Es una etapa especialmente compleja para la vallisoletana, debido, sobre todo, a los problemas con la publicación de su novela *La Sinrazón*, pero Monasterio está pendiente del estado de su amiga en todo momento, apoyándola y aconsejándola. El tercer período comprende la década de los sesenta, es decir, los años entre el primer viaje de Chacel a España, al finalizar su etapa neoyorkina en 1961, y su retorno definitivo en 1971<sup>27</sup>. En estos años se produce el primer viaje exploratorio de Monasterio a España, en 1965, y su retorno definitivo poco después en 1967. Las cartas de Monasterio son muy explícitas en lo emocional, pero también crípticas, por ejemplo, cuando se refieren a la situación política y cultural de España. El último período comprendería los años del retorno definitivo de ambas mujeres a España. La correspondencia ahora se limitará a breves notas relativas a cuestiones médicas, encuentros y felicitaciones. Como vemos, se trata de una verdadera "correspondencia" en el sentido ético, que define el gesto epistolar como una acción en la que se asume la responsabilidad del cuidado del otro (Bande Bande, 2024b en prensa).

<sup>27</sup> En realidad, habría que hablar de primer retorno porque a partir de esa fecha Chacel, por motivos económicos tiene que regresar al exilio, ahora a Brasil, antes de instalarse definitivamente en España.

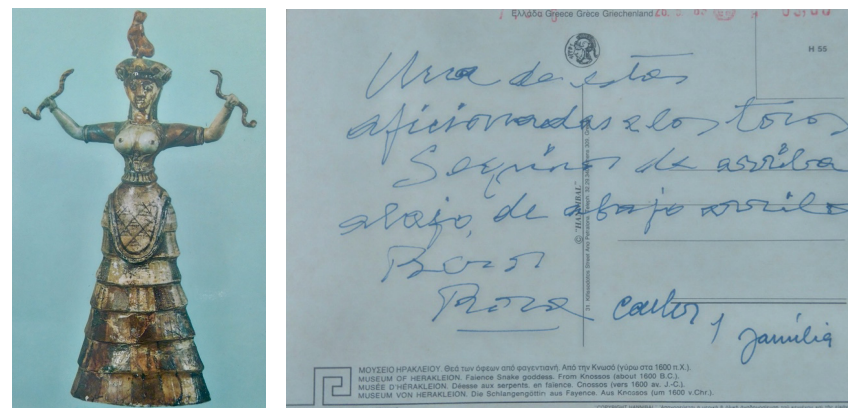


Fig. 4. Postal (anverso y reverso) de Rosa Chacel a Fernanda Monasterio. Fuente: Biblioteca de la Facultad de Filología, Universidad Autónoma de Madrid.<sup>28</sup>

## 2. Fernanda Monasterio en las redes de mujeres de Rosa Chacel en el exilio

### 2.1. La inserción de Monasterio en la red de mujeres de Argentina

No sabemos la fecha exacta ni las circunstancias en que Monasterio y Chacel se conocieron, pero el que las primeras palabras a Chacel se refieran a las redes de mujeres nos da una idea de la importancia que tienen las afinidades en el ámbito del exilio. En una primera carta muy conmovedora y escrita desde un "nosotros", que aquí incluye a Encarna<sup>29</sup> y en cartas posteriores a Magda,<sup>30</sup> la doctora escribe a su amiga:

<sup>28</sup> La postal ha sido hallada en el interior de uno de los libros de Fernanda Monasterio en esta biblioteca.

<sup>29</sup> De momento no hemos podido conocer datos para una identificación completa de Encarna ni de Magda; Encarna aparece citada en los diarios de Rosa Chacel (Chacel, 2004:116) y de Magda conocemos únicamente una fotografía tomada con ocasión de la despedida de Rosa Chacel cuando parte a Nueva York. (Rodríguez Fischer, 1988:61).

<sup>30</sup> De Magda conocemos únicamente una fotografía tomada con ocasión de la despedida de Rosa Chacel cuando parte a Nueva York. (Rodríguez Fischer, 1988:61).

Fue muy bueno conocerte al fin. Veo que nos hacía falta, por algo obvio y por otros motivos que se ven venir con muy dulce agrado. Eres real y esto es asombroso, calidad castellana. Hablamos de ti horas; al final lo que más nos importaba era tu propia vida y si serías feliz. Tu "integración", a veces lo hace esperar. (Carta 1)

Fernanda Monasterio no conocía personalmente a Chacel, pero estaba relacionada con el antiguo círculo madrileño de sus amigas, pues era sobrina de Adelina Gurrea,<sup>31</sup> quien le había costado el viaje a Barcelona para que reconociese como médico a Elena Fortún, ya muy enferma tras su vuelta del exilio. Monasterio visitó en dos ocasiones a Fortún antes de partir hacia América.<sup>32</sup> Estas visitas de la entonces joven doctora Monasterio a Elena Fortún demuestran la vitalidad y eficacia en los años cincuenta de las redes sororales de apoyo también en el exilio interior. Su rápida actuación profesional como médica y su implicación personal en la enfermedad de Fortún la convierten en una especie de puente intergeneracional y espacial en la conexión entre estos grupos de mujeres intelectuales y todo un ejemplo del dinamismo de las redes que estudiamos.

Fernanda Monasterio se incorporó, por tanto, a una red de mujeres que ya venía operando desde los años del Lyceum Club, al que también había pertenecido Adelina Gurrea y que se reactivó durante la Guerra Civil, cuando Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent se ponen en contacto para facilitar la salida de España de artistas e intelectuales como Maruja Mallo o cuando Timoteo Pérez Rubio, marido de Chacel, autoriza a Victorina Durán a ausentarse durante tres meses<sup>33</sup> (Durán, 2018: 46).

<sup>31</sup> Adelina Gurrea Monasterio (Filipinas, 1896-Madrid, 1971), escritora. La investigadora Beatriz Álvarez Tardío ha recuperado su obra y su biografía.

<sup>32</sup> Fernanda Monasterio, tras estas visitas de reconocimiento médico que le encargan su tía y las amigas de Elena Fortún en Madrid, escribe inmediatamente al hijo de esta para ponerle al corriente del grave estado de salud de su madre. Carta de Fernanda Monasterio a Luis de Gorbea Aragoneses, de mayo de 1951 (Archivo de la Real Academia. Fondo Elena Fortún. caja 1, carpeta 4.). La doctora Monasterio menciona estas visitas en la entrevista que concedió a Marisol Dorao (Dorao [1990]).

<sup>33</sup> Timoteo Pérez Rubio firmó por orden del Director General de Bellas Artes, Josep Renau, la autorización el 6 de julio de 1937.



Fig. 5. Fernanda Monasterio con sus tías María Monasterio Pozo, en el centro y Adelina Gurrea Monasterio, a la izquierda, en Fuenterrabía, 1950. Fuente: Archivo de la familia Sarmiento Monasterio.

Cuando Victorina Durán recupera en el exilio su antigua amistad con Elena Fortún, algunas investigadoras<sup>34</sup> ven en este contacto el inicio de la recomposición en América Latina del círculo sáfico<sup>35</sup> madrileño, lo que evidenciaría el trasplante a América de los círculos de mujeres preexistentes en España. Pero las redes se construyen y se deconstruyen; hay elementos que se agregan y elementos que se diluyen y desaparecen,

<sup>34</sup> Idoia Murga y Carmen Gaitán, en su edición de los diarios de Victorina Durán (Durán, 2018), apuntan a esta posibilidad, "Según algunas investigaciones, supuestamente poco después [del encuentro Fortún-Durán] ambas creadoras volvieron a poner en activo el círculo sáfico creado en Madrid, tal como deja entrever la correspondencia que Elena Fortún mantuvo durante sus años de exilio con la que fuera su pareja, Matilde Ras" (Durán, 2018: 47).

<sup>35</sup> La hipótesis del círculo sáfico, como dijimos, se atribuye a Vicente Carretón, quien tomaba como fuente principal de información la novela *Acrópolis* de Rosa Chacel. Sabemos también que Chacel se inspiró en Eusebio Gorbea, marido de Fortún, para el personaje de Damián de su novela *La Sinrazón*, y que coincidió con el matrimonio en su exilio en Buenos Aires, aunque "no intimaron" (Laforet, 2016: 30).

como evidencia el extraño distanciamiento entre Fortún y Chacel en Argentina, o los silencios de Rosa Chacel durante la primera década del exilio, tan sintomáticos del deliberado alejamiento de la escritora de sus amigas, incluso las más íntimas, como Concha de Albornoz (Bande Bande, 2022a). Monasterio se relaciona con mujeres de la antigua red de exiliadas, como Rosa Chacel, pero también con argentinas,<sup>36</sup> como Inés Field, Delia Etcheverry, e incluso con mujeres de otras nacionalidades en un ejemplo paradigmático de esos "ámbitos sociales complejos" a los que ya aludimos (Jofre 2002: 101) que se constituyen en el país de destino, Argentina en nuestro caso, como resultado de la restauración y traslado a América de las redes preexistentes en España. Estos espacios híbridos de interacción se formaron ya desde la llegada de las primeras exiliadas. Recordemos que, gracias al poderoso Natalio Botana,<sup>37</sup> que ayudó a Victorina Durán en su inserción profesional en Argentina, Elena Fortún consigue un puesto de funcionaria en el Registro Civil, donde conocerá a Inés Field (Dorao, 1999: 157), quien finalmente la pone en contacto con el Círculo Argentino de Mujeres, un Club que, a imitación del Lyceum de Madrid, ya funcionaba desde los años 30. Eva Moreno-Lago añade además que "en diversas ocasiones, y durante todos los años que residí en Buenos Aires, se menciona un grupo fijo de amigas que se encuentran con asiduidad y a las que se refiere como 'las de los sábados'" (Moreno-Lago, 2001: 231), lo que induce a pensar en la continuidad del círculo sáfico en el exilio, ya que asegura que a estas reuniones asisten Durán, Fortún y Chacel, aunque Marisol Dorao, sin embargo, mantiene que Victorina Durán y Fortún eran las únicas españolas que asistían (1999: 158). Es la misma Fernanda Monasterio, según hemos señalado ya, quien informa a la investigadora Marisol Dorao de la existencia en Buenos Aires de un grupo de mujeres que se reunían en una asociación creada a imagen y semejanza del antiguo Lyceum Club español (Dorao, [1990]). Las

<sup>36</sup> Quizás el mejor ejemplo de esta ampliación de la red al espacio propiamente argentino nos lo ofrece la misma Fernanda Monasterio cuando explica a Marisol Dorao la inserción de Elena Fortún en estos círculos de mujeres que ya hemos mencionado (Dorao, [1990]).

<sup>37</sup> Natalio Botana (Uruguay, 1888-Argentina, 1941) fue un empresario del periodismo que dirigió el diario *Crítica* y que se desempeñó como gran mecenas del mundo de la cultura.

reuniones a las que hacen referencia son, en todo caso, espacios sociales híbridos, resultado del dinamismo y reconfiguración de contactos a partir de una transposición inicial de la antigua red española de mujeres, de modo que cuando Monasterio llega a Argentina no se encuentra con un reflejo exacto de la red que había conocido en España, sino con una nueva versión, producto de la reconstrucción, evolución y enriquecimiento al que ella también contribuye al incorporar sus propios contactos.

En sus cartas a Chacel, vemos a Monasterio retomar los hilos de esta red y restaurar su eficacia, ya que ahora es ella la que necesita de su ayuda. Es así como propongo interpretar su conexión con Chacel, como una ayuda de alguien que por su larga experiencia exílica le enseñará a manejarse en el entramado de los grupos políticos y culturales de más influencia en Argentina, que la escritora española conocía ya muy bien. Las cartas a Chacel, correspondientes al período de Monasterio en la Universidad de Cuyo, reflejan la problemática situación de la universidad como consecuencia de injerencias políticas, que acabarían con la eliminación del puesto que ocupaba la doctora. Fueron momentos difíciles en los que "la ciencia no es más bondadosa que la literatura", (*Carta 7*) escribe a su amiga. Ante esta situación, que califica de desesperada, Monasterio solicita ayuda a la escritora, demostrando siempre una absoluta determinación frente a cualquier adversidad, "es la vida que sigue y sigue y no me va a desviar ni un pelo. ¿Conoces a Fatone<sup>38</sup>?, necesito su apoyo" le escribe (*Carta 7*).

<sup>38</sup> Vicente Fatone (1903-1962) fue un célebre filósofo argentino, especializado en la historia de las religiones, que formaba parte de la élite cultural del país. Formó parte del Colegio Libre de Estudios Superiores, una institución destacada por su antiperonismo y su relación con el grupo de intelectuales de la revista *Sur*. El golpe de estado de 1955, que derrocó al gobierno peronista e instauró la Revolución Libertadora, provocó un cambio en las políticas universitarias afectando a plantel docente, debido al cese de catedráticos universitarios identificados con el gobierno peronista y el consiguiente acceso a estos cargos de profesores que habían perdido su lugar durante el período anterior o que buscaban ingresar al sistema universitario por primera vez, como era el caso de los exiliados republicanos. Es un período políticamente complejo en la universidad argentina, como hemos señalado. La caída de Perón había estimulado la creación de titulaciones y universidades. En 1956 se creaba la Universidad de Bahía Blanca en una estrategia de descentralización universitaria y se había nombrado a Vicente Fatone como su primer Rector.

Fernanda Monasterio, a través de estas solicitudes de ayuda en sus cartas, nos ofrece la imagen de Chacel como una intelectual muy bien relacionada en su exilio, al tiempo que nos revela las dificultades e incluso el peligro que podía suponer para ellas el alineamiento con intelectuales ideológicamente muy comprometidos, en un entorno político tan complicado y exótico como el argentino. Las cartas son un síntoma de esa conflictividad y del cuidado y astucia con que ambas debían manejar sus contactos. Al concursar al puesto de profesora en la recién creada universidad, por ejemplo, Monasterio alude (*Carta 8*) a esta necesidad de cautela, dejando a criterio de su amiga el ponerse, o no, en contacto con el rector para obtener su favor: "Por lo que lo conoces, sabrás si debes o no hacerlo. Confío en ti" (*Carta 8*). El capital social que se moviliza gracias a las redes no siempre produce beneficios, sino que también puede ocasionar prejuicios, como nos recuerda García-Valdecasas (2011: 133).

Los diarios de Chacel confirman la sutileza que requerían las relaciones sociales, pues la escritora finalmente no se involucra en el tema; su experiencia en España y en el exilio la habían puesto en guardia ante el peligro que podía acarrear a su obra un compromiso fuerte con grupos de intelectuales poderosos. En la entrada del día 17 de marzo de 1957, Chacel anota: "Gracias a Dios [Fernanda] no se ha enfadado por mi falta de acción en el negocio de las recomendaciones; ha comprendido que no era posible y además parece que no era del todo necesario. Menos mal" (Chacel, 2004: 92).

Los problemas profesionales de Monasterio en esta etapa ocupan buena parte de la correspondencia y nos sitúan ante una científica muy comprometida y ambiciosa profesionalmente. Los planes se van desbaratando porque la política universitaria argentina es un cúmulo de trabas para el exilio científico; las cartas nos ilustran de un modo harto elocuente sobre el tema. "La reválida de mi título argentino definitivamente me la han negado. Tendría que volver a hacer toda la carrera, y ni hablar" (*Carta 2*). Monasterio tenía previsto trabajar en la Universidad de Buenos Aires con Houssay, pero tendrá que abandonar el proyecto. A las trabas burocráticas se unían las malas condiciones laborales por lo que la movilidad y la necesidad de procurar nuevas posibilidades de trabajo

son una constante para ella. Vuelve a Chacel y le pide que intervenga de nuevo, acomodándose esta vez a la nueva situación. Monasterio, a pesar de sus pocos años en el exilio argentino, ya dispone de una amplia red de contactos influyentes, como los Mantovani,<sup>39</sup> ya que asegura a la escritora haberles hablado en su favor. Monasterio utiliza esta estrategia para movilizar a Chacel, a quien ahora pide que escriba directamente a Victoria Ocampo para obtener su favor: "Si todavía te quedan ganas para hacer otra carta manda una a Victoria [...] ella sigue presidiendo al grupo de *immortalitos porteños* y le hacen un rato de caso. Creo que dentro de pocos días vuelve de Mar de Plata" (*Carta 2*).

Monasterio no era consciente de la tensión que estas peticiones suponían para la escritora, pues la relación de Chacel con Victoria Ocampo fue, durante su exilio en Argentina, una de sus mayores fuentes de inquietud en lo relativo a su faceta creadora, tal y como se refleja en los diarios. En esta ocasión, y superando un esfuerzo enorme, Chacel ayudará a su amiga. El diario da cuenta perfectamente de este conflicto. Son mujeres que se ayudan, pero que no siempre pueden sustraerse a la política y a la profunda escisión que produjo el exilio para las españolas, que en América ocupaban claramente un espacio precario y subalterno. En su entrada del día 1 de junio de 1957, la escritora anota:

He escrito cartas a Fernanda, mandándole la carta para Victoria. Era inevitable. Fernanda no podría comprender que yo no quisiera escribirla y, sin embargo, ha significado para mí un esfuerzo sobrehumano. Creo, además, que no le servirá para nada y que a mí me proporcionará seguramente alguna situación violenta, pero ¿qué podría hacer? (Chacel, 2004: 95)

Esta constante movilización de contactos e influencias siempre desasegaba a Chacel, pues ya conocemos sus reticencias a la sociabilidad

<sup>39</sup> Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978) fue una escritora, crítica literaria y profesora argentina que con Juan Mantovani formó parte del equipo de la revista *Sur*. Fue una de las principales protagonistas del nuevo programa político de reconstrucción nacional tras la caída de Perón. Las relaciones de Fryda Schultz con Chacel no parecen haber sido del todo buenas, a juzgar por la tensión que se refleja en parte de la correspondencia de Chacel, que le achaca haber puesto trabas a la publicación de *La Sinrazón*.

en los ambientes literarios del exilio y su propensión al aislamiento; esta especie de favores hay que interpretarlos como un peaje, uno más en su caso, de los que implicaba el exilio. En todo caso, los cuidados que se prodigaron fueron mutuos y ayudar a las amigas era un imperativo ético, algo incuestionable y desde luego el factor determinante que hace fuerte el concepto de red al que aludimos, porque es la firmeza de estos vínculos lo que da sentido a las redes de mujeres como estructuras dispensadoras de oportunidades.

## 2.2. Círculo argentino de Inés Field y Delia Etcheverry

Ya hemos dicho que el ingreso de Monasterio en la Universidad Nacional de La Plata se produce gracias a Inés Field. Monasterio nos revela los pormenores del conflictivo proceso de provisión de la cátedra que acabaría ganando y provocando la dimisión de su contrincante. El suceso es de gran interés, porque ilustra la problemática conjunción de fuerzas que entraron en conflicto en la politizada universidad argentina del momento en relación con el exilio científico español.

A nosotros, este contacto nos interesa ahora por ser ejemplo de la eficacia de las redes de mujeres, tanto de las que ya venían operando desde el comienzo del exilio republicano como de las redes de mujeres intelectuales argentinas del momento. Estamos de nuevo ante un caso de eficacia del funcionamiento de las redes y desde luego, también, de la habilidad de Monasterio para manejar los contactos disponibles en el país de acogida. Gracias a este apoyo podrá competir en un régimen de mayor igualdad con candidatos más poderosos y mejor situados. De la importancia de este contacto habló la propia Monasterio en la entrevista con Alejandro Dagfal (2011), donde apuntó que su ingreso en aquella universidad fue:

A través de Inés Field, personaje clave. Era una intelectual nacida en La Plata, del grupo de Delia Echeverry [*sic*] y de estas mujeres valiosas del Consejo Argentino de Mujeres (que era una institución formidable). Todas eran feministas, yo tampoco soy feminista, y ese es otro problema

que tengo: que no soy de ningún gremio. Estamos en el posfeminismo (Dagfal, 2011).

El contacto con Inés Field no sólo significa, a nuestro modo de ver, la recuperación de la red de mujeres españolas en el exilio, sino la vinculación de Fernanda Monasterio a una red propiamente argentina: la de las mujeres que desde hacía tiempo venían luchando por sus derechos a través de diferentes asociaciones que, partiendo de Consejo Argentino de Mujeres, se materializan bajo diferentes denominaciones: *Unión Argentina de Mujeres* o *Unión de Mujeres Socialistas*.<sup>40</sup>

Según María Cristina Tortti, Etcheverry, "acompañó" a su amiga Fernanda Monasterio en la creación de la carrera de Psicología en la Universidad Nacional de La Plata (Tortti, 2021). En todo caso, la mención a Delia Etcheverry como parte del grupo obliga a pensar en las mujeres que se situaron siempre en la sección más izquierdista del partido socialista. Etcheverry fue hostigada por el peronismo, pero también cuestionó la continuidad del férreo antiperonismo que caracterizó a las influyentes redes argentinas de intelectuales que se organizaron en torno al grupo Sur y al del Colegio Libre de Estudios Superiores. Las cartas a Chacel indican la sintonía de Monasterio con la figura de Etcheverry, ya que también desconfió del poder de *Sur* y del Colegio, un poder al que, sin duda, no debía de ser fácil sustraerse, a juzgar por la petición de Monasterio ante Chacel para conseguir el favor de Victoria Ocampo.

Pero decíamos que este contacto interesa también por ser indicativo de la pervivencia de las redes de mujeres que ya venían operando desde el comienzo del exilio republicano. En este sentido, ya hemos recordado que la doctora era sobrina de Adelina Gurrea, una escritora de origen filipino que también había pertenecido al Lyceum Club. La confluencia de redes existentes en el país de origen con redes ya existentes en

<sup>40</sup> Puede que Monasterio se refiera a la Liga de Educación Política destinada a acelerar la conciencia ciudadana, en particular de las mujeres, coordinada por Alicia Moreau de Justo y en la que Etcheverry fue responsable de la Secretaría de Organización de la Paz (Pampín 2019).

el país de acogida, formando nuevos espacios de confluencia, nos sitúan ante una interesante dinámica de innovación de redes en el exilio.

### 2.3. Los "chicos de la Plata"

Las cartas de Monasterio nos confirman la existencia de otras redes de sociabilidad con las que Chacel también mantuvo contactos muy fértiles en su exilio. Nos interesa especialmente la constituida por los "chicos de La Plata", un círculo de jóvenes con los que mantuvo una relación muy estrecha y que no habíamos podido identificar hasta ahora, a pesar de las referencias localizadas tanto en sus diarios como en el resto de su correspondencia. A este respecto, Monasterio escribe:

Dejé La Plata. Sólo voy dos días por semana a las clases pues, además, en la Facultad, imperan los más siniestros personajes y deshicieron toda la obra que hice en una lucha feroz en el Instituto, carrera de Psicología durante 6 años. A los chicos les pasó lo mismo y también dejaron a Balmori y al Instituto de Filología por eso pidieron unas becas y se fueron a España. (*Carta 20*)

Las cartas de Fernanda Monasterio nos confirman el estrecho vínculo de Rosa Chacel con este grupo de jóvenes a través de la ayuda que le facilitan en diversos aspectos relacionados con su obra.

A los chicos, desde el año pasado los vi sólo una vez, en que nos juntamos para el asunto de tu libro hace tres semanas. Nilda también estuvo. Hablaron unos y otros con el de la editorial y me comunicaron lo siguiente: el libro está hecho; para sacarlo falta una palabra en griego que debes mandar tú. No sé si ya te lo comunicaron. (*Carta15*)

Se trata de un grupo de jóvenes titulados en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata dedicados a la docencia y a la investigación en el Instituto de Filología que dirigía el exiliado republicano Hernando Balmori,<sup>41</sup> quienes marcharon a España tras la

<sup>41</sup> Clemente Hernando Balmori (1894-1966) constituye un ejemplo de los intelectuales que se habían formado en España gracias a la labor de la Junta de Ampliación de Estudios y que fueron la primera generación realmente preparada de la que se nutrió la universidad del país, desgraciadamente desmantelada como consecuencia de la dictadura fran-

escalada antidemocrática argentina desde 1964 que desembocó en el golpe de Estado de 1966 de Onganía. El cotejo de la información epistolar de Monasterio con los diarios de Chacel y otras fuentes nos ha permitido conocer la identidad de los integrantes de este grupo: se trata de Carlos Albarracín,<sup>42</sup> Eduardo de Souza<sup>43</sup>, Estela de Souza, Narciso Pousa<sup>44</sup> y Nilda Guglielmi.<sup>45</sup> Los diarios de Rosa Chacel reflejan encuentros con estos jóvenes, "hoy estuvieron aquí Carlitos [Albarracín] y Roberto [de Souza] con su amigo [...] el español filólogo [Rafael Lapesa]", anota en el 23 de marzo de 1959 (2004: 150). La escritora mantiene correspondencia con Albarracín (Chacel, 2004: 205), pero no conservamos cartas suyas en el archivo.<sup>46</sup> Chacel siempre menciona a este grupo con cariño y en términos positivos, en consonancia con su conocida sintonía con los jóvenes. Los "chicos de la Plata" son siempre para ella un recurso que tiene a su

---

quista. En 1921 se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid y fue becado en numerosas ocasiones por la Junta de Ampliación de Estudios (Montpellier y París) y por el Estado (Londres). Desarrolló una frenética labor investigadora a la que tuvo que poner término a causa de la guerra civil por haber sido "depurado" por Orden Ministerial. A partir de entonces trabajó en Inglaterra y diversas universidades argentinas. Gracias a sus investigaciones sobre las lenguas indígenas, dirigió en 1955 el Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades de La Plata y de ahí pasará en 1961 al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Luego pasó a la Universidad de Buenos Aires y finalmente regresó a España invitado por Ramón Menéndez Pidal, en lo que a todas luces se nos aparece como un exilio de vuelta a su país debido a los problemas que apunta Monasterio de déficit democrático en la universidad argentina.

<sup>42</sup> Carlos Albarracín Sarmiento (1926-2009). Profesor de letras en la Universidad de La Plata, crítico, ensayista y autor teatral. Perteneció a la generación del 40.

<sup>43</sup> Era secretario de la Facultad de Ciencias de la Educación en la Universidad de La Plata. Tanto él como Alfredo Calcagno y Abraham Rosenvasser, el decano, apoyaron la propuesta de Fernanda Monasterio para la creación de la carrera de Psicología en esta universidad (Dagfal, 2011: 48).

<sup>44</sup> Narciso Pousa (1920-2007) fue un escritor, ensayista y profesor en la Universidad Nacional de La Plata (Ranea, 2008).

<sup>45</sup> Excepto Nilda Guglielmi (1928-2024), autora de una ingente obra de investigación histórica, ha sido realmente difícil seguir el rastro de los componentes de este grupo de intelectuales, cuya memoria solo parece ser recuperable a través de cartas entre otros corresponsales y escritos autobiográficos de Rosa Chacel.

<sup>46</sup> Chacel anota que recibió una carta suya el 17 de marzo de 1961, que no se conserva en el archivo de la escritora.

disposición para resolver todo tipo de dificultades. Escribe en sus diarios cuando piensa recurrir a ellos para que la ayuden a traer a Salvador Fernández<sup>47</sup> (2004: 141), para publicar (2004: 150) e incluso tiene en cuenta su opinión literaria a la hora de elegir los títulos de sus obras (2004: 193). La fortaleza de este vínculo se manifestará sobre todo en la actividad que este grupo desplegó con ocasión del angustioso proceso de publicación de su gran obra *La Sinrazón*, de la que Albarracín Sarmiento (1962) publicaría una reseña en *Sur*.

Las redes de contactos se manifiestan de nuevo como una herramienta imprescindible en el exilio para resolver problemas relacionados con la vida profesional. Con los "chicos de la Plata", Chacel utilizó a su favor redes argentinas preexistentes igual que Monasterio vimos que hacía con la red de Chacel.

#### 2.4. "Conocí a Concha...necesitaba encontrarte en esa parte": Fernanda Monasterio en la red norteamericana de Rosa Chacel

La inestabilidad del ambiente universitario de Argentina no permite a Monasterio pensar en una continuidad en el exilio. La marcha de Chacel a España a fines de 1961, directamente desde Nueva York una vez finalizada la beca Guggenheim, introduce una distancia entre las dos que parece afectar a la doctora, "no es nuestra amistad para cartas" (*Carta*18), le escribe, dando cuenta de su disgusto, "lo que me entristeció terriblemente es la noticia de que no vuelves por aquí, o sea no vuelves por mí. Te pierdo" (*Carta* 18). Son momentos de reflexión, de nuevo, sobre la necesidad de cambiar de país. Monasterio explora nuevas posibilidades, aunque pronto pensará en su retorno, "yo tiro, mejor, peor, pero tiro y seguiré aquí por ahora" (*Carta* 18), le escribe en 1961.

<sup>47</sup> Salvador Fernández Ramírez (Madrid, 1896-1983) fue un gramático miembro de la Real Academia Española, autor de una *Gramática Española* de referencia. Realizó una ingente labor de recogida de datos de análisis y catalogación de los rasgos de la gramática española, que hoy se encuentra digitalizada en Archivo gramatical de la lengua española.

Al año siguiente Fernanda va a Nueva York y desde Chicago relata su viaje a Chacel, que ya está en España; vemos de nuevo a Monasterio estableciendo contactos con las redes de amigas de Chacel, esta vez en Norteamérica. El contacto con este nuevo círculo se produce por temas no solo profesionales, sino también por razones personales. Fernanda Monasterio escribe a su amiga su necesidad de conocer a Concha de Albornoz, porque, "necesitaba encontrarte en esa parte. Me faltaba eso" (*Carta*19). Pero también ha sido un viaje exploratorio para valorar nuevas expectativas laborales. En Nueva York, Monasterio se relaciona con las amigas más cercanas de Chacel, "estuve en Nueva York [...] en casa de Pipina, que acaba de instalarse. Vi a Victoria Kent y sobre todo conocí a Concha" (*Carta* 19), le escribe. A partir de aquí ya no tenemos nueva carta de Monasterio hasta 1964, cuando le escribe: "durante 3 años no me escribiste, y sólo supe de ti por rastros diversos: en Estados Unidos por Pipina, Concha, Victoria Kent; por los chicos, los Lapesa, en España. Pero siempre indicios" (*Carta* 20). Con esta retahíla de nombres, Monasterio trasciende espacio y tiempo, pues alude a personas que relacionamos con Chacel en Argentina, España y Nueva York y que remiten a cronologías preexílicas y exílicas en una curiosa *mise en abîme*, al incluirse ella misma en un relato-red que la precede, el de las redes de la escritora en cuya ausencia tienen la virtualidad de sustituirla. Las redes son, de este modo, mucho más que un entramado de contactos sociales y se resignifican y enriquecen con el valor sustitutorio de la persona que las articula. Desde este punto de vista, el caso de Chacel es muy innovador, pues contribuye a una redefinición teórica de las redes que nos ayuda a entender otros muchos casos especialmente de mujeres intelectuales exiliadas.

### 3. Conclusiones

El estudio que hemos realizado en base al corpus epistolar que forma el medio centenar de cartas que la científica española exiliada Fernanda Monasterio escribió a Rosa Chacel entre 1955 y 1987 nos ha permitido dar cuenta de nuestros tres objetivos iniciales. En primer lugar, hemos podido demostrar que Rosa Chacel, en su exilio en las Américas, tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, ofrece una imagen de

fortaleza y actividad que poco tiene que ver con la que de forma persistente nos dibuja la crítica en nuestro país, sobre todo la que la asocia con una mujer que vivió su exilio con una continua angustia. Las cartas que le dirige Fernanda Monasterio dan cuenta de su capacidad para mover voluntades de personas e instituciones relevantes en los lugares de acogida para ayudar a su nueva amiga exiliada, es decir, siempre activa y estimulando constantemente a sus contactos para intentar sacar adelante su propia obra y para responsabilizarse también de su amiga. En todos sus destinos exílicos, Brasil, Argentina, México y Estados Unidos, vemos a una escritora capaz de establecer alianzas y crear espacios de interacción importantes que, gracias a la llegada de Fernanda Monasterio, se vuelven a activar como entornos estimulantes y eficaces para la nueva generación de exiliadas. Los diez años que preceden la llegada de Monasterio y que coinciden con un llamativo de Chacel (Bande Bande, 2022a) han sido años de construcción y reconfiguración de esta red de apoyo, en la que la nueva exiliada encuentra sostén para el desarrollo de su carrera profesional. Gracias a la preexistente red de contactos articulada por Chacel, Monasterio puede sortear las dificultades que ofrece un entorno complejo en el que a la inestabilidad propia de la política argentina se añade la política de rechazo a la inmigración relacionada con el exilio republicano.

En segundo lugar, las cartas nos han revelado que la trasposición de espacios de sociabilidad de España a América Latina ha sido un fenómeno complejo y dinámico, que ha ido acompañado de la reconfiguración, ampliación e innovación de redes de contactos preexistentes. Por último, las cartas nos han brindado la posibilidad de completar el perfil biográfico y profesional de Monasterio, contribuyendo así a recuperar la experiencia exílica de sectores menos conocidos, como es el caso del exilio científico y el de la emigración de posguerra de los años cincuenta. La evolución profesional de Fernanda Monasterio en el exilio, su exitosa carrera académica y los cambios relevantes que para la ciencia médica significó su presencia en la universidad argentina con la puesta en marcha de la carrera de psicología no hubieran sido posibles, o por lo menos no con el éxito alcanzado, de no ser por la importante ayuda obtenida a través de la red de contactos ya establecidos con anterioridad a su lle-

gada, y concretamente, como hemos estudiado aquí, a través de Rosa Chacel, con conexiones propias con grupos de académicos e intelectuales hegemónicos, como el círculo de escritores de *Sur* y, por derivación, con la red de contactos más o menos institucionalizados. Las cartas de Monasterio nos presentan a una mujer especialmente hábil a la hora de establecer contactos con las mujeres exiliadas, una red cuyo funcionamiento ella ya conocía de antemano. Desde este punto de vista, el contacto con Chacel nada más llegar a América se nos presenta como una pieza más de un engranaje que funcionaba desde hacía muchos años y que lo seguiría haciendo tiempo después, dada la extraordinaria longevidad del exilio de la escritora.

Como conclusión general nos gustaría resaltar que, si bien nuestro enfoque trasciende la dimensión subjetiva de las cartas, el objeto de nuestro estudio, las redes personales de mujeres en el exilio, nos presentan un caso de especial convergencia entre lo público y lo privado. Hemos tenido ocasión de demostrar cómo el régimen de alianzas, amistad y complicidad entre mujeres de la red depende tanto de la fortaleza de los vínculos interpersonales como de imperativos éticos que parecen sobreponerse a las necesidades puramente individuales. Asimismo, hemos comprobado el potencial de las cartas entre mujeres en el exilio como instrumento de fortalecimiento de los vínculos de sororidad que se habían articulado en las primeras décadas del siglo XX en España. Gracias al proceso de transposición de las redes de mujeres al exilio, estos vínculos pudieron salvarse; la red de Rosa Chacel en sus múltiples exilios, gracias al estudio de la correspondencia de la escritora, comienza a emerger como un observatorio ideal para el estudio de las relaciones de género, de gran interés por la amplitud del arco temporal y la heterogeneidad y extensión espacial que abarca su largo exilio.

**Recibido:** 11/10/2023

**Aceptado:** 20/12/2023

**Fuentes documentales**

*Archivo de la Fundación Jorge Guillén (Valladolid)*

- Monasterio, Fernanda, *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1955-1956], octubre, 5, Mendoza, [Argentina]. FJG: RCH02/060. (1)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1956, noviembre, 11, Mendoza, [Argentina]. FJG: RCH02/075. (2)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1956], noviembre, 30, [Mendoza, Argentina]. FJG: RCH02/057. (3)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1956, diciembre], 22, Mendoza, Argentina. FJG: RCH02/058. (4)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1957], enero, 2, Mendoza, Argentina. FJG: RCH02/065. (5)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1957, enero], 6 domingo, Mendoza, Argentina. FJG: RCH02/074. (6)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1957], febrero, 11, Mendoza. FJG: RCH02/063. (7)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1957], marzo, 16, Buenos Aires. FJG: RCH02/077. (8)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1957-1958], 11, La Plata, Argentina. FJG: RCH02/073. (9)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel* [1957], abril, 11. Buenos Aires. FJG: RCH02/062. (10)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel* [1958, febrero] 7, La Plata, Argentina. FJG: RCH02/072. (11)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1958], La Plata, Argentina. FJG: RCH02/059. (12)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1959], [s.l.]. FJG: RCH02/046. (13)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1959], noviembre, 23, [Buenos Aires]. FJG: RCH02/066. (14)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1960], abril, 5, [La Plata]. FJG: RCH02/095. (15)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1960, junio, 8, La Plata, Argentina. FJG: RCH02/061. (16)

- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1960, septiembre 15, La Plata. FJG: RCH01/173. (17)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1961, agosto, 18. La Plata. FJG: RCH01/174. (18)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1962, noviembre, 10, Chicago. FJG: RCH02/047. (19)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1964, agosto, 18, La Plata. FJG: RCH02/081. (20)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel* 1964, diciembre 5, Buenos Aires. FJG: RCH02/080. (21)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1965, octubre, 7, Buenos Aires. FJG: RCH02/079. (22)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1965, octubre, 2, Buenos Aires. FJG: RCH02/084. (23)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1965, noviembre, 12. FJG: RCH02/085. (24)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1966, marzo, 10, Madrid. FJG: RCH02/082. (25)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [1966], julio 6, Buenos Aires. FJG: RCH02/083. (26)
- *Tarjeta postal dirigida a Rosa Chacel*, [1966], [Buenos Aires]. FJG: RCH02/071. (27)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1971, enero 8, Madrid. FJG: RCH02/044. (28)
- *Tarjeta postal dirigida a Rosa Chacel* 1971, marzo, 22, Madrid. FJG: RCH02/078. (29)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1971, julio, 8, Madrid. FJG: RCH01/126. (30)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1974, marzo, 8, [Madrid]. FJG: RCH02/048. (31)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1974, marzo, 30, [Madrid]. FJG: RCH02/052. (32)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1974, junio, 4, [Madrid]. FJG: RCH02/070. (33)

- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1975, mayo 7 [Madrid]. FJG: RCH02/076. (34)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1975, septiembre, 17. FJG: RCH02/064. (35)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [s.f., Madrid]. FJG: RCH01/202. (36)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1976, octubre, 30, [Madrid]. FJG: RCH02/054. (37)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [s.f.]. FJG: RH02/045. (38)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [s.a.], diciembre, 5. FJG: RCH02/055. (39)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [s.f., Madrid]. FJG: RCH02/049. (40)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, [s.f., Madrid]. FJG: RCH01/201. (41)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1977, agosto, 6, Balneario de Panticosa, Huesca, España. FJG: RCH02/053. (42)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1980, febrero, 12, Madrid. FJG: RCH02/069. (43)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1980, junio, 3, Madrid. FJG: RCH02/067. (44)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1981, julio, 26, Madrid. FJG: RCH02/043. (45)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1982, julio 22, [Madrid]. FJG: RCH01/145. (46)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1983, mayo, 12, Madrid. FJG: RCH02/068. (47)
- *Tarjeta posta dirigida a Rosa Chacel*, 1983, diciembre, [Madrid]. FJG: RCH02/107. (48)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1984, septiembre, 18. [Madrid] FJG: RCH02/056. (49)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1985, diciembre, [Madrid]. FJG: RCH01/148. (50)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1986, diciembre, [Madrid]. FJG: RCH01/14. (51)
- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1987, junio, [Madrid]. FJG: RCH01/149. (52)

- *Carta dirigida a Rosa Chacel*, 1987, diciembre, [Madrid]. FJG: RCH01/050. (53)

### Referencias bibliográficas

- Albarracín Sarmiento, Carlos (1962), "Lectura de 'La Sinrazón'", *Sur*, 274, enero-febrero.
- Bande Bande, Ana (2022a), "'Comunicaciones de otro mundo': el silencio y la amistad en las cartas de Concha de Albornoz a Rosa Chacel", *Lectora*, 28, pp. 201-219.
- (2022b), "Celia de Diego, escritora argentina en la ruta de Rosa Chacel y puerta de acceso a una nueva red argentina", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 13-26.
- (2023), "'Habría que matar varios dragones': cartas de Concha de Albornoz a Rosa Chacel, 1959-1961", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 49, pp. 57-97.
- (2024a en prensa), "Así eres tú, creo, en la vida": Literatura en las cartas de Concha de Albornoz a Rosa Chacel (1936-1971)", *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, 7.
- (2024b en prensa). "El gesto epistolar de Rosa Chacel en su correspondencia con Ana María Moix", *Ínsula. Revista de Letras y ciencias humanas*.
- Besserer, Federico (1999), "Estudios transnacionales y ciudadanía transnacional", en Gail Mummert (ed.), *Fronteras fragmentadas*, México: Colegio de Michoacán-CIDEM, pp. 215-238.
- Bourdieu, Pierre (1980), "Le capital social. Notes provisoires", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31, pp. 2-3.
- Cabello-Hutt, Claudia (2017), "Redes queer: escritoras, artistas y mecenanas en la primera mitad del siglo XX", *Cuadernos de literatura*, 21.42, pp. 145-160.

- Capdevila-Argüelles, Nuria (2013), *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*, Madrid: Horas y horas.
- (2017), "Queridas, lejanas", en Laforet, Carmen y Elena Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, Madrid: Fundación Banco de Santander.
- (2020), "Introducción", en Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), *Mujer doliente. Cartas a Inés Field*. Tomo 2, Sevilla: Renacimiento.
- (2022), "Introducción" en Fortún, Elena y Matilde Ras, *El pensionado de Santa Casilda*, Sevilla: Renacimiento.
- Cárcamo Silvia (2020), "Rosa Chacel: Redes sutiles, marginalidad y exilio", *Diablotexto Digital*, 8, pp. 14-32.
- Carretón Cano, Vicente (2005), "Victorina Durán y el Círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27", *El Maquinista de la Generación*, 9, pp. 4-20.
- Chacel, Rosa (2004), *Obra completa, 9. Diarios*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- Cotarelo-Esteban, Lucía (2022), "Mujeres intelectuales españolas y sus redes sociales en el exilio estadounidense", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 23.1, pp. 13-33.
- Dagfal, Alejandro (2011), "Entrevista a la Dra. Fernanda Monasterio Cobelo (1920-2006)", *Revista de historia de la psicología*, 32.4, pp. 37-64.
- Díaz Labajo-Regañón, María Aránzazu (2010), *El exilio republicano en Argentina: Contribuciones e impacto de los médicos, biomédicos y psicoanalistas españoles en la ciencia argentina (1936-2003)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Dorao, Marisol [1990], Entrevista de Marisol Dorao a Fernanda Monasterio [material audiovisual inédito. Cortesía de Lina Sarmiento Monasterio].
- (1999), *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz: Universidad.

- Durán, Victorina (2018), *Sucedió. Mi vida. 1*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Fernández, Pura (ed.) (2015), *No hay nación para este sexo: La Re(d) pública transatlántica de las Letras: Escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1934)*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Fortún, Elena (2020a), *Mujer doliente: cartas a Inés Field* (Tomo II), Sevilla: Renacimiento.
- (2020b). *Sabes quién soy. Cartas a Inés Field* (Tomo I), Sevilla: Renacimiento.
- García-Valdecasas, Medina, José I. (2011), "Una definición estructural de capital social", *REDES-Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 20.6, pp. 132-160.
- González-Allende, I. (2016). "Hermandad femenina en el exilio: escritura terapéutica en cartas inéditas de Zenobia Camprubí", *Rilce*, 32.2, pp. 364-387.
- Guardia Herrero, Carmen de la (2015): *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*. Madrid, Sílex.
- (2018), "Epistolarios e historia. Mujeres de las vanguardias y de la posguerra a través de sus cartas", en Teruel José (coord.) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Grieco, Margaret (1987), *Keeping it in the Family. Social networks and employment chance*, London and New York: Lavistock.
- Houvenaghel, E. Helena (2023), "La red mexicana de Rosa Chacel: su correspondencia con Tomás Segovia, Inés Arredondo y Concha de Albornoz, 1954-1972", *Literatura Mexicana*, 34.2, pp. 25-57.
- Jolly, Margaretta (2010), *In Love and Struggle. Letters in Contemporary Feminism*, New York: Columbia University Press.

- Jofre, Ana (2002), "Las redes de relaciones sociales y las migraciones de baleares a la Argentina", *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 28, pp. 93-110.
- Laforet, Carmen y Elena Fortún (2016), *De corazón y alma: (1947-1952)*, Madrid: Fundación Banco de Santander.
- Moreno-Lago, Eva (2021), "Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán", *Femismo/s*, 37, pp. 211-236
- (2022), "Hacia la reconstrucción de una red de españolas intelectuales en el exilio argentino (1936-1950): autobiografías, agendas y epistolarios", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51.
- Nieva de la Paz, Pilar (2022), "Redes y Rutas de Rosa Chacel en Argentina: testimonio autobiográfico y contexto ficcional", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 3-12.
- Pampín, María Fernanda (2019), *Dora Barrancos. Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*, Buenos Aires: CLACSO.
- Quintana, José y Ruth Feldman (2007), "Apunte biográfico sobre Fernanda Monasterio, Fundadora de la sección de Psicología de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina)", *Boletín Informativo de la Sociedad Española de Historia de la Psicología*, 39, pp. 7-17.
- Ramella, Franco (1995), "Por un uso fuerte del concepto de red en los estudios migratorios", en María Berg y Hernán Otero (comps.), *Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna*, Tandil: EHS-CEMLA, pp. 9-21.
- Ranea, Alberto Guillermo (2008), "Narciso Pousa, pasión, silencio y bondad", *Revista de filosofía y teoría política*, 39
- Rodríguez Fischer, Ana (1988), *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas.

- Rosenwein, Barbara (2007). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Sarmiento Monasterio, Lina (2024), "Entrevista a Guillermo Sarmiento," [material audiovisual inédito. Archivo familiar].
- Tortti, María Cristina (2021), *Delia Etcheverry (1898-1981). Socialista, educadora y defensora de los derechos humanos*, La Plata: Universidad [Inédito. Cortesía de la autora].
- Villanueva, Paula (2024), *El círculo sáfico: lesbianismo y bisexualidad en el Madrid de principios del siglo XX*, España: Levanta Fuego.
- Vitelli, Federico Martín. (2018), "La inserción de los profesores exiliados republicanos en el medio universitario argentino: un análisis en clave comparada entre los casos de las universidades nacionales del Sur y de La Plata (1955-1966)", en Soledad Lastra (comp.), *Exilios: un campo de estudios en expansión. Coloquio Internacional de Investigaciones sobre los Exilios Políticos del Cono Sur*. Buenos Aires: Clacso, pp. 159-180,  
<en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.622/pm.622.pdf>> [fecha de consulta: 23/11/2024].
- Woolcock, M. y Narayan, D. (2004), "Capital social: Implicaciones para la teoría, la investigación y las políticas sobre desarrollo", Web del Banco Mundial, apartado Capital Social < en línea: <https://www.researchgate.net/publication/267403674>> [fecha de consulta: 23/11/2024]

RESEÑAS

**Jiménez Moreno, Arturo, *La incorporación de la mujer a la cultura escrita en el siglo XV. Análisis contextual y censo de lectoras en Aragón, Castilla y Portugal*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2024. 639 pp. ISBN 978-84-1311-856-7**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.43252

Reseña de MANUEL PEÑA DÍAZ  
*Universidad de Córdoba*

La investigación histórica tiene siempre en las fuentes una de sus principales ventajas y uno de los obstáculos más complejos de superar. Decía Carlo Ginzburg (1989: 157) que “cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos”. Mediante el paradigma indicial, según la propuesta metodológica de este historiador italiano, se puede avanzar en el conocimiento de la realidad histórica. Entre la ausencia o el marasmo documental, los indicios son pequeñas singularidades paleográficas que pueden pasar desapercibidas, pero identificadas y analizadas en su conjunto permiten reconstruir discursos o prácticas culturales apenas investigadas.

Es conocido el comentario preliminar de Teresa de Cartagena en su *Admiración operum Dei* (1476) en el que critica a los que han dudado de su autoría: “algunos de los prudentes varones e asy mesmo henbras discretas se maravillan o han maravillado de un tratado que, la gracia divina administrando mi flaco mujeril entendimiento, mi mano escriuió”. Según Arturo Jiménez, el indicio es “que sus tratados se podían leer y comentar entre un público instruido, y que algunas mujeres participaban en esos juicios críticos” (p. 67). El riesgo de interpretación es evidente, pero no es erróneo si a ese indicio se suman datos.

En el excelente trabajo que ha realizado Arturo Jiménez se constata una de las tensiones habituales que experimenta el historiador si no quiere ser un simple positivista recopilador de datos. Su apuesta por sumar a los datos ya conocidos un gran número de indicios le ha permitido alcanzar una mayor cantidad de certezas absolutas sobre la temprana y

casi silenciada incorporación de la mujer a la cultura escrita en el siglo XV. Los indicios de lectura que se utilizan en este estudio se extraen de testamentos, inventarios, dedicatorias de libros, referencias en otras obras, paratextos...

El volumen está dividido en dos grandes bloques. En el primero analiza las prácticas de lectura y escritura entre mujeres de las coronas de Castilla, Aragón y Portugal. En el segundo presenta un corpus de 257 mujeres que vivieron en el siglo XV y de las que se conservan o han recuperado informaciones sobre dichas prácticas. De esas 257 mujeres, la mayoría (136) son catalanas, valencianas o aragonesas; 92 son castellanas y 23 portuguesas. La primera pregunta se impone: ¿por qué esa sobre-representación de la Corona de Aragón cuando en términos absolutos estos territorios tenían mucha menos población?

El autor subraya que el enorme desequilibrio en esos datos sobre lectura femenina fuera de la corte y en entornos urbanos son un reflejo de situaciones sociales diferentes. Así, de las casi sesenta mujeres lectoras identificadas que vivían en ciudades, cincuenta y nueve no pertenecían a centros urbanos castellanos o portugueses: “Salvo el caso de Inés de Tordolobos, mujer de un veinticuatro cordobés, el resto de mujeres lectoras nos aparecen relacionadas con ciudades de la Corona de Aragón, en su mayor parte con la ciudad de Barcelona” (p. 148). Jiménez concluye que, a pesar de la decadencia demográfica y económica en esa época, Barcelona destaca sobremedida en el número de lectoras pertenecientes a las élites urbanas, a familias de mercaderes, funcionarios o profesionales del derecho.

Ya en 1985 Bartolomé Bennassar advirtió que en la época moderna “la gran tradición de la escritura” era más fuerte en Cataluña y en Valencia respecto al resto de los territorios peninsulares (Bennassar, 1985: 157). Esa “tradición”, que arranca en el siglo XIV, tuvo una proyección directa en la producción y conservación de documentos notariales hasta la actualidad. ¿Hay algún archivo de protocolos en España comparable al de Barcelona? Se añade a esta excelencia y cantidad la gran labor de catalogación e identificación que hicieron dos inolvidables archiveros: Josep M<sup>a</sup>. Madurell y Laureà Pagarolas. En parte es comprensible esta

presencia desproporcionada de poseedoras de libros en Barcelona, pero lo que aún no hemos podido explicar es, por ejemplo, los escasísimos registros de inventarios o testamentos con libros en ciudades tan populosas y dinámicas en esos siglos XV y XVI como Córdoba. El resultado es, pues, una imagen deformada de la realidad histórica, que sólo con los indicios es posible corregir en parte.

Arturo Jiménez manifiesta estar convencido de que había muchas más mujeres con capacidad de lectura de las que hasta ahora tenemos noticias. Cierto. Son 257 mujeres lectoras que podrían haber sido más si el autor hubiera tenido en cuenta las investigaciones sobre la posesión de libros en la Barcelona del Renacimiento. Pensamos en los casos de las nobles Beatriu de Corbera (1498), Beatriu de Marimon (1493), Beatriu Setantí (1490), etc.<sup>1</sup>

Es sabido que la práctica de lectura no se puede reducir a la posesión de un texto manuscrito o impreso, ni siquiera a los referidos indicios. Hasta mediados del siglo XX escuchar leer era una práctica cotidiana, repetida en espacios públicos o privados y expectante porque era esperada y deseada por los lectores, fueran oyentes o silentes. Este estudio refuerza una doble tesis sobre la difusión de la alfabetización en Occidente desde el siglo XV. La primera es la que Jeremy Lawrance (1985) denominó “spread of lay literacy” y la segunda es la que cuestionó la interpretación “revolucionaria de la imprenta” de Elisabeth Eisenstein (1980). Es decir, antes de la invención de la tipografía las prácticas lectoras ya estaban experimentando un acelerado ascenso, sobre todo en los grandes núcleos urbanos y entre los grupos burgueses y privilegiados. Este cambio cultural se confirma con el acceso de las mujeres a la lectura y escritura, sobre todo aristócratas según la mayoría de las evidencias halladas.

Después de estudiar cómo se alfabetizaron las mujeres de las élites, Arturo Jiménez plantea en el extenso y central capítulo II una tipología social de mujeres lectoras, en las que distingue y describe la lectura femenina en la corte, entre la nobleza femenina, en entornos urbanos burgueses y en conventos y beaterios. Aún más, en el capítulo III recons-

<sup>1</sup> Véase la lista de poseedores y poseedoras de libros en Peña (1996).

truye las “circunstancias de la lectura”: motivos, fines, espacios y tiempos. En conclusión, el autor distingue la existencia de diversas comunidades lectoras femeninas con unas prácticas específicas de cada una de ellas.

Son magníficas las páginas dedicadas a las lectoras colectivas y a la lectura grupal a partir del análisis de discursos, sean cancioneriles, religiosos, epistolares... Pero estos datos e indicios sobre la competencia femenina también podrían haber sido analizados desde la historia de género y, quizás, el resultado habría sido aún más variado e interesante. Por ejemplo, una historia del silencio femenino, elaborada como una construcción de género, podría también aportar interesantes indicios sobre la lectura y la escritura, y no sólo entre monjas y demás religiosas. En ese sentido son de consulta imprescindible los estudios sobre historia de la sororidad, sus manifestaciones y formas de solidaridad en la España moderna son una recomendable lectura (Atienza, 2022). Entre estas nuevas tendencias historiográficas el concepto de “agencia” es de referencia obligada para conocer otras formas de participación de las mujeres en la producción de artefactos escritos (Cruz/ Franganillo, 2024; Grossmann, 2024). Arturo Jiménez, sin aludir a estas recientes propuestas, aporta indicios que refuerzan esta línea de investigación sobre el empoderamiento y las diversas estrategias femeninas. Por ejemplo, la lectoescritura como destreza para la capacidad de gestión de la mujer noble es visibilizada mediante el análisis de cartas y libros de cuentas. Además, no sólo sobre la participación en la vida cortesana o en un entorno familiar de tradición letrada, el autor ofrece también diversos ejemplos en que las mujeres, mediante la competencia lectora, ejercieron otro tipo de autoridad o de gestión.

En definitiva, este estudio es una aportación que enriquece aún más los estudios de género y de historia cultural en un siglo decisivo en el tránsito hacia la modernidad, en una época en la que se impusieron renovados disciplinamientos patriarcales frente a los que la mujer desarrolló formas cotidianas de resistencia, la lectura y la escritura fueron algunas de ellas.

### Referencias bibliográficas

- Atienza, Ángela, ed. (2022), *Historia de la sororidad, historias de sororidad. Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons.
- Bennassar, Bartolomé (1985), “Las resistencias mentales”, en B. Bennassar *et al.*, *Orígenes del atraso económico español*, Barcelona: Ariel, 1985, pp. 147-163.
- Cruz, Anne J. y Alejandra Franganillo, coords. (2024), *Early Modern Women's Mobility, Authority, and Agency Across the Spanish Empire*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eisenstein, Elisabeth L. (1980), *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ginzburg, Carlo (1989), *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona: Gedisa.
- Grossmann, Eike, ed. (2024), *Female Agency in Manuscript Cultures*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Lawrance, Jeremy N. H. (1985), “The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 79-94.
- Peña Díaz, Manuel (1996), *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas*, Lérida: Milenio.

**Serrado, Joana, *The Discovery of Anxiousness: Philosophy and Mysticism in Baroque Portugal*, Bielefeld: Transcript, 2024. 276 pp. ISBN: 978-3-8376-6532-1.**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.43230

Reseña de MARIA PINHO  
*Instituto de Filosofia - Universidade do Porto*

O volume de Joana Serrado, *The Discovery of Anxiousness: Philosophy and Mysticism in Baroque Portugal*, resultante da sua investigação de Doutoramento e saído do prelo da editora Transcript em 2024, assoma como uma importante e inovadora obra no que concerne ao estudo da mística feminina portuguesa da Época Moderna e das fontes escritas daí procedentes.

Tendo por objeto central a vida e a produção escrita de Joana de Jesus, freira cisterciense seiscentista do Mosteiro de Lorvão (Coimbra, Portugal), Joana Serrado, na esteira de autores como Caroline Walker Bynum (1984 e 1991), Michel de Certeau (1992) ou Alison Weber (1996), expande as ferramentas analíticas e hermenêuticas na investigação desta textualidade feminina conventual. Para tal, engendra, analisando-o nas suas aceções históricas, teológicas e filosóficas, o conceito de *anxiousness*, demonstrando a sua importância no quadro não somente da espiritualidade de Joana de Jesus, mas da sua escrita.

A obra organiza-se em quatro capítulos, apresentando também uma introdução e um epílogo. Na introdução, de viés mais propriamente histórico e metodológico, a autora apresenta brevemente Joana de Jesus e a sua biografia, bem como a situa no âmbito da investigação sobre espiritualidade feminina. Nesta secção, Joana Serrado esclarece ainda aquele que é o enquadramento da sua análise, explicação importante na medida em que a investigação que apresenta não se cinge a um campo de estudos específico, verificando-se multidisciplinar, embora declaradamente tendente a uma apreciação filosófica e de escopo feminista.

O primeiro capítulo retoma a biografia de Joana de Jesus, nela adentrando-se, e explicitando a sua genealogia. Trata-se esta de uma parte de importante relevância na medida em que a freira de Lorvão, não sendo das religiosas escritoras portuguesas mais desconhecidas, carecia ainda, de facto, de maior estudo histórico e apresentação. Reflete-se, também, sobre os manuscritos em investigação, bem como sobre a tipologia do texto aí inscrito, estabelecendo uma apreciação genológica. Ainda a este propósito, Joana Serrado, seguindo a investigação mais oportuna sobre a matéria (e.g. Amy Hollywood, 1995) chama a atenção para o facto de este género constituir uma expressão da *unio mystica*, revelando a confluência entre humano e divino ao ser forjado sob a mútua compárcia do “eu” e Deus no ato da escrita. A autora, expõe, inevitavelmente, a natureza mística que anima a autobiografia de Joana de Jesus, relacionando-a com a sua maior influência, Santa Teresa de Jesus e, ainda, com Luís de Granada.

No segundo capítulo é tratado o tema do recolhimento, importante chave de leitura no quadro da autobiografia da religiosa e da sua nevrálgica noção de *anxiousness*. Este tópico é inserido na tradição do *recogimiento* espanhol, mas também investigado na sua fenomenologia, assinalando-se a sua dimensão unitiva entre corpo e alma (de tradição platónica), mas também a sua vertente reformadora e, ainda, mnésica. No seguimento do tratamento da memória, Joana Serrado bem assinala o facto de o amor místico, convocado no seu trabalho pelo vocábulo da tradição mística medieval do Norte *Minne*, possuir um carácter de lembrança de Deus, sendo uma profunda atividade da alma. No que diz respeito às tendências académicas em Portugal sobre religiosas portuguesas da Época Moderna, importa referir que esta é uma abordagem inovadora, porquanto a grande maioria dos estudos não relacionam estas produções escritas místicas com as de autoras medievais oriundas de outras geografias europeias (algo que, já em 1981, José Adriano de Freitas Carvalho contraria na sua seminal obra sobre a influência de Gertrudes de Helfta na espiritualidade peninsular), ficando-se o diálogo ou a redoma das influências, amiúde, pela delimitação ibérica.

O terceiro capítulo debruça-se mais propriamente sobre o conceito de *anxiousness* em Joana de Jesus, conceptualizando-o, descrevendo-o e interpretando-o de modo mais sistemático. Para tal, a autora serve-se metodologicamente da *close reading*, expondo sempre os trechos pertinentes para o efeito. A este propósito, urge referir o facto de a autora os apresentar no seu original em língua portuguesa, bem como na sua tradução para o inglês, o que representa uma mais-valia na totalidade do seu estudo.

O quarto e último capítulo – mais reflexivo– procura inserir o conceito de “ancias” na moldura da filosofia contemporânea, interligando-o com o conceito de “transcendência” de Simone de Beauvoir, com o de “imanência” de Luce Irigaray e com o de “saudade” da tradição portuguesa dos séculos XX e XXI. Este viés analítico pode parecer, a um primeiro olhar, inusitado ou um tanto deslocado, na medida em que se efetua uma evidente transgressão temporal e histórica. Todavia, a autora, seguindo nesta secção esse “*appropriating or poaching*” ao gosto de Michel de Certeau, procura declaradamente apropriar-se do legado escrito de Joana de Jesus encaixando-o no âmbito do discurso filosófico contemporâneo. Deste diálogo transtemporal que, de resto, Joana Serado principia em capítulos precedentes ao evocar místicas medievais, conquanto contendo os seus perigos hermenêuticos advindos do perigo do anacronismo, procede uma maior amplitude interpretativa que, de facto, melhor ilumina o conceito em exame. Com efeito, este desiderato esclarecedor justifica o recurso a diferentes disciplinas e o seu cruzamento.

Uma breve nota final para o facto de este ser um dos raros volumes sobre a temática da mística feminina portuguesa redigidos e publicados em inglês, permitindo uma maior difusão da matéria em tratamento.

### Referências bibliográficas

Bynum, Caroline Walker (1984), *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

--- (1991), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York: Zone Books.

Carvalho, José Adriano de Freitas (1981), *Gertrudes de Helfta e Espanha: contribuição para estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Porto: INIC / Centro de Literatura da Universidade do Porto.

Certeau, Michel de (1992), *The Mystical Fable. Volume One: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Chicago / London: The University of Chicago Press.

Hollywood, Amy (1995), *The Soul as Virgin Wife: Mechthild of Magdeburg, Marguerite Porete, and Meister Eckhart*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

Weber, Alison (1996), *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

**Sousa, Ana Rita y Mijail Lamas (comp.), *¿Lo diría mejor el tiempo? Un siglo de poetas portuguesas*, México: Círculo de Poesía, 2019. 194 pp. ISBN: 978-607-9135-61-4.**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.41493

Reseña de RODOLFO MATA

Investigador del Centro de Estudios Literarios – UNAM

Como sugiere Ana Rita Sousa, en el prólogo al volumen *¿Lo diría mejor el tiempo? Un siglo de poetas portuguesas*, elaborar una antología se asemeja a tomar una foto: en un determinado momento, se hace un encuadre adoptando una perspectiva, se asume una mirada que pretende cierto grado de representatividad y se dispara el obturador. Se trata –continúa Ana Rita Sousa– de una tarea que implica el conocimiento de un campo complejo sobre el que se acaba imponiendo, paradójicamente,

camente, una fracción suya a la vez arrogante y humilde. Es arrogante, porque reduce un amplio panorama a una muestra, y es humilde porque ofrece una visión articulada que señala una posibilidad de interpretación y proyecta las piezas elegidas como sus cimientos. En este mismo relato prologal, que da cuerpo al trabajo de selección desarrollado por Sousa –profesora y crítica de literatura portuguesa, lectora del Instituto Camões en México– en colaboración con Mijail Lamas –poeta y traductor mexicano– se han considerado tres dimensiones: 1) el último siglo de la literatura portuguesa; 2) los tiempos contemporáneos y 3) el género. En realidad, se trata de tres hilos muy entreverados, en que se consideran aspectos complejos, históricos y culturales, de Portugal como nación, en el contexto local y mundial, los cuales afectaron la producción poética de ese país y su percepción. Destacaré sólo algunos de los que Sousa menciona pero, antes de comenzar a enumerarlos, cito la intención primordial de la antología: “dar a conocer un conjunto amplio de autoras que, por motivos muy variados, difícilmente aparecen en antologías de corte más amplio, en las que la mayoría de los seleccionados son hombres” (9-10).

Para comenzar a recoger el primer hilo, quiero mencionar brevemente que Portugal padeció una dictadura fascista que fue consolidada por António de Oliveira Salazar. Este régimen duró de 1926 a 1974, casi medio siglo en que el país se aisló del resto del mundo y se retrasó en muchísimos aspectos. Uno de ellos fue la igualdad de los derechos de ciudadanía de las mujeres pues, por ejemplo, sólo en 1976, con la primera constitución democrática, se les permitió salir legalmente del país sin la autorización de sus maridos. Este régimen conservador, represivo y patriarcal –así lo define Sousa–, cuyo inicio de agonía podemos burdamente situar en 1970, con la muerte de Salazar, la cual se sumó al trasfondo general de crisis, por las guerras de independencia de las provincias ultramarinas de Mozambique, Angola, Cabo Verde y Guinea-Bissau (guerras iniciadas en la década de 1960), por el clima de violencia sostenido por la policía secreta PIDE (Policía Internacional e de Defesa do Estado), por los desacuerdos en el seno de la élite militar (el surgimiento del MFA, Movimento das Forças Armadas), y por la pobreza y descontento general

de la sociedad civil, desembocó en la llamada Revolución de los Claveles, del 25 de abril de 1974. Como señala Sousa, esta situación explica el que se diera, según algunos críticos como João Barrento, una proliferación de mujeres escritoras durante los años ochenta, la cual configura una “Segunda Revolución”. No sólo su número es importante sino lo que realizan en términos de transformación literaria. Por ejemplo, autoras como Lúcia Jorge (1946) (Premio FIL de Guadalajara 2020), Maria Velho da Costa (1938) y Hélia Correia (1949) introdujeron “una ruptura definitiva en la novela realista y las demás formas tradicionales de la ficción” (11). Dada su importancia, Sousa incluye el trabajo poético de las dos últimas autoras en esta antología.

En el campo de la poesía, continúa Sousa, sucede algo similar en la misma década de 1980, aunque con una diferencia: la producción femenina en este género viene de mucho antes, como lo demuestran investigaciones realizadas sobre los siglos XVI al XVIII. No es que no existieran autoras, como antes se aseguraba, sino que habían sido negadas y las pocas que habían entrado al canon lo habían logrado por su posición social, como sucedió con la Marquesa de Alorna (1750-1839). Un factor que contribuyó a esta situación fue el limitado acceso de las mujeres a la educación superior. Este problema solamente se resolvió con la entrada de la democracia.

Además, en este cuadro de ocultación de las mujeres, la canonización de ciertas figuras ya del siglo XX, como Florbela Espanca (1894-1930) o Irene Lisboa (1892-1958) no fue consensual. Por ello, subraya Sousa, está por hacerse una historia de la literatura escrita por mujeres en Portugal con un aliento que aspire a lo exhaustivo, pues el único intento en esa línea, *Escritoras de Portugal* de Thereza Leitão de Barros, data de 1924. Por estos motivos y otros que me es imposible resumir aquí, los cuales están muy bien delineados por Sousa en el prólogo, la meta de la antología es abarcar un siglo de poesía escrita por mujeres, pero que se adentre en lo que va del siglo XXI. Ése es básicamente el segundo hilo que mencioné en párrafos anteriores. El orden de presentación es cronológico, pero inverso. Así, la primera autora incluida es Mafalda Sofia Gomes, poeta que tiene hoy 30 años de edad, y la última es Judith Teixeira,

nacida en 1880, catorce años antes que Florbela Espanca. En la antología, estas dos últimas autoras son las únicas que nacieron en el siglo XIX. Por otra parte, se incluyen poetisas muy conocidas internacionalmente, como Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), y otras claramente identificadas en Portugal, pero no muy “exportadas”, como Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007). Sobre Fiama, Sousa hace una observación importante: perteneció, junto con Luiza Neto Jorge (1939-1989) y Maria Teresa Horta (1937), al grupo de poetisas de *Poesia 61*, revista en la se expresó un estilo que era incompatible con la idea de la “transparencia del lenguaje”, la cual subrayaba la condición verbal, textual, de la poesía. Un buen ejemplo es “El nombre lírico”, poema de Fiama que cito íntegro: “Esta mañana / hoy / es un nombre // Apenas amanece / ni el sol / le evoca // Una palabra / palabra sola / se mantiene // Con un nombre / amanece / clarea // No de sol / sino por quien / lo dirá” (153). A esta línea de poesía se suman, sin duda, autoras como Ana Hatherly (1929), cuyo poema “Una calculadora de improbabilidades” inicia también con una reflexión de corte formalista: “Un poeta es una calculadora de improbabilidades / la información cuantitativa proporcionada / la información estética reforzada. / Es una máquina meta-erótica en que las discrepancias / son las fulguraciones de la máquina” (165).

Esta distinción me da pie a observar que en la antología se distinguen en principio dos áreas, que apuntan a responder la pregunta: ¿Qué poemas inequívocamente fueron escritos por mujeres, si prescindimos de la referencia autoral? Es obvio que aquellos que tienen la marca gramatical de género pero muy probablemente también los que abordan temas militantes de defensa del lugar de la mujer en un mundo patriarcal, o los que reivindican el derecho a tocar temas o expresar condiciones que, por represión de pudor se ocultaban, con los riesgos, claro, de la exhibición meramente desafiante que, dependiendo del contexto, puede caer en el vacío. Por ejemplo, el poema “Menstruación”, de Mafalda Sofia Gomes, logra vencer estos escollos desde su estrofa inicial: “amo que las mujeres sangren / manchen / la ropa interior / ensucien / el borde de los dedos / con que escriben la palabra / adelante” (32). Hablar del ciclo femenino hoy es trivial, no se oculta socialmente. Tal vez no sea así en el

mundo islámico, aunque no podría asegurarlo. Sin embargo, no me imagino a Florbela Espanca escribiendo sobre el tema con esa naturalidad y desparpajo. El poema de Mafalda Sofia Gomes toma la menstruación como un elemento de identidad, de solidaridad, de sororidad. Es decir, no busca sólo romper barreras, por debilitadas que hoy se encuentren en comparación con la época de la dictadura, sino que apunta a un vínculo profundo de la condición de ser mujer.

Muchos otros poemas son claramente producto de una sensibilidad similar, que es aguda y depurada y que me atrevería a llamar femenina. Por ejemplo, “Manual para la soledad” de Francisca Camelo (1990), que pasa, maravillosamente, de una meditación instalada en una “vulnerabilidad femenina” –en la que se logra dominar el “miedo oculto” (miedo a la agresión cotidiana que han padecido las mujeres al transitar por la calle solas, al estar solas en un lugar público)– al acto de escribir y a la reflexión en torno al trato con las palabras. Si el poema inicia con: “lo que importa / cuando estás sola: / saber guardar silencio / palabras móviles / memorias flotantes / el corazón adiestrado / poco dinero en la bolsa / ojos cerrados / miedo oculto / sangre en la boca / mesas tranquilas.”, termina afirmando: “lo que importa / cuando estás sola: / escribir / escribir. / aún cuando las palabras / escribir / pierden el / escribir / orden: / escribir / qué importa / escribir / cuando estás sola” (33-34). O “Galaxia exterminada” de Sara F. Costa (1987), que relata metafóricamente el fin de una relación de una manera elegante, con un patetismo controlado, consciente, que subraya la dignidad y la independencia de manera sobria.

En fin, la lectura de la antología *¿Lo diría mejor el tiempo? Un siglo de poetisas portuguesas* es una estimulante experiencia que hace resonar las siguientes palabras de José Saramago:

[a] parte da humanidade em que eu ainda tenho esperança é a mulher. E estou à espera, já há demasiado tempo, que a mulher se decida a tomar no mundo o papel que não seja o de uma mera competidora do homem. Se é só para ocupar o lugar que o homem tem desempenhado ao longo da história, não vale a pena. O que

a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher.<sup>2</sup>

Esperemos que esta esperanza poco a poco se vaya transformando en profecía. Sin duda, el trabajo de Ana Rita Sousa y Mijail Lamas es un paso en esa dirección.

**Nieva-de la Paz, Pilar (ed.), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang, 2022. 269 pp. ISBN 9783631886427**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.42843

Reseña de EWELINA TOPOLSKA

*Universidad de Silesia (Uniwersytet Slaski), Polonia*

*Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas* (2022) nos invita a contemplar el rico tapiz de la narrativa femenina, explorando cómo las creadoras en lengua española han redefinido los mitos tradicionales y han contribuido a forjar nuevas identidades a través de su literatura. Editado por Pilar Nieva-de la Paz, este libro es un compendio interdisciplinario que abarca géneros como la narrativa, el ensayo, la poesía y el teatro, ofreciendo una ventana a la evolución de los roles de género desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

Un total de once especialistas analizan cómo las autoras contemporáneas han empleado técnicas innovadoras para cuestionar y reinterpretar los mitos, proporcionando así nuevas perspectivas y modelos femeninos que se alejan de los estereotipos tradicionales. Dado que el canon mítico —sin la exclusión de la Biblia, ya que se aplica igual a los mitos bíblicos— ha sido predominantemente moldeado por hombres,

<sup>2</sup> José Saramago, en “Saramago anuncia a cegueira da razão”, *Folha de São Paulo* (18 de octubre de 1995), reportaje de Bia Abramo. Citado verbalmente por Carlos Reis en su conferencia “José Saramago como matéria de trabalho”, durante las I Jornadas Internacionales de Estudios Afro-Luso-Brasileños en memoria de José Saramago, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 5 de diciembre de 2022.

no sorprende que las escritoras busquen revisar y reinterpretar las asignaciones sociales que tanto impacto dejan en la identidad de las mujeres desde su infancia más temprana. En este sentido, la reescritura del canon mitológico es un ejercicio propio de las posiciones de toma de poder y, como tal, forma parte de un proyecto más amplio por parte de las mujeres con el fin de deshacerse del yugo del patriarcado en diferentes esferas de la vida.

Una de las figuras que destacan en el campo de batalla contra el androcentrismo es María Teresa León, cuya epopeya novelada *Menes-teos, marinero de abril* (1965) se analiza en el presente tomo por Francisca Vilches-de Frutos. La investigadora subraya la relación de dicha novela con la prominente literatura del exilio republicano español, repleta de ejemplos de utilización de los mitos clásicos como punto de partida para meditar sobre las complejidades de la diáspora, en la que la comunidad expatriada tiene que enfrentarse a diario con un penetrante sentimiento del desarraigo.

El exilio también fue el destino de Rosa Chacel, autora de *Margarita (zurcidora)*, publicada en 1981, de la cual se ocupa en la presente colección de ensayos Pilar Nieva-de la Paz. El verbo empleado en el título hace referencia a la mitológica Aracne, cuya labor sirve a Chacel como una metáfora del acto de creación: al igual que Aracne, Margarita, un *alter-ego* de la misma autora, “teje”, incorporando a su flujo de conciencia hilos provenientes de diferentes culturas y tiempos, desde la antigua Grecia, pasando por el romanticismo alemán, hasta las teorías en boga de la primera mitad del siglo XX, tales como el psicoanálisis.

El siguiente estudio, de Inmaculada Plaza-Agudo, lleva al lector a la España de posguerra, analizando el poemario *Mujer sin Edén* (1947), así como la pieza teatral *Nada más que Caín* (1960), de Carmen Conde. En ambas obras Conde somete a escrutinio el arquetipo negativo de Eva como la tentadora, redefiniéndola más bien como una víctima del ente divino que la hace responsable de la maldad del misógino mundo, en el cual el poder, y asimismo la capacidad de infligir sufrimiento, quedan concentrados en las manos de los hombres.

Es evidente la analogía entre el personaje de Eva y el de Helena de Troya, cuya inocencia queda reivindicada por dos dramaturgas del exilio, María Luisa Algarra y Teresa Gracia. Teresa Santa María Fernández, autora del análisis de *Cassandra o la llave sin puerta* (1953) y de *Las republicanas* (1978), piezas respectivamente de las mencionadas creadoras, subraya el empeño presente en ellas de alejarse del estereotipo de la “mujer fatal” a favor de una evolución hacia una imagen pluridimensional y moderna. En este sentido, Gracia configura a Helena como una mujer autónoma, responsable de su destino y comprometida con el bienestar colectivo.

A continuación, figura un igualmente interesante ensayo de Francisca Montiel Rayo, quien examina una serie de biografías y representaciones de mujeres notables (por ejemplo, doña Jimena, María Pacheco o Santa Teresa de Jesús) publicadas durante el exilio republicano español por autoras de renombre como María Teresa León, Rosa Chacel, Clara Campoamor, entre otras, y por escritoras menos conocidas, seguido por el ensayo de Luisa García-Manso detallando la emergencia y la evolución en el tiempo de María Silva Cruz, conocida como “la Libertaria”, una figura heroica moderna que participó en la insurrección anarquista de Casas Viejas, retratada por tres autoras con claras inclinaciones anarquistas: Lucía Sánchez Saornil en el “Romance de la Libertaria” (1936); Federica Montseny en la versión narrativa *María Silva la Libertaria* (1951), y Teresa Gracia en *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* (1973). El personaje histórico que une las tres obras fusiona las cualidades del héroe tradicional —valentía, sacrificio, perspicacia y sensatez— con atributos vinculados a la maternidad y que se asocian a la “esencialidad” femenina, hibridando de este modo el tradicional rol femenino con el masculino.

Por otro lado, María del Mar Mañas Martínez centra su atención en la contemporánea obra teatral *Emilia* (2016), de Noelia Adán y Anna R. Costa, y el cómic de Carla Berrocal *La Imprescindible* (2021), con los cuales sus autoras recuerdan al público el importante papel de Pardo Bazán en la ardua tarea de luchar por los derechos de las mujeres. En estas obras destaca el afán por mantener la fidelidad histórica, un fin contrario al que se propone Cristina Morales, quien en su *Introducción a*

*Teresa de Jesús* (2020), una novela analizada en el volumen por Cristina Sanz Ruiz, a partir de *del Libro de la vida*, fantasea libremente sobre cómo podría haber sido el relato de los días y pensamientos íntimos de la santa si hubiera tenido la oportunidad de expresarse sin las restricciones típicas de la época ni la censura de sus superiores y de su género.

El siguiente estudio que encontramos es una investigación sobre la evolución de varios motivos temáticos derivados del estudio del cuadro de Velázquez *Las Meninas*, labor esta realizada por Verónica Azcue. La autora propone al lector un recorrido por obras teatrales de Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero y Beatriz Sierra durante el cual observamos un gradual cambio de enfoque desde la figura central de Velázquez hacia una mirada puesta en el personaje femenino. Azcue hace asimismo hincapié en las técnicas de desjerarquización y democratización que emplean las y los autores, un fenómeno igual de patente en *Materia Medea* (2019), de Sergio Jaraiz, un espectáculo de danza analizado en el volumen por Julio E. Checa Puerta, en el cual una bailarina usuaria de silla de ruedas marca el ya existente palimpsesto de sentidos que había crecido alrededor del personaje mítico de Medea con su experiencia única como una persona con movilidad reducida.

Completa el volumen un trabajo de Christian von Tschilschke sobre *Las maravillas* (2020), de Elena Medel, una novela transgeneracional que, a contracorriente de muchas entusiastas tendencias contemporáneas en la escritura femenina, emula el estilo “disfórico” de autoras de renombre como Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité, insistiendo en la dimensión determinista de nuestro entorno y la vigencia de la división de la sociedad en clases. El hecho de pertenecer a la clase obrera le impone a María, septuagenaria al inicio de la novela, y a su nieta Alicia, una trayectoria vital en cierto modo esquemática, concentrada en la lucha por lograr un mínimo de autonomía, “una habitación propia”, en condiciones de constante precariedad financiera. Sin embargo, cuando el dinero escasea, paradójicamente la libertad se paga cara: a veces a un precio tan elevado como la decisión de dejar al cuidado de la familia a la propia hija.

En definitiva, *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, publicado por la editorial Peter Lang, con aportaciones de académicas y académicos de una larga trayectoria profesional, es sin duda una propuesta a tener en cuenta a la hora de adentrarse en el estudio de construcción de la identidad femenina a través de la producción cultural de la última centuria. El libro documenta el diálogo entre el legado ancestral y la realidad de la vida contemporánea, mostrando las ingeniosas formas en que novelistas, dramaturgas y dramaturgos, así como creadores en el ámbito de la danza integran los hilos de la tradición mitológica en sus obras, deshaciendo las viejas narrativas y tejiendo en su lugar historias e imágenes que son un verdadero reflejo de las subjetivas vivencias de la mujer, no la mera proyección de la fantasía masculina sobre el sexo opuesto.

**Saneleuterio, Elia y Fuentes del Río, Mónica (eds.), *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2021. 207 pp. ISBN: 978-84-1311-601-3.**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.38761

Reseña de ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN  
*Universidad de Almería*

Posiblemente no haya cuestión más controvertida en los Estudios Literarios que la noción del canon. Seamos honestos, las obras literarias no suelen entrar a formar parte del sagrado canon por su calidad. O al menos no es el requisito imprescindible para ello. El canon responde a los poderes y la ideología dominantes, lo cual, por más que se quiera defender la idea del canon como el núcleo de la cultura occidental, no deja de ser reaccionario, como sostuvo Enric Sullà, cuya tesis es citada en “Escritoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas y la apertura del canon”. Este capítulo de Elia Saneleuterio, de la Universitat de València, y Mónica Fuentes del Río, de la Universidad Complutense de Madrid, abre el volumen que ambas coordinan, *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo* que editó

en 2021 Ediciones Salamanca en este contexto de creciente interés, por suerte, de las relaciones entre los estudios de género y la literatura. El volumen consta de tres partes y doce capítulos en los que se reúne a especialistas de renombre de diversas partes del mundo.

La primera parte, titulada “El yo como cuerpo y espacio: transgresión y movimiento” se abre con el ensayo “La evolución de la representación de la ciudad en las poesías de Alfonsina Storni”, de Mutsuko Komai de la Seisen University, donde nos presenta el símbolo de la ciudad en los tres periodos de la poesía de Storni y cómo se relaciona con la situación de las mujeres, pues en un primer momento representará un espacio opresivo y restrictivo e irá evolucionando hacia un lugar que confiere libertad e independencia a las mujeres hasta desembocar en un lugar pesimista.

A dicho capítulo le sigue “Este no es mi territorio. Experiencia migratoria femenina a través de la poesía de Ana Merino”, de Alfonso Bartolomé de la University of Nebraska-Lincoln. En él, Bartolomé estudia la idea de la alineación, la otredad y el desdoblamiento que provoca la experiencia de la migración en obras como *Preparativos para un viaje*, *Los días gemelos* y *La voz de los relojes*.

A continuación, nos encontramos con “El lenguaje sagrado del movimiento: sensualidad y misticismo femenino en la obra de Nellie Campobello”, de Begoña de Quintana Lasa, de la Washington State University. En este texto, De Quintana estudia la representación de la madre de *Las manos de mamá* como el arquetipo de todas las madres mexicanas, a la que describe con un lenguaje que la conecta con la *écriture féminine*.

“Un canto cuir en la poesía cubana contemporánea: transgresiones eróticas en la escritura de Odette Alonso”, de Helen Hernández Hormilla, de la University of Miami, es el capítulo que cierra esta primera sección, donde Hernández desvela cómo esta celebrada autora de la diáspora cubana desafía en su obra, a la que incorpora elementos paratextuales como una lista de reproducción de Spotify, la heteronormatividad y el binarismo subvirtiendo las normas patriarcales del género y la

sexualidad a la par que señala la ausencia de una conciencia activa en la tradición homosexual cubana.

En la segunda parte, “Representaciones de la maternidad y la infancia”, asistimos a dos ensayos que siguen la estela de la metodología del estudio de las imágenes de mujeres en la obra de autores canónicos, que Mary Ellmann inauguró en 1968 y que no ha dejado de ofrecer interesantísimos resultados hasta la fecha. El primero de ellos es “Reinas, diosas, madres y prostitutas. Cuatro arquetipos en tres piezas dramáticas de Antonio Gala”, de Lucía Rodríguez Olay, de la Universidad de Oviedo, donde estudia las imágenes de mujeres que el dramaturgo creó en *Los buenos días perdidos*, *Anillos para una dama* y *¿Por qué corres, Ulises?* En ellas, Gala reinterpreta personajes femeninos históricos, como Jimena o Penélope, que por más intención que tengan de rebelarse contra las imposiciones sociales que restringen la vida de las mujeres, finalmente acaban retornando al espacio que el patriarcado les ha asignado. A este capítulo le sigue “*Madre que estás en los cielos*, de Pablo Simonetti. La figura materna en la construcción de la sexualidad”, de Elizabeth Hernández Alvídrez, de la Universidad Pedagógica Nacional. Aquí, Hernández estudia el personaje de Julia, quien a través de la escritura reflexionará sobre su papel de madre y luchará por encontrar su verdadera identidad sexual.

El séptimo capítulo se titula “Madejas de cabellera maternal. Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Montserrat Roig y Esther Tusquets”, de Emilie L. Bergmann y Elia Saneleuterio, de la University of California y la Universitat de València, respectivamente. En él, las autoras recuperan el tropo del cabello materno tan recurrente en la narrativa escrita por mujeres en el siglo XX y lo analizan como un elemento que representa la complejidad de las relaciones maternofiliales, pues simboliza lo sensual y lo monstruoso, aquello de lo que las hijas tienen la necesidad de liberarse.

En “*La caída*, de Beatriz Guido: representaciones de la infancia bajo el peronismo”, de Rebecca Weber de la Universität Siegen, asistimos a la representación de la infancia en la Argentina de los 50, por lo que la crítica social al peronismo y a los conceptos tradicionales de género y

familia están muy presentes. Weber estudia los personajes de Albertina, adolescente que va a estudiar a Buenos Aires que tiene el deseo de liberarse de las normas machistas de la sociedad, y de los niños Ciblis, que ejemplifican el desamparo infantil, consecuencia de la decadencia a la que ha conducido la pobreza en el país.

La tercera y última parte, titulada “De lo singular a lo plural: el feminismo y el compromiso en la literatura”, se inaugura con el capítulo “La otra luz: una aproximación filosófico-mística a la *otredad del yo* en María Zambrano”, de Sally Abdalla Wahdan, de la Ain Shams University. En él estudia la metáfora de la luz como el deseo del conocimiento y la búsqueda de la verdad, del yo y sus otredades, bajo el influjo de la mística cristiana de Juan de la Cruz y del sufismo islámico de Ibn Arabí.

Le sigue a este capítulo “El yo comunitario, la memoria histórica y la violencia contra las mujeres en el rap de Rebeca Lane”, de Teresa Fernández-Ulloa, de la California State University, un interesante estudio sobre esta rapera y activista guatemalteca, en cuya obra desafía los discursos coloniales y lucha por la visibilidad y los derechos de las mujeres racializadas, abordando cuestiones relacionadas con la identidad maya y la violencia contra las mujeres, entre otras.

A continuación, podemos encontrar “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género”, de Mónica Fuentes del Río, de la Universidad Complutense de Madrid. En este penúltimo capítulo, la autora estudia la relación entre ser mujer y ser escritora en la obra de Martín Gaité. Se puede rastrear perfectamente en sus personajes femeninos, que encuentran en la lectura el lugar donde soñar y en la escritura el espacio donde hallar la compañía y la libertad.

Y cierra este magnífico volumen “Rosa Montero y la defensa de la igualdad en el siglo XXI”, de Lucia Russo, de I. C. Statale Raffaele Viviani di Napoli. En este colofón, Russo observa en la obra de Montero la evolución de la situación de las mujeres en los años de la democracia española, la importancia que concede a la introspección psicológica, al amor y los sentimientos de pérdida asociados a él, así como la fugacidad de la vida y la presencia de la muerte. Pero será la cuestión del feminis-

mo la que mayor protagonismo cobre en este ensayo, motivo por el cual reivindica una mayor presencia de la obra de Rosa Montero en los planes de estudio españoles.

En definitiva, esta obra colectiva editada por Saneleuterio y Fuentes, efectivamente, responde a la necesidad imperiosa de que la educación literaria se haga eco de las necesidades y demandas sociales que buscan la consecución de derechos y una verdadera igualdad. Para ello, la apertura del canon educativo se hace imprescindible, una misión compleja y apasionante a la que las editoras y las autoras de *Femenino singular* han contribuido creando una obra referente.

**Almeida Cabrejas, Belén; Pichel Gotérrez, Ricardo; y Vázquez Balonga, Delfina (eds.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid: Sílex, 2024, 429 pp. ISBN: 978-84-19661-19-7**

DOI 10.5944/rei.vol.12.2024.43738

Reseña de INÉS DE ASÍS DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

En la línea de estudios dedicados a la historia cultural de las mujeres, que se ha desarrollado exponencialmente en las últimas décadas y que cuenta en el panorama hispanohablante con trabajos de referencia como la *Breve historia feminista de la literatura española* de Díaz Dı́az Dı́az Dı́az y Zavala (1993-1998) o proyectos pioneros como BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas), se nos presenta este completo trabajo dedicado a la escritura de sujetos femeninos de diferentes épocas.

Como los mismos editores señalan en la introducción, su objetivo es “aunar en este volumen un acercamiento sólido a la escritura de mujeres desde múltiples perspectivas que, sin duda, contribuirán a llenar los huecos de esta parcela de conocimiento” (p. 11).

Estas palabras constituyen una perfecta síntesis de lo que encontraremos al adentrarnos en sus páginas. Los doce trabajos que conforman el volumen construyen un panorama consistente, rico y completo, que comienza en la Edad Media y concluye en el siglo XIX y trazan un recorrido variado que va cumpliendo el mencionado propósito inicial de llenar los vacíos aún existentes en la historia de la cultura letrada de las mujeres de épocas pasadas, lo que consigue mediante el acercamiento a diferentes tipos femeninos y aplicando enfoques diversos dentro de la perspectiva filológica, que vertebra coherentemente el conjunto, como veremos a continuación.

Por orden cronológico, como hemos señalado, las primeras aportaciones corresponden al período medieval. Víctor Caballero Gómez se aproxima a documentos notariales del siglo XV de una comarca concreta, Daroca, para estudiar de qué manera están presentes en ellos las mujeres, qué situaciones vitales y qué rango de actuación tenían según se desprende de ellos y qué relaciones se establecen en este contexto entre hombres y mujeres. De esta manera, a través del análisis de albaranes, el autor ilumina certeramente estas cuestiones que todavía nos son muy desconocidas, aportando nuevos datos sobre un aspecto tan interesante como la agencia femenina. Por su parte, Miguel García Fernández lleva a cabo un análisis documental en torno a la figura de la noble castellana doña Aldonza de Mendoza (cuya cronología nos remite al primer tercio del siglo XV), del que extrae observaciones profundamente pertinentes que dan cuenta de la autoridad e influencia que tenían las damas de la nobleza castellana como ella, contrariamente al estatismo y pasividad que tantas veces se ha atribuido a las figuras femeninas de la época. Así, reflexiona sobre la importancia de la oralidad y sobre el concepto de las mujeres como *fazedoras* de cultura, es decir, como sujetos con agencia más o menos directa en este ámbito.

En lo que respecta al siglo XVI, el volumen recoge dos trabajos que se aproximan a la cuestión desde una perspectiva lingüística. El de José Luis Ramírez Luengo aporta una descripción sincrónica de la variedad resultante del contacto entre español y portugués en la época, señalada a partir de las muestras epistolares de dos correspondientes femeninas en

la época, lo que lleva a cabo a partir de un análisis exhaustivo que comprende todos los niveles del lenguaje. El de Ana Serradilla Castaño propone un estudio gramatical para mostrar la especificidad de algunos usos morfosintácticos en la escritura de mujeres del período, para lo que toma como punto de partida un corpus de cartas, en el que analiza cuestiones tan llamativas y elocuentes como la tendencia al uso del superlativo o del diminutivo, que presenta algunas diferencias sustanciales con el de muestras de sus homólogos masculinos.

A caballo entre los siglos XVI y XVII, en plena época áurea, se sitúan las aportaciones de Patricia Fernández Martín y de Verónica Zaragoza Gómez, ambas, además, encuadradas en el marco de la escritura conventual. La primera estudia la intersubjetividad (todo elemento que focaliza la relación entre escritor y lector) en las cartas de Ana de San Bartolomé, a partir de elementos como los vocativos y la autorreferencia, lo que resulta muy interesante, porque arroja unos resultados que muestran, como la Dra. Fernández Martín señala, “una interacción entre tres aspectos socioculturales: la pertenencia a la orden, el género y el rasgo de proximidad con el destinatario de la carta” (p. 187). La segunda se centra en un cancionero poético anónimo de las carmelitas descalzas de Vic para tratar de rastrear en sus versos la impronta de la autora, Ana de la Madre de Dios de Casanate y Espés. Consigue, efectivamente, proponer una hipótesis muy bien cimentada, basada en las coincidencias textuales, temáticas y biográficas que resultan del contraste entre las dos unidades textuales contrastadas: el cancionero anónimo y los cuadernillos poéticos del convento de Santa Teresa de Zaragoza, con composiciones de la citada Ana de la Madre de Dios. El artículo se completa con una acertada reflexión sobre la importancia de las manifestaciones poéticas en el Carmelo Descalzo como parte, por ejemplo, de la construcción identitaria o de la forja del sentimiento comunitario.

Todavía en el siglo XVII y adentrándonos ya en el XVIII se encuentran los trabajos de Cristina Tabernero Sala e Irene Roldán. En el primero, la autora se aproxima a las muestras epistolares de un número nutrido de mujeres vascas y navarras de la época, pertenecientes, lo que es interesantísimo, a una clase social media-baja (baja nobleza y burgue-

sía urbana) para analizar sus usos lingüísticos, de manera que se muestren y se justifiquen los diversos grados de habilidad de esas mujeres en la actividad letrada. Se extraen conclusiones muy sugestivas y que invitan a la reflexión, como la falta de correlación entre nivel socioeconómico y nivel sociocultural. En el segundo, la estudiosa toma como punto de partida las cartas de Josefa de Borja Centelles a su hermano para llevar a cabo un examen pormenorizado de una selección de fenómenos morfosintácticos relevantes para la lengua española del período. A través de ellos se cuestiona el estancamiento que se le ha atribuido en numerosas ocasiones y se demuestra que todavía no se había llegado a un “estadio de finitud de la evolución del español” (p. 345).

La aportación de Rocío Díaz Moreno y Diego Sánchez Sierra se enmarca también en el contexto dieciochesco. Los autores se centran en el análisis de elementos lingüísticos que vehiculan la expresión de la subjetividad en la correspondencia de miembros femeninos del marquesado de Algarinejo y Cardeñosa. Bajo esta premisa, ofrecen un interesante estudio que refleja el habla coloquial de la época y la expresividad emocional de las mujeres, con resultados que se contrastan, como en el caso de otros estudios del volumen, con los de escribientes masculinos para observar las diferencias de género en el uso de la lengua.

Por último, nos situamos ya en el siglo XIX, en el que se encuadran los tres últimos trabajos del volumen. En el primero, Elena Díez del Corral Areta y Teresa Díez del Corral Areta se adentran en el estudio de la correspondencia entre una mujer antioqueña, de la Colombia del siglo XIX, y su esposo para señalar la variación presente en el nivel gráfico-fónico de la lengua. Ilustran, así, diversos fenómenos que nos dan cuenta, de una manera muy clara y directa, de las características del español en las prácticas de escritura de las mujeres de la época en esa zona. El segundo trabajo, de María Fernández Álvarez, edita y estudia cuatro cartas escritas en 1810 por una mujer afincada en Madrid, Catalina de Catalán, a sus hijas Socorro y Pepita Tudó. Los motivos principales de interés que señala Fernández Álvarez son la información que aportan estas epístolas acerca del conflicto que España vivía en ese momento histórico, la Guerra de la Independencia, y su carácter íntimo y familiar, que da lugar a

una serie de interesantes usos expresivos relacionados con la inmediatez comunicativa. Además, cierra todo ello con unas consideraciones muy certeras acerca del estudio y la edición de textos desde diversas perspectivas, que nos permitan una visión panorámica del objeto de estudio. En el tercer trabajo, Patricia Giménez-Eguíbar se aproxima a la variedad resultante del contacto del español y del inglés durante la época, a través de un corpus de cinco cartas escritas por una mujer bajacaliforniana. En ellas, se nos ilustra magníficamente el fenómeno del translenguaje como una práctica que muestra el elevado nivel de manejo lingüístico de la escritora, que se revela como una hablante culta y creativa, cuya producción, por añadidura, refleja “una nueva conciencia crítica que, además de denunciar la implícita política lingüística que paulatinamente se va a imponer en la California de la segunda mitad del siglo XIX, reflexiona sobre las desigualdades que acarrea el uso de las lenguas minoritarias”, lo que la convierte en una figura de gran interés.

En este breve repaso, se aprecia, pues, la variedad de los sujetos, los contextos, los temas y las aproximaciones de los diferentes estudios. En este punto, merece la pena detenerse brevemente, asimismo, en uno de los aspectos comunes y destacarlo: nueve de los doce trabajos del volumen se centran en el estudio de correspondencia escrita por mujeres. Sin duda, la carta constituye una elocuente manifestación que nos permite reconstruir multitud de aspectos relacionados con las dinámicas socio-culturales y la agencia femeninas, lo que le otorga un gran valor y explica que tenga un papel protagónico no solo en este estudio, sino en muchos otros. Y es que “la carta permanece al través de los siglos como tipo insuperable de libertad expresiva” (Salinas, 1983: 260), lo que se acentúa en el caso de las mujeres, cuyas únicas muestras escritas, en muchos casos, son epistolares.

Para concluir, queremos destacar una reflexión muy relevante extraída de uno de los capítulos y que complementa adecuadamente nuestra exposición anterior. Hemos desgranado los distintos acercamientos a las manifestaciones escritas por mujeres, que suponen, como ya hemos reiterado, una aportación relevante al panorama académico y sociocultural, pero, como señala García-Fernández, “también resulta esencial pre-

guntarse por los silencios femeninos. El porqué de ellos, en qué contextos se documentan y cuándo su quebranto suponía o no una transgresión son aspectos fundamentales” (p. 38).

A la vista de todo lo anterior, estos trabajos cumplen, indudablemente, con la finalidad de ser “una referencia para futuras investigaciones orientadas por este camino” (p. 11), pues suponen una valiosa contribución académica.

### Bibliografía

BIESSES – *Bibliografía de escritoras españolas*, publicación web: <https://www.bieses.net/>

Díaz Diocaretz, Myriam, y Zavala, Iris M. (1993-1998): *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona: Anthropos.

Salinas, Pedro (1983), *Ensayos completos*, vol. 2, Madrid: Taurus.

