

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 47 / 2024



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es

 Centro Virtual Cervantes

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 47 / 2024

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es
 Centro Virtual Cervantes

FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.^a Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M.^a Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, María Francescatti, Fernando Millán Chivite, M.^a Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.^a Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.^a Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

Otras universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.^a Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.^a Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.^a Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.^a Do Carmo Henriquez (Universidade de Vigo), M.^a Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.^a Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñiz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.^a Elena Barroso Villar, Ana M.^a Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

Traductores del inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán
Traductores del francés: Manuel G. Caballero, M.^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson
Traductores del italiano: Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

La revista *Cauce* se encuentra indexada en base de datos Emerging Sources Citation Index (ESCI), de Web of Science (WoS), con una puntuación de +3.5. Desde 2021, figura en Q4 del Journal Citations Index (JCI) de WoS. Además, también se incluye en el índice en DOAJ dentro de la sección MLA (Modern Language Association Database) con una puntuación de +3. Otras bases de datos que recogen la calidad de la publicación son: Scopus, Dialnet (Q3), DULCINEA, CIRC (grupo D), LLBA, ISOC y LATINDEX (31/33 CRITERIOS, clasificación decimal universal: 81:82:37). De acuerdo con el índice español DICE, se han de destacar de nuestra publicación la trayectoria temporal (45 años, fecha inicio: 1977) y la pervivencia (+1.5).

El número 47 (2024) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550)

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista *Cauce*

Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego.

Han colaborado en este número: M.^a Eugenia Álava Carrascal (Universidad Isabel I, España), Juan Pablo Amaya González (Universidad del Bío-Bío, Chile), Ana M. Bande (Universidade de Santiago de Compostela, España), Manuel A. Broullón-Lozano (Universidad Complutense de Madrid, España), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Anna Cacciola (Universidad de Murcia, España), Ana Casal (Universidad Nacional de las Artes, Argentina), Ángeles Ezama Gil (Universidad de Zaragoza, España), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid, España), María Martínez Deyros (Universidad de Valladolid, España), Beatriz Martínez López (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España), Lisa Nalbone (University of Central Florida, Estados Unidos de América).

Artículos recibidos: 11

Artículos aceptados: 5

Artículos rechazados: 6



ÍNDICE

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER
Editorial: Carmen Conde, palabras para contener un destierro.....13

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: MUJERES, ESCRITURAS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ANTE LA ESFERA PÚBLICA EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA (SIGLOS XX Y XXI): ENFOQUES DIDÁCTICOS Y COMUNICACIONALES

BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.
Introducción al número monográfico: mujeres, escrituras y medios de comunicación ante la esfera pública.....35

HERNÁNDEZ GÓMEZ, RAQUEL
«Un mundo de basaltos encendidos»: procesos de creación literaria a partir de la correspondencia entre María Cegarra y Carmen Conde desde 1932 hasta 1935.....51

LEUCI, VERÓNICA
«Mujeres de pluma»: Redes literarias y diálogos poéticos entre Ángela Figuera y Carmen Conde.....73

MARTÍN GONZÁLEZ, MARÍA VICTORIA
«¡Andar sin cansarme!, andar el mundo!». Los textos radiofónicos de 1947 de Carmen Conde. Análisis y valoración.....97

PINTA, MARÍA FERNANDA
Escuela Serena. Formas artísticas y pedagógicas de movilizar afectos y reflexión entre la escuela, el archivo y la práctica curatorial.....115

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

PEREIRA, ALMERINDA M.^a ROSARIO Y PAULA ALEXANDRA VALENTE COUTO
O quarto em Lessing e Matute: o lugar da liberdade imaginativa e da
identidade – uma leitura didático-pedagógica.....153

3. RESEÑAS

BARRENO GARCÍA, IRENE

De la Torre, Josefina (2024). *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)*. Ed., introducción y notas de Alejandro Coello Hernández, Fran Garcerá y Alberto García-Aguilar. Madrid: Torremozas. ISBN: 978-84-7839-927-7. 406 pp.....179

CACCIOLA, ANNA

Establier Pérez, Helena (ed.) (2023): *El corazón en llamas: cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 415 pp.....185

EDITORIAL: CARMEN CONDE, PALABRAS PARA CONTENER UN DESTIERRO

LEADING ARTICLE: CARMEN CONDE: WORDS TO CONTAIN A
BANISHMENT

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2024.i47.01>

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)
Catedrático Emérito
ORCID: 0000-0001-9456-4154
revenga@um.es

Resumen: Carmen Conde vivió en sí misma la intensidad de un destierro interior que coincidió con su propia aventura vital en los años inmediatos al final de la Guerra de España. Su poesía se manifiesta en intensidades expresivas de indudable originalidad y se caracteriza por su particular vehemencia porque registró ansiedades vitales y sensaciones que surgían desde su voluntario confinamiento necesario por razones políticas. La escritora exiliada, perseguida y buscada, trasladó a su palabra poética sentimientos que fructificaron en una etapa de su poesía muy concreta y desde luego propia y personal.

Palabras clave: Carmen Conde, exilio, destierro interior, confinamiento, poesía.

Abstract: Carmen Conde experienced within herself the intensity of an internal exile that coincided with her own life adventure in the years immediately following the end of the Spanish War. His poetry manifests itself in expressive intensities of undoubted originality and is characterized by its particular vehemence because it recorded vital anxieties and sensations that arose from his voluntary confinement necessary for political reasons. The exiled, persecuted and searched writer transferred feelings into her poetic words that bore fruit in a very specific stage of her poetry that was certainly her own and personal.

Key-words: Carmen Conde, exile, internal exile, confinement, poetry.

Entre 1939 y 1946, Carmen Conde vivió en sí misma la intensidad de un destierro interior que coincidió con su propia aventura vital, que sus biógrafos han detallado cuidadosamente. Su poesía, escrita en aquellos años y recogida en varios libros, se manifiesta en intensidades expresivas que

están forjando una estilística poética en español especialmente agresiva e innovadora. Carmen Conde establece entonces un modo de hacer poesía que históricamente se le ha reconocido por su indudable originalidad y, desde luego, por su particular vehemencia. Se trata de una etapa en su obra creadora de indudable personalidad, tras la cual, ya en 1947, *Mujer sin edén*, su libro más valorado, iniciará otro espacio, y otros objetivos conducirán su poesía a un éxtasis creciente.

Posiblemente, por esta razón, los libros que escribe en esos años de posguerra formalicen o constituyan un período que revela un claro exilio interior, un destierro en el que algunos elementos, míticos ya en su poesía de aquellos años, determinan su singular originalidad, como pueden ser el mar, tan suyo, y tan añorado desde la distancia, como puede serlo también la tierra, con inmensidad en su alrededor, pero también con su intensidad telúrica, y, desde luego, como lo es la soledad, la soledad en compañía pero la soledad metafísica sentida desde muy adentro. Y, desde luego, el amor, el relato del amor de la eterna enamorada, tan sensible a todo, y el alma, y el cuerpo, y la personal concepción de Dios, y todos los demás que han compartido soledad y que han creado concurrencias.

Penetramos en una etapa muy compleja y menos explorada que otras zonas de su obra poética quizá por su propia dificultad, aunque biográficamente la podemos situar con detalle en los lugares en los que llevó a cabo ese confinamiento voluntario, aunque no tanto, de los primeros años de la Posguerra. Pero lo que queda muy claro es que Carmen se refugia, como ha hecho tantas veces con anterioridad y lo hará en el futuro constantemente, en la escritura. Porque la poesía para ella se convierte a partir de ahora en consolación y, desde luego, en salvación ante la adversidad. Por eso surge su lírica desde una autenticidad nítida, porque nace de la necesidad de la escritora de refugiarse en la palabra y encontrar en ella el destino que ansía y que busca. Es una etapa en la que Carmen realiza un claro proceso de introspección que ha de explicar su identidad y su destino, por lo que el esfuerzo es el resultado de una ansiedad constante, de la persecución de un anhelo y sobre todo la necesidad de alcanzar la gracia, en el evidente sentido simbólico que figura en el título del poemario que cierra esta etapa, revestido de la manifestación de la ansiedad, como lo es en efecto *Ansia de la gracia*.

El universo poético de Carmen Conde se enriquece desde el punto de vista mítico con la presencia de seres sobrenaturales, del ángel y del

arcángel, que protagonizan las reflexiones poéticas de estos años de apartamiento y exilio. Pero junto a estos seres etéreos y celestiales, surgen algunos elementos que definirán las representaciones poéticas y las poblarán de sentido, como son los sueños, las sombras y sobre todo los recuerdos y la memoria de la tragedia colectiva reciente, aún viva, que ha dejado huella muy profunda en la escritora y que se consagra en sus oleadas de memorias que no saben si son colectivas o propias, como hemos de ver más adelante. Las criaturas que pueblan sus poemas adquieren un protagonismo simbólico de una gran complejidad y asumen la vehemencia de las construcciones poemáticas que confecciona la autora en sus horas de soledad. Porque la soledad y el silencio, junto a la evocación del mar, ahora imposible y lejano, y de la tierra (pero también de la luz y del viento) que circunda a la exiliada formarán parte de su universo poético y lo enriquecerán con intensidad. Desde la indagación especular e introspectiva de la propia identidad al escrutinio de todo lo que la rodea, desarrolla Carmen un proceso de búsqueda que pone de relieve su necesidad imperiosa de alcanzar la gracia.

Cuatro libros, *Mío* (1941), *Ansia de la gracia* (1945), *Mi fin en el viento* (1947) y *Sea la luz* (1947), precedidos del inédito hasta 1967 *El Arcángel* (1939) constituyen un bloque compacto de la lírica de la desterrada, de la inquieta mujer que define identidades para mostrar desolaciones y búsquedas tantas veces infructuosas, de la creadora de una lírica definidora de una visión del mundo que surge de la propia intimidad para expresar interiores del alma de especial complejidad, tanto por la propia pasión eterna como por las circunstancias que modulan existencia y con dolor muchas veces, el espíritu de nuestra inquieta desterrada.

Ella misma cuenta en sus memorias, *Por el camino, viendo sus orillas*, en el capítulo titulado «Penosa realidad» cómo se produjo ese exilio interior y las consecuencias vitales y personales que provocó en ella esta etapa de apartamiento y soledad:

Un año entero encerrada en una habitación, lee que te lee y escribe que te escribe. De aquellos días —rodeados de ternura y de generosidad— salieron muchísimas páginas, entre ellas las que componen mi largo poema *El arcángel* incluido, inédito, en mi *Obra poética*.

[...]

El horizonte se cerraba cada vez más, y la salud se resentía, tanto en la amiga en cuya casa estaba yo, como la mía. Imposible salir de Madrid todavía. Las noches eran insostenibles para mi desánimo. Las mañanas aliviaban la tensión y se soportaba el día sin futuro previsible. Desde la habitación donde yo dormía se oía

todas las noches el ruido de los fusilamientos en el cementerio o cerca, nunca lo supe bien, de los «criminales republicanos», o comunistas, o vaya quién a saber qué clase de hombres sufrieron muerte.

Así pasó el año 1939-1940 (por lo que a mí se refiere), con su verano caluroso en piso que lo acusaba; con el tormento de las cartillas de racionamiento y del estraperlo: hambre para todos, pan agrio de apretado maíz, amenazas desde todas las bocas, y la angustia del recuerdo de los míos... Sin el cariño que me rodeaba y las atenciones, yo no habría sobrevivido.

En la primavera de 1940 fuimos a buscar casa en El Escorial por prescripción facultativa (¡bendito doctor Calandre Ibáñez!). Al enfrentarme con el camino y luego con el monasterio, me eché a llorar. Eran dos emociones contradictorias: la repulsa levantina al mundo de piedra que parecía inhóspito, y la admiración a un tiempo por el mismo.

[...]

Después del verano tomamos casa en la Alameda, número 12, 2º piso. Allí empezó una etapa inolvidable para mí. Desde los balcones y mirador del piso se veía la fachada norte del monasterio con todo su esplendor. Antes de seguir diré que allí escribí unas páginas a manera de ensayitos literarios que reuní en un libro, *Mi libro de El Escorial* [...] y muchos poemas destacando entre ellos los dedicados a El Escorial y que formaron mi primera entrega *Pasión del Verbo* y más tarde *Ansia de la gracia*.

[...]

Jamás, desde entonces, he disfrutado de mayor serenidad y tiempo para escribir a todas horas. La seguridad adquirida allí consta en mi poema «Jardín de El Escorial» (*Ansia de la gracia*). Las horas se vivían plenamente (Conde, 1986 I: 208-209).

En los primeros años de la posguerra y del exilio interior El Escorial tiene una importancia decisiva para Carmen Conde como lugar de escape y también como refugio para su aislamiento personal y psicológico. Es interesante a través de lo que escribe en las agendas conservadas en el PCCAO (Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver), de aquellos primeros años cuarenta los comentarios que escribe a casi diario en relación con su estancia en El Escorial y lo que ese retiro del mundo supone para ella. Así en las dos agendas conservadas de 1942, se recogen observaciones como estas:

Enero, 9. A El Escorial en el autobús de las 6. Frío aterrador. Llegamos y todo está dispuesto por la diligente Vicenta. ¡Qué primor de casina, toda cálida como un nido! Es un descanso maravilloso. ¡Quién viviera este, y otros muchos, invierno otra vez aquí!

Enero, 10. El Escorial. Es todo lo que puedo decir. Aire de yelo, nieve por todas partes, sol, y ventiscas. Gloria de El Escorial..

[...]

Febrero, 4. [...]. Por la tarde, sacamos billetes para El Escorial donde vamos a pasarnos el día 6 Amanda y yo, solas creo.

Febrero, 5. A las 9'15 a El Escorial. Sol en Madrid, y brumas ligeramente lluviosas, en El Escorial. Quietud, reposo; gozo de su breve (¡ay!) recuperación. Hubo grandes vendavales, como el año pasado. Aún no han vuelto las cigüeñas, que están al llegar. Esta inapreciable mujer que es Vicenta (Jiménez) y que nos sirve admirablemente desde el 25 de octubre de 1940, nos lo dispone todo, al punto. ¡Qué paseo, y qué quieta tarde al amor del brasero!

Amanda lee *La vida sencilla*, y yo sigo «sintiendo» esa obra teatral con el tema máximo de la muerte, para cerrar la serie de *El ser y su sombra*, *Instinto*, ... Tengo pereza física de escribir. Y dolor profundo por todos y todo. Por los míos, por los desconocidos que sufren; y por los que vuelcan su angustia en mis oídos, desoladamente.

Todas las gentes nos reciben y saludan con simpatía y afecto.

[...]

Marzo 6. En El Escorial. Noche y mañana de gran lluvia. Aquí, sol y aire.

Ha cambiado el ambiente del pueblo, está más ahogado y triste. La gente se siente oprimida por las dificultades cada día mayores. A nosotras nos pone tristes la angustia que vive en el aire¹.

Interesa, por ello, volver a *El Arcángel*, recordemos, de 1939, inédito hasta la *Obra poética* de 1967², y descubrir en su apertura la aparición de una criatura sobrenatural y celestial que comparece ante el sobrecogimiento de la escritora, criatura superior, más aún que un ángel, para mostrar el nombre de María y evocar su virginidad. Durante el día la escritora está desconcertada, sonámbula, desacertada, pero con el Arcángel todo cambia porque Dios necesita la voz del Arcángel para venir al mundo. En su reposo, en su retiro, en su destierro, la autora necesita y espera el privilegio que se ha cumplido en las noches en delirio, de espera por el Arcángel; y el encuentro se resuelve en consuelo pero también en fusión con la inmensa arquitectura de su imagen, como la arena que recibe la marejada de las plumas del Arcángel.

En la imaginística de este singular libro surgen nuevas figuras, nuevos seres simbólicos interfieren entre la escritora que espera su fusión con el Arcángel. Un caballo desde la nieve se aproxima a la puerta y la aurora se sobrecoge con su presencia porque no es un mensajero de la ansiada y futura posesión. Y con él la anhelada gracia que no se alcanza enseguida

¹ Agendas conservadas en el PCCAO.

² Seguimos esta edición, preparada y revisada por su autora, ya que la última, Madrid, Castalia, 2007, está plagada de erratas.

porque no hay pasos que recorrer y todavía hay que sentir nuevas elevaciones. Solo el Arcángel será la salvación ante la nieve elevada desde el suelo triste en la alta noche. Los galopes secos en la llanura nevada suenan transparentes de caballos que acuden a la defensa de la enamorada, invitada al imposible reposo, destinada a suspirar y esperar, porque la nieve, el sol y la luz no son sino accidentes del Arcángel. Caballo, ángel y Arcángel. Todo, ventana, cielo, madrugada, toros alados y leones, la anunciación de un ángel sin alas, arcángeles nuncios para evidenciar desolación: «¡Oh pequeñez de mis dolores de la tierra, de mis cuerdas de realidad! ¡Delirio, frenesí arcangélico, derramamiento de nuestra principal unión, plenitud de su descenso a mi cuerpo!» (Conde, 1967: 222).

Tiempo, sombras y muerte contextualizan los espacios del Arcángel y el diálogo apasionado y vehemente con la enamorada («tengo amor por él») (Conde, 1967: 223). El sueño, la vela y la pasión por el Arcángel soñado y sentido próximo y cercano, con el caballo blanco y en el mar que «cabe en la caliente urna de sostenido ensueño» (Conde, 1967: 223).

La visión personal de su propia intensidad condolida cierra la visión arcangélica en la última estancia, titulada por el «verbo». Visión introspectiva de una mujer destrozada por su propia inquietud y su inmensa soledad ansiosa de la protección sobrenatural del Arcángel, poeta, pobre sin genio, antorcha de pequeñas lumbres, soñadora de alterar torres y segar murallas. Y sola resta, sin compañía, abandonada de todos: «¡Feroz soberbia rival del Dios a quien amo, luchando por atraer a mi pasión y locura cuanto ya no podía arder *mío!*» (Conde, 1967: 224).

La soledad se impone y obliga a caminar desde la noche del ensueño al amanecer inesperado e ignoto. Sin camino, frente al viento de abril, sin otro bien que el propio pensamiento, rival de la tierra, en el amanecer ríe el Arcángel y una mano invisible pone fuego a la antorcha del sol: «No queda de mi angustia ni una aguja de frío. El sol vacía mis venas y son sangre mía las hierbecillas microscópicas, las crías inocentes de las aves y todo lo que es arena donde los transeúntes del alba ponen su despertar» (Conde, 1967: 226).

Mío, de 1941, presidido por el epígrafe de «El Escorial», permanecería inédito hasta 1948, cuando formó parte de un opúsculo titulado *Mi libro de El Escorial, Meditaciones*, editado por el Colegio Mayor Santa Cruz de Valladolid. El sucinto título *Mío* no es nuevo en Carmen Conde, porque, como hemos advertido, se sugiere en *El Arcángel*:

«luchando por atraer [...] cuanto ya no podía arder *mío*» (Conde, 1967: 224).

Mío es libro de soledad, de intimidad y de aislamiento en los primeros meses de la dolorida posguerra de Carmen Conde, retirada del mundo en El Escorial. Revela la expresión de un alma tremendamente angustiada y la vehemencia e intensidad emocional se va acentuando en los sucintos veinticinco poemas que componen el libro:

Unísona unidad compacta. Bajo retumbante que las montañas sostienen. Trazado indeleble en la abierta llanura. La luz que te señala en las noches de fuegos, revela tu arquitectura a la Toledo del alfanje líquido.

¿Quién, si no tiene un alma oceánica, puede resistirte el frente a frente, desnudos los dos de ternuras, en hispídos inviernos como los tuyos?

He puesto mis manos sobre tu roca amartillada, domada, hecha carmen de ardores, y nos hemos trasvasado el calor que nada ni nadie apaga (Conde, 1967: 229).

Desde el inicio, El Escorial es luz y fuego, carmen de ardores, lumbres y vértigo que abrasa. La piedra es roca amartillada que se torna en permanencia de la tierra, en eternidad. Porque en El Escorial la liturgia de la piedra niega la fugacidad. El paisaje se convierte en conjuro y los robles crean el espacio propio que en el cuarto poema se consagra como *mío*, tal como se venía adelantando en el libro precedente. «Esto es *mío*» se proclama al iniciar el poema contando con el tiempo, con el espacio, con la profundidad: «Es *mío* lo que elijo. Aparto de la multitud un ser y ya no se me va del corazón. Sumiso y dulce me da el suyo, porque siente –sin entender el misterio– que cumple con Dios al venir conmigo» (Conde, 1967: 230).

Comparece en las estancias siguientes el mundo del sueño: dormir, soñar, ensueño y desvelo: «Haceros soñar lo que nunca, si no es por mí, convertiríais en realidad mágica» (Conde, 1967: 231). Y con el sueño y el ensueño la permanente pasión por el mar, la plenitud del mar, «por donde yo entré a la Poesía» (Conde, 1967: 232). Y además la pasión por permanecer («No quiero irme») (Conde, 1967: 233) y la lucha constante entre el destino y la voluntad: «Pero ¿es que yo puedo sufrir un destino en lugar de hacérmelo a mi voluntad? (Conde, 1967: 233)».

La pasión por la vida en el destierro y la voluntad que supera el confinamiento desarrolla en la exiliada en El Escorial una decidida pasión por la fuerza del entorno y la presión implacable del paisaje, de las cimas, del monasterio y de su lección de trágica y funeral historia. Una declaración

de amor que también alude a la procedencia, al lugar de la historia y de la vida de la que la autora en ese momento vive, con toda su lección de dramatismo social y trágico patetismo personal. El Escorial es entonces pasión y refugio y la unión se fortalece en ese *mío* tantas veces reiterado, al final convertido en contención y milagro:

Te quiero porque tiembla mi cintura entre tus brazos. Me gustan tu olor áspero, tu viento salvaje, tu carne estremecida de inesperadas corrientes; la serenidad exterior de tu traza y el arrebatado apasionamiento que escondes.
He sido tuya como solo se es del que nos da hijo. Me has ordenado las prisas, corregido los impulsos; tu solemnidad me hizo soñar siendo señora de mí misma.
Nada me importan tus transeúntes, ni siquiera tus muertos entroncados con la Historia...
Para pertenecerte así había que venir desde el fragor de los otros y del mío; enterarme de la formidable virilidad de tu hechura.
Como la semilla calma la fecunda avidez, así tus columnas, tus pórticos, tus torres, todas tus piedras calientes realizaron su milagro:
Contenerme (Conde, 1967: 233).

Ante la partida se divisa el futuro y la autora se inquieta ante sus respuestas. La memoria de sí misma vinculada a los espacios habitados y la convivencia existida: «Se acaba el tiempo hoy, se adviene el mañana» (Conde, 1967: 235): «Mas aquí he estado, he sido yo. Y todo esto ha sido mío. Lo que es mío plenamente me llena de sí y se aumenta conmigo (Conde, 1967: 235)».

Cielo, tierra, viento, arquitectura, columnas, pórticos, torres, piedras calientes: «Frescura y amparo de la desnudez. Suntuosidad de la piedra tallada con rito ascético» (Conde, 1967: 237). Porque el poemario se cierra con la evidencia de la fusión íntima entre enamorada y paisaje con arquitectura, con historia, con primitiva hermosura original. Enraizada en la tierra, la autora encuentra su salvación «del plomo de mi siglo» (Conde, 1967: 238), transida de la esencia de El Escorial: «¡Te hallarán en mi obra, más tú que tú mismo!» (Conde, 1967: 238).

Y, al final, el mar, «el mar mío mediterráneo» (Conde, 1986 I: 265), tan lejos de El Escorial para cerrar con la última y definitiva pasión de la esencia del paisaje y del entorno:

¡Ya soy la tierra también!
Podréis arrancar desde mí si me hundís vuestras raíces.
Mis manos os sostendrán para que describáis la órbita siendo siempre míos (Conde, 1967: 238).

En este punto hay que hacer referencia a un poemario excepcional que Carmen escribe en estos mismos meses de destierro interior: *Honda memoria de mí*. En realidad, *Honda memoria de mí* es un extenso poema que fue publicado por primera vez, en 1946, en una preciosa edición «de lujo», ilustrada con dibujos de Pedro de Valencia y Eduardo Vicente, por la escritora Josefina Romo Arregui.

Honda memoria de mí fue el primer libro de poemas que Carmen Conde escribió tras la Guerra de España, cuando se hallaba refugiada en Madrid. Al terminar la contienda, tanto Carmen como su amiga Amanda Junquera parten de Valencia y se trasladan a Madrid donde se refugian en casa de la familia de Amanda, antes de pasar a ocupar el piso primero de la casa de Vicente Aleixandre en Velintonia, 5, cuando se vayan allí a vivir Amanda y su esposo, el catedrático Cayetano Alcázar Molina. Carmen permanece escondida allí los primeros años de la posguerra por temor a las represalias que le amenazaban en Cartagena y en Murcia. Está enclaustrada y escribe intensamente. En la primavera de 1940 se trasladaron a El Escorial, y allí, en una vida retirada y campesina, Carmen comienza a reorganizar su trabajo. *Honda memoria de mí*, su primer producto de su reincorporación a la escritura poética, lo escribe en esos meses en la sierra y lo finaliza en enero de 1942. Lo fecha en Castilla.

El extenso poema conocerá esa primera edición de 1946 y en 1947 lo incorpora a la edición de otro de sus primeros libros de la posguerra: *Sea la luz*. Organiza el nuevo libro en dos cantos junto a ese extenso poema, *Honda memoria de mí*, dividido en numerosas estancias independientes. Si en el canto primero asistimos al momento de la muerte y a la morbosa y detenida descripción casi medieval de los estragos que la macabra e inexorable hará sobre el cuerpo humano, antes lleno de vida y hoy convertido en corrupta putrefacción, en el segundo canto plantea el acceso al más allá esperado y deseado, la visión de Dios y la aceptación del destino ansiado, tras haber transitado el alma por una serie de espacios hasta llegar *Ante Dios*. La tercera parte está dedicada a la *honda memoria* de sí misma, para concluir un conjunto en el que de nuevo la autora se plantea su eterno destino partiendo de lo más material —el cuerpo— para llegar a la reflexión del objetivo final del alma y, por último, la tercera vida, la del recuerdo, la de la memoria. Cuerpo, alma y memoria revelados en una angustiada y apasionada indagación ascensional y ascética.

Honda memoria de mí constituye una valiosa representación de la escritura de Carmen en esos primeros años de posguerra. Vehemente y agresiva, firme en su voluntad, se recrea la escritora en la vitalidad de las imágenes y las representaciones de la naturaleza, siempre con la imagen suya de Dios muy personal, en esta visión de lo creado. Pero son los recuerdos, la memoria, los que protagonizan esta especie de autobiografía poética escrita en un momento crucial. Y también los olvidos, que dramatizan los impulsos de cada una de las estancias del poema.

En las anotaciones, Carmen refuerza argumentos y atribuye a la poesía total capacidad para reflejar el mundo interior, la ilusión, el ansia de perfección y de purificación, la vitalidad y la ansiedad de ser ella misma. Así afirma su propia personalidad y su voluntad de permanecer alerta, porque, como proclama contundente, «la poesía da un poder de inteligencia sensible».

En 1944-1945 se inicia la nueva poesía de Carmen Conde, ya en verso, que habría de culminar en *Ansia de la gracia*, tras el adelanto de *Honda memoria de mí*, el largo poema de singular intensidad lírica, y de los veinticinco poemas de *Pasión del verbo*, recogidos igualmente en tal libro, aparecido en la colección Adonáis (1945), primer reconocimiento de la poesía de la autora a través de un medio de difusión muy influyente y poderoso en aquellos años de Posguerra.

Se trata de un conjunto de poemas de una gran complejidad porque aúnan sentimientos vehementes de existencia y examen escrutador de la realidad circundante que forma parte de la vida de la escritora, cuya identificación y búsqueda de sí misma constituye uno de los alicientes del lirismo y la autenticidad de estos poemas, que rompían con lo establecido en los medios editoriales de la época, sobre todo cuando el conjunto se conoce a través de la edición de Adonáis.

En *Ansia de la gracia* (1945), Carmen Conde muestra uno de sus más sinceros mundos poéticos, comenzando por un intenso espacio dedicado al «Amor» y presidido por la autenticidad de una pasión y la verdad de una ansiedad constante y mantenida. La directa referencia a los momentos del amor descubre la intensa sensualidad que los define al tiempo que recupera la gran fuerza de la naturaleza circundante, enriquecedora con su imaginación de los espacios concretos del amor, vitalista, encendido y vivido a flor de piel. La entrega, la posesión, el encuentro, la ausencia, el hallazgo son escenas mismas de una pasión, con las que se abre este libro

que tiene otros episodios, recogidos en el apartado subsiguiente: «Destino», con reflexiones existenciales marcadas por el paso del tiempo, advertido en la naturaleza circundante y la propia imagen entrevista en el espejo, mientras que la muerte, de nuevo el amor, y sobre todo las interrogaciones ante el destino y ante Dios, amplían notablemente este mundo poético.

Junto a sentimientos eternos como la soledad o el presentimiento, motivos concretos y entrañables como la evocación de la madre o la reflexión ante un cementerio romántico, complican un mundo poético que, ante todo, lo que busca es expresar la ansiedad de la gracia, a la que se alude en el título, mientras que la autora intenta escrutar su propio destino, entrevistado en las escenas existenciales, voces escuchadas, ansiedad de conocimiento y, sobre todo, búsqueda de la verdad apasionada e incesante. Versos regulares, espléndidos endecasílabos y combinaciones de versos en libertad dan cuerpo a este nuevo mundo poético.

Siguiendo el orden de los poemas que estableció Carmen Conde a la hora de establecer su *Obra poética (1929-1966)* hallamos los signos del destierro interior que informan toda su poesía lírica de los años inmediatamente posteriores a la Guerra de España. Los poemas que tienen como escenario El Escorial rezuman desolación y desamparo y solo la piedra acompaña a la escritora en su destierro, Aunque resurge la figura del Arcángel y su arquitectura, el mito trae consigo los signos de la soledad que cierran el poema inicial de la serie «Destino», integrada en *Ansia de la gracia*. El «Clamor en Castilla» es el que marca el clima de desolación, ante la figura del mítico Arcángel:

Arcángel,
vuela piedras del cimborrio,
el jardín y sus estanques (Conde, 1967: 258).

Es el mundo de la piedra el que envuelve a la escritora con su dura lección de permanencia sobre el tiempo, sobre los huracanes, sobre las arenas. Ni siquiera el ardor de las campanas aplaca la sensación de desamparo, ante el seguro destino y la eternidad, cuando surge la simbólica siempre representación del mar, para cerrar manifestando, aun con mar, la soledad absoluta de la desterrada:

Ven, mi mar. Dame olas tú de acero,
dame fuerzas que se duerman a tu margen...
¡Que yo sola, sin espumas, sin sirenas,
solo puedo abrir los brazos a un Arcángel (Conde, 1967: 259).

Será en «Jardín de El Escorial», poema recordado por Carmen en sus memorias antes citadas, donde el silencio, la piedra, los siglos imponen su grandeza monástica frente al gran edificio, mientras cigüeñas, golondrinas y aun cuervos vuelan para poblar una soledad que es intrínseca ante tanta grandeza. Tierra dura, hostil, siempre seca para la desterrada, mientras el frío envuelve los bosques:

Yo aquí pude sacar lo mejor de mi vida.
Aprendí a conocerme, a saber lo que quiero.
Y no puedo alejarme, para nunca perder
esta seguridad de la Tierra y del Cielo (Conde, 1967: 260).

La introspección es exigente y dura, y el espejo envuelve a la desterrada, que manifiesta una imagen de sí misma, pobre y mísera, como se lee en «Asalto», mientras que en «Cansancio» surgen las llagas, que viven de ser llagas:

Porque vivo sombría de horizontes,
árbol solo, luz sin lumbre, aguardando
solo el final del mundo,
solo el final (Conde, 1967: 261).

Son los sueños compañeros habituales del destierro, inundan la existencia con sus mandatos y su voz marca un camino que conduce a situaciones de tormento en el cuerpo y en el alma. La soledad en la niebla acentúa desolaciones, aunque las promesas no sirvan y surja el «amor que se gasta sin medida / y luego el corazón pide llorando» (Conde, 1967: 263). Un poema como «Espejo», evidentemente introspectivo, descubre intimidades que revelan lo que se podía esperar en este clima de tanta desolación. Aunque la voz poética nunca está sola, por lo menos eso es lo que se afirma, la realidad circundante avisa de soledad. Sola consigo misma, porque oye su propia sangre, porque sueña con ella misma, aunque surja la imagen del deseo, pero nunca está sola, porque «ves ángeles que en nubes te denuncian: / ves la lluvia que los hila, / tú, / la sola» (Conde, 1967: 264):

¡Qué soledad tan llena de gran sabiduría
 la que me inclina a solas, en silencio sagrado!
 Dios late de mis ojos, recostando su Verbo
 en esta voz tan áspera con que quiso transir
 Al alma que lo vela como a un hijo de la sangre (Conde, 1967: 265).

Y en «Tránsito», surgen la luz, la soledad y el silencio, pero también el mar, fondo de la evocación de la desterrada y su ansia de la gracia, un ansia de morir siendo vida, que se cierra, sin embargo, con la claridad de un horizonte sin medida:

Luego de la luz era la Luz.
 Después estaba el mar y con el mar
 un ansia de morir siendo su vida.
 Mi alma sola, sueño liso respiraba

por sus ramas silenciosas de agua quieta.
 Otros seres que achicaban mi estatura
 ascendían en un vuelo transparente.

Ya estos días que reciben mi presencia
 iban lejos de mi tiempo...;
 un silencio de latidos resonaba.

Arriba de mi aurora cantó un pájaro
 y yo lo repetí con inefable
 claridad sin horizonte ni medida (Conde, 1967: 266).

Son los sueños compañeros seguros del destierro. En la búsqueda de la propia identidad, Carmen Conde indaga los sueños y proclama: «¡Nombres quieren los sueños!» (Conde, 1967: 267). Es el poema titulado «En el principio», y es una confesión en indagación de propia identidad, en un momento crucial de existencia en soledad. Y la escritora se pregunta: «¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo / si cuando son presencias sin contorno / alivian tanto al alma?» (Conde, 1967: 267).

La búsqueda del propio ser alumbraba desazón y los nombres («¡Qué tortura es llamar!») (Conde, 1967: 267) no traen la luz y los fantasmas seguirán siendo fantasmas. La soledad es completa. Los demás ya no están. Y la voz lírica queda sola:

¡Una niebla delgada entre el mundo y mis ojos;
 un silencio de exactitudes, un cielo

sin arcos que sostengan la bóveda
de la verdad con nombre fijo!

Me voy quedando sola en este mundo,
porque en el otro crecen mis amigos eternos (Conde, 1967: 267).

Es interesante recuperar en estas horas de destierro el compromiso de Carmen Conde con el mundo exterior, con la situación geopolítica de un entorno ahora destruido por la guerra y la muerte. Una «Elegía» alza la voz de la pérdida en estas horas de exilio interior y el entorno europeo comparece con su reciente devastación por la guerra. El poema es extenso y en él aparecen las ciudades derrumbadas, donde ya no arrullan las palomas en las cúpulas nutridas de hermosura y de historia. Avenidas, jardines y palacios han sido destruidos, pero lo ha sido también una juventud muerta en la batalla. Surge el sueño para acoger a los muertos, al dolor de los jardines y al dolor de los estanques, el hambre y la muerte:

¿Por qué os derrumbáis, ciudades europeas?
Hubiérais yo loado, con qué dicha
mi voz os arrullara. ¡Oh palomas
en cúpulas doradas de prestigio!

Teníais hermosura, historia luminosa,
y me dejáis en mitad del yermo.
¡Ay! Lloro por vosotras. Un robo inesperado
parece ante mi amor que os citen los viajeros
de vuestras avenidas, jardines y palacios.

Toda la infancia en vilo. La juventud de lucha:
¡Por veros y sentiros, por cantaros a todas!
Trabajando de día, aprendiendo en la noche.
Vistiendo lino humilde, alimentando apenas
los años más voraces de la vida (Conde, 1967: 271).

Y las lágrimas de la desterrada brotan ante el robo inesperado, desde la propia clausura, desde el propio destierro en soledad:

De lejos y de oídas tenía que enamorarme
con un ardor inútil, de Europa derrumbada.
Y vivo a solas hoy Castilla, la rugiente
de tantos huracanes como galopan. Sola (Conde, 1967: 272).

En el primer volumen de sus memorias se conserva un texto, escrito en El Escorial el 25 de enero de 1942:

Te necesito, mar.

He aprendido a sustituirlo todo en mi cabeza menos a ti. Tú no dejas nunca de ser el mar mío [...].

A veces estoy enferma de no ser tuya. El amor exterior gasta menos el cuerpo que el amor sollevado con ahínco. ¡Cómo se pierde juventud en tierra adentro! El alma gana tal pesantez que toda la carne es alma que pesa.

¡Tu fuerza sostenedora mantiene joven y grácil más tiempo!

Mi mar, mar mío, mar mediterráneo mío... Este viento copudo de Castilla se parece a tu oleaje, sin tu olor, como una mano en la oscuridad a la mano amada en plena luz (Conde, 1986 I: 265-266).

Y es que una de las privaciones y carencias más inmensas que sufre la desterrada es la lejanía del mar, su ausencia, la pérdida de su intensidad como forma de sentir la propia vida vinculada a los espacios inmensos que han formado parte de su vida anterior junto al mar. Porque el mar para ella es vida porque forma parte de su propia identidad y con ella ha permanecido siempre: vida y también reflexión y, siguiendo la tradición bíblica, imagen de la muerte, como explicó muy claramente en su entrevista con Rosario Hiriart en frase que ya se ha hecho mítica: «Yo vengo del mar, aún más, me gustaría morir en el mar».

En «Irrefrenable» la exiliada añora en el accidentado paisaje escurialense al mar, a su mar, entre las memorias y los sueños:

Algunos días por mi corazón la Tierra

pasa igual que el Mar.

Desembarcan oleadas de memorias

que no sé si son mías,

que no sé si las sueño...

En estos días, por mi corazón en vilo

el Mar lo empuja todo.

¡Soy tierra aquí en lo alto, mas aquello...!

Aquello que es el Mar huele a semilla:

a hombre que me hizo y que me tiene (Conde, 1967: 273).

Evidentemente, *Ansia de la gracia* es un libro de búsqueda y de indagación en tiempos difíciles. Las cicatrices de las recientes lesiones vitales han dejado su marca y han concienciado las reflexiones de una poesía, muy claramente de ansiedades.

Un poema como «Conciencia» manifiesta la necesidad de entender lo que ha sucedido y lo que está ocurriendo, y delata la inquietud ante los metafóricos mensajes que hay que descifrar desde la conciencia, pero también desde la protesta, desde el clamor, que surge de los obligados silencios, para que los cobardes tengan muy claro que la voz de la escritora alza por ellos precisamente la vehemente protesta eterna contra los maltratadores de los más débiles, de los que han sufrido la opresión y los males de la guerra, aunque se resignen en su mísera carne, y justamente por eso, porque se abaten ante la adversidad.

El clamor surge entonces desde los silencios y contiene un mensaje que revela el entendimiento y la comprensión de todos desde la especial capacidad de la voz de Carmen para comprenderlos, explicarlos y descifrarlos, labor para la que nuestra autora se considera la predestinada. A ella no cesan de llegarle los clamores, ante el silencio de las aguas y de las cimas y de aquellos que no se acogen al pecho protector de la predestinada:

Entender los mensajes.
 Estar parada en el campo
 y que lleguen las voces de todos los pechos mudos
 a retumbarme el pecho, volviéndolo sonoro.
 Que los cobardes sepan que por ellos levanto
 una protesta eterna contra quienes maltratan
 esa mísera carne de los que se resignan.
 Que los amantes oigan su clamor en mi boca,
 y que las flores crezcan en las gozosas márgenes
 de mis silencios llenos de música con lluvia.
 Que una madre se duela del dolor de su entraña
 dentro de las mías, y que un hombre levante
 la cabeza orgullosa de su creación más noble
 dentro de mi cabeza.
 ¡Una voz escuchando todas las del Universo!
 ¡Un mensaje, entendiéndolos todos!
 Si esto es mi destino,
 ¿por qué no cesan de llegarme clamores,
 y se callan las aguas, y se duermen las cimas,
 y los que siempre buscan se apartan de mi pecho? (Conde, 1967: 275).

Interrogaciones que contienen ansiedades de la desterrada. En «Conocimiento» la autoidentificación está consumada por la desolación, por el delirio, por la tierra que aguarda y las interrogaciones continúan: «¿Qué

pozo hay al pie de mi existencia humana? / ¿Qué mano desaloja mi cántaro de júbilos? / ¡Oh sed de aquella voz que me rebose! (Conde, 1967: 276)».

Un poema especialmente singular es «Girando la mirada en torno», quizá la elegía más intensa de todas las que contiene *Ansia de la gracia*. Porque en ese universo de búsqueda de razones y de explicaciones sobre lo que sucedió, sin duda en la guerra, la palabra poética de Carmen indaga en la naturaleza y en el mundo para hallar la consolación de lo razonado ante la desdicha. La mirada de la escritora en su alrededor es una angustiada búsqueda de la justificación de lo sucedido que no encuentra ni en las aguas de los ríos, ni en todos los océanos. Tan solo hay abismos sin descanso: tumbas de asesinados, oscuros precipicios. Y surgen el silencio y los muertos, las sombras y las márgenes floridas que quedan sin aurora. Todos en su entorno están, y esa es la clave de todo el libro, ausentes de la gracia.

Al final, la desolación ante la ausencia de todos, con la figura siempre de la mítica madre adolorida, y convertida en campanas negras que tañen a muertos sin entierro. Se trata de un poema central en el mundo de *Ansia de la gracia*, que pone de relieve el clima de angustia y desazón que inspira gran parte del poemario en busca siempre de una verdad, de una vida, de la gracia anhelada:

Nos iremos llevando las voces con nosotros.
Para ensalzar al mundo ya no nos sirvieron.
Algunos las cogimos de antorchas, señalamos
oscuros precipicios, tumbas de asesinados, flores,
y hasta el temblor de la fresca lluvia.

Han llegado los días que obligan al silencio.
Los muertos nos lo piden a tiempo que despeñan
su voz que ulula sombras...
Se quedan sin aurora las márgenes floridas.

Sin dulce ensalzamiento las aguas de los ríos.
Adolescentes hombres, las vírgenes, las aves,
transcurren sin sonrisas, ausentes de la gracia
que se paraba antes para loar sus vidas.

Todos los océanos engullen vorazmente
los mundos que los hombres empujan desde el cielo.
Abismos sin descanso consumen a oleadas
criaturas y criaturas tumultuosas, vivas,
que el hierro se incorpora haciéndolas su presa.

No queda ya quien cante, quien sueñe, quien medite.
 En todos los umbrales cuajaron despedidas.
 ¡Las madres están huecas como campanas negras
 que tañen siempre a muertos sin entierro! (Conde, 1967: 277).

No nos vamos a detener en este libro que nació para contener un destierro, porque son muchas las representaciones que van mostrando nuevos matices de la búsqueda anhelante de la escritora, sobre todo de la investigación incesante de la explicación de todo. Quizá un poema como «Identificación», ya al final de *Ansia de la gracia* configurado como una declaración última de amor, pero con dolor, represente bien un camino de esperanza en ese camino trazado a lo largo de libro para conseguir la verdad y la gracia. Pero se advierte de que el poema contiene también negativos, y la identificación perseguida se desenvuelve entre el llanto, la enajenación y la muerte, aunque vuelve a surgir en la Carmen Conde más intensa la presencia del cuerpo y la fusión en que al final se concluye este proceso de consolación en forma de identificación:

Mis ojos no te buscan sobre la tierra inmensa:
 eres tú mis ojos dilatándose.
 Mis ojos te contienen; si lloras tú por ellos
 soy yo que te libero de mí para que llores.

¡Cuán tú soy yo conmigo, amor que me enajenas!
 ¡Qué mío tu vivir y qué mía tu muerte
 viniéndote de mí, muriéndome contigo!

La trama del latir en cuerpo que no es tuyo
 ni mío solamente: un cuerpo de dos seres
 que funden la unidad de dos que ya son uno (Conde, 1967: 290).

La poesía de Carmen Conde de estos años inmediatos a la Guerra de España registró ansiedades vitales y sensaciones que surgían desde su voluntario destierro interior y de su confinamiento necesario por razones políticas bien conocidas. La exiliada perseguida y buscada trasladó a su palabra poética ansiedades que fructificaron en una etapa de su poesía muy concreta y desde luego propia y personal. Porque junto a los sentimientos de desolación y de abandono Carmen nunca dejó de ser la defensora de los más débiles y en su memoria quedaron aquellos que más sufrieron los desastres de la guerra. Todo confluye en estos meses y estos años de reflexión que se va traduciendo, conforme avanzan los años, en la búsqueda de una

identidad, en la indagación de un sentido para su vida acorde con su voluntad creadora, en anhelo de una explicación de su propio destino, en una justificación de su papel como vehemente defensora de débiles retenidos en el recuerdo de las penalidades pasadas y presentes. Pero siempre, en su poesía, hay un futuro y una esperanza en el amor y en la convivencia, y todo ello se ha podido testimoniar en unos poemas que forjan una etapa muy concreta y singular de su excelente y dilatada trayectoria literaria, que todavía en las décadas siguientes dará mucho que leer y que hablar. Y la personalidad de Carmen Conde volverá a surgir con su autenticidad y con su apasionada fuerza de escritora original en nuevas metas y proyectos.

REFERENCIAS

- Conde, Carmen (1945). *Ansia de la gracia*. Madrid: Editorial Hispánica (Adonáis).
- (1946). *Honda memoria de mí*. Ed. de lujo no venal. Dibujos de Eduardo Vicente y Pedro de Valencia. Madrid: J. Romo Arregui.
- (1947). *Mi fin en el viento*. Madrid: Adonáis.
- (1947). *Sea la luz*. Viñeta y retrato por Eduardo Vicente. Madrid: Mensajes: cuadernos líricos.
- (1947). *Mujer sin Edén*. Viñeta de Molina Sánchez. Madrid: ed. de la autora.
- (1949). *Mi libro de El Escorial. Meditaciones*. Valladolid: Colegio Mayor Universitario de Santa Cruz.
- (1967). *Obra poética (1929-1966)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1986). *Por el camino, viendo sus orillas*. Ed. en tres volúmenes. Barcelona: Plaza & Janés.
- Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (2008) (eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2007) (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.
- (2020): *Carmen Conde, desde su Edén*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO¹:

ESCRITURAS, MUJERES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ANTE LA ESFERA PÚBLICA EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA (SIGLOS XXI Y XXI): ENFOQUES DIDÁCTICOS Y COMUNICACIONALES

¹Este monográfico es resultado 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 Universidad Complutense de Madrid y la Comunidad de Madrid en la convocatoria «Ayudas para la realización de proyectos de I+D para jóvenes doctores» (resolución: BOCM 21-9-2022), I.P.: Manuel A. Broullón-Lozano.

INTRODUCCIÓN AL NÚMERO MONOGRÁFICO¹: ESCRITURAS, MUJERES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ANTE LA ESFERA PÚBLICA

INTRODUCTION TO THE MONOGRAPHIC ISSUE:
WOMEN, WRITINGS AND MEDIA
IN FRONT OF THE PUBLIC SPHERE

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2024.i47.02>

BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)
Profesorx Permanente Laboral
ORCID: 0000-0002-1769-8789
mabroullon@ucm.es

Resumen: El monográfico «Escrituras, mujeres y medios de comunicación ante la esfera pública» propone un acercamiento interdisciplinario a toda clase de textos — literarios, epistolares, pedagógicos, mediáticos...— de España y Latinoamérica en los siglos XX y XXI, desde la intersección entre cuatro ámbitos delimitados: el escritural, el género, los medios de comunicación de masas y el plano social. A través de esta aproximación, proponemos una reflexión sobre cómo se construyen y se transmiten los archivos, y cómo estos generan estrategias de autoría y canonización en el campo cultural.

Palabras clave: Escrituras, medios de comunicación, género, esfera pública, archivos, memoria, Carmen Conde.

¹ Esta publicación es resultado 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 Universidad Complutense de Madrid y la Comunidad de Madrid en la convocatoria «Ayudas para la realización de proyectos de I+D para jóvenes doctores» (resolución: BOCM 21-9-2022), investigador principal: Manuel A. Broullón-Lozano.

Abstract: The monographic issue «Writings, Women and Media in front of the public sphere» proposes to investigate, from an interdisciplinary approach, all sort of texts —literary, epistolary, pedagogical, mediatic...— in Spain and Latin America, during the 20th and the 21st centuries. Our the point of view shall be the intersection between four delimited spheres: writings, gender, mass media and society. So, we aim to reflect on how archives are constructed and transmitted, and how they generate strategies of authorship and canonization.

Key words: Writings, media, gender, public sphere, archives, memory, Carmen Conde.

1. «ESTUVE AQUÍ OTRAS VECES Y SIEMPRE/ ACABÉ RECORDÁNDOLO TODO»²

El verbo «recordar» procede de la asociación de las voces latinas «re» —de nuevo— y «cor» —«corda», «cordis», corazón—. La etimología propone una asociación lírica: recordar es volver a pasar por el corazón. Órgano esencial para el funcionamiento del sistema cardiovascular, el corazón es, simbolizado, el núcleo y motor de cuanto existe por sí mismo. En suma: la esencia, lo que distingue a lo que está vivo de lo que ya ha muerto.

El siglo XX, en su afán prometeico, pergeñó toda clase de artilugios para conjurar a la muerte, para extender la vida. Acaso como el doctor Victor Frankenstein de Mary Shelley en la novela titulada —no por casualidad— *El moderno Prometeo*. La máquina de vapor, primero, aceleró la vivencia del tiempo y del espacio. La telegrafía sin hilos, la radiodifusión y el teléfono, después, redujeron la distancia entre puntos distantes sobre el globo terráqueo. Las prótesis anexas al cuerpo prolongaron el radio de acción del ser humano, aun de los cuerpos normativos y funcionales: lentes, telescopios, audífonos, medios de locomoción... En mayor grado, máquinas de computación como la de Alan Turing, para operar con cifras que el cálculo mental no es capaz de abarcar, o cámaras que capturan imágenes fijas o en movimiento, amplificaron nuestra capacidad de recordar lo que ya no existe. En palabras del teórico del cine André Bazin, estos dispositivos mecánicos retienen el paso inexorable del tiempo, se enfrentan al límite y frontera que es la muerte: «la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción» (Bazin, 2008: 29). El ser humano es limitado, pero la tecnología se afana en retener sus posibilidades de acción, vivencia y

² (Conde, 2022: 41).

pervivencia. Pero la técnica, como extensión del cuerpo humano, carece de vida propia. Un autómatas no cuenta con libre albedrío, y su corazón —por así decir— depende de la energía artificial que el mecanismo o la corriente eléctrica le insuflan. ¿Es posible entonces «re-cordar» en la era de la reproductibilidad técnica, tomándole prestado su famoso lema a Walter Benjamin (2021)?

La escritura, como tecnología, también debió confrontar, consciente o inconscientemente, con el reto de la memoria. Todo texto conserva huellas de su propio tiempo y es una prótesis tecnológica de la conciencia cuando el corazón del individuo que escribe ha dejado de latir y la vida se apaga —igual, entonces, que la fotografía, según André Bazin—. Una obra literaria cualquiera es, antes de cualquier adscripción genérica o juicio de valor, la probidad de su acto mismo de escritura. Todo texto se puede leer como documento de una voluntad creadora, voluntad de comunicación, de conexión, de conversación, más allá de los límites carnales del espacio y del tiempo en que vivió su autor o autora. Y cuando leemos, de forma análoga, los contenidos de los textos atraviesan nuestras conciencias vivas, pasan de nuevo a través de otros cuerpos, de otras memorias, de otros seres con corazón, suscitando toda clase de efectos, eufóricos o disfóricos, estéticos o indiferentes, ya de adhesión, ya de rechazo, entre posibilidades de toda índole. En suma: los textos transplantan las vivencias, los recuerdos o las imaginaciones de unos cuerpos a otros, en los que se insertan como prótesis memoriales.

La historia de las escrituras —en el sentido más lato del término, puesto que incluimos en este concepto toda tentativa de fijar un contenido para su transmisión en el tiempo, independientemente del lenguaje o código del que se valga— es, por tanto, el intento, acaso desesperado, de prolongar la conciencia más allá del presente en el yo, el aquí y el ahora, mediante la invención, transmisión y funcionamiento de «máquinas de memoria», esto es, de los textos.

Nos preguntaremos, sin embargo, quiénes han contado a lo largo de los siglos con la disponibilidad de conocimientos, recursos económicos o materiales, y de proyección del ego, como para ejercer la práctica de la escritura. Es decir, para constituir una voz propia, para merecer el favor del público. Y, en consecuencia, para ejercer también el privilegio de prolongar la propia conciencia a través de los recuerdos, ya verídicos, ya fingidos, pero no menos relevantes —y quizás sospechosos—, a través de

argumentaciones retóricas o de ingeniosas invenciones. ¿Quiénes han pasado a formar parte del canon, de lo que merece la pena recordar?

Si acudimos a las antologías literarias, a los libros de historia de la literatura, o a las más resonantes reflexiones en torno a la memoria cultural, como la de Harold Bloom (1994), nos percataremos en seguida de la brecha de género que existe. No obstante, lo cierto es que las mujeres escritoras siempre existieron con su capacidad de generar una memoria transmitida, por muy titilante que parezca la llama que hace saber que ellas sí estuvieron ahí. En especial, en los siglos XX y XXI, la autoconciencia de las escritoras, por muy marginal que sea la posición a la cual se las relegue, encontró en el tema de la memoria tanto un asidero de significado como una estrategia de composición discursiva, bajo la forma de una práctica que no consistió tan sólo en el mero registro de acnédotas, sino que afirmó la autoría literaria con proyección pública, con capacidad de comunicación en el espacio y en el tiempo. Recordar para existir. Recordar para resistir en el tiempo.

En las sociedades capitalistas y globales contemporáneas, la afirmación de la autoría depende, en parte, del reconocimiento del ejercicio profesional. Si bien este no tendría por qué ser el único criterio, ni el definitivo, lo cierto es que el trabajo cultural es, ante todo, trabajo, y que por ello requiere una inversión energética, intelectual y económica extensiva que consume un tiempo de vida. El artículo 23.1. de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de las Naciones Unidas indica que: «Toda persona tiene derecho al trabajo, a la libre elección de su trabajo, a condiciones equitativas y satisfactorias de trabajo y a la protección contra el desempleo. 2. Toda persona tiene derecho, sin discriminación alguna, a igual salario por trabajo igual» (1948). Así pues, el oficio de escribir, como trabajo cultural que es, y lo ejerza quien lo ejerza, es meritorio de un reconocimiento, de una retribución que garantice el sustento material.

Cabe preguntarse en qué espacios las autoras más pioneras —aquella figura que Carmen de Burgos dio en llamar *La mujer moderna* en el emblemático año de 1927— encontraron una oportunidad para ejercer el oficio de escribir en pos de reconocimiento y retribución. Dos fueron, a nuestro juicio, los espacios conectados fundamentales en donde las mujeres afirmaron su autoría: 1) los medios de comunicación de masas —especialmente, prensa periódica y radio, primero; cine y televisión, después; hasta llegar a los medios digitales o hipermedios contemporáneos—; y 2) la educación —herramienta privilegiada para la transmisión del conocimiento

y de la memoria cultural—. En estas dos facetas, a menudo canonizadas como marginales o subordinadas, las escritoras encontraron un público y una validación social. Aunque puedan considerarse —injustamente— menores, lo cierto es que la literatura para las infancias, las obras pedagógicas o los textos periodísticos o audiovisuales prolongaron el alcance de la voz de las escritoras y les ofrecieron la posibilidad de ejercer un trabajo cultural asalariado. La conservación y presencia de estos textos es, desde luego, la probidad de la existencia tanto de sus creadoras como de sus voluntades expresivas o comunicativas. Y, por esta razón, contamos a día de hoy con otra posibilidad más de recordarlas en el acto de leer, dejándonos atravesar por sus palabras, por sus imágenes, por sus sonidos, por sus enseñanzas, incluso cuando ellas ya han desaparecido —no así sus voces, fijadas en estas prótesis de la memoria textuales—.

Este número monográfico, que es resultado del proyecto de I+D+i «Translitterae: escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo XX: archivo Carmen Conde», se pregunta por la intersección entre cuatro variables: 1) las escrituras —multidisciplinares y plurales—; 2) los medios que las trasladaron y todavía hoy las trasladan hasta los públicos que las reciben; 3) las subjetividades femeninas; y 4) la circulación y posición de los textos y de sus autoras en la esfera social. Especialmente, el proyecto de investigación se centró en la obra de Carmen Conde (Cartagena, 1907 – Majadahonda, 1996), como caso paradigmático, por haber sido la primera mujer que ganó el Premio Nacional de Poesía en 1967 y, también, la primera mujer que ingresó en la Real Academia Española como académica de número en 1978 —aunque tomó posesión en la sesión solemne celebrada el día 28 de enero de 1979—. Estamos, sin duda alguna, ante la evidencia de la consolidación de una autora de la máxima relevancia en el sistema cultural, a través de la transmisión de su voz y de su conciencia creadora como resultado, desde luego, de un trabajo de escritura sostenido a lo largo de toda su vida (*vid.* Conde, 2023).

En el caso concreto de Conde, huelga decir que la escritura como máquina trans-humana, post-humana, expandida más allá de los límites del cuerpo en su yo, aquí y ahora, en su propósito de re-cordar, es uno de los temas recurrentes, *loci* o isotopías temáticas más significativas y poderosas de su ya de por sí extensa creación. Para poner algunos ejemplos de los muchos que se podrían traer a colación, partiremos del poema *Honda memoria de mí*, que sustancia el propósito de legar el recuerdo a través de la

construcción y transmisión de una voz propia bajo una ultramoderna la luz fluorescente, bajo la cual el ser se eleva «por su voltaje de ardor», mitad máquina eléctrica —«voltaje»—, mitad carne viva «labios», «cuello», «piernas»...—:

La voz que me busco en el pecho,
que despega en mis labios,
que prolonga mi cuello y mis piernas,
alargándome entera
por su voltaje de ardor.

¡Qué inaudito peso es, ay,
este de recordar tanto!
¡De cuán implacable manera
es que duele haber sido!
¡Cómo liga a seguir siendo este ser
que ahora vuelvo a ser yo!
Me llevo a mí misma detrás
igual que en su serie de fases
un insecto al que nutren las flores (Conde, 2022: 64-65).

La chilena Gabriela Mistral, condecorada con el Premio Nobel de literatura en 1954, en el prólogo al libro *Júbilos* de Carmen Conde —precisamente subtítulo *Poemas de niños, rosas, animales, máquinas³ y vientos...*, de 1934, subrayó la persistencia de la máquina de recordar como figura temática condiana. Mistral alabó a la autora por su manera singular de generar una memoria propia al escribir, al dar a las prensas los testimonios del mundo en el que vivió: «...prueba ser una buena recordadora y narradora deliciosa. Entre la memoria y la escritura no se le entromete, generalmente, la retórica. Le quiero y le celebro mucho la ternura del recordar» (Conde, 1979: 49).

En la «Carta 1» a Katherine Mansfield, Conde se dirige a su interlocutora imposible —pues la escritora neozelandesa a la que van dirigidas dichas cartas abiertas había fallecido en 1923, mientras que las primeras *Cartas* las publicó la cartagenera en los años treinta en el diario *El Sol*— en estos términos: «Tu obstinación en vivir, la mía de dejarlo todo escrito para nadie» (Conde, 1986, I: 59).

³ El énfasis es nuestro.

Parece que la vida se opone a la escritura. O, tal vez, en una interpretación derivada, la vida se invierte en la creación, se dedica por entero a la escritura con tal de sobrevivir, material y espiritualmente. No importa si alguien lo leerá o lo valorará nunca. Ya el trabajo de escribir está hecho, la posibilidad de transmitir la voz en el tiempo se ha habilitado. Resulta así asimilable a arrojar al océano una botella con un mensaje dentro, como en las películas de piratas. En palabras de la propia autora:

Ser fiel a nuestra época lo considero un deber ineludible. No puedo residenciarme en un hermoso siglo, dando la espalda al presente. Estos años de destrucción brutal y de arrebatadora búsqueda exigen la presencia íntegra del alma en su tiempo.

Todo poeta verdadero trae un mundo que revelar. Lo adjetivo para él 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 que es indeclinable! Ser poeta, disponer de un gran contenido, sin necesidad de informaciones ni escuelas. Ser porque sí; porque siendo ya se puede ofrecer lo mejor a la poesía. Cuando el poeta es, enlaza con los pasados y por venir de su rango. Lo mejor del hombre es su misma sustancia, depurada y enriquecida con sus juegos más ricos (Conde, 1979: 248-249).

2. AUTORÍA Y PROFESIONALIZACIÓN DE LA ESCRITURA EN EL SIGLO XX

¿Cómo valorar en su justa medida el impacto que las autoras tuvieron en su tiempo? ¿Y el lugar que ocupan ahora? En su ensayo *Autoras inciertas*, Nuria Capdevila-Argüelles (2008) parte del hecho diferencial con respecto a otras épocas —y especialmente respecto a la nuestra— de que los tumultuosos acontecimientos del siglo XX, con la Guerra Civil y las dictaduras —especialmente, la franquista, de casi cuarenta años—, tuvieron consecuencias materiales, económicas, sociales y culturales muy profundas, que afectaron de manera decisiva a cómo se construyó y cómo se transmitió la autoría de las mujeres en España, tanto en el campo de la creación como en el de la circulación y recepción:

Validar su posición como autoras no les fue fácil, pues significaba intentar presentarse y construirse en términos de igualdad con sus compañeros de generación así como convencerse y convencer de que su posición en la esfera cultural era tan legítima como la de ellos, artistas y escritores varones (Capdevila-Argüelles, 2008: 50).

En *El regreso de las modernas* (2018), la misma investigadora se pregunta por la resonancia que tienen las voces femeninas en el presente, una vez concluido el siglo. Hay un eco silenciado, pero no silencioso, bajo el irónico lema de la rumba de Peret *El muerto vivo*, aunque deconstruido a partir de una lectura feminista que distingue «la parranda» de la letra de la canción con «la negativa de la mujer a dormir con un muerto, por muy vivo que esté»: «Partiendo de la premisa de que las modernas solamente regresaron en apariencia, ya que la verdad es que nunca se fueron, he comenzado a delinear esa presencia perenne y a explicar el desorden que su nuevo vigor implica» (2018: 30).

En el caso que nos ocupa, encontramos a una generación de escritoras que vivieron en distintos contextos bélicos y dictatoriales, momentos de eclosión democrática con avances en derechos, terribles retrocesos en el reconocimiento legal de la igualdad y de los derechos bajo regímenes totalitarios militares... Pero lo cierto es que, a pesar de todo, las creadoras no estaban muertas, ni tampoco calladas, sino trabajando, y haciéndolo, además, en condiciones a menudo precarias o incluso de represión. Pero hay que destacar que, ante el fascinante mundo tecnológico que se abría ante ellas, ninguna tuvo reparo en ejercer su oficio ni en profesionalizar su arte usando la máquina de escribir, la aguja del disco de pizarra o de vinilo, o las ondas de la radio. Especialmente, Carmen Conde, quien trabajó en la prensa, en la radio y en la televisión con gran intensidad (*cf.* Broullón-Lozano, 2023). Digámoslo claramente: la *mujer moderna* nunca fue apocalíptica ni tecnófoba. Al contrario, encontró en la tecnología mucho más que una curiosidad: una prótesis de la conciencia, una aliada, aún más, un medio de vida. Incluso en condiciones adversas, como las de Conde —sometida a dos procesos sumarísimos en los años cuarenta, lo que la obligó a confinarse en San Lorenzo de El Escorial, a permanecer indocumentada y a trabajar, en ocasiones, ocultando su nombre tras los heterónimos *Florentina del Mar*, *Magdalena Noguera* o *Asunción Parreño*—, lo cierto es que «las modernas», como las denomina Capdevila, no claudicaron, ni en su vocación artística, ni en su propósito memorial.

La vida y el trabajo, para ellas, adquirió, además, un componente social imprescindible, como alternativa vital a la ocupación puramente intelectual y solitaria del genio moderno encerrado en su torre de marfil, declinado en masculino singular. Lo que nuestras autoras demuestran es que no bastaba con disponer de «un cuarto propio», como sugirió Virginia

Woolf en su célebre ensayo de 1929, sino que ese espacio se habría de convertir en un lugar compartido que ponga en común los talentos y que aproveche, con mucho, la convergencia entre los múltiples lenguajes del arte, las artes aplicadas, la comunicación de masas y la pedagogía. Además, la concepción del espacio cohabitado nos pone sobre la pista de que las obras de arte no son nada sin su público. Porque en la búsqueda del público, las creadoras pusieron en común sus redes para llegar, juntas, más lejos, a más destinatarios. Gracias, pues, a la forja y al cuidado de las relaciones que sostuvieron la autoría femenina —a diferencia de la conciencia de grupo o de generación de los hombres—, las mujeres, lograron, cuando no participar de la conversación social en la esfera pública de su tiempo, generar sus propios lugares de vinculación, sociabilidad y conversación alternativos; y, no menos importante, profesionalizaron su trabajo creativo, preocupándose recíprocamente por la retribución económica que por su oficio les correspondía.

En cuanto a la segunda propuesta de Capdevila-Argüelles, aquella que invita a pensar el eco de las modernas en el tiempo presente, como agitación incluso, nuestra intención a través de este proyecto de investigación no es otra que la de reivindicar sus voces en la contemporaneidad, proponiendo su transmisión, pues sabemos que nuestra «abuelas literarias» no están muertas, ni apagadas, ni olvidadas, gracias a la supervivencia de sus obras.

3. DOCUMENTOS, ARCHIVOS Y MEMORIA COLECTIVA

Las obras de escritura se conservan a través de prótesis post-humanas, esto es, de los textos embalsamados en un cuerpo-otro que nos sobrevive en el tiempo. Pensar dichos cuerpos como objetos memoriales requiere reflexionar, también, sobre qué son los archivos y cómo podemos leer e interpretar los objetos que los componen, con el fin de consensuar, a través de la lectura y de la transmisión textual, una memoria colectiva más justa, igualitaria y completa de nuestra historia cultural reciente.

En *Arqueología del saber*, Michel Foucault (2009) explica que un archivo no es sólo la acumulación y catalogación de documentos. Desde un punto de vista filosófico, el archivo es, ante todo, «el conjunto de leyes que lo rigen». Es decir: los criterios que indican qué objetos pueden ser considerados documentos y cuáles de ellos son dignos de ser conservados y

transmitidos a las futuras generaciones. Así, los criterios que alguien estableció una vez se perpetúan en el tiempo como «sentido común». Estas leyes conforman, además, un pacto silencioso —y pernicioso— sobre lo que podemos recordar como sociedad: la memoria colectiva. En consecuencia, las leyes del archivo también dejan a un lado todo un conjunto de cosas que olvidaremos o que, al menos, se mantendrán en el silencio de los márgenes, que no formarán parte de la conversación social. Aquellos objetos, contenidos y voces quedan en el armario, porque no podrán borrarlas, pero sí esconderlas bajo llave, para quitarlas de la vista.

En *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky Sedgwick (1998) afirma que los armarios también encierran la memoria colectiva y las palabras que las leyes del archivo cultural prohibieron decir. También aquellas realidades que ni siquiera tienen nombre, pero que, a pesar de todo, existen. A veces, esas realidades se pueden esconder tras un eufemismo. Aunque, en la mayoría de ocasiones, lo cierto es que pronunciarlas por su nombre conlleva graves consecuencias: marginación, soledad y represión violenta para quien las diga.

La lectura, como dispositivo burgués de la modernidad racionalista, ilustrada y capitalista, ha naturalizado una relación individual y silenciosa con los textos. Leemos en silencio, a puerta cerrada, individualmente. Es verdad que en el espacio privado, íntimo, aislado, cada persona puede apropiarse del texto como quiera. Así accedemos y habitamos los mundos narrados, podemos identificarnos con las pasiones de los personajes, soñamos incluso a partir de las incitaciones que los textos nos hacen. Pero a puerta cerrada. Siempre a puerta cerrada.

La lectura individual no deja huella ni registro. Tan sólo, en el mejor de los casos, retorna en forma de un capital que recibe quien disfruta de los beneficios económicos o del prestigio social de los derechos de autor. Pero traducida, desmaterializada, desencarnada de la vivencia estética al frío —y vil— metal.

Dichas estrategias capitalistas borran el sentido y desmaterializan el proceso de comunicación artística bajo la forma de las listas de los libros más vendidos, por ejemplo. Pero, bien al contrario, si en verdad leemos libros o escuchamos música es para vivir una experiencia que no es nuestra, para comunicarnos, para «re-cordar» en nuestro cuerpo todo un universo de sentidos. Podemos colegir, por consiguiente, que armarizar el «placer del texto», como lo llamó Roland Barthes (1980), relegarlo al silencio, a lo

individual, privado e inefable, conlleva empobrecer los procesos de comunicación.

¿Qué relación proponemos, entonces, entre la reivindicación del arte como medio de comunicación y los archivos como arena de discusión de la memoria colectiva? La academia y las instituciones culturales son las instancias socialmente legitimadas para establecer los archivos y sus leyes, pero también para marcar los términos de su uso y difusión en sociedad. De este modo, dichas instancias, investidas de un poder simbólico, fijan qué es un documento, quiénes pueden acceder a ellos y cuáles son las interpretaciones autorizadas habilitadas para trascender del ámbito individual hacia la esfera pública vía corporaciones de comunicación que las acogen y difunden. Agitar los archivos, como ha dicho Capdevila-Argüelles, podría implicar un «desorden», pero un desorden necesario que el «nuevo vigor» de los objetos y voces des-armarizadas «implica» (2018: 30)

Reiteramos: si escribimos un poema, o si componemos una canción, es con el propósito de que alguien lo lea o escuche. Para comunicarnos a un cierto nivel profundo, sobre un orden de ideas y emociones que en la comunicación cotidiana no alcanzaríamos fácilmente. Garantizar el acceso a los archivos —y cuando hablamos de accesibilidad no nos referimos tan sólo a poder tocar un documento con las manos, sino a disponer de su contenido y disfrutar del «placer de texto»—, habilitar la capacidad de agenciamiento tanto individual como colectivo a través de espacios de lectura o de las *performances*, las ejecuciones o *remixes*, y sus registros, etc. Todo ello, pues, supone dar cumplimiento a la vocación comunicacional del arte. Pero, sobre todo, construye ciudadanía, puesto que la cultura nos permite reconocernos en la diferencia y hasta en la disidencia como sujetos con derecho a sentir y a expresarnos en torno a los mismos puntos de partida.

4. A MODO DE UMBRAL: ENFOQUES DIDÁCTICOS Y COMUNICACIONALES

Bajo estas reflexiones-marco, el proyecto de I+D+i «Translitterae» se postuló como un espacio de reflexión capaz de acoger investigaciones interdisciplinarias de las áreas de filología, historiografía, ciencias de la educación y medios de comunicación, en torno a facetas, enfoques u objetos de estudio concretos que permitieran desplegar la propuesta metodológica

de cuestionar los archivos y generar un conocimiento situado capaz de agitar —cuanto menos— al campo cultural enmarcado por la crítica.

Con esta vocación, el equipo del proyecto «Translitterae» convocó el Congreso internacional «Estudios en torno a Carmen Conde», celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid los días 13, 14 y 15 de marzo de 2024. La llamada de contribuciones no se limitó a la obra condiana, sino que nos interesaron, especialmente, los procesos culturales, tanto similares como disímiles, con los que establecer una conversación, un paralelismo o una diferencia, en el espacio cultural hispánico, ya el europeo, ya el americano. A lo largo de los distintos paneles, los, las y les ponentes ofrecieron una amplia perspectiva de prácticas culturales en los siglos XX y XXI, desplegando las problemáticas entre las esferas escritural, mediática, de género y social.

Como prolongación de aquel fructífero encuentro, este monográfico recoge algunos de aquellos trabajos completos, desarrollados y apoyados en los marcos teóricos y metodológicos correspondientes; más algunos de nuevo cuño, acaso alentados por la oportunidad de diálogo que aquel encuentro brindó, tal cual era nuestra voluntad, abierta y generosa al conocimiento compartido.

En primer lugar, en este monográfico, Raquel Hernández Gómez ofrece un estudio minuciosamente documentado que sitúa los contextos de creación de María Cegarra Salcedo y Carmen Conde entre 1932 y 1935, en función del epistolario que ambas autoras intercambiaron y conservaron. Al hilo de dicho diálogo, por el que se extienden detalles curiosos sobre sus métodos, procesos y estrategias de escritura, Hernández proyecta las preguntas pertinentes sobre la forma y el contenido de varios textos de las autoras en el espacio común, en la habitación compartida, que generaron aquellas cartas. Sitúa así un adecuado marco de comprensión para el diálogo entre la poesía y la química, o en el despliegue de temas líricos tan particulares como el perfume. En consecuencia, la importancia de este estudio radica en su modo de interrogar los documentos, mostrando un archivo cultural, un universo sensorial y creativo original, personal, que no obstante deviene dual y social.

A continuación, Verónica Leuci, desde Argentina, ofrece una interesante aportación que profundiza en las mismas preguntas, pero interrogando otros documentos, tensionando, cuestionando y mostrando perspectivas diferentes sobre el archivo cultural. En este caso, el estudio se

ocupa de la relación, tanto epistolar como lírica, entre Carmen Conde y Ángela Figuera Aymerich. El estudio de Leuci destaca por interrogar el archivo desde una mirada feminista que pone en el centro aquellas conversaciones en las que el género aparece explícita o implícitamente. Uno de los grandes valores de este artículo, entre otros muchos —analíticos, críticos, históricos, filológicos...— consiste en remarcarnos aquellas genealogías de figuras y pensamientos que habían quedado, como se ha dicho antes, «armarizadas» en los márgenes del campo cultural.

En tercer lugar, María Victoria Martín González, destacada investigadora condiana, prolonga sus estudios sobre la vida y la obra de la cartagenera con una aproximación puntualmente acotada sobre los textos radiofónicos del año 1947. De los varios decenios en que Carmen Conde ejerció como profesional de los medios de comunicación como redactora, guionista, locutora y editora en Radio Nacional de España, el año 47 fue uno de los más prolíficos. A través de la detallada descripción de los temas y de las estrategias expresivas de Conde, Martín González nos conduce a una sistemática valoración de los documentos, que, acertadamente, juzga en sus conclusiones como «un aula abierta de la radio». De este modo, se pone de manifiesto que la intersección entre profesionalización de la escritura, comunicación y educación encontró en la radio una formidable alianza, desde la que construir autoría y ejercer la profesión cultural.

María Fernanda Pinta, nuevamente, desde Argentina, establece el oportuno paralelo latinoamericano a partir del archivo de Olga y Leticia Cossettini, maestras en la provincia argentina de Santa Fe y propulsoras del proyecto pedagógico «Escuela Serena». Si vimos que Carmen Conde estableció un «aula abierta a través de la radio», por la que circularon los textos y los lenguajes del arte, como escuela abierta y masiva a través de las ondas, las hermanas Cossettini edificaron un entorno pedagógico híbrido, moderno, amplio, para la intervención y transmisión de los legados culturales a través de la pedagogía. Pinta, además, rastrea la transmisión cultural en el presente a través de la propuesta expositiva que tuvo lugar en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en el año 2019, desde la que establece un modelo de investigación y de transferencia intermedial de gran valor para seguir aplicando en el futuro.

Finalmente —aunque, en rigor, en primer lugar— incluimos el estudio de Francisco Javier Díez de Revenga «Carmen Conde, palabras para contener un destierro». Se trata del trabajo completo que constituyó el fondo

para la conferencia inaugural del Congreso internacional «Translitterae: estudios en torno a Carmen Conde». Temática y cronológicamente, este estudio se ubica en conversación directa con los estudios que componen el número monográfico, tras el periodo republicano estudiado por Hernández, y ya en la posguerra, pero antes de la ubicación temporal de los artículos de Martín y Leuci.

Como el criterio de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* recomienda abrir cada volumen con un editorial a cargo de un prestigioso especialista, nos ha parecido pertinente que esta función la asuma Díez de Revenga, catedrático emérito de la Universidad de Murcia, maestro generoso, especialista en muchos temas de estudio pero, especialmente, en la vida y en la obra de Carmen Conde.

Al mismo tiempo que se publique este número de *Cauce* concluirá el proyecto de I+D+i «Translitterae», que he tenido el honor de coordinar durante dos años. La travesía no ha sido sencilla, ni exenta de dificultades. Mas en la hora feliz de la llegada a término, es el momento de dar las gracias a las investigadoras e investigadores que han colaborado en este monográfico, ante el hecho innegable de la alta calidad de sus aportaciones. A ellas, a ellos, gratitud por la generosidad de compartir sus estudios en el congreso y en la publicación. Estos trabajos, sin duda, hacen archivo y generan una transmisión eficaz de la memoria cultural, que «vuelve a pasar por el corazón», por el ser, de quienes los lean.

Gratitud, finalmente, a la revista *Cauce*, fundada por mi admirada y querida maestra, M.^a Elena Barroso Villar, y por Alberto Millán Chivite, para dar voz —«cauce», en fin— a quienes nos dedicamos a la investigación. Especialmente, a las personas más jóvenes pero con más cosas que decir, que compartir, que enseñar. A ella, a Elena, le debo todo lo que sé —que no es gran cosa en comparación con lo muchísimo que me ha legado— de literatura, de comunicación y de didáctica.

Vale.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland (1980). *El placer del texto*. México: Siglo .
 Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

- Benjamin, Walter (2021). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza.
- Bloom, Harold (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Burgos, Carmen de (1927). *La mujer moderna y sus derechos*. València: Sempere.
- 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: 146-164. DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.09>.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2009). *Autoras inciertas*. Madrid: Horas y horas.
- (2018). *El regreso de las modernas*. Algemesí, València: La Caja Books.
- Conde, Carmen (1979). *Obra poética*. 2.^a ed. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1986). *Por el camino, mirando sus orillas*. Ed. en tres volúmenes. Madrid. Plaza & Janés.
- (2022). *Honda memoria de mí*. Ed, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Lastura.
- (2023). «*Pues soy mujer y escribiré*». *Aprender a escribir con Carmen Conde*. Ed., introducción y notas de Broullón-Lozano y Paula Colmeranes León. Madrid: Fragua.
- Foucault, Michel (2009). *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Organización de las Naciones Unidas (1948). *Declaración universal de los Derechos Humanos*. Accesible en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> [Acceso: 04/12/2024].
- Shelley, Mary (2015). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Penguin.
- Woolf, Virginia (1992). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

«UN MUNDO DE BASALTOS ENCENDIDOS»: PROCESOS DE CREACIÓN LITERARIA A PARTIR DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE MARÍA CEGARRA Y CARMEN CONDE DESDE 1932 HASTA 1935

«A WORLD OF LIT BASALTS»: PROCESSES OF LITERARY
CREATION FROM THE CORRESPONDENCE BETWEEN MARÍA
CEGARRA AND CARMEN CONDE FROM 1932 TO 1935

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2024.i47.03>

HERNÁNDEZ GÓMEZ, RAQUEL

Instituto de Educación Secundaria «Miguel Hernández», Alicante (España)

Catedrática de Enseñanza Secundaria

Código ORCID: 0009-0006-9576-3781

r.hernandezgomez@edu.gva.es

Resumen: El objetivo de este artículo es el estudio de las cartas intercambiadas entre María Cegarra y Carmen Conde durante el periodo de 1932 a 1935 con la intención de caracterizar la poética desplegada por Cegarra en *Cristales míos*, cuya gestación se está produciendo en estos años. En segundo lugar, mostraremos la importancia de las valoraciones de Carmen Conde sobre ese proceso de composición, determinantes en la forma final del poemario en diferentes aspectos. Por último, veremos cómo el intercambio epistolar nos ofrece un magma literario que se va formando al calor del diálogo permanente entre las dos autoras y que, finalmente, da lugar a productos artísticos de diversa naturaleza.

Palabras clave: María Cegarra, Carmen Conde, epistolario, redes de escritoras, intertextualidad, génesis literaria, poética.

Abstract: The objective of this article is the study of the letters exchanged between María Cegarra and Carmen Conde during the period from 1932 to 1935 with the intention of characterizing the poetics deployed by Cegarra in *Cristales míos*, whose gestation is taking place in these years. Secondly, we will show the importance of Carmen Conde's assessments of that composition process, determining factors in the final form of the collection of poems in different aspects. Finally, we will see how the epistolary exchange offers us a literary magma that is formed in the heat of the permanent dialogue between the two authors and that, finally, gives rise to artistic products of a diverse nature.

Key words: María Cegarra, Carmen Conde, epistolary, writer's networks, intertextuality, literary genesis, poetics.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo parte del análisis de la correspondencia intercambiada entre María Cegarra Salcedo (La Unión, 1899 – Murcia, 1993) y Carmen Conde (Cartagena, 1907 – Majadahonda, 1996) desde 1932 hasta 1935¹. La selección de este corpus, de más de 400 cartas conservadas hasta la fecha, obedece a la intención de buscar en ellas claves sobre el proceso de creación del primer poemario de Cegarra, *Cristales míos*, que situamos en esos años porque, aunque la autora escribía desde el año 28 (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 454), es en 1932 cuando aparecen publicados en prensa los primeros «cristales» y será en abril de 1935 cuando vea la luz el poemario. Nos detendremos, además, en algunas cartas que, a nuestro juicio, contienen interesantes aportaciones para la interpretación de determinados poemas; mostraremos, también, la importancia de las opiniones de Carmen Conde sobre la obra que Cegarra estaba elaborando y describiremos los procesos mediante los cuales fueron forjando un imaginario común y cómplice que se extendió a otras creaciones de las autoras, concretamente, a una conferencia sobre los perfumes impartida por Cegarra y a dos obras de Conde: el relato titulado *Química espiritual* y el artículo «Teoría del olor: (la psicología por el perfume)».

La época que acotamos se enmarca en el periodo denominado Edad de Plata (Mainer, 1983) especialmente importante para la historia de las mujeres en España por los cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en aquellos años, todos ellos conducentes a la conquista de derechos y a su presencia, cada vez mayor, en la esfera pública. Resulta significativo, no obstante, el hecho de que Carmen Conde y María Cegarra, a pesar de vivir durante los primeros años de la década de los 30 a solo 9 kilómetros de distancia, tuvieran un intercambio epistolar tan grande. Y es que las cartas son, en muchas ocasiones, el único modo que tienen nuestras autoras de tejer espacios de apoyo y afecto, teniendo en cuenta que el

¹ Forman parte del *Epistolario* publicado por Ediciones Torremozas en 2018 con edición de Fran Garcerá. El volumen incluye más de 700 cartas, pero el número de misivas es especialmente importante desde mediados de 1932 hasta el final de 1934.

contexto social y familiar, dificulta, en no pocas ocasiones, el encuentro presencial entre ambas². Constituyen, por tanto, un ejemplo más de la ya enorme lista de redes que nuestras autoras enhebraron a lo largo del siglo xx, buscando espacios de encuentro alternativos a los hegemónicos y estrategias de profesionalización literaria con el afán de hallar vínculos de diálogo intelectual y de desarrollo de proyectos estéticos (Fernández, 2015).

En este sentido, es importante señalar el magisterio de Carmen Conde en los años en los que se inaugura la relación epistolar: propone lecturas³, aconseja a Cegarra en qué medios debe publicar⁴, extiende a su amiga la importantísima red de intelectuales (muchas de ellas, mujeres) con las que mantenía relaciones epistolares y personales⁵, hace partícipe a Cegarra de su labor como gestora cultural en las actividades de la Universidad Popular⁶, le recomienda películas⁷, etc.

Pensemos que en 1932, año en el que la correspondencia comienza a ser regular, Carmen Conde ya es una escritora que ha publicado un libro de poemas (*Brocal*, 1929), mientras que Cegarra empieza a ver entonces sus primeros poemas en la prensa. De la maestría inicial, sin embargo, pasamos en un breve espacio de tiempo a un diálogo literario que se mueve ya al mismo nivel, en el que ambas se reclaman la opinión de lo escrito por la

² En una carta del 28 de diciembre de 1932, Cegarra dice a Conde: «No consigo que en mi casa se acostumbren a mis salidas. Siempre producen asombro mis deseos de viaje a Cartagena —‘¿A qué?’» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 171). En otra ocasión, el 3 de agosto de 1932, Carmen Conde escribe: «¡Qué soledad de voces que tengan derecho a elevarse padecemos! Escribeme. Ven a verme. A mí me resulta difícil porque Antonio [Oliver] está casi siempre ocupado y sola no puedo ir» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 91).

³ Son muchas las obras que Conde presta a Cegarra; citamos, como ejemplo, el caso de Ramon Llull, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 155 y 181), Luis de Góngora (2018: 135), Eugeni D’Ors (2018: 116), Rabindranath Tagore (2018: 170) o Elena Fortún (2018: 353).

⁴ Conde le indica a Cegarra que mejor que publicar en *La Verdad*, «en *La Región* y en *República* (este, de Cartagena), y cuanto antes en Madrid» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 87), «en el *Heraldo*, por ejemplo» (2018: 97 y 137).

⁵ Sirvan como ejemplo los casos de Dulce María Loynaz (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 98), Ernestina de Champourcin (2018: 99), Margarita Nelken (2018: 104) o Elena Fortún (2018: 289).

⁶ Cegarra pronuncia una conferencia sobre las perfumes a la que me referiré más adelante.

⁷ *La mujer en la luna*, de Fritz Lang, un film que le parece «soberbio» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 201) o *Muchachas de uniforme*, de Leontine Sagan, que «es una cosa espléndida» (2018: 384).

otra, desafiando «la idea de que el autor o la autora es una sola persona, si atendemos, gracias a los diarios, biografías y correspondencias de estas, por ejemplo, a las ocasiones en que leían sus obras a sus contemporáneas durante su proceso de escritura para intercambiar opiniones y correcciones» (Garcerá, 2021: 9). En este sentido, además de la creación de una obra teatral escrita a cuatro manos, *Mineros*, cuyo proceso de gestación, en el que aquí no nos detendremos, ha sido estudiado por Garcerá (2018a y 2018b), expondremos en este artículo la importancia de las opiniones de Conde sobre los poemas que está escribiendo Cegarra, daremos cuenta de cómo le sugiere títulos y de cómo la propia obra de la cartagenera se ve influida por la materia poética sobre la que está trabajando Cegarra.

El *Epistolario* es, además de todo lo dicho, un diálogo permanente sobre poesía, esa «cumbre refrescante de nuestras vidas» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 299); una prueba de la «amistad lírica» (2018: 294) entre las dos autoras que nos descubre su voz sincera en el espacio íntimo⁸ y que da cuenta de una habitación propia, el laboratorio de análisis químicos de María Cegarra, como «laboratorio lírico» (2018: 94) que se erige en preciado lugar de creación y de encuentro.

2. CLAVES POÉTICAS EN *CRISTALES MÍOS*

El universo poético de María Cegarra en *Cristales míos* se articula en torno a binomios de oposición que podríamos enunciar del siguiente modo: lo racional y lo irracional, la ciencia y la poesía (o el arte), la razón y la emoción, la realidad y el ensueño (o la imaginación), la inmovilidad (también de la tierra) y el movimiento (también de la luz), lo material y lo espiritual, la voluntad y el deseo o, finalmente, la voz y el silencio. Cegarra maneja, a través de un lenguaje poético absolutamente original, la tensión entre estos pares de elementos, en lucha agónica e irresoluble, en conflicto permanente; y ese lenguaje poético tendrá, además, en lo no dicho, en lo escondido, en lo secreto, su forma más reveladora.

La primera referencia que hace Cegarra a sus poemas con el nombre de «Cristales» aparece en carta a Carmen Conde del 5 de agosto de 1932:

⁸ En carta del 21 de marzo de 1934, Conde escribe a Cegarra: «Yo sé que tenemos talento. ¿Por qué voy a negarlo en confianza?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 401).

Al ver la definición que haces de Cristales, caigo en la cuenta de que el título que he puesto a mis poemas puede tomarse como una vanidad de perfección poética, siendo así que yo solo pensé en la desigualdad y menor tamaño. Mi cristalografía es imperfecta y cada poema un sistema. Pero a mí me gusta el título, y a ti también, que así me lo dijiste (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 92).

María, química de profesión, ha llamado «Cristales» a los poemas que ha ido publicando en prensa desde, como estamos viendo, el verano de 1932. En su laboratorio de la calle Bailén, en La Unión, trabaja con minerales y es su naturaleza cristalina la que determina, también, la forma cristalina de sus creaciones poéticas. Comenzará aquí un camino de experimentación formal que pivotará, de forma originalísima, sobre el lenguaje de la ciencia y, muy especialmente, de la química. Y será la «cristalización» del mineral la que toma Cegarra como metáfora del proceso de creación poética: «Yo estoy perezosa. Ni una letra. Me siento por dentro cosas que cristalizarían fácilmente, y las dejo diluirse en la nada, o concentrarse, no sé» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 131). En ese proceso de creación, de cristalización, Cegarra pone en palabras el conflicto entre dos voluntades: la que empuja a la serenidad de lo cierto y la que lleva al desasosiego de las preguntas:

¡Qué silencio más inmenso el de mi pueblo y el de mi casa! «Que se aleje lo revuelto, quedando solo la inquietud sin forma...» Y que no llegue nunca nada de lo que se espera. ¿Qué se hace con las manos llenas? Quiero ahogarme en incógnitas. Que nadie me diga para qué quema la luz, ni si el azul es el color más bello. A mí me gusta el negro que pienso es una concreción de todos los colores. Y de tantos no resalta sino por contraste. Lo que no se ve es lo bello. Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse. (Esta tarde, el espacio está lleno de poros abiertos que absorben mi filosofía) ¡Qué gusto decir todo lo que se quiere, disparates y tonterías! Me seducen los disparates y me enloquecen las tonterías. La vida es un regalo inútil, vanidoso y coqueto. Un juego de yo-yo; arriba y abajo. (Tengo esta tarde el alma tendida y no hay manera de recogerla) La culpa de los cromosomas (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 153).

Esta carta de Cegarra es importante para nuestro estudio por varias razones. Por una parte, observamos la utilización del lenguaje de la ciencia (aquí «incógnitas» y «cromosomas») que, como sabemos, incorporará también a sus poemas. Por otra parte, aparece enunciado el enfrentamiento entre el discurso de las respuestas, el de la pretendida verdad («que nadie me diga para qué quema la luz») y el de las preguntas, «las incógnitas»:

«Quédate con lo cierto y déjame volar en la amplitud» (Cegarra Salcedo, 2017: 76) dirá Cegarra en sus poemas, porque la búsqueda de la verdad desde la intuición, desde la inspiración, desde el no saber, constituye la auténtica experiencia de la creación poética («quiero ahogarme en incógnitas»); experiencia que será, no obstante, tan difícilmente comunicable por palabras que Cegarra, tanto en las cartas como en los poemas, recurre a la paradoja: «Lo que no se ve es lo bello. Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse».

Ese secreto de la verdad poética está muchas veces en el interior de las palabras, en su etimología. Podemos rastrearlo en los poemas de Cegarra y aquí, en esta carta, lo vemos en ese final que parece constituirse en guiño cómico: «la culpa de los cromosomas». Los cromosomas, portadores de la genética de cada individuo, son aquello que nos hace únicos, como aquí a esta Cegarra que vemos tan consciente de ser distinta, de ser única; pero también los «cromosomas» son la unión del color («chroma») y del cuerpo («soma») y no parece casual que se refiera a ellos después de esas palabras sobre los colores: que nadie pretenda convencerla objetivamente de que el azul es el color más bello porque ella, reivindicando su individualidad, prefiere el negro, ese color que no se ve si no es por el contraste con otros.

La tensión, por tanto, entre la ciencia y la poesía en sus variadas enunciaciones (lo racional y lo irracional, lo cerebral y lo sentimental, los números y las emociones) se despliega en la teoría y en la práctica poética⁹. Trataremos de explicarlo en estos dos poemas, especialmente enigmáticos.

24

SIEMPRE da la mitad de un sentimiento. Sus emociones son cifras, sus placeres líneas, su amor y su fe luces quebradas. No completa la alegría ni finaliza el dolor. Todo es sector en su alma. Únicamente es doble el eco de su conciencia.
(Cegarra Salcedo, 2017: 86)

25

ES como un rumor de pasos que se alejan.
Tú que conoces los sonidos dame el matiz compañero. Que no se propague, que amortigüe el eco de las indiferencias, que quede un reflejo de empeño, que nunca se acabe el susurro.
(Cegarra Salcedo, 2017: 87)

⁹ Véase también el «Cristal» publicado en prensa el 15 de enero de 1933 (Cegarra Salcedo, 2017: 164).

El primero de ellos es un magnífico ejemplo de «poema matemático» con elementos de la aritmética (mitad, cifras, quebradas, doble) y de la geometría (líneas y sector). Es el número, por tanto, el que revolotea secretamente sobre el texto, anunciando, al final («el eco de su conciencia»), el motivo del segundo poema (el eco del sonido). El eco del primer poema es, además, doblemente presentado en las palabras que lo cierran: «Únicamente es DOBLE el ECO de su CON CIEN CIA».

La «conciencia», que lleva en su interior a la «ciencia» porque es conocimiento que se aprehende, es también repetición (prácticamente iguales las dos sílabas finales), como el eco que abre el siguiente poema («Es COmo») y que se disemina aliterativamente hasta la conclusión del mismo con la repetición del «que» suplicante y desiderativo a un tiempo: «QUE no se propague, QUE amortigüe el ECO de las indiferencias, QUE QUE de un reflejo de empeño, QUE nunca se acabe el susurro».

Este segundo poema se despliega ante los oídos (rumor de pasos, sonidos, propagación, amortiguación, susurro), pero hay un elemento que parece llevarnos al campo de lo visual: el reflejo; si pensamos detenidamente en el reflejo, sin embargo, este nos remite al agua y es el agua un medio en el que las ondas se propagan a partir de una vibración inicial; por eso ha sido siempre natural la relación entre el agua y el número, como explica Herrero:

La relación entre agua y número es, antes que una relación abstracta entre universales (todo tiene una magnitud), una relación figurativa, basada en unas propiedades que los hacían comparables: su carácter oscilante, propagador y vibratorio. El agua ha seguido siendo una referencia, simbólica si se quiere, de la vibración musical (recordemos las «fuentes cantoras» de la tradición que llega hasta Antonio Machado), pero la vibración no sólo produce armonía, sino capacidad de ir más allá de todos los límites sin dejar huella, borrando aquello sobre lo que se cierne. Así, los números del ritmo verbal vienen a deshacer la convencionalidad de las expresiones, de las frases, de los versos: desatan su fijeza (hipoiconicidad) para promover sus secretos (1995: 28).

Podemos decir, por tanto, que el número matemático del primer poema acaba siendo, por la propia creación poética, «eco» al final del texto, esto es, armonía, proporción de números, sonido, ritmo, desarrollado en el segundo poema, hecho extensión, como las ondas en el agua, pero con un deseo fundamental: «que nunca se acabe el susurro».

Pero volvamos a los poemas: este deseo final («Que nunca se acabe el susurro») nos devuelve a la carta de la que partíamos: «Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse.» Y es que, diríamos, a través del sonido, esto es, del ritmo, el lenguaje poético puede llegar a su propia razón de ser: a la búsqueda de la verdad inefable. Además, hay una palabra en el poema que parece encerrar el misterio de lo visual y de lo auditivo: «dame el **matiz** compañero». «Matiz» es un término relativo al color, pero también es utilizado en música para indicar variaciones que afecten a la intensidad y al ritmo. **Matiz** lleva el apoyo en cuarta del octosílabo del que forma parte («**damel matiz** compañero»). Poesía, música y ritmo visual parecen aquí mostrarse en el hacerse del propio poema.

El reflejo y el agua nos remiten, además, a Narciso; tanto Narciso como Eco son reflejo: repetición de una imagen (Narciso) o de un sonido (Eco). La física nos explica que se produce eco cuando la onda sonora se refleja en una superficie y regresa a su emisor; el fenómeno es semejante al que ocurre cuando la luz incide en una superficie como la del agua o la de un espejo. El mito nos cuenta que Eco, enamorada, muere por el rechazo de Narciso, convirtiéndose sus huesos en piedra¹⁰ y quedando solo la voz, también la última voz de Narciso en el momento de su muerte. El mito, y no el logos, nos acerca más a la verdad de la mano de la poesía, allí donde cobran sentido las palabras del primer poema: «sentimiento, emociones, placeres, amor, fe, alegría, dolor, alma». Es, finalmente, el «matiz» que hace juego o que pone en correspondencia a unas cosas con las otras, esto es, «el matiz compañero».

De nuevo, en el *Epistolario* encontramos una clave importantísima para entender esta luz y este sonido. Se trata de una carta de Cegarra a Conde, de junio del 33, en la que la unionense reprocha a Conde cierta frialdad en la relación que las une; hace, incluso, un dibujo en el que representa a Carmen como «un núcleo de hielos» que no altera su composición, a modo de catalizador, y escribe, con mucho de ironía, estas palabras: «Estoy contenta de que mis sentimientos sean como la luz, como

¹⁰ «Solamente le quedan la voz y los huesos: permanece la voz; cuentan que los huesos adoptaron la figura de una piedra» (Cito por la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio de Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, Libro III, vv. 398-399, págs. 295-296); nos parece significativa esa metamorfosis de Eco a la luz de la pregunta que hace en *Mineros*, la obra de teatro que escribieron Cegarra y Conde, uno de los personajes: «¿Se volverán minerales los muertos en esta tierra?» (Conde y Cegarra Salcedo, 2018: 60).

el sonido; se reflejan en ti y vuelven hacia mí de nuevo. No eres prisma, sino superficie lisa, espejo siempre (el poeta te quería de cristal)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 282).

Encontramos aquí la luz («luces quebradas») y el sonido (con su «eco», con su «reflejo de empeño») de los dos poemas que analizamos; la diferencia es que en la carta de Cegarra aparece explícita la comparación: la luz y el sonido devuelven el reflejo, que aquí es sentimiento herido precisamente por ser reflejo en el espejo y no prisma refractario. El primer poema constituye la expresión desaprobatoria del hecho, mientras que el segundo se erige en súplica, no dirigida al tú indiferente, sino a la propia voz poética para que pueda seguir cantando y perdure, así, el eco de lo sentido.

La reflexión acerca de lo cerebral y lo emocional aparece en diferentes ocasiones en las cartas que Conde y Cegarra intercambian. Cegarra insiste en que sus poemas, aunque puedan parecer cerebrales, son siempre fruto de una emoción; pero es consciente de que pueden resultar fríos, escondiendo esa emoción porque, en realidad, es su intención dejar ese sentimiento secreto, no dicho, aunque, como vemos, acabe revelándose en la lectura detenida del poema. Cegarra llama «contención» a esa voluntad de no mostrar, pero niega categóricamente que no exista en sus poemas todo el sentimiento que pone en ellos. Veámoslo en sus propias palabras:

Me ruegas que no sea cerebral. ¿Se puede dejar de ser lo que se es? Además, mi corazón no se ausenta nunca cuando pienso. Yo lo creo así. Es empeño mío, natural por tanto, la contención. No grito mis sentimientos. No me parece decir la verdad. Canto, a veces, de una cosa, porque estoy emocionada por otra. ¡Quién sabe lo que tú has querido decir en tu poema: «Cuando llueva a los charcos del patio echaremos un barco de papel!» Me dijiste, «qué hacer con todos los poemas que le anteceden un barco»; que se mejora en cielo y en tierra de humanidad, simultáneamente, agrego yo (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 199).

Insiste en ello en otras ocasiones; recogemos dos de ellas a continuación: «Mis ‘Cristales’ están incólumes, bajo mi calor y mis miradas de amor (toda una gran pasión existe en ellos)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 403). «Quita de tus ojos ese goniómetro; no seas aparato. En mis cristales hay algo más que ángulos y aristas: esencia y existencia, calor de formación, y la mayor pureza (aclaro, no de valor literario)» (2018: 453).

Y es que en la química encuentra Cegarra no solo un lenguaje con el que decir de otra manera, sino un modo de alcanzar, uniendo química y

poesía, uno de los motores y principios poéticos de su escritura: la unión de lo material y lo espiritual. Así, a propósito de su trabajo, dice por carta a Carmen Conde: «Lo cual demuestra que si industrializo, también poetizo, privilegio que me permite encajar en el arte y en la ciencia, en la materia y el espíritu» (2018: 421). A través de esas piedras, puede llegar a lo que le es más propio y es, al tiempo, el mayor misterio: «La química es un precipitado coloidal que atraviesa el filtro poroso del alma» (2018: 203) y trabajando con los minerales, lejos de contagiarse de su dureza, «me desintegro como ellas, las tierras, las piedras, hasta encontrar mi riqueza» (2018: 409).

Podemos decir, en consecuencia, que la construcción de estos cristales está atravesada por la química y por la poesía, que estos sistemas son materia y espíritu y que, en ellos, la propia experiencia del quehacer poético intentará buscar la verdad más honda, la verdad de la voz poética. Y aquí es donde llegamos al momento en el que sumar el significado de «cristal» en la lengua común, no en la lengua de la ciencia. El cristal es transparencia y por eso estos poemas, a través de esa transparencia, pueden mostrar (o al menos señalar) el camino de búsqueda de un saber oculto.

Utiliza, por tanto, Cegarra el término «cristal» en dos acepciones diferentes: el de la química y el de la lengua no técnica, pero, en ambas, metaforiza el término plurisignificándolo. Los poemas son «cristales» porque son «sistemas imperfectos» y el «cristal» del poema es más bien símbolo que incorpora su uso en la tradición literaria y mítica como transparencia y como reflejo, pero también símbolo personal como «fortaleza de cristal»¹¹, como «campana de vidrio» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 234), como recipiente en el que se ocultan los saberes profundos y secretos. Es el ansiado «poema químico» que describe esta entusiasta María Cegarra en una carta a Carmen Conde:

¡Los perfumes! He de realizar alguna fórmula absurda que tú te inventes, sin técnica, rebelde, combinando sustancias exóticas, extrañas y lejanas, caprichosamente. Y alcanzaríamos, no lo dudes, el poema químico ansiado; aquel que ha de tener poder de voluntad y hechicería mágica. Y después de fabricado el misterio de nuestro laboratorio, tú, con unos bálsamos de oro, tintas indelebles y misteriosas, trazarias el enigma de unos jeroglíficos en los minúsculos planos tallados del cristal de los

¹¹ Así aparece en el poema 41: «Los árboles quieren asomarse al fondo de mi aterida transparencia. Porque se ahogaron las rosas del ensueño, y mi superficie —adverbio de tu resplandor— es una fortaleza de cristal» (Cegarra Salcedo, 2017: 105).

frascos. Y así saldrían al mundo envueltos en una profundidad secreta, dominando, y diluyéndonos nosotras mismas, también en el universo (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 95).

Podemos enunciar, por tanto, otro de los principios poéticos que vertebra el poemario: la verdad del poema debe quedar secreta. Estos jeroglíficos enigmáticos en los frascos del poema químico ansiado, esta profundidad oculta en la que quedan envueltos los poemas explicarían el complejo entramado metafórico y simbólico desplegado en *Cristales míos*. Cegarra es consciente de la difícil comprensión de sus poemas:

¿Mi libro? Ya sabes que tengo la costumbre de no hablar de lo que me duele profundamente. Mi libro es para mí lo más querido; porque él soy yo, enteramente. Será alto, delgado y puro; y vestido de negro y con los ojos azules. Tú lo comprenderás muy bien. Acaso alguna otra persona también lo comprenda. Y es bastante. No espero nada de él. La satisfacción me la dio al nacer, al existir en mí. Cuando salga al mundo y sea de todos será menos mío (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 449).

La cuestión del no decir se convierte, a veces, en una pregunta: «¿Es más fuerte el silencio que la voz?» (2018: 108) o, incluso, en una duda: «Tengo susto, en este instante, al papel blanco. Todo lo immaculado espera a mi pluma, a la soledad que me rodea. Aunque no hable me escucho. ¿Por qué no decir todo lo que se piensa y siente? Tú me has dicho —una vez— que soy demasiado confiada al papel, y temo» (2018: 234). Y es que, la voluntad de callar parece emerger, también, cuando es la frialdad del pensamiento la que vence a lo que se siente. Volveríamos a esa lucha que enunciábamos al principio de este artículo y que, como decíamos, constituye uno de los pilares sobre los que se construye el poemario. Lo vemos en el siguiente poema:

46

LAS calles estaban anchas, blancas, rebosantes de luna. No cabían lágrimas, ni voces, ni silencios. Entre las esquinas que miran a su ciudad —cuchillos al viento y al campo— se quedó el sentimiento, roto ya de las palabras que no dije, de las angustias que flotaron en sonrisas.

Como en un deshielo de amanecer, confundido en claridades, pasó el acero de mi pensamiento (Cegarra Salcedo, 2017: 110).

El poema, aunque prescinda de la anécdota, como estamos viendo que es habitual en los poemas de *Cristales míos*, nos permite evocar una escena de despedida en la que lo sentido no ha sido dicho porque el cuchillo del pensamiento, frío, puro acero, lo ha roto, como cortando la lengua a la voz para que no brotaran las palabras, para que solo quedara el disimulo de una sonrisa. Para Cegarra, este no decir es, también, una actitud vital: «Cuando hablo intento disimular mis sentimientos. Y me interesa aclararte dos verdades fundamentales: Que no temo al ridículo más que en el amor, y que odio a los que me son superiores, no por la superioridad en sí, sino por lo que puedan robarme (en amor también)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 180). Veamos esta otra carta en la que Cegarra se describe a sí misma, dentro de su íntimo laboratorio, abordando esa lucha:

Después, ensayos de laboratorio, —que se suceden, sin estabilidad por desgracia— y me retienen en este círculo estrecho. No. En este cuadrante sobrado, emblanquecido de mis ir y volver, y querer y no querer, en batallar de emociones y números. No sé si soy navegante feliz o náufrago. Solo siento el mar por todos sitios. Azul, amargo. ¡Préstame una isla! Y manda que se paren los ríos y las lunas. ¡Que no crezca el agual! (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 391)

El vaivén es aquí permanente, cuajado de contrarios que equiparan las emociones y los números con el dilema de la voluntad: querer y no querer. La propia escritura, además, rectifica el «círculo estrecho» para hacerlo «cuadrante sobrado» y, finalmente, acaba con esa petición de una «isla», término común y cómplice entre las dos autoras¹², en una suerte de espacio surrealista en el que se subvierten las leyes del cosmos y los ríos y las lunas se detienen. La creación de este espacio, lugar de liberación, de dicha, fruto de una imaginación desbordante, aparece en algunos de los poemas más vitalistas de *Cristales míos*.

15

QUIERO ser constelación. Asomar mis instantes de la mano a las balsas del mundo, al puente roto de los pensamientos, ver en la llama la luz, negar la gravedad, y crear para creer (Cegarra Salcedo, 2017: 77).

¹² En una carta de abril de 1933, Cegarra dice a Conde: «¿Lo he soñado? ¿O alguien me propuso vivir en una isla?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 234). Y en *Brocal*, el poemario de Carmen Conde, publicado en 1929, que María conocía bien, se puede leer: «Para que me quisieras otra vez, te regalaría un collar de islas, un sistema nervioso de horizontes» (Conde, 2007: 93).

32

¿NO me viste saltar el viento y romper la noche? Iba transparente y fuerte, como una realidad exprimida (Cegarra Salcedo, 2017: 96).

33

YO soy quien enciende las estrellas. Llevo un río condensado de luz, que hace arco con la altura (Cegarra Salcedo, 2017: 97).

En estos poemas, en los que se transgreden las leyes de la naturaleza, la primera persona es protagonista de una huida cósmica, irreal, maravillosa, donde la voluntad («quiero») y el subrayado del «yo» han vencido a las cadenas del «acero del pensamiento»¹³. Es a nuestro juicio muy destacable el carácter plástico de estas composiciones. Cegarra, a la que le gustaba mucho pintar¹⁴, puebla estos textos de figuras que «encienden las estrellas»¹⁵, que «saltan el viento» porque niegan la gravedad y encuentran en ese mundo que Cegarra lleva dentro («Llevando el mundo dentro y los ojos vacíos se puede soñar y cantar»¹⁶ nos dice en otro poema) ese universo de la imaginación desbordante, el lugar perfecto para aquel paronomástico y rotundo «crear para creer».

Estos poemas, además, muestran cómo Cegarra y Conde se influyen mutuamente. En *Brocal*, el poemario que Conde había publicado en 1929 y que Cegarra conocía bien¹⁷, hallamos algunos versos con los que parece que Cegarra dialogara:

Balsa, ventana del panorama, ¡qué gran viaje hago a las estrellas cuando me asomo a ti, con esta altura de sienas volcada en tu agua honda (Conde, 2007: 93).

Soy esbelta, recóndita. Para llegar a mí hay que saltar cinco ríos y tres álamos (Conde, 2007: 93).

¹³ Hemos visto ese «acero del pensamiento» en el poema 46, del que hemos hablado anteriormente (Cegarra Salcedo, 2017: 110).

¹⁴ «...me gusta mucho pintar. Es una afición que me viene de pequeña» en la entrevista con García Martínez en 1983 (Delgado, 1995: 63).

¹⁵ En este «encender las estrellas» parecen resonar las figuras de *Un mundo* de Ángeles Santos, pintora que aparece, al igual que Cegarra, en varios números de los años 30 de la revista *Noreste*.

¹⁶ Poema 8 (Cegarra Salcedo, 2017: 70).

¹⁷ En una carta de 26 de julio de 1929, María y su hermana Pepita agradecen a Conde el envío de su libro (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 81).

Llevo luceros, luceros en la mano derecha. ¡Y llevo estrellas, estrellas, en la mano izquierda!

Dime, hombre de todas las noches de luna, ¿qué mano vas a besarme? (Conde, 2007: 91).

Este diálogo, sin embargo, cobra una dimensión mucho mayor, convirtiéndose en retroalimentación permanente, en la materia poética que conforma la última sección del poemario, como analizaremos a continuación.

3. LOS «POEMAS DE LABORATORIO» Y EL «ENSAYO ESPIRITUAL DE LOS PERFUMES»: UN PODEROSO MAGMA LITERARIO

La sección «Poemas de laboratorio» constituye una parte originalísima del libro en la que Cegarra experimenta profundamente con el lenguaje, a la manera de las vanguardias, logrando unos poemas de una calidad y una modernidad incuestionables. Forman parte de ella ocho composiciones brevísimas (numeradas desde el 70 al 77) y cuatro, más largas, que forman el «Ensayo espiritual de los perfumes» (del 78 al 81). Carmen Conde participa en ellos desde su misma génesis. Así, cuando Cegarra le envía «Hidrocarburos»¹⁸, le pide que haga una serie entera: «Tu poema de los hidrocarburos está muy bien. Bajo ese aspecto, yo quisiera una serie de poemas tuyos; hazlos» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 155). Y unos meses después, además de sugerirle que escriba lo que constituirá la segunda parte de los «Poemas de Laboratorio», ofrece a María el título bajo el que agrupar estos poemas: «¿Por qué no me haces un «Ensayo espiritual sobre la Química de los Perfumes? Tus Poemas los llamaré: Poemas de Laboratorio» (2018: 202).

Carmen Conde sabía muy bien de la calidad de estos poemas y, además, se contagia de ese universo científico y poético que Cegarra le descubre, se entusiasma con él y lo recrea: «Quisiera SABER todo el misterio molecular; voy a enfermar de otra cosa que no es guisa [*sic.*] y de la que me creía exenta: de curiosidad química... gracias a ti, perito en electrones síquicos» (2018: 202).

¹⁸ Se trata del segundo de los «Poemas de Laboratorio»: «Hidrocarburos que dais la vida: Sabed, que se puede morir aunque sigáis reaccionando; porque no tenéis risa, ni mirada, ni voz. Sólo cadenas» (Cegarra Salcedo, 2017: 138).

Las dos poetas van conformando una suerte de material lírico que recorre las cartas y que Cegarra poematiza en *Cristales míos*. Se convierte, así, también en un inventario de léxico cómplice que podemos rastrear en estos diferentes medios de expresión literaria. Veamos un ejemplo en estas palabras de Conde a Cegarra:

¿Qué serás tú, entonces? ¿Combinación, mezcla? ¿Con qué habrás reaccionado mejor? ¿Hasta qué límite tu saturación? ¿Qué valencias tienes? Todo me interesa, sí, y no creo que haya ningún mal en ello. (...) He de suponer, por ejemplo: que los átomos están constituidos por electrones, y estos a su vez por iones, ¿y los iones, por qué? —es uno de los fracasos mayores de la materia. Pues si la materia es discontinua, ¿cómo vamos a ser los seres materiales? No obstante, mi ser divino es de una perseverancia indudable (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 114).

La «reacción» química aparece en el poema 71, «saturación» en el 72, «átomo» en el 74 y, en general, *Cristales míos* está lleno de esa reflexión acerca de la materia y del espíritu a la que hace alusión aquí Carmen Conde. El poema 70, al que me referiré más adelante, sería un buen ejemplo de ello.

Cegarra nos explica cómo crea estos poemas: «Esta tarde hice tres cuartillas de literatura química; destilé todos los ácidos y sales estudiados durante la semana» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 301). Efectivamente, Cegarra elabora poemas brevísimos, aforísticos, en los que juega con el significado de los términos químicos en la lengua de especialidad trayéndolos y llevándolos al contexto de la lengua común (Díez de Revenga, 2003 y Cacciola, 2021). El resultado es una suerte de plurisignificación que parece poner y quitar capas que dicen mucho con muy poco. El formulismo químico se revela aquí, además, como el ideal de la palabra que muestra en ella misma aquello que designa, ejemplificando el ideal juanramoniano: «...Que mi palabra sea / la cosa misma» (Jiménez, 1981: 136). Lo explicaremos con el siguiente poema.

70

LA sílice es una afirmación con un círculo duplicado. Tierra y Dios: mi barro y mi atmósfera (Cegarra, 2017: 137).

A partir de la fórmula del dióxido de silicio (SiO_2), a la que están remitiendo estas palabras, el símbolo químico del silicio es reinterpretado como un signo lingüístico (el adverbio de afirmación «sí») mientras que el símbolo del oxígeno es leído como figura geométrica, esto es, como un

círculo que queda duplicado por el subíndice «2». Lo peculiar de la fórmula química, en cuanto que signo, es que en ella hay información sobre la composición y la naturaleza de la sustancia que representa: el óxido de silicio (SiO_2) está compuesto por dos átomos de oxígeno y uno de silicio, los dos elementos con mayor presencia en la corteza terrestre. Frente a la fórmula química, el signo lingüístico nunca podrá tener esa facultad de mostrarnos la cosa misma, su naturaleza, su composición; pero en el poema, como hemos visto en los versos de Juan Ramón, la palabra poética tiene en ese deseo su máxima aspiración.

En cuanto al «Ensayo espiritual de los perfumes», como ya hemos dicho, Conde pidió a Cegarra que hiciera estos poemas después de que ambas intercambiaran muchas cartas en las que dialogaban repetidamente sobre perfumes, compartían *Revista de perfumes* (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 210) y moldeaban como materia lírica su recién estrenado descubrimiento: «Y te mando tres plumas de las mías; clips para tus papeles; y una copa para que te embriagues de luna, y una botella para que te guardes en ella, transformada en perfume... esa botella, me la mandas para que yo sepa a qué huele un poeta dentro de su mismo aroma de poesía» (2018: 114).

Cegarra, en su laboratorio, experimenta con perfumes, se los regala a Carmen¹⁹, le envía muestras de olor (Cegarra y Conde, 2018: 249) y piensan incluso en crear una pequeña industria con ellos²⁰; Conde imagina un proyecto en el que llevar el perfume al teatro (Cegarra y Conde, 2018: 200) y Cegarra comparte su entusiasmo: «queremos el perfume de la emoción, aquel que hace llorar el alma y la viste de luto» (2018: 200). Además, Conde escribe un cuento titulado *Química espiritual* (Cegarra y Conde, 2018: 203), que se publica en *Lecturas* en julio del 33²¹, en el que la protagonista es una joven de «ojos muy azules»²² que se abrían «con

¹⁹ «Es fugaz un olor —esto en química es un defecto—, pero no encuentro la tenacidad necesaria (químicamente). Te servirá solo para el baño» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018:134).

²⁰ «El perfume del que te hablé me obsesiona a mí también de manera extraordinaria. Un perfume tiene la corporeidad indefinida, pero no indefinible. Si obtenemos dinero, tú realizarás este otro sueño, químico» en carta de Conde a Cegarra, de 8 de enero de 1933 (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 184).

²¹ Revista *Lecturas* núm. 146, julio 1933. PCCAO, sign.: RP.1(65).

²² Recordemos que María Cegarra dice a Conde sobre *Cristales míos*: «Será alto, delgado y puro; y vestido de negro, y con los ojos azules» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 449). En

inquietud contenida»²³, que trabaja en un laboratorio extrayendo la esencia de los jacintos para comercializarla como perfume, que está envuelta por palabras extraordinarias («aldehído fenilacético») ²⁴ que contrastan con «la ansiedad que a ella le conmovía el corazón». Magdalena, que así se llama la protagonista, ha sido «pensionada por el Gobierno de España para profundizar en estudios de química industrial»²⁵ en el extranjero y se ha hecho «una personalidad en la rama de perfumería»; tiene, además, una oferta de trabajo de la casa «Schimmel & Co.»²⁶ en Alemania, pero vuelve a la casa de sus padres, ancianos que necesitan cuidados, llevando en el equipaje los «tarros de cristal grabados»²⁷ que Monsieur Hoejenbos, el enamorado de la protagonista, le regaló: «frascos delgados, purísimos, de jacinto «concreto» y «absoluto»». El cuento acaba felizmente porque Hoejenbos va a la búsqueda de Magdalena y abren una fábrica de perfumes en Córdoba, de manera que la protagonista pueda compaginar los cuidados a sus mayores con el sueño de su profesión.

Química espiritual es, por tanto, un ejemplo de intertextualidad entre las epístolas y el relato corto. En este sentido, creo que queda suficientemente probado el marcado carácter literario que tienen muchas de las misivas, pero no solo como productos finales, sino como borradores, esbozos, podríamos decir, de proyectos artísticos que se van gestando. Quizá sería más oportuna, por cegarriana, la imagen de un magma en el que ambas autoras se diluyen y por cuya actividad, en permanente

Mineros, María tiene «los ojos claros, con resplandor azul y alucinado» (Conde y Cegarra Salcedo, 2018: 75).

²³ Ya hemos visto más arriba cómo Cegarra hace de la «contención» uno de sus principios poéticos. Por otra parte, «inquietud» es otro de los términos que, por su frecuente utilización en las cartas, podemos considerar léxico cómplice entre ambas.

²⁴ El 26 de enero de 1933, Conde escribe a Cegarra: «Soñaré con los aldehídos, etc. ¡locuras de tu química celestial!» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 201).

²⁵ Carmen Conde solicitó un pensionado para que Cegarra fuera al extranjero (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 99) que, finalmente, Cegarra rechazó: «Y definitivamente contesto, que no acepto la pensión para ir al extranjero por reconocer que no tengo categoría para tal distinción. El que me seduzcan las rosas de Bulgaria y los jacintos de Holanda no es un mérito» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 204).

²⁶ Schimmel & Co. es la empresa de perfumes a la que querían proponer la «idea perfume-teatral» de Conde (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 200).

²⁷ Ya hemos visto más arriba cómo María se imaginaba los frascos en los que introduciría el poema químico ansiado y que Carmen grabaría sobre el cristal el secreto de su nombre (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 95).

retroalimentación, hacen surgir distintas y diversas erupciones volcánico-literarias.

Por otra parte, resulta significativo el hecho de que Conde, en *Química espiritual*, vuelva a ser para Cegarra, en sus propias palabras, «la amiga que descubrió tus sueños» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 435-436). Y digo que vuelve a hacerlo porque, en esta misma época, se está fraguando la composición de *Mineros*, aunque aquí todavía se llamaba *Vida anclada* (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 200) y, en ella, la joven protagonista llamada María llega a acariciar la idea de dejar el entorno familiar, de abandonar esa «vida anclada» que la oprime, para huir, amor mediante, a cumplir sus sueños de poeta. Podemos decir, por tanto, que en ambas composiciones la ficción, construida sobre lo biográfico, constituye un espacio de liberación, si bien es cierto que mientras que en *Mineros*, compuesta, como sabemos, por las dos autoras, el personaje de María se rebela subvirtiendo todo el entramado social y afectivo que formaba parte de la realidad de la poeta, en *Química espiritual*, sin embargo, el desenlace resulta, digamos, más convencional y amablemente satisfactorio.

Veamos cómo emerge en la corteza literaria una erupción más del magma perfumado. La poeta cartagenera sugiere a la unionense que escriba una «Historia del perfume» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 209) y que prepare una conferencia en el marco de las actividades de la Universidad Popular de Cartagena en la que Conde era gestora cultural muy activa²⁸. María, después de pedir a Carmen que revise el texto²⁹, pronuncia la conferencia el 10 de febrero de 1934, con el título: «Perfumes: ciencia y poesía» (Cegarra y Conde, 2018: 366, 531n).

El acto, según se refiere en la prensa local³⁰, es presentado por Carmen Conde y, en la conferencia, Cegarra hace una pequeña historia de los perfumes, diserta sobre el estado actual de la producción española, teoriza sobre el perfume, relaciona los olores con la escala musical y lee los poemas que después formarán parte del «Ensayo espiritual de los perfumes» en *Cristales míos*. En el texto, Cegarra afirma que los perfumes «son

²⁸ En una carta del 4 de mayo de 1933, Conde escribe: «El jueves próximo podías tú hablar de los Perfumes. ¿Quieres?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 252).

²⁹ «Quiero que la conozcas antes de darle lectura pública, para que me des tu parecer» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 371). La carta está fechada el 6 de febrero de 1934.

³⁰ *Cartagena Nueva: diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, Cartagena. Año 11, 13 de febrero de 1934. PCCAO, sign.: RP.13(2497).

antorcha de dos luces, puente de belleza entre la ciencia y la poesía» (Penalva, 2015: 162); es decir, enuncia, desde un género y un medio distinto, la teoría poética que, como venimos postulando en este artículo, está en la base de los poemas de *Cristales míos*. Constituye, por tanto, un ejemplo de «transmediación» (Sánchez-Mesa y Baetens: 2017) en el que los contenidos se extienden entre cartas, poemas, un relato publicado en prensa (el de Carmen Conde), una conferencia y, como veremos en seguida, un artículo sobre el olor que Conde publica en prensa; todas estas obras tienen la particularidad de que «no son primero elaboradas en un determinado medio y luego adaptadas a otro medio distinto, sino que son producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la «fuente de los otros» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 5). Veamos algunos ejemplos de esta transliteración:

En la conferencia sostiene Cegarra: «En los perfumes hay algo más que olor» (Penalva, 2015: 166) y en el poema 78: «Un perfume es más que un poema» (Cegarra, 2017: 145); en esta misma composición, escribe: «Cuando un perfume se extingue, radica en el infinito y deja en nosotros el hueco de un alma» (Cegarra, 2017: 145) y en una carta le dice a Conde: «Te volatilizas, sí, te pierdes, te vas, como un perfume inolvidable» (Cegarra y Conde, 2018: 240). En el poema 80 leemos: «Las armas de amor de la química son los perfumes» (Cegarra, 2017: 147) y en la conferencia sostiene: «En amor juegan los olores un papel decisivo» (Penalva, 2015: 165); continúa el poema diciendo: «Por conductores invisibles del espíritu llega la electricidad del aroma venciendo la voluntad» (Cegarra, 2017: 147) y en varias cartas se refieren ambas a la «propiedades electrolíticas recién descubiertas» en el laboratorio de María (Cegarra y Conde, 2018: 202 y 204); finalmente, ambas comentan la nota sobre el ámbar que han leído en la *Revista de perfumes* (Cegarra y Conde, 2018: 201) y Cegarra contará en la conferencia que «en la época de Napoleón se extendió la costumbre de ingerir ámbar para estimular el erotismo» (Penalva, 2015: 165).

Pero existe, todavía, como hemos dicho, una cristalización más. Se trata de «Teoría del olor: (la psicología por el perfume)»³¹, artículo que Carmen Conde publicó el 12 de mayo de 1934 en Buenos Aires y que ha sido estudiado recientemente por Manuel A. Broullón-Lozano (2024). En él, la escritora cartagenera sostiene que debería existir «el doctor que recetara un aroma para cada sensibilidad y para cada fisiología», al igual que

³¹ PCCAO, sign.: RP.1(87). Todas las citas se refieren a este documento.

Cegarra, que recomendaba en su conferencia la necesidad de «especialistas-consultivos a quienes acudir en demanda del aroma personal» (Penalva, 2015: 166); se refiere aquella a los perfumes como «música de olores para los que sepan oírlos y gozarlos» y ya hemos dicho que la unionense relacionó en su conferencia los olores con la escala musical; Conde, como en las cartas y en *Química espiritual*, vuelve a los «aldehídos»³²: «El crítico verá lo que el técnico no encuentre: el rostro, la fisonomía del perfume, como puede verlo un hombre que ignora en qué condiciones se presenta un aldehído, pero que sabe muy bien el efecto que produce un «origán» y una «rosa»». Basten estos ejemplos para comprender cómo ambas ensayan un acercamiento al mundo de los perfumes con un planteamiento, podríamos decir, entre lo técnico y lo poético y cómo se siguen nutriendo de un material que han ido forjando y reelaborando a lo largo de estos años de fértil intercambio creativo.

El poderoso magma que ambas han ido creando emerge, en fin, desde la esfera privada a la pública, volcánicamente, fisurando cortezas y convirtiéndose en preciada y preciosa lava literaria. Parece decirlo Cegarra en el hermosísimo poema 37 de *Cristales míos*, como anunciábamos en el título de este artículo:

37

EN mi costado esta chispa de pedernal, caído sin dirección ni origen, ha formado un mundo de basaltos encendidos (Cegarra Salcedo, 2017: 101).

4. CONCLUSIONES

El intercambio epistolar entre Carmen Conde y María Cegarra nos ofrece claves interesantísimas para comprender y caracterizar mejor la poética de la unionense en su primer poemario, *Cristales míos*. La tensión entre la razón y la emoción vertebró una escritura que tiene en lo no dicho su secreto más revelador, como hemos tratado de demostrar en el análisis detenido de algunos de los poemas. Además, las cartas aportan datos que nos permiten concluir que los juicios de Carmen Conde sobre lo que Cegarra estaba escribiendo en los años de gestación del poemario fueron determinantes para que esta ensayara tan magistralmente como lo hizo la experimentación

³² Véase nota 24.

que supuso el uso del lenguaje científico en su poesía; Conde, además, le sugirió el título de la sección «Poemas de laboratorio» y la animó a que escribiera el «Ensayo espiritual de los perfumes». Por último, el diálogo permanente, intenso y sustancioso que ambas mantuvieron a propósito de la química y los perfumes constituyó un magma poderosísimo que cristalizó en diferentes formas literarias: las propias cartas, el relato *Química espiritual* de Conde publicado en *Lecturas*, los poemas de *Cristales míos*, la conferencia sobre los perfumes de Cegarra en la Universidad Popular de Cartagena y el artículo «Teoría del olor: (psicología por el perfume)» publicado por Conde en la prensa bonaerense.

REFERENCIAS

- Broullón-Lozano, Manuel A. (2024). «‘Ya ve, toda la casa está alegre con *Júbilos*’. Cartas, prensa periódica y redes intelectuales de Carmen Conde en Río de la Plata (1926- 1934)», *Revista de Escritoras Ibéricas* 12. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.12.2024>.
- Cacciola, Anna (2021). «Entre formulismo y tecnicismos químicos: la poesía de María Cegarra Salcedo», en Fran Garcerá (ed.), *Eva quiso morder en la fruta. Mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas*. Madrid: Dykinson, pp. 58-75.
- Cegarra Salcedo, María (2017). *Cristales míos*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Cegarra Salcedo, María y Carmen Conde (2018). *Epistolario. 1924-1988*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Conde, Carmen (2007). *Poesía completa*. Ed. de Emilio Miró. Madrid: Castalia.
- Conde, Carmen y María Cegarra Salcedo (2018). *Mineros*. Ed. de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Delgado, Santiago (1995) (ed.). *Homenaje a María Cegarra*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

- Díez de Revenga, Pilar (2003). «Lengua poética y lengua técnica: creación y ciencia», *ELUA: Estudios De Lingüística. Universidad De Alicante* 17): 263-272.
DOI: <https://doi.org/10.14198/ELUA2003.17.14>.
- Fernández, Pura (2015). *No hay nación para este sexo: la Red(d) pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Garcerá, Fran (2018a). «Dos poetas de orilla a orilla: epistolario inédito (1924-1988) de María Cegarra Salcedo y Carmen Conde», en María Cegarra Salcedo y Carmen Conde (2018), *Epistolario. 1924-1988*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- (2018b). «‘Porque yo soy la voz de este paisaje’: Carmen Conde, María Cegarra Salcedo y la génesis de *Mineros*», en Carmen Conde y María Cegarra Salcedo (2018), *Mineros*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- (2021). «Carmen Conde y Amanda Junquera: Teatro a cuatro manos», en Carmen Conde y Amanda Junquera (2021), *Teatro*. Ed. de Fran Garcerá y Cari Fernández. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Herrero, Ángel (1995). *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*. Alicante: Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones.
- Jiménez, Juan Ramón (1981). *Antología poética*. Ed. de Vicente Gaos. Madrid: Cátedra.
- Mainer, José Carlos (1983). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Penalva Moraga, María Rosa (2015). «La obra literaria de María Cegarra en su entorno vital». Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27: 6-27.
DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.

«MUJERES DE PLUMA»: REDES LITERARIAS Y DIÁLOGOS POÉTICOS ENTRE ÁNGELA FIGUERA Y CARMEN CONDE

« MUJERES DE PLUMA»: LITERARY NETWORKS AND POETIC
DIALOGUES BETWEEN ÁNGELA FIGUERA AND CARMEN CONDE

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2022.i47.04>

LEUCI, VERÓNICA

CELEHIS, INHUS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, CONICET (ARGENTINA)

Profesora adjunta a cargo de Literatura y cultura española II, UNMDP- Investigadora

Asistente de CONICET

Código ORCID: 0000-0002-1539-4933

vluci@mdp.edu.ar; veroleuci@hotmail.com

Resumen: Si bien hay mayoritario consenso crítico en que no puede hablarse de un grupo femenino sólido entre las poetas españolas de posguerra (Payeras, 2009; Garcerá y Porpetta 2019), sí pueden advertirse entre ellas lazos y asociaciones que procuran sortear los reveses culturales y sociales y reivindicar su faceta autoral y «sororal» en el contexto adverso de la dictadura franquista. Así, distintos elementos textuales y paratextuales (dedicatorias, títulos, prólogos, cartas, etc.), junto con su participación en tertulias (en especial, «Versos con faldas») y lecturas, su aparición en antologías, etc. dan cuenta de múltiples estrategias de sociabilidad cultural y literaria que permiten pensar en una red femenina, de afecto y solidaridad de género. En este trabajo nos detendremos en los lazos biográficos y los vínculos poéticos entre dos de las voces más importantes del período: Ángela Figuera Aymerich y Carmen Conde. Se analizarán y serán puestas en diálogo sus (auto)figuraciones poéticas y roles sociales como mujeres que (se) escriben, eludiendo estereotipos o modelos androcéntricos y patriarcales que las confinaban a la domesticidad y el silencio.

Palabras clave: Poesía española, mujeres, posguerra, Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, redes literarias.

Abstract: Although there is a majority critical consensus that there is no solid female group among post-war Spanish women poets (Payeras, 2009; Garcerá and Porpetta 2019), it is possible to notice between them ties and associations that seek to overcome cultural and social setbacks and vindicate their authorial and «sororal» facet in the adverse context of the Franco dictatorship. Thus, different textual and paratextual elements (dedications, titles, prologues, letters, etc.), together with their participation in gatherings

(especialmente "Versos con faldas") and readings, their presence in anthologies, etc., reveal multiple strategies of cultural and literary sociability that allow us to think about a feminine network of affection and gender solidarity. In this paper we will focus on the biographical ties and poetic links between two of the most important voices of the period: Ángela Figuera Aymerich and Carmen Conde. Their poetic (self-)figurations and social roles as women who write will be analysed and put into dialogue, avoiding stereotypes or androcentric and patriarchal models that confined them to domesticity and silence.

Key-words: Spanish Poetry, women, postwar period, Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, literary networks.

1. INTRODUCCIÓN

En una carta dirigida a Gabriel Celaya, del 2 de diciembre de 1953, la poeta bilbaína Ángela Figuera Aymerich (1902-1984) alude a diversas actividades llevadas a cabo en la posguerra española por las que denomina «mujeres de pluma». Allí da cuenta de la situación de marginación de las mujeres escritoras en el mundo cultural de la época:

Las «mujeres de pluma» también nos vamos espabilando. Estábamos muy desperdigadas y desconectadas. Hemos empezado a conocernos y reunirnos en sesión aparte. Así hemos establecido unas meriendas periódicas en una taberna y he conocido a Elena Soriano, Elena Quiroga, Carmen de Icaza, Josefina Carabias, Pilar Nervión, etc... novelistas y periodistas que con las cuatro o cinco poetisas «decentes» que hay aquí y algunas «simpatizantes» vamos turnando en las reuniones y la pasamos muy bien alegremente [...]. Carmen Conde ha dado tres conferencias sobre poesía femenina española actual. Estuvo muy bien lo que dijo. Actuamos algunas de las que vivimos en Madrid y fue un éxito...femenino, pues nunca fueron arriba de tres poetas... (Figuera a Celaya, 02/12/1953. Cit. en Zabala y Langarika, 2012: 75).

Es interesante reconocer en las líneas iniciales esa conciencia de una necesidad de unión, encuentro y solidaridad femenina, en «sesión aparte», en busca de un espacio propio, eludiendo la indiferencia o los reveses masculinos en el contexto androcéntrico y antiintelectualista de la posguerra española. Señala con lucidez María Payeras —una de las críticas principales en referencia al tema que nos ocupa— que ser mujer y ser poeta en este contexto adverso significaba una doble periferia o doble anomalía (2009: 245). Si bien hay consenso crítico en que no puede hablarse de un grupo sólido u organizado entre las poetisas de la época (Payeras 2009; Garcerá y

Porpetta 2019) puede evidenciarse una búsqueda orientada por afinidad genérica, «sororal» —utilizando un concepto clave en la agenda feminista actual, pero de larga trayectoria en su uso— en la que ingresa la poesía, el periodismo, la narrativa, incluso conferencias guiadas por el aliento común de la reivindicación de la vocación y el trabajo intelectual femenino en el mapa de la sociabilidad epocal.

1.1. Mujer y escritura en la posguerra: sororidad *avant la lettre*

Recordemos que el régimen franquista llevó a cabo una biopolítica orientada a exaltar los papeles domésticos y maternos de las mujeres. A partir de un paradigma católico y conservador, el poder franquista implementó políticas para procurar el encasillamiento del rol femenino al rol reproductivo. El estereotipo femenino lo constituía el del «ángel del hogar», una imagen decimonónica que, de la mano de Pilar Sinués, tenía el objetivo de la formación moral de las mujeres. En el Prólogo que escribe Ángela Grassi a la edición del libro *El ángel del hogar*, de Sinués, de 1881, por ejemplo, se dice: «Donde está la familia, allí está la dicha; donde está el cumplimiento del deber se encuentra la paz el alma. La vida es amar, la vida es hacer felices á cuantos nos rodean. Fuera de estas cosas no busquéis nada; no busquéis más que sombras, luto, desesperación y ruina» (Grassi, 1881: 14)¹.

Esta imagen sería retomada por Pilar Primo de Rivera en la Sección Femenina de la Falange, con una ideología que remitía entonces al siglo XIX pero que, como es sabido, hallaba sus cimientos en modelos muy anteriores, como el de *La perfecta casada*, de Fray Luis, compendiado en el elocuente aforismo «guardar la casa y cerrar la boca» que recoge Clara Janés para su libro (2015). E incluso más antiguos, como han advertido por ejemplo Gilbert y Gubar en su clásico estudio *La loca del desván*, de 1979, vinculando esta imagen de mujer-ángel con la imagen religiosa medieval de la virgen María:

¹ El lugar de las mujeres en la esfera pública y las redefiniciones en torno a su rol social, familiar, etc. en la España decimonónica han sido estudiadas por Marta Ferrari en su libro de 2021 *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del siglo XIX*, cuya lectura se recomienda para ampliar las reflexiones en torno a este estereotipo recogido y reformulado en la posguerra.

La mujer ideal que los autores masculinos sueñan con generar siempre es un ángel [...] ¿Dónde y cuándo se originó esta imagen? [...] Por supuesto, en la Edad Media, la gran maestra de pureza de la humanidad era la Virgen María [...]. Sin embargo, para el siglo XIX más secular, el modelo eterno de pureza femenina no fue representado por una madona del cielo, sino por un ángel de la casa (Gilbert y Gubar, 1998: 35).

Indica Angelina Gatell en la Introducción a su antología *Mujer que soy*, que «en contraposición a los criterios antifeministas que desde la Antigüedad presentaban a la mujer como la emisaria del demonio, a mediados del siglo XIX se construye la figura amable, aunque no menos demoleadora, del «ángel del hogar» (2003: 49). La SFF defendió siempre que el rol social de la mujer era absolutamente de subordinación; la historiadora Carme Molinero recuerda en este sentido las elocuentes palabras de Dionisio Ridruejo quien, en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina, de 1939, dice: «la mujer es la mitad afligida del barro dócil que está esperando las manos del creador, del hombre». Y en el mismo congreso Pilar Primo de Rivera afirmó, en una línea análoga, que "las mujeres no solemos tener, y gracias a Dios, esa seguridad absoluta en nosotras mismas, que en sí mismos tienen los hombres, ya que hemos nacido para estar sometidas a una voluntad superior» (cit. en Molinero, 1998: 109). Estas ideas permeaban en la sociedad a través de órganos, textualidades y elementos diversos que, como ha estudiado por ejemplo Carmen Martín Gaité en su *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), determinaban los patrones o modelos de conducta femeninos, ya sea desde revistas «del corazón», programas de radio, «novelas rosa», etc., en afinidad a lo que Teresa de Lauretis (1987) ha denominado «tecnologías del género»².

Este ideario que confinaba a la mujer al espacio doméstico e interior, y a una sumisión determinada por su rol de esposa, hija y madre en el contexto fuertemente patriarcal del franquismo, representa uno de los aspectos clave contra los que buscan rebelarse las escritoras de posguerra, reafirmando desde su vocación y escritura poética una apuesta y

² Es interesante tener en cuenta esta noción propuesta por Teresa de Lauretis para pensar de qué manera intervienen ciertos discursos, como la prensa y el cine en la configuración social del género; las «tecnologías del género» permiten entonces o tienden a pensar la relación entre la identidad de género y el sujeto, en diálogo con los discursos y prácticas que circulan en la sociedad, así como también los posibles desvíos que estas construcciones pueden presentar y vehicular.

transgresión. En uno de los textos indispensables para el feminismo contemporáneo, Hélène Cixous reflexionaba asimismo en 1979, en *La risa de la medusa*, respecto de un espacio público vedado para la voz de la mujer, considerando que «para la mujer, hablar en público —diría incluso el mero hecho de abrir la boca— es una temeridad, una transgresión» (1995: 55). De este modo, levantar la voz, escribir, reclamar el turno de palabra implica que «salga de la trampa del silencio» (1995: 56), es decir, que reconozca un decir, una voz que «no se deje endosar el margen» (1995: 56).

En la estela de estas reflexiones, adentrarnos en el universo poético de las poetisas de posguerra implica necesariamente ubicarlas como mujeres y como escritoras en un panorama tan adverso, androcéntrico y hostil como el de la posguerra española. Eludiendo reveses culturales y ancestrales, y sorteando el lugar de silencio al que las relegaba el estado posbélico, figuras como Carmen Conde y Ángela Figuera Aymerich se destacan como presencias que contribuyen a construir nuevas representaciones de sí mismas. Su voz poética se acerca a la noción de «escritura femenina» propuesta tempranamente por la citada Hélène Cixous, ya que su obra estará signada por aquellas imágenes que han sido usuales en la tradición patriarcal para referirse al cuerpo femenino, pero utilizadas para plantear una propuesta alternativa (1995: 56-58). Pese a las evidentes restricciones históricas, sociales, culturales, como dice Joanna Russ, «y sin embargo escriben» (2018: 53). Esquivando mandatos y límites impuestos, como prosigue la norteamericana, «los grupos inadecuados (por su sexo, su color, su clase social) a veces trabajan, se escaquean, sudan, van a hurtadillas, osan pasar de largo todas las prohibiciones informales para crear algo que tiene el valor correcto. Es decir, hacen arte» (Russ, 2018: 53). Entre los diversos tópicos revisitados en la escritura poética femenina, la solidaridad de género, o la «hermandad lírica» —acudiendo a una noción socorrida sobre todo para las escritoras y literatas decimonónicas (Manzano Garias; Susan Kirpatrick)—, o, en términos actuales, la sororidad —un concepto de reciente incorporación al diccionario de la RAE (en diciembre de 2018) pero de extenso camino—³ es uno de los más importantes. Indudablemente,

³ Esta palabra, del latín *soror* (hermana carnal), del latín medieval *sororitas* (congregación de monjas), fue utilizada primero en inglés como *sorority* y, recientemente, la versión española *sororidad* fue introducida en el *Diccionario* de la RAE, para referir en sus dos primeras acepciones a «amistad y afecto entre las mujeres» y «relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento». No obstante, como ha

este trasciende el contexto histórico del franquismo y también el campo literario, para constituirse como uno de los posicionamientos clave en la agenda de búsquedas, reivindicaciones y resistencias de carácter social y feminista a través del tiempo.

Los enlaces entre las diversas escritoras que escribían y procuraban la transmisión y el reconocimiento de su obra en esa España adversa traslucen pues la importancia de esta forma de sociabilidad cultural que permitió establecer transformaciones decisivas en torno del lugar de la mujer. Como prosigue Russ, entre las diversas estrategias que la norteamericana considera tendientes a «acabar con la escritura de las mujeres», «cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna, y cada generación cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez» (2018: 123); ya que, como prosigue la autora, «sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz» (2018: 126).

En este sentido, es insoslayable recordar la tertulia de mujeres Versos con faldas. Esta fue fundada en marzo de 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y Ma. Dolores de Pablos, y disuelta en 1953. Surgió de la mano de las autoras mencionadas en busca de dar lugar y publicitar a las poetas que, aunque eran invitadas a las tertulias que tenían lugar por el Madrid de la época (Alforjas para la Poesía, Amigos de Bécquer, etc.), quedaban relegadas a un segundo lugar, como señalaba Figuera en la carta citada. De

estudiado Marta Ferrari (2019), Miguel de Unamuno por ejemplo utilizaba este concepto casi un siglo antes, primero en el Prólogo a su novela *La tía Tula*, de 1920, y al año siguiente en el semanario *Caras y Caretas* de Buenos Aires, en el artículo titulado «*Ángeles y abejas*» (1921). En esas dos ocasiones, por lo menos, el autor reflexiona sobre la necesidad de incluir en nuestro idioma, junto a *fraternal* y *fraternidad*, los vocablos *sororal* y *sororidad*. Haciendo referencia a Antígona, la tragedia de Sófocles, plantea la exigencia de utilizar un término equivalente a «fraternal», pero referido a las *hermanas*. Más allá de este uso y esta defensa de parte del vasco al observar un vacío léxico, el origen del concepto nos remite asimismo hacia la palabra inglesa «*sisterhood*», utilizada en los años 70 por Kate Millet. En el contexto de la denominada segunda ola del feminismo (1960-1980) en los Estados Unidos, muchas mujeres se formaron en torno a intereses en común para prestarse apoyo mutuo y comprensión, empleándose la palabra *sisterhood* para definir estas relaciones entre pares. Más tarde, en 1989, Marcela Lagarde utilizó «sororidad», por primera vez desde una perspectiva feminista tras verlo en otros idiomas, definiéndola como «una forma cómplice de actuar entre mujeres» y considerándola «una propuesta política» para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabecen los movimientos (De Grado 2019).

este modo, algunas de las poetisas que habían coincidido en estas lecturas, que comenzaron a compartir espacios y visibilidad pública, decidieron fundar esta tertulia femenina que tuvo lugar durante la posguerra. Las mencionadas Fuertes, Las Santas y de Pablos generaron entonces este espacio que congregó a cuantiosas voces de mujeres, tanto de Madrid como del resto de la península. Como argumenta la madrileña Gloria Fuertes: «observábamos que en todas las reuniones poéticas las mujeres íbamos quedando un poco relegadas: actuaban ocho, diez poetisas, y a lo más una sola poetisa; entonces comenzamos a pensar en formar nosotras mismas y así surgió VERSOS CON FALDAS» (cit. en Porpetta y Garcerá, 2019: 16).

La tertulia reunió a las mujeres poetisas que procuraban escribir y dar a conocer su obra en esa España antifemenina y antiintelectual, con el afán de la consecución de ese cuarto propio (Woolf, 2008) en el que entablar conexiones de solidaridad y amistad genérica y poética. A pesar de los pocos años que duró —apenas dos— tuvo un valor decisivo para brindar un espacio a quienes deseaban dar a conocer su voz y su obra. Y, asimismo, más allá de lapso de duración, sirvió para consolidar a muchas de las autoras que actuaron allí. En 1983 Adelaida Las Santas, una de las fundadoras, publica una antología denominada *Versos con faldas*, recortando cuarenta y siete nombres y un grupo de textos de una nómina más extensa⁴. Esta antología se suma a otras antologías de la época específicamente femeninas,

⁴ Las poetisas congregadas en torno de la tertulia buscaban pues proyección pública desafiando la moral franquista, del otro lado de la realidad oficial aunque, como apunta atinadamente Manuel Rico, mantienen con ella vasos comunicantes (2019). La tertulia, que consistía en la lectura de sus versos por varias poetisas —de sus propias autoras o de recitadoras que leían textos que llegaban también desde otras provincias— era presentada, en cada sesión, por un relevante personaje masculino del mundo cultural de la época; «era entonces una suerte de «alternativa», de sutil autorización que sus organizadoras asumían como parte de un pacto no escrito que les permitía alcanzar la mínima proyección que la realidad les negaba» (Rico, 2019). En el mismo sentido, no debemos dejar de mencionar que la elección de las autoras reunidas en la antología de Las Santas de 1983 estuvo en manos también de dos hombres, y no de la propia antóloga y fundadora de la tertulia, los críticos literarios José López Martínez y Florencio Martínez Ruiz, cuyos motivos y criterios de selección —por otro lado— no se explicitan. Es a través de ellos pues que llega hasta nosotros la nómina y los textos, recortando solo cuarenta y siete nombres y un grupo de textos de una lista que se sabe mucho mayor.

como las de Carmen Conde, de 1954, 1967, 1971⁵, la de la italiana María Romano Colangeli, de 1964, las de Luzmaría Jiménez Faro, entre otras⁶.

Para las autoras de posguerra, pues, la poesía constituye un medio de expresarse, con frecuencia, como un modo disidente del rol que la sociedad les asigna, en consonancia con la citada noción de «escritura femenina». De este modo, pueden rastrearse imágenes e ideas revisitadas que entran una suerte de retórica plural, *sororal* al decir de María Vicens, quien se refiere a escritoras hispanoamericanas pero consideramos de modo extensivo también aquí; una retórica que se nutre y se espeja en las voces de escritoras del período, a contrapelo de los mandatos oficiales y canónicos:

⁵ Las antologías de Conde constituyen el conjunto más amplio e importante sobre la temática. En primer lugar, en 1954 —en una fecha próxima al funcionamiento de Versos con faldas— compiló un volumen de veintiséis voces denominado *Poesía femenina española viviente*, entre las que se incluyeron varias autoras de la tertulia. Luego, apareció un nuevo volumen con otro título, más amplio, relacionado al anterior, que se llamó *Poesía femenina española (1939-1950)* y, finalmente, *Poesía femenina española (1950-1960)*, de 1971. Estas antologías entonces, junto con la de Adelaida Las Santas de 1983, constituyen un material insoslayable para el rescate y (re)conocimiento de las autoras de la época.

⁶ La presencia de autoras en las antologías generales de la época (como la de Francisco Ribes, Leopoldo de Luis o José Ma. Castellet) de la época no es muy significativa. En algunos casos, se incluyen solo unos pocos nombres que de algún funcionan como «anomalías» (Russ, 2018) o «mujeres-coartadas», al decir de Simone de Beauvoir. También aparecen escasos nombres de mujeres poetas en manuales, panoramas críticos, historias de la literatura, etc. E, incluso, destaca Alonso Valero el elocuente ejemplo de importantes interacciones poéticas de la primera mitad de la década de los 50: los tres Congresos de Poesía que se celebraron en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela en 1952, 1953 y 1954, respectivamente. En el primero no participa ninguna mujer, una ausencia —como destaca la crítica— que aún en esos días llamó la atención, e hizo que, entre las cuestiones a considerar para futuros encuentros, se propusiera «tener en cuenta la sugestión de que las poetisas estén representadas en el próximo Congreso» (2016). Así, en los siguientes leyeron tres poetas, en el de 1953, y dos en el último —en ambos participó Carmen Conde, la poeta más importante o de mayor capital simbólico del momento—, siempre en términos excepcionales y desde una lógica de subordinación (Alonso Valero 2016). Así, resulta valiosa la consideración de antologías especializadas en poesía femenina, más allá de los reparos que estas pueden y han suscitado en referencia a la creación de un «canon a la contra», por formar minorías por fuera de las llamadas «antologías generales» (Scarano 2020). Estas representan formas cruciales de sociabilidad femenina, una manera fundamental de consolidar su existencia y presencia a través del camino editorial, esenciales por otro lado para la reconstrucción y preservación de la memoria de estas escritoras.

la hora de afirmarse como escritoras y buscar alrededor y en el pasado inmediato una genealogía de colegas en la cual apoyarse y legitimarse mutuamente, fortaleciendo en este proceso una retórica sororal compartida que las visibiliza y legitima, en la que se apoyan para asumir una vocación literaria que marca el camino hacia la autoría (Vicens, 2016: 58).

Estudiar las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura (Bibbó, 2016: 6) es pues una puerta fecunda, que excede tanto al autor o a las autoras como a los límites del texto y la obra individual, para dar cuenta de un espacio diverso y polimorfo en el que coexisten diversas caras entramadas. Indica Claudio Maíz que las que denomina «tramas culturales» nos permiten considerar «los contactos y las afinidades ideológicas de sus protagonistas, definiendo así su pensamiento e influencias doctrinarias o aportes foráneos» (Maíz, 2013: 29). De esta manera, esta noción que se utiliza para estudiar los hechos literarios que acaecen en determinados momentos de la vida literaria y cultural, puede ser entendida como «una metáfora que permite pensar los fenómenos de la cultura de modo más dinámico y extensivo» (Maíz, 2013: 30). Como indica Fernández Bravo, desde una visión análoga, «la red resulta una metáfora insustituible para analizar la producción simbólica, porque ésta siempre se encuentra inserta en una malla de objetos, discursos y relaciones dialógicas entre componentes heterogéneos» (Fernández Bravo, 2011:210), considerándola un concepto «dinámico y móvil» (Fernández Bravo, 2011: 215)⁷.

⁷ La categoría de red en relación con el campo cultural y literario ha sido abordada asimismo por Gisèle Sapiro, en su capítulo «Redes, institución(es) y campo», incluido en Diana Sanz Roig (coord.), *Bourdieu después de Bourdieu*. Sapiro define ocho principios metodológicos para el desarrollo del análisis de las redes adaptado al campo literario. En primer lugar, es fundamental tener en cuenta el tamaño y la densidad de la red, así como la jerarquía de las relaciones entre sus miembros; luego, hay que tener en consideración el grado de institucionalización o «grado de cierre» de la red; tendrán que advertirse también las características objetivas sobre las que se basan las afinidades electivas o de solidaridad entre los miembros de una red y los rasgos que los distinguen de otros agentes; habrá que estudiar asimismo «el capital social movilizado por los actores», la «red de relaciones adquirida por la socialización en el campo»; deben estar identificados los objetivos que guían la movilización de la red; la «multiposicionalidad y el carácter de intermediarios de algunos individuos», el «grado de centralidad y de intermediación de algunas redes o su transversalidad en relación con otras y, por último, se requiere la definición previa de indicadores (Sapiro, 2014: 136-140). Los principios postulados por la autora representan

Ángela Figuera Aymerich, vasca en Madrid desde los años 30, poseía un lugar fundamental en la disidencia de los años 50, por su contacto e intercambio con intelectuales dentro de España y también en el exilio (documentado por ejemplo con el famoso prólogo de León Felipe a su libro *Belleza cruel*, de 1958, o la carta de Neruda que hace ingresar en España, de 1957). Ángela actuaba, a su vez, de puente entre la intelectualidad de la capital y su Bilbao natal, a donde viajaba todos los veranos desde el año 50 y asistía a las tertulias de su hermano, el pintor Rafael; allí conoció a Sabina de la Cruz, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Amparo Gastón, Gabriel Aresti, entre otras personalidades. En tanto, en Madrid, se advierte su presencia en tertulias en las que interactuaba con parte de la oposición española de aquellos años, como José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Gerardo Diego, etc. Es, en fin, como señala Zabala Aguirre en el acertado título de su libro, «una poeta en la encrucijada» (1994).

Su obra poética, tardía —pues empieza a publicar recién en 1948, habiendo nacido en 1902, el mismo año que poetas como Luis Cernuda o Rafael Alberti, por ejemplo—, comienza con dos poemarios que la misma autora denomina «intimistas», *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949). Luego, sin embargo, en la senda de los caminos abiertos por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, en 1944, con sus libros-hito hacia la poesía desarraigada *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* (y también de Carmen Conde, con su *Mujer sin Edén* de 1947), su poesía vira hacia la que la propia poeta denomina una «poesía preocupada». Así, a partir de 1950, con *Vencida por el ángel* su escritura estará conectada con la situación histórico-política, como testimonio y denuncia de los pesares de la guerra y de la posguerra. En sus palabras: «Los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarran, el suelo se hunde, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y se confunden entre la negrura

indudablemente entradas interesantes y puntos valiosos a tener en cuenta en el estudio de la literatura y sus actores desde una perspectiva relacional; sin embargo, utilizamos aquí la noción de «redes» en un sentido amplio, en afinidad con propuestas como las de Claudio Maíz, García Canclini o Fernández Bravo, surgidas en el marco de la crítica latinoamericana, considerándolas desde una mirada dinámica y móvil, que permite eludir encasillamientos o perspectivas rígidas a la hora de pensar las manifestaciones literarias, como la de generación especialmente, de cuño positivista, o la de promoción, grupo, etc. que establecen una lectura estática e impiden advertir los entrecruzamientos, intersecciones o asociaciones entre los individuos y sus contextos de escritura.

del humo y el rojo de la sangre» (Figuera en De Luis 2000: 228). De este modo, su poesía cambia:

Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viviéndolo todo y sufriendolo todo con todos. Terminó la íntima soledad del poeta (2000: 228).

Ya mencionamos las antologías y la importancia de Conde, por su lado, en el mapa intelectual y cultural del momento. Recordemos que fue la primera mujer ganadora del Premio Nacional de Poesía en 1967 y la primera mujer miembro de la RAE, elegida tras la muerte de Franco, en 1978: una reivindicación y logro de gran valor, que debió esperarse durante décadas, casi un siglo, tras las peticiones femeninas rechazadas por la RAE, de autoras de la talla de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Emilia Pardo Bazán, que habían realizado sus solicitudes en 1853 y 1889 respectivamente. Conde significó una voz insoslayable en la época, en especial a partir de la publicación del fundamental libro de 1947 *Mujer sin Edén*, proseguido por muchas de las poetas de posguerra, continuando una genealogía truncada por la guerra.

Ella alentó la publicación y la visibilización de diversas escritoras silenciadas en el contexto de la dictadura, no solo a través de las imprescindibles antologías, sino también propiciando la publicación de obras de poetas de la época, como María Cegarra (Medel, 2019). Como ha reflexionado Elena Medel en su conferencia «Ángela Figuera Aymerich y sus hermanas poetisas», «además de su propia obra, firmada por Conde, hay muchas obras que se le deben», haciendo referencia a la evidente vocación de difusión y reconocimiento de escritoras coetáneas. De este modo, «la historia de Carmen Conde no es solo la historia de una ambición profunda por querer escribir, sino también de una conciencia hermosísima de la sororidad, de la solidaridad entre mujeres y de la ayuda a otras mujeres» (Medel, 2019)⁸. Fran Garcerá señala también que «ambas [Figuera y Conde] eran conscientes de la necesidad de apoyarse las unas a las otras , de

⁸ Transcripción propia de las palabras de Elena Medel, pronunciadas en la Conferencia «Ángela Figuera Aymerich y sus hermanas poetisas», pronunciada el 30 de octubre de 2019 en la Biblioteca de Bidebarrieta, Bilbao, con motivo de celebrarse el «Día de Ángela Figuera», cuyos datos se consignan en la bibliografía.

fortalecer la red de afecto y colaboración que Conde había desarrollado en torno a ella a lo largo de los años, y que continuaría expandiendo en el futuro, para garantizar un lugar para todas en la esfera pública del campo cultural» (2023: 13). Carmen Conde era entonces una escritora de gran importancia en la época; una suerte de «agente de consagración», al decir de Bourdieu (1993: 121); «madre de todas las poetisas», en palabras de Susana March; una figura relevante, con una obra prolífica que había comenzado en 1929 y contaba con renombre al filo del 50, cuando Figuera publica sus primeros libros y afianza su lugar en la intelectualidad de la época.

Entre ambas poetisas, cabe destacar una relación que se entreteje no solo en el plano biográfico, sino asimismo en el orbe textual y paratextual, con poemas dedicados, títulos poemáticos, etc. Coincidían en primer lugar en el mapa de la sociabilidad epocal, en tertulias y lecturas o agasajos poéticos —se colige por sus intercambios epistolares que se conocieron en persona en la tertulia «Alforjas para la poesía», en febrero de 1949—, y Conde por ejemplo leyó poemas de la vasca en Radio Nacional⁹. Mantuvieron asimismo una profusa correspondencia durante décadas, desde fines de los 40, a la que se ha referido Fran Garcerá en la Introducción a *En la delgada arista*, ese libro de Figuera que «no fue», como dice Garcerá, es decir, que se mantuvo y preservó en el archivo de Conde pero no fue publicado por la autora. La correspondencia se inicia con una extensa carta de cinco cuartillas fechada el 3 de mayo de 1948, en la que Ángela Figuera, quien cuenta ya 45 años, le anuncia a Carmen Conde el envío de su primer libro, *Mujer de barro*, publicado aquel año, y le ruega —recordemos que Conde poseía un lugar relevante en el momento, sobre todo luego de la consagración de *Mujer sin Edén*— una opinión sincera sobre el mismo. Acentuando el enlace «sororal» como escritoras en ese contexto hostil, en el ejemplar figura la siguiente dedicatoria: «A Carmen Conde, mujer y poetisa, otra mujer. Madrid, mayo, 1948»¹⁰.

⁹ Conde poseía el programa *Revista literaria infantil*, de Radio Nacional que, con el seudónimo Florentina del Mar, dirigió entre 1946 y 1951.

¹⁰ Caridad Fernández Hernández y Antonio J. Llamas-Cánaves, «Notas al epistolario entre Ángela Figuera Aymerich y Carmen Conde», texto inédito obtenido por gentileza de José R. Zabala Aguirre. Las descripciones y resúmenes del contenido de las cartas entre las poetisas pueden verse en la página web del Patronato Carmen Conde, y asimismo pueden hallarse referencias al epistolario inédito entre las poetisas, en la «Introducción» a *En la delgada arista*, realizada por Fran Garcerá.

Este vínculo biográfico se refuerza a partir de guiños literarios en la obra de la vasca, a través de la dedicatoria de uno de sus poemas más famosos, «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas», publicado en 1950 en la revista *Espadaña*, un poema que posiciona a Figuera como una adelantada en la temáticas y figuraciones en torno de la mujer que, a la luz de nuestros días, denominaríamos feministas¹¹. Señala Genette en su estudio *Umbrales* que, entre los paratextos, en la dedicatoria «destaca siempre la demostración, la ostentación, la exhibición: exhibe una relación intelectual o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario» (2001: 116). De este modo, como prosigue el francés, la dedicatoria es la exposición de un vínculo entre una persona y otra, tomando al lector como testigo: no solo dice «dedico este libro a tal», sino también «digo al lector que dedico este libro a tal». Por su lado, la persona a quien va dirigida la dedicatoria, a quien denomina «dedicatario», «es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación. ¿Es necesario recordar que garante, en latín, se decía auctor?» (2001: 117).

La remisión a Conde, pues, representa evidentemente desde este umbral, un guiño tendiente a la legitimación de esta escritura poética con conciencia no solo social, sino relacional y de comunidad genérica y poética. Dicha conexión se refuerza nuevamente en el mapa paratextual a

¹¹ Como indica Belén Blázquez Vilaplana, «a finales de los años setenta declaró explícitamente en una entrevista que se le realizó que no creía en el feminismo, aunque hay opiniones que defienden que dicha afirmación estaba sacada de contexto y que contradecía muchos de los planteamientos que mantuvo a lo largo de su vida en relación con la sociedad patriarcal en la que le tocó vivir, al papel secundario por ser mujer y poeta marginada, a la crítica al papel de la religión que se profesaba en España, etcétera. Era una mujer que miraba al mundo y quería comprenderlo y comprenderse. En palabras de John Wilcox, «ella fue poeta que se inspiró en la experiencia marginada de la mujer para subvertir el orden patriarcal en distintos rangos políticos, sociales y religiosos; fue feminista *avant la lettre*» (Blázquez Vilaplana, 2016: 34-43. En cuanto a este poema puntualmente, como ha dicho Mercedes Acillona «es en su brevedad el manifiesto más claro y comprometido del sentido mismo al que se debe la poesía femenina [...] El manifiesto es poético y a la vez profundamente reivindicativo. No solo se llama al compromiso, sino también a la vida, se despierta a la crudeza real ignorada por la existencia de la mujer. en definitiva, se apela a las transformaciones de los modos de existencia femeninos, con una exigencia personalista y no solo social [...] Es el poema reivindicativo feminista más avanzado de toda su época» (Acillona, 2002: 353).

través de otro título poético, en un poema que no había sido incluido en los poemarios de Figuera y que se recoge en sus *Obras completas*, titulado de modo elocuente: «A Carmen Conde, ‘mujer sin edén’»¹².

2. MATERNIDAD Y FEMINIDAD: VISIONES EN CONTRAPUNTO

En estas redes de lectura y escritura asoman también motores poéticos explorados y redefinidos, y entre ellos la maternidad constituye un verdadero «hilo de Ariadna» que teje las voces plurales de manera original, en especial —en el caso de nuestras autoras— con la instauración de una *maternidad antibelicista* (Jato 36), que desafía las estructuras patriarcales. La presentación materna como colectivo y desde una visión institucionalizada, constituye una de las apuestas más trasgresoras y originales de las autoras, en el mapa del compromiso. Una visión que permite proyecciones hacia agrupaciones posteriores, tal el caso de Madres y Abuelas de Plaza de mayo, en Argentina, quienes producen un hecho inédito al «tomar la palabra» (Michel de Certeau), para erosionar y politizar —como reflexiona la argentina Nora Domínguez (2005)— el discurso materno hegemónico circulante hasta el momento¹³.

Este enfoque en donde el dolor se colectiviza se ve, como advierte Mónica Jato, con la primera ruptura de ese orden patriarcal que se presenta

¹² Los lazos paratextuales entre ambas poetisas han sido trabajados más extensamente por Verónica Leuci, algunos de cuyos trabajos se consignan en la bibliografía.

¹³ Como dice Nora Domínguez en su trabajo de 2005, «La toma de la palabra», «a partir del concepto de ‘toma de la palabra’, formulado por Michel de Certeau, se analiza la emergencia de una voz de madre en la escena pública argentina de los años 70, como respuesta a las políticas de desaparición y muerte que llevaba adelante el estado terrorista (1976-1983). El término permite entender esa enunciación como un acontecimiento político-discursivo que además de producir acciones políticas politiza el relato hegemónico de la maternidad. Las Madres de Plaza de Mayo se hicieron cargo de esta enunciación y construyeron un sitio de autorrepresentación de un yo o de un «nosotras» desde el que forjaron sus demandas de verdad y justicia y pudieron desplegar otros significados para la idea de maternidad. Se trata de un hecho inédito en la política argentina que produce una revolución simbólica, es decir, una transformación de lugares, una redefinición de los códigos sociales, una impugnación de las relaciones sociales y la creación de símbolos. La «toma de la palabra», entendida en estos términos, produce un viraje en el relato hegemónico de la maternidad que es cultural y a la vez político» (Domínguez, 2005).

en Carmen Conde, en un libro de tono profético como *Mientras los hombres mueren* (1938-1939). Dice por ejemplo:

Cierto que yo no pariré hijo de carne mientras la Tierra haya las furias amarillas de la Guerra.

Tú no estrenarás tu vientre mientras no tengan quietas sus fragancias todos los suelos por donde va el amor.

Yo me mantendré, sombrío luto, entre los muertos que fueron hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte (2021: 33).

A través de esa «política materna» (Quance, 1986) serán las madres una parte fundamental en la resistencia y en la búsqueda de la paz. En Figuera, se lee, entre otros, el poema «Rebelión», que otorga poder a un género confinado culturalmente al silencio y la sumisión:

Serán las madres las que digan: Basta.

Esas mujeres que acarrearán siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría.

Serán las madres todas rehusando

ceder sus vientres
al trabajo inútil
de concebir tan solo hacia la fosa (1986: 179).

Destacan en esta línea también sentencias como las de «Guerra», que entrecruzan vida y muerte en torno a la maternidad: «Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano / Caín y Abel parí. Parí la GUERRA» (1986: 222). O la visión de «las madres» en *Los días duros*, como «hornos de Dios donde se cristaliza / el humus vivo en ordenados moldes» (1986: 132). Nuevamente, se lee en el final del poema la exhortación y el llamado colectivo a esas madres «de la tierra en tormenta»: «Madres del mundo, / tristes paridoras, / gemid, clamad, aullad por vuestros frutos» (1986: 133), citando algunos poemas de la autora representativos de esta *rethoric of maternity and war* [retórica de la maternidad y la guerra], como dice Christine Arkinstall en su trabajo homónimo de 2015.

2.1. Poetización de la tragedia: la muerte del hijo

Otra variante vinculada a la maternidad que aparece con frecuencia entre las escritoras la constituye la muerte del hijo. Una temática revisitada no solo en autoras del período, sino en escritoras como Carolina Coronado, Rosalía de Castro, y más adelante, Gabriela Mistral, Carmen Martín Gaité, entre otras. En los ejemplos decimonónicos, especialmente, se leen evocaciones de gran patetismo, cargadas de emoción y dolor, en consonancia con la calamidad del tema aludido¹⁴. En Conde y Figuera, el tratamiento de esta cara trágica de la maternidad —o de la no-maternidad, la maternidad frustrada o «desmaternidad», desde estudios más recientes (Gutiérrez de Velasco Romo, 2021)¹⁵— emula el tono clásico, en la evocación de las experiencias funestas que signaron sus biografías. Así, en el primer libro de la vasca se poetiza la muerte del hijo, en versos contundentes de «Muerto al nacer»:

¹⁴ Citamos solo algunos versos de dos ejemplos extraídos de poemas de Carolina Coronado y Rosalía de Castro, como muestra de lo mencionado: «Y templado el ambiente, / y llovía, llovía / allada y mansamente; / y mientras silenciosa / lloraba y yo gemía, / mi niño, tierna rosa / durmiendo se moría. / Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente! / Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!» («Dulce sueño», Rosalía de Castro); «Duerme, Niño, el sueño blando / en esta cuna escondida, / aunque tu madre llorando / por tu existencia llamando / quiera volverte a la vida. / Porque en la noche sombría / de nuestra vida ilusoria / no has de encontrar, alma mía, / la luz del eterno día / que has encontrado en la gloria» (Carolina Coronado, «Epitafio a un niño»).

¹⁵ Es interesante tener en cuenta la categoría reciente de «desmaternidad», entendida «como los procesos de rechazo o de alternativas frente a la maternidad como elección», propuesta por Gutiérrez de Velasco Romo, en 2021. Esta autora, junto a otro grupo de escritoras mexicanas, en su libro *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, expone un aporte sugerente planteado como una «una muestra del modo en que ha evolucionado la discursividad sobre la maternidad en la literatura de habla hispana escrita por mujeres, en la que es posible identificar nudos o perspectivas de reflexión concretos: las transformaciones de la triada maternidad-maternaje-desmaternidad, las inflexiones en las relaciones materno-filiales y la creación de metáforas de la maternidad». Estos nudos expanden un universo problemático que congrega tres modalidades de implicación y de posicionamientos: «La maternidad, vista como el complejo de fenómenos y discursos en torno a la reproducción humana y su relación con las mujeres; el maternaje, en el que se involucra el tratamiento del cuidado de los hijos en la familia y la sociedad; y la desmaternidad, entendida en los procesos de rechazo o de alternativas frente a la maternidad como elección».

Ni aurora fue. Ni llanto. Ni un instante
bebió la luz. Sus ojos no tuvieron
color. Ni yo miré su boca tierna...
Ahora, ¿sabéis?, lo siento.
*Debisteis dármele. Yo hubiera debido
tenerle un breve tiempo entre mis brazos,
pues solo para mí fue cierto, vivo...*
¡Cuántas veces me habló, desde la entraña,
bulléndome gozoso entre los flancos! (1986: 57)¹⁶.

En Carmen Conde dicha cuestión adquiere una extensión y un peso aún mayor, pues le dedica un libro denominado *Derramen su sangre las sombras*, editado en 1983 por la editorial Torremozas pero escrito cincuenta años antes. Como dice la autora en su «Explicación de lo lejano»:

Desde que fueron escritas estas lamentaciones por la primera tragedia de mi vida, no las había vuelto a leer hasta 1973. En otras ocasiones posteriores a 1933 también me *doli* en otros versos que agregó 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. C. C. (1983: 9).

En él, los días felices de la espera, primero, y luego el desasosiego por la muerte de la hija se describen de formas variadas, en poemas signados por el dolor y la incomprensión de esa experiencia desoladora, poetizada de modo recurrente a lo largo de los años. En el comienzo de la segunda sección, «Desencanto», los versos acompañan la evocación que Figuera realizara años después, en esa vida que solo habita en el interior:

¡Qué mía has sido!
Tu diminuta y débil vida
solo existió dentro de mí.
¿Qué habría dentro de tu frente;
qué color amanecería en tus ojos;
dónde, si no en los míos,
los has abierto? (Conde 1983: 42).

¹⁶ La cursiva es nuestra.

2.2. Relación maternofilial: el vínculo madre-hija

La maternidad hallará asimismo entre las escritoras un ángulo inverso, que posiciona al sujeto no como madre, sino como hija. Este enfoque —como indica Adrienne Rich en *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*— involucra también a las mujeres que no son madres, porque todas (y todos), como postula la autora, «nacemos de mujer», es decir, hemos experimentado la «función materna» en la experiencia de la «filiación», en la línea de descendencia respecto de la madre (2019: 55-56).

En Conde y en Figuera esta óptica se conecta con la referencia a la vejez y la muerte de la madre, desde una visión circular que eslabona parto/vida con la muerte y la tierra. En la cartagenera, el poema «Madre», de *Ansia de la gracia*, de 1945, presenta un tríptico que eslabona tres poemas: «Recuperada», «Apagada», y «Mi llama». En el primero de ellos, desde un lirismo trágico, se acude al viejo tópico del *ubi sunt* en alusión al paso del tiempo, la llegada de la vejez y sus consecuencias inevitables en la visión materna:

Sí. Eres el hueso de mi madre,
pero tu voz ya no es su voz tampoco.
La memoria de ella te rodea [...]
¿Y tus cabellos...; dónde tus ojos?
¿Dónde el brillo de la luz que me alumbrara?
Están secos como fruto sin estío.
No los veo ni me guían ya tus ojos.
[...]
¡Cuánto dueles! Cual un parto
me desgarras tu vejez inesperada (Conde 2021: 38-39).

En Ángela Figuera, el extenso poema titulado «En la muerte de mi madre», de la sección «Principio y fin» de *Víspera de la vida*, leemos:

Ya tengo mi raíz bajo la tierra.
Un poco muerta ya contigo, madre,
hay algo de mi vida que se pudre
contigo, con tus huesos delicados,
con tus azules venas, con tu vientre
que cóncavo sufrió dándome forma (Figuera, 1986: 166).

Los primeros versos del poema son recogidos, circularmente, en las imágenes finales, que profundizan los matices atávicos en conexión con la tierra y el barro —tan caros a ambas poéticas— en la comunión maternofilial, más allá de los límites de la vida y la muerte¹⁷:

...Ahora
eso de mí que estaba en tus entrañas,
que fue principio mío y persistía en
tu secreta intimidad, se pudre
contigo —mi raíz- o acaso vive
como un tallo profundo, recatado,
en tierra que tú abonas aguardándome (1986: 166-167).

3. REFLEXIONES FINALES

Entre otras líneas posibles, hemos elegido en esta ocasión algunas calas poéticas que tienden lazos entre estas dos poetisas mujeres de la posguerra española. En ellas, se reivindican y alumbran de formas diversas temas, cuerpos, experiencias conectados con el mundo y el imaginario femenino, que merecen ser contados y poetizados. Recordando la fecunda noción de «treta del débil», postulada por Josefina Ludmer, las escritoras acuden a una temática vinculada tradicionalmente con las mujeres, para desde allí, deslizar nuevos discursos o resignificar los roles previsibles. Como dice

¹⁷ Hemos elegido aquí, en el eje del actual trabajo, aquellas caras de la maternidad que permiten establecer vínculos entre ambas poetisas. Sin embargo, cabe mencionar que la temática se poetiza asimismo desde nuevos ángulos a lo largo de la obra de Figuera. Por ejemplo, destacan poemas y secciones de libros que permiten advertir la plenitud de los lazos entre madre e hijo a través de los poemas denominados «Poemas de mi hijo y yo», de *Mujer de barro*; y, también, esta vez en la faceta más comprometida de su poesía, se enuncia la relación maternofilial pero desde una mirada desmitificadora. Hambre y miseria son el telón de fondo del original cuadro naturalista y descarnado de «Mujeres del mercado» (*El grito inútil*); una presentación neorrealista de sujetos que traslucen la crudeza, la hambruna, la amargura de la sociedad posbélica y presentan otra cara de una maternidad no deseada, contraria a la propaganda oficial, desde el rechazo y la violencia: «Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros. / Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente [...] a un marido con olor a aguardiente y a sudor y a colilla. / Que mastica en silencio, que blasfema y escupe. / Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba, / sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia / de animal instintivo, les castigue la entraña / con el peso agobiante de otro mísero fruto. / Otro largo cansancio» (1986: 178-179).

Ludmer, justamente la «treta» (una típica táctica del débil) permite que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambie no solo el sentido de ese lugar, sino el sentido mismo de lo que se instaura en él (1984: 53); así, «es posible tomar un espacio donde se puede practicar lo vedado en otros» (1984: 53).

Estos diálogos tejidos entre las poetas de posguerra, que vislumbramos apenas con unos pocos ejemplos, desde los textos o desde los paratextos, permiten establecer algunas redes que entran una mirada relacional y colectiva. Los vínculos y lazos pueden concernir al plano biográfico e histórico y también a diversas filiaciones y búsquedas comunes en el mapa «sororal» de la escritura de mujeres. Finalmente, la perspectiva colectiva sobre la poesía de mujeres en el período posbélico permite advertir, más allá de la expresión de una identidad individual, un entramado polifónico tendiente a la reafirmación de un modo de expresarse por sobre limitaciones y mandatos culturales, literarios antiguos y vigentes.

REFERENCIAS

- Acillona, Mercedes (2002). «Ángela Figuera y la poesía social», en Ana Ortuondo, Ana Juan Otaegi, Adolfo Arejita, Martínez, Carmen Nagore Etxebarria (coords.), *Bilbao, el espacio Lingüístico. Simposio 700 aniversario*. Bilbo = Bilbao: Universidad de Deusto = Deustuko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones = Argitalpen Zerbitzua, pp. 477-494.
- Alonso Valero, Encarna (2016). «Mujeres poetas bajo el franquismo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 1. Accesible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/> [Acceso: 22/04/2024].
- Arkininstall, Christine (1997). «Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21(1): 457-478.
- Bibbó, Federico (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Accesible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987> [Acceso: 22/04/2024].

- Blázquez Vilaplana, M.^a Belén (2016). «Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich», *Cuadernos Hispanoamericanos* 793-794: 34-43. Accesible en:
<https://cuadernoshispanoamericanos.com/pinceladas-sobre-una-poeta-espanola-angela-figuera-aymerich/> [Acceso: 22/04/2024].
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Ed. e introducción de Randal Johnson. Nueva York: Columbia University Press.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Conde, Carmen (1983). *Derramen su sangre las sombras*. Madrid: Torremozas.
- (2021). *En pie de guerra. Antología*. Ed. de Fran Garcerá. Sevilla: Renacimiento.
- DeCerteau, Michel (1996). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Grado, Laura (2019, 25 de abril). «Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo», *Efeminista*. Accesible en:
<https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/> [Acceso: 22/04/2024].
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press.
- Domínguez, Nora (2005). «La toma de la palabra», *Labrys. Estudios feministas/ études féministes*. Accesible en:
<https://www.labrys.net.br/labrys8/principal/nora.htm> [Acceso: 22/04/2024].
- Fernández Bravo, Álvaro (2011). «Discusión bibliográfica: Nuevas contribuciones para una teoría de las redes culturales», *DOSSIER: Redes intelectuales en América Latina, Cuadernos CILHA* 12(1).
- Ferrari, Marta (2019). «Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno», *La pecera*. Accesible en:
<https://www.lapecerarevista.com/sororidad-unamuno-marta-ferrari>, [Acceso: 22/04/2024].
- (2021). *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del XIX*. Rosario: Mar Serena Ediciones.
- Figuera Aymerich, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- (2000) [1968]. *Poética*, en Leopoldo De Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- Garcerá, Fran (2023). «Introducción», en Ángela Figuera, *En la delgada arista*. Madrid: Torremozas.
- Garcerá, Fran y Marta Porpetta (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torremozas.
- Gatell, Angelina (2006). *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años 50*. Madrid: Bartleby.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Grassi, Ángela (1881). «Prólogo», en María del Pilar Sinués, *El ángel del hogar*. Ed. digital realizada a partir de publicación original de Madrid, Librerías de A. de San Martín. Accesible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd5b5> [Acceso: 30/11/2024].
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luzelena (2021). «Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres», en Claudia Gutiérrez Piña, Gabriela Trejo Valencia y Jazmín G. Tapia Vázquez (coords.), *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. México: Universidad de Guanajuato.
- Hiriart, Rosario (ed.) (1985). *Antología poética de Carmen Conde*. Madrid: Austral.
- Jato, Mónica (2000). «Exilio interior e identidad nacional: el concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell», *Hispanic poetry review* 2(1): 35-50.
- Kirkpatrick, Susan (1990). «La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 25-41.
- Leuci, Verónica (2023). «Ángela Figuera Aymerich y sus ‘hermanas poetisas’: autorrepresentación femenina y diálogos poéticos en la posguerra española», en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.), *La esperanza entre cenizas. Compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento.
- (2024): «‘Puentes otra vez y a toda costa’: Diálogos poéticos y culturales de Ángela Figuera Aymerich», en Verónica Leuci y Marcela Romano (eds.), *De los Salones a la web. sociabilidad(es)*,

- redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Eudem.
- Ludmer, Josefina (1984). «Tretas del débil», en Eliana Ortega y Patricia González, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán.
- Maíz, Claudio (2013). «Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual», *Años 90* 20(37): 19-35.
- Manzano Gariás, A. (1969). «De una década extremeña y romántica», *Revista de Estudios Extremeños* 24: 1-29.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Medel, Elena (2019, 30 de octubre). Conferencia «Ángela Figuera Aymerich y sus hermanas poetisas». Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wix4f26RwKc> [Acceso: 22/04/2024].
- Molinero, Carme (1998). «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un 'mundo pequeño'», *Historia Social* 30: 97-117.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Quance, Roberta (1986). «En la casa paterna», en Ángela Figuera, *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 11-19.
- Rico, Manuel (2019, 19 de agosto): «De cuando fueron invisibles, *Babelia*. Accesible en: https://elpais.com/cultura/2019/08/12/babelia/1565623241_892730.html [Acceso: 22/04/2024].
- Russ, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Dos Bigotes.
- Sánchez-García, Remedios (2017). «Cuando las poetisas no tuvieron la palabra. El concepto de literatura sumergida en la poesía española (1950-2000)», en *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 15-32.
- Sapiro, Gisèle (2014). «Redes, institución(es) y campo», en Diana Sanz Roig (coord.), *Bourdieu después de Bourdieu*. Madrid: Arco Libros.

- Scarano, Laura (2020). «La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género», *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 7: 35-60.
- Vicens, María (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. Accesible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6142> [Acceso: 22/04/2024].
- Woolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zabala Aguirre, José Ramón (1994). *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- Zabala Aguirre, José Ramón y Pablo Gonzáles de Langarika (2012). *Ángela Figuera Aymerich. Poesía entre la sombra y el barro*. Bilbao: Muelle de Uribitarte Editores.

«¿ANDAR SIN CANSARME, ANDAR EL MUNDO!». LOS TEXTOS RADIOFÓNICOS DE 1947 DE CARMEN CONDE. ANÁLISIS Y VALORACIÓN

«WALK WITHOUT GETTING TIRED, WALK THROUGH THE WORLD!». THE RADIO TEXTS OF 1947 BY CARMEN CONDE. ANALYSIS AND EVALUATION

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i47.05>

MARTÍN GONZÁLEZ, MARÍA VICTORIA
REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO (ESPAÑA)
Académica correspondiente por Cartagena
martgonzmv@gmail.com

A D. Francisco Javier Díez de Revenga

Resumen: Carmen Conde es una figura clave en la historiografía sobre la radio en España. Su archivo personal, conservado en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, de Cartagena, permite conocer su intensa labor escrita expresamente para el medio radiofónico, con contenidos dedicados especialmente a la infancia, la mujer, la literatura y la poesía. El presente trabajo se centra en los guiones de radio infantiles de 1947. A partir del análisis de su contenido temático y estructural, valoraremos su indiscutible escritura vivencial y testimonial, de expresa intencionalidad docente y literaria. Para este estudio se han utilizado, además del corpus de guiones de los años 1946 y 1947, otros documentos personales de primer orden como: correspondencia epistolar, agendas y fotografías del archivo de la escritora. Estos «egodocumentos» adquieren una destacada función referencial al explicar, por un lado, el contenido personal de muchos textos radiofónicos; por otro, muestran que 1947 es un año clave en su vida, pues su seudónimo Florentina del Mar, con el que habla y escribe para la infancia, camina en paralelo con Carmen Conde, la voz lírica más reveladora del panorama lírico nacional que publica *Mujer sin edén*, su obra cumbre.

Palabras clave: Carmen Conde, radio, archivo, egodocumentos, infancia, mujer, poesía, literatura.

Abstract: Carmen Conde is a key figure in radio historiography, in Spain. Her personal archive, kept at the Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, in Cartagena, makes it possible to evaluate her extensive work, written expressly for the radio setting, with childhood, woman, literature and poetry especially dedicated contents. This paper focuses

on the 1947 children's radio scripts. From the analysis of its thematic and structural content, we will evaluate their undisputed testimonial and experiential writing, of express teaching and literary intentionality. In addition to the corpus of scripts from 1946 and 1947, this study uses other first-hand, personal documents, such as: correspondence, planners and photographs from the writer's archive. These "egodocuments" acquire a prominent referential function; for they explain, on one side, the personal content of many radiophonic texts; on the other side, they show that 1947 is a key year in her life, since her Florentina del Mar pseudonym, with whom she speaks and writes for children, walks alongside Carmen Conde, the most insightful lyric voice of the national literary panorama that publishes *Mujer sin Eden*, her masterpiece.

Key-words: Radio, archive, egodocuments, childhood, woman, poetry, literature.

1. «¡ANDAR SIN CANSARME, ANDAR EL MUNDO!»

Carmen Conde escribió el texto radiofónico titulado «Viajes de ensueño: A Córdoba», para la emisión del sábado 25 de octubre de 1947 del programa *Revista literaria para los niños*, conectando con el oyente infantil mediante la introducción de un elemento mágico típico de la tradición europea, las botas de siete leguas, popularizadas por Charles Perrault en 1697:

LOC.: —¡He andado tanto hasta llegar aquí! Una voz me preguntó en sueños:

VOZ: —¿Qué deseas Florentina?

LOC.: —¡Andar sin cansarme, andar el mundo!

[...]

LOC.: —... Al pasar por los pueblos oía voces que decían:

1ª VOZ: —Qué carrera lleva esa mujer.

2ª VOZ: —¿Por qué correrá tanto?

3ª VOZ: —¿A dónde irá?

—Al principio me entusiasmaba mi carrera, oír la admiración que producía. ¡Correr, correr! Luego, me cansaba de no pararme nunca, de verlo todo tan aceleradamente¹.

En realidad, se trata de la evocación de un viaje real², transformada en ficción literaria. Este guion es paradigma de sus creaciones autorales para la radio en las que caben apuntes artístico-literarios e históricos, pero también

¹ PCCAO. Inventarios. Guion radiofónico 25/10/1947.

² Nos referimos a su viaje a Córdoba en abril de 1947. En su archivo personal se conservan fotografías del mismo.

otros testimonios personales que podemos considerar egodocumentos³, entre los que citaremos: experiencias cotidianas, notas de la vida diaria, recuerdos propios o de personas conocidas, estado anímico, confidencias como esta del «ansia o la prisa», rasgo tan sobresaliente en su personalidad. En este sentido, los guiones radiofónicos de Conde pueden considerarse «escrituras del yo», o *life writting* (Arbona Abascal, 2017), donde lo personal y biográfico sirve de soporte para lo ficcional y viceversa. En ese texto del 25 de octubre, Florentina del Mar (el seudónimo de Carmen Conde más utilizado) aporta, además, la referencia a una constante en la vida y obra de Carmen Conde: el deseo del viaje, la importancia del camino, la avidez por conocer nuevos espacios geográficos que puede leerse en mi obra *Proyección internacional de Carmen Conde: el viaje como pretexto* (Martín, 2002).

Consciente de que el estudio de la obra condiana está incompleto si no se examina el inmenso corpus textual escrito expresamente para el mundo de la radio, me he venido refiriendo en diferentes trabajos (Martín González, 2012: 181; 2021: 326) y espacios, si bien de manera muy general, a esta función de Carmen Conde hasta hace poco inédita⁴ con el fin de no desvincular de su literatura total esta parte de su producción pionera, claro precedente para programas actuales de radio y podcasts de literatura infantil y juvenil, como podría ser *La estación azul de los niños*, entre otros. Este «programa con vocación de servicio público en el que se siembra Cultura» de RNE5 (España), dirigido por Cristina Hermoso de Mendoza⁵, tiene en común con el de Florentina del Mar de 1946-1947 el objetivo de acercar la cultura a los menores y a toda la familia, cada cual respondiendo a las demandas sociales de su época.

Probablemente, la razón de la ausencia de Carmen Conde en la historiografía radiofónica haya que buscarla en que «han prevalecido los estudios diacrónicos, frecuentemente con perspectivas temporales de amplio

³ En los estudios destinados a los géneros discursivos referenciales son imprescindibles los documentos y «escrituras del yo», o «del ego», denominadas «egodocumentos» por el historiador Jacob Presser (Ámsterdam, Países Bajos, 24 de febrero de 1899 – Ámsterdam, 30 de abril de 1970). Aunque trabajaba desde la década de los años cuarenta con documentos personales, diarios, cartas, etc, utilizó el término egodocumento por primera vez en el curso académico 1956-1957 para estudiantes universitarios (Dekker, 2002).

⁴ Fran Garcerá publica en 2022 *Levanto mi voz. Radiofonías*, donde hace constar también el aspecto inédito de esta producción condiana para medios radiofónicos.

⁵ <https://www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul-de-los-ninos-lean/>

espectro, con enfoques que han priorizado los acontecimientos técnicos, programáticos y empresariales de las emisoras» (Balsebre, 2021: 324). Aunque no deja de sorprender que trabajos monográficos sobre las emisiones infantiles en la radio española, se centren en *Onda mágica* como «la apuesta infantil y juvenil de Radio Nacional de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta» (Gómez García, 2011: 148) y no citen a Carmen Conde y la *Revista Literaria para los niños* de Florentina del Mar que se perfiló el 18 de octubre tras diez meses de duración, mientras que *Onda mágica* comenzó el 12 de octubre de 1947. Era, por tanto, muy necesario el ambicioso Proyecto de investigación interdisciplinar «Translitterae. Escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo xx: archivo Carmen Conde», de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense con el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, con el objetivo de «estudiar los vínculos entre escritura, tecnología y medios de comunicación de cara a la construcción de la identidad autoral de Carmen Conde en la esfera pública»⁶.

El análisis y valoración de los guiones radiofónicos de Carmen Conde en Radio Nacional correspondientes al año 1947 tiene por objeto la reflexión sobre la dedicación de esta escritora a la literatura infantil, a la educación y la cultura desde la radiodifusión, pensada para todo el entorno familiar, donde filtra su pensamiento con velada intencionalidad, demostrando la imbricación de vida y obra en su proceso escritural. Ella misma nos dirá en 1947: «lo supedito todo a la verdad del sentimiento: a la experiencia»⁷. Veamos, en principio, a modo de contextualización, algunas notas concernientes a este año 1947, cuando Carmen Conde emerge con una fuerza cósmica sin igual en la lírica de mujer, mientras camina en paralelo con su seudónimo Florentina del Mar.

⁶ <https://www.ucm.es/translitterae/equipo-de-investigacion>

⁷ PCCAO, sign.: 045-088, carta de Carmen Conde a Miguel Pérez Ferrero, 01/10/1947.

2. «SÉ QUE, DESDE MÍ, LA POESÍA DE LA MUJER TENDRÁ QUE SER OTRA COSA». POR LOS CAMINOS DE 1947

Un breve recorrido por su historia de vida nos recuerda que nos situamos ante el primero de los grandes hitos en la biografía de Carmen Conde. La lectura del corpus epistolar de 1947 existente en el archivo condiano, junto a las agendas y otros documentos, nos informan de su ajetreada vida personal y laboral. En lo referente a su obra anotaremos que aún recibía felicitaciones por *Honda memoria de mí*, inaugurando la colección para bibliófilos de Josefina Romo al final del verano de 1946, cuando 1947 traerá tres bellísimos poemarios: *Sea la luz*, *Mi fin en el viento* y el extraordinario *Mujer sin edén*, obra cumbre por excelencia en la producción condiana. De esta dijo Dámaso Alonso: «Has puesto tan alta tu voz de mujer, que todo lo esperamos de ti. [...] Si no me lo interpretaran como blasfemia, diría que tú haces una redención especial para tu sexo, pues te cargas todas sus lacras y sus tristezas»⁸. La enorme trascendencia del poemario la seguimos leyendo en la correspondencia, especialmente a partir del mes de octubre. Vicente Aleixandre le escribía el 12 de diciembre⁹ recordando el año 1945, «como memoria de aquellos meses en que sucesivamente lo fuiste escribiendo, cuando todavía, con Amanda y Cayetano, vivías en Velintonia, cerca de mí, cara también a la sierra y al puro cielo, que es como decir a la natural verdad y a la perpetua ley que no desfallece». Para el P. Félix García¹⁰ se trataba de una poesía «con rango, con grandeza de pensamiento». Trina Mercader dijo que «nadie ha expresado la primera desgracia, sorpresa, dolor, angustia de aquella primera mujer con tanta desesperación, pasión, alegría [...] Yo ya no sé cómo hablarte»¹¹. Walter Starkie, representante en España del Consejo Británico, destacó que esos versos «casi quemar el alma», felicitándola por «el magnífico ritmo del verso, el abandono y desenfreno de su musa»¹². Aunque Florentino Pérez Embid, presidente de las ediciones Rialp y responsable máximo de la censura durante la dictadura, se negara a publicarla en la colección Adonáis, por parecerle

⁸ PCCAO, sign.: 045-018, carta de Dámaso Alonso, 29/10/1947.

⁹ PCCAO, sign.: 045-072. Se conservan manuscrito original de Vicente Aleixandre y copia, más transcripción mecanoscrita y copia.

¹⁰ PCCAO, sign.: 045-008, carta del P. Félix García, 10/10/1947.

¹¹ PCCAO, sign.: 045-005, carta de Trina Mercader, 10/10/1947.

¹² PCCAO, sign.: 045-011, carta de Walter Starkie, 18/10/1947.

«interpretación de tipo religioso un tanto singular y no demasiado ortodoxa¹³», podríamos seguir enumerando la repercusión nacional e internacional de esta obra que ninguna voz pudo acallar. Las redes de Carmen Conde fuera de las fronteras españolas eran numerosas, además de tener críticos admiradores¹⁴: Francis de Miomandre (París), Juana Granados (Milán), G.P. de Ridder (Ámsterdam), J.P.H. Knops (Groningen), Francesco Tentoni (Firenze) y Doris Cross (Massachusetts) que preparaba su tesis sobre su obra poética tutorada por Justina Ruiz de Conde, profesora en Wellesley. Esta voz de «grandeza ciclópea», en palabras de José Ballester¹⁵, era la misma que hablaba con pasión y la mayor dignidad a la infancia española a través de Radio Nacional bajo el seudónimo de Florentina del Mar.

El 2 de noviembre de 1947 Carmen Conde dirige una larga epístola al periodista y amigo Miguel Pérez Ferrero, de la que conservó una copia. Se trata de una carta de gran valor testimonial, con interesantes declaraciones centradas en 1947. Refiriéndose a su «Confidencia literaria» de 1944 publicada en *Entregas de Poesía* (Conde, 1979: 243-249), Conde ampliaba y matizaba con voz nueva una semblanza personal, a petición del amigo, para ser publicada en el diario *Arriba*¹⁶. Allí se confesaba «criatura desencantada del mundo», afirmando por un lado que su mayor gusto es escribir para los niños, pero por otro, y con rotundidad, que su Poesía sería un punto de partida para la lírica femenina. En efecto, la poesía condiana de este tiempo es la que surge de su estado de permanente resiliencia, de la que el poema «Actitud», perteneciente a *Mi fin en el viento* es solo un mínimo ejemplo: «El que espere y sonría, ese verá la luz».

La opinión del agustino P. Félix García, colaborador en el programa dominical *Sintonía* de Radio Nacional, podría pensarla el resto de sus lectores, radioyentes y seguidores:

¹³ PCCAO, sign.: 044-009, carta de José Luis Cano, 22/05/1947.

¹⁴ En el archivo del PCCAO se conservan: un sobre con «fichas de los escritores extranjeros que se ocupan de mí. 11 octubre 1947»; también una invitación a la conferencia de G. P. de Ridder sobre «La fuerza creadora de Carmen Conde» en el Hotel Americano, organizada por la Asociación España-América Española (18/10/1947), ambos documentos están inventariados en Dosieres, cajas 18 y 15 respectivamente.

¹⁵ PCCAO, sign.: 045-078, carta de José Ballester, 07/11/1947.

¹⁶ Véase PCCAO, sign.: 045-043, indicando recepción de la semblanza. Relacionado, véase en sign.: RP15 (4010), la publicación «Retrato inacabado. Carmen Conde» de Miguel Pérez Ferrero en el diario *Arriba*, 12/11/1947.

Crea que me sorprende la flexibilidad de su talento literario que sabe ir de la estremecida intimidad lírica de *Ansia de la Gracia*, del aliento vigoroso cósmico de ese admirable poema de *Honda memoria de mí*, a esa deliciosa manera de sus libros y su teatro para niños que es también para grandes. ¡Cuánta finura, cuánto ingenio e imaginación derrocha en estos libros escritos siempre con una gran dignidad literaria y una gracia que es la que les da ese encanto que posee y que nos llega a todos! [...] No necesito repetirla [*sic*] que ya, de hace tiempo, supe darme cuenta de lo que vale y puede. Y de la alegría que tuve cuando supe que era usted Florentina del Mar¹⁷.

3. «SOLO SIGO SIENDO IGUAL EN LOS SUEÑOS». ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS TEXTOS RADIOFÓNICOS DE 1947 DE FLORENTINA DEL MAR/CARMEN CONDE

Hasta llegar a las emisiones radiofónicas de Carmen Conde en 1947 hay un programa previo, en 1946, *El Tambor*, altamente significativo por cuanto de transición y evolución supone en la estructura y contenido de las de 1947. De las múltiples voces infantiles que acompañaban en la primera serie, se acabará imponiendo la voz casi exclusiva de la escritora y pedagoga que habla a la infancia y a todo el núcleo familiar bajo el seudónimo de Florentina del Mar. El inteligente proceso de motivación para un auditorio infantil desde el programa *El Tambor*, a través de los personajes literarios de su autoría trasciende a una nueva etapa en la *Revista Literaria para los niños* fiel a sus objetivos: cultura y educación de calidad para todos. La dedicación a la radio influye poderosamente en su vida y su obra, lo que puede observarse en sus documentos personales.

Tras acabar drásticamente con la emisión *El Tambor*, el 10 de noviembre de 1946 se inicia la *Emisión infantil de Florentina del Mar*, no sin haber sufrido incertidumbre, según consta en sus notas de agenda¹⁸. De los días 24 y 25 de octubre leemos: «Radio: Albareda»; «Con Boeta en la Radio: modificaciones (¿?)»; «No vi a Boeta hoy». El día 26 escribe: «Hasta hoy, radio (última sesión deja 3 minutos)». El 3 de noviembre dice: «Falló Radio, 1.^a emisión modificada. No se dio porque 'llegó tarde'». Por fin, el 10 de noviembre anota: «¿Será hoy, por fin, mi emisión de chicos a las 4? Fue muy bien». Pero los días 8 y 15 de diciembre anotó: «No hubo emisión por fútbol. Yo creo que esto es intencionado para eliminarme».

¹⁷ PCCAO, sign.: 044-046, carta de P. Félix García, 08/03/1947.

¹⁸ Agendas conservadas en el PCCAO.

Para entender los cambios respecto a su programación de *El Tambor*, debemos conocer qué fue ese programa infantil.

3.1. *El Tambor*

Comenzó a emitirse el 23 de marzo de 1946. Ese mismo día el ministro José Ibáñez Martín firmaba la orden referente a la Censura de Prensa¹⁹ y otra que disponía que el «Aula de Cultura» recobraba su antiguo nombre de «Ateneo de Madrid», pasando a depender directamente de la Dirección General de Propaganda²⁰. Dos días después ordenaba que Radio Nacional de España organizara emisiones destinadas a estudiantes de Enseñanzas Medias²¹. Si bien la finalidad no era otra que adoctrinar en el ideario del régimen, en esta legislación, aparentemente aperturista, se favorecían los programas infantiles para lo que Ginés de Albareda Herrera²², subdirector general de Radiodifusión, en la Subsecretaría de Educación Popular, contó con Carmen Conde, probablemente una de las mentes más brillantes y mejor formadas del país. Era docente, poeta, experta narradora de libros infantiles, asesora editorial, trabajadora en el CSIC; pero también era la mujer que venía de «la otra España», que había fundado y dirigido la primera biblioteca infantil del país en los años de las Misiones Pedagógicas, desde la Universidad Popular de Cartagena, que ella y su marido, el poeta Antonio Oliver, instituyeron y dirigieron con éxito desde 1931 a 1936 y que, de no ser por la Guerra, habría realizado estudios en el extranjero pensionada por la JAE (Díez de Revenga, 2020).

El exilio interior elegido volvía a ponerla a prueba en la España fracturada, en la que ella apostó por no ahogar su voz sino seguir comprometida por una infancia digna, como venía haciendo desde su juventud, además de trabajar en esta «literatura de supervivencia». Las ondas de la radio serían, por el momento, una forma de encauzar esa apuesta de porvenir digno para todos y su influencia en la futura mujer comenzaba por la educación de las niñas, que, en su caso, eran claramente inteligentes, atrevidas, imaginativas, ávidas de conocimientos e interesadas en el arte y la

¹⁹ BOE, núm. 85, 26/03/1946, p. 2342. Orden de 23 de marzo de 1946.

²⁰ BOE, núm. 87, 28/03/1946, p. 2387.

²¹ BOE, núm. 87, 28/03/1946, p. 2374. Orden de 25 de marzo de 1946.

²² BOE núm. 1, 17/01/1946, p. 539. Orden de 16 de enero de 1946.

literatura²³. *El Tambor* se emitió tres veces por semana los martes, jueves y sábados a las 21 horas. Florentina del Mar presentaba su primer radioteatro con una interesante declaración a Juan Ramón Jiménez sobre su seudónimo: «Usted no me conoce como Florentina del Mar. Este nombre y mi actual presencia le son rematadamente desconocidos. Yo he cambiado mucho por fuera y por dentro. Solo sigo siendo igual en los sueños que nadie, como usted, protegió y supo alentar...».

El Tambor constituyó un proyecto de radioteatros seriados entre Florentina del Mar y sus conocidos Zoquetín, Chismecita y la gata Centenito. Estos personajes de ficción ya habían circulado en 1941 por la sección *Solaces infantiles*, de *La Verdad* de Murcia, antes de convertirse en publicaciones de la editorial Alhambra en 1943 y resurgir después en la sección *Nana, nanita, nana*, de *La Estafeta Literaria*.

En los diálogos radiofónicos, los vivaces y divertidos interlocutores cometen torpezas, hacen travesuras, observan y opinan sobre el mundo adulto con la ingenuidad propia de la niñez. Carmen Conde demuestra su dominio tanto en el conocimiento del mundo infantil como en el uso de la técnica discursiva para generar escenarios dialógicos, capaces de entusiasmar continuamente a la audiencia, en los que no faltan la Poesía, la imaginación, la moral, la dignidad y los valores personales.

Más que nunca, evidenciamos la intermedialidad y la transtextualidad entre sus producciones ofreciendo metahistorias de Zoquetín y Chismecita con múltiples variables, yendo y viniendo de sus relatos de origen en la prensa, en las ediciones y finalmente en las ondas, adaptándose a la vida real. Conde da un giro a su programa a partir de las emisiones del 11 y del 16 de julio proponiendo una situación conflictiva, declarada por los propios personajes, manifestando quejas de los padres por sus conductas poco ejemplares o considerando tan poco serio el contenido emitido.

Por sus notas de agenda observamos que en esas fechas se había reunido con Ginés de Albareda, quien además de subdirector general de radiodifusión era amigo personal y admiraba su obra. También durante esos días se ultimaba la edición de *Honda memoria de mí*, que acabaría el 16 de agosto. Así, bien por propio deseo de la autora de introducir una nueva imagen, bien por mandato de Albareda, bien para contribuir a la propaganda del Patronato Nacional de Turismo, el cambio comienza a operarse a partir del 20 de julio, actualizando el tratamiento de los personajes. En adelante,

²³ Ver el tratamiento de los personajes femeninos en Martín González (2008).

se describirán viajes con ellos a Santander, visitarán lugares importantes como las cuevas de Altamira o el Hogar cántabro de la marquesa de Valdecilla. Conde no olvida utilizar la sinceridad infantil para deslizar, cuando tiene ocasión, su crítica social: «no me gustan estos pueblos que nada más tienen niños sucios y desarrapados y perros flacos». También tendrán cabida El Escorial y las excursiones con los niños al Panteón de los Reyes, o el relato de Juan de Austria y la batalla de Lepanto. En suma, se trataba de involucrar a la infancia en el mundo del arte, motivar a la lectura. Y a través de los niños, a sus familias. No había diferencia, en principio, con el espíritu crítico y la voluntad educativa de su antigua Universidad Popular.

La correspondencia y las agendas personales de Carmen Conde del año 1946 informan que sus vacaciones reales transcurrieron del 10 de julio al 3 de septiembre, mientras que en la vida de la radio suceden desde el 1 de agosto al 5 de septiembre. Es decir, los guiones radiofónicos son experiencias vividas.

3.2. La *Emisión infantil de Florentina del Mar* y la *Revista Literaria para los niños*

La emisión del 10 de noviembre de 1946 se iniciaba sin niños, con una presentación de dieciséis líneas diciendo: «Mis queridos niños... No hemos podido hacer las cosas a mi gusto, avisándoos con tiempo de una despedida que no se ha producido». Después concluirá: «Yo quiero que mi palabra os lleve algo: un poquito de ensueño, otro poquito de realidad y, siempre, mi corazón enamorado de la Infancia». El 17 de noviembre, comenzará directamente, sin saludo, así:

Vuelvo a vosotros con la misma alegría de siempre. Si se me dijera qué es lo que más me gusta hacer en el mundo, yo diría que escribir para los niños. Porque vosotros, al contrario de lo que piensan los mayores, lo entendéis todo. Y con esa buena voz de la Poesía quisiera hablaros siempre yo.

Las nuevas emisiones se sucedieron con diferente título, aunque el mismo formato. No será hasta el 18 de octubre de 1946 cuando ella misma presente el primer número de la *Revista* de este modo:

Hoy, amigos míos, vengo a dirigiros un saludo desde el primer número de la emisión que llamaremos REVISTA LITERARIA PARA LOS NIÑOS. Muchas de las páginas que para vosotros seguiré componiendo no os serán extrañas porque siguen su vieja escuela. Otras sí. Desfilarán por nuestra revista semanal historias y acontecimientos que tengan calor de belleza y de arte. Cuentos, poesías... como siempre. Una revista de literatura para vosotros solos, desde luego. Pero con literatura, porque como decía el poeta Juan Ramón Jiménez hablando de vosotros una vez: «los niños se toman de la poesía como del sol».

La primera emisión de 1947 se da el 12 de enero y no deja de entregarse, cada domingo, hasta el 25 de diciembre, aunque en alguna conste que no se emitió por motivos ajenos a su voluntad.

A. Características relevantes

La lectura comparativa de los guiones nos muestra que el primer cambio notable es la reducción de tres emisiones a una, dominical, a las 4 de la tarde. A nivel estructural observamos que los guiones radiofónicos tienen una estructura bimembre uniforme basada en saludo y presentación de contenidos. Estos incluyen los siguientes temas: una noticia de actualidad, un romance, una información alternando noticias del mundo, asunto histórico, literario o turístico y Poesía, cuyo tratamiento presenta unas notas características: la locución múltiple y la complicidad afectiva. De este modo, Carmen Conde situará a Florentina como personaje conductor que presenta a otros personajes con quienes comparte vínculos afectivos u otras de su gusto personal²⁴, fundamentados en la vida real, convirtiendo la emisión en experiencia vivenciada. Este espacio creado con expreso afecto genera complicidad con el receptor, al que se dirige utilizando el posesivo con frecuencia (mis queridos niños, niños míos...), además de tenerles presentes en la declaración de razones por las que piensa en ellos.

Respecto a las emisiones de *El Tambor*, es observable la participación y la focalización de la narradora: de su participación homodiegética y focalización muy variable, permitiendo múltiples visiones de una circunstancia, en la *Revista* evoluciona variando participación y foco en función del tipo de contenido a emitir, que es muy diverso.

²⁴ No se conservan los originales de emisiones completas. El sumario o la presentación de contenidos no van seguidas de los mismos que cita.

Tampoco hallaremos interlocutores fijos en la *Revista literaria*. Las voces impersonales no se identifican con nombres ni perfil determinado. Cuando acuden personajes al micrófono su participación es autodiegética, son protagonistas *per se*. Otras veces enfatiza al personaje de un libro constituyéndolo en obra de arte, como Sancho y Quijote: « ¡nosotros, amigos míos, somos obras de arte, ya estoy yo cansado de que se nos interprete como lo que no somos! [...] latinajos, politiquerías, en fin, un verdadero trastorno de interpretaciones»²⁵. Ahora, en la *Revista*, nadie interrumpirá a la narradora, como hacían los personajes Chismecita y Zoquetín; es ella, la voz de maestra y guía indiscutible, la que interfiere entre los personajes, para mantener el carácter lúdico y pedagógico.

A diferencia de *El Tambor*, en la *Revista* no hallaremos radioteatros seriados, sino que cada sesión es independiente de la anterior, excepto el caso de la «Historia de una muñeca que no tenía niña para jugar» que ocupa tres sesiones y contiene muchas notas autobiográficas.

Esta nueva etapa es, sin lugar a dudas, menos definida para un público infantil, en la que la creatividad y el juego ceden paso a lo informativo y cultural, aunque siga garantizando la amenidad a partir de la personificación de objetos, animales o plantas con los que podrá dialogar e informar, pero también opinar. Consciente de su influencia en la radio, Florentina del Mar que ya es la voz de Carmen Conde para todos, recoge narraciones del acervo popular español, muestra la riqueza artística del país, invita permanentemente al aprendizaje. De algún modo se ha erigido en cronista oficial para la infancia y sus familias.

B. Crónica de actualidad

En primer lugar, destaca el conjunto de guiones que le ha ocupado siete emisiones, desde febrero hasta noviembre. En 1947 España celebraba el IV Centenario del nacimiento de Cervantes y Carmen Conde lo asumió como proyecto personal con emisiones de creativos diálogos o sesiones informativas de todo cuanto acontecía en torno a la conmemoración: obras que se publican, exposiciones —que ella visita, describe y anima a acudir a verlas—, como la exposición de la batalla de Lepanto, la Feria del libro o la proyección cinematográfica *Les aventures de Don Quichotte*, de Feodor

²⁵ PCCAO, guion radiofónico del 27/04/1947.

Chaliapin, en el Instituto francés de Madrid. En la correspondencia de 1947 hallamos una copia de carta de Carmen Conde dirigida al presidente de la Junta del IV Centenario de Cervantes donde corrobora la importancia de estas emisiones cervantinas además de dejar expreso el objetivo de su *Revista Literaria* y testimoniar su carácter emprendedor haciendo valer su trabajo.

Otros ejemplos de notas de actualidad, que muestran su interés por la sociedad en la que vive, donde su «yo» y sus emociones están presentes son los siguientes.

La emisión del 12 de enero es un modelo de otros guiones donde tiene en cuenta a los amigos. En este programa dedica un poema a una niña que acaba de morir, que no es otra que la hija de José Ibáñez Martín, ministro de Educación e Instrucción Pública y el primer presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, amigo personal de Cayetano Alcázar, esposo de su amiga Amanda Junquera y por tanto amigo personal suyo.

Hay emisiones de relevancia nacional, que indican su permanente actualización social y cultural de la que hace partícipe a la infancia. En este sentido destacan, cronológicamente: la emisión dedicada a tres poetas recién fallecidos: Manuel Machado, el 19 de enero de 1947, pero también las de Marquina y Falla fuera de España, ambos en el mes de noviembre de 1946. Otra del 9 de marzo cuando emite la preocupación por las recientes inundaciones de Sevilla; aunque en clave infantil, no deja fuera de la crónica nacional a este tramo de edad. Más noticias de actualidad, de relevancia histórica, comunicada a los niños y sus familias con opinión entre líneas son: la visita de Eva María Perón a España el 8 de junio contada en su crónica del 15 de junio: «Mis queridos niños, todos estos días han sido de grandes fiestas en honor de una ilustre dama, María Eva Perón, esposa del presidente de la República Argentina que, según ella misma advirtió al desembarcar: ha venido a cumplir una misión de paz». A escala trasnacional, también la emisión del 22 de noviembre resulta muy significativa, especialmente por ser un claro ejemplo de censura: en el tercer punto del apartado «Curiosidades» se refiere la guerra de Palestina, en triste vigencia hoy. Hallamos en su archivo dos páginas con diferente redacción: una primera donde expresa su opinión diciendo: «Precisamente en estos días de la más cruenta de las guerras, la que se lleva en Palestina, ... Todos los cristianos del mundo deberían sentirse agobiados ante los sucesos actuales»;

en la segunda elimina toda subjetividad limitándose a la información histórica.

En sus guiones radiofónicos, su amor y fervor por Madrid queda reflejado en las invitaciones a visitar centros culturales y artísticos de la gran urbe. Entre unas y otras emisiones intercala sus visitas turísticas a los museos Arqueológico, Municipal, Romántico, Naval, la Casa de Lope de Vega o el Parque del Retiro, porque, como dice Florentina del Mar: «Hay que empezar pronto, como a rezar, a saber ver las obras de arte [...]. El Arte, amiguitos míos, es el país que nunca se acaba». Sin embargo, Madrid estará también presente en otras manifestaciones culturales que comparte con los mejores receptores, la infancia y la juventud, como vemos en las emisiones de 30 de marzo y 6 de abril dedicadas a la Semana Santa, o la emisión del 18 de mayo dedicada a San Isidro Labrador. En las primeras aprovecha el espacio para transmitir una queja de los árboles por la tala indiscriminada que está sufriendo la capital de España, exponiendo, como tantas otras veces, su postura ecologista y animalista. En las de mayo expresa su deleite durante un paseo por las engalanadas calles madrileñas en la celebración de la festividad local.

Otros ejemplos de escritura vivencial son las referencias a la ola de calor que sufre en el verano del 47 y a su experiencia de viaje a Córdoba²⁶, mediante el diálogo teatralizado entre Florentina y un caballero cordobés, que en la vida real es José María Rey, cronista oficial de la ciudad²⁷.

En su sección dedicada a la Poesía estarán sus maestros y amigos: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, su marido Antonio Oliver, Dulce María Loynaz, Gabriela Mistral, José Luis Hidalgo e Isabel de Ambía²⁸. De esta sección debemos destacar dos programas: la emisión del día 8 de noviembre de 1947²⁹ en la que por primera vez se incluye a sí misma como Carmen Conde y la emisión del 22 de noviembre dedicada a Miguel Hernández, que la censura no impidió.

²⁶ Véase nota 2.

²⁷ La descripción de Gabriel Delgado (Toribio, 2017: 3) es bastante similar a la de Carmen Conde.

²⁸ PCCAO, emisión del 09/03/1947.

²⁹ Solo se conserva el sumario.

4. «UN DESGARRÓN IMPETUOSO EN LO VELADO». CONCLUYENDO

«1947», «hito» y «obra cumbre» son referencias asociadas cuando de la vida y obra de Carmen Conde se trata. Pero detrás de una obra editada —y en este año serán tres: *Sea la luz*, *Mi fin en el viento* y *Mujer sin edén*—, está la mujer que utiliza seudónimos para publicar obra infantil, novelas y trabajar en otros medios como la radio y en «cosas que no dan otra satisfacción que la mínima inmediata de proporcionarme lo indispensable para ayudarme materialmente. Cosas anónimas y absurdas, en las que, algún día, entra un poco de luz benevolente», como ella misma escribió a Pérez Ferrero. Entre «esas cosas», hallamos un inmenso corpus de textos escritos expresamente para la radio que, no solo debe considerarse un valioso conjunto de documentos personales de primera categoría, porque en ello se testimonia su pensamiento, insertado entre líneas y emitido de manera lúdica entre voces infantiles para influir en la sociedad; también porque hasta ahora, su nombre y todo ese volumen de trabajo realizado durante décadas ha permanecido inédito, desconocido, de tal modo que no aparece como referente en estudios sobre radiofonía.

1947 es año clave, además, por ser un momento de cambios legislativos que favorecen las voces para la infancia y la juventud desde Radio Nacional a modo, aparentemente, de servicio público, a las que debe asociarse la actividad de la que fue primera mujer académica de número de la Real Academia Española. Un estudio pormenorizado desvelará la entrega apasionada, el fuerte impulso a programas pedagógico-literarios para niños, la voz de la especialista en la infancia que también fue Carmen Conde, la mujer en quien Concha Zardoya vio «un fuerte élan anímico», la que expresaba como nadie «la tragedia de la mujer cósmica, con tal poderío y heridora vivacidad, con tan profunda y hermosa clarividencia» (Zardoya, 1961). Por ello, a la obra cumbre de 1947 debe incorporarse la voz escondida tras Florentina del Mar, la gran defensora de la dignidad y el progreso para la infancia mediante la educación. El gran corpus de guiones radiofónicos demuestra que siguió cumpliendo sus objetivos en el aula abierta de la radio: inculcar el amor a la cultura; ser guía para la mujer que permanecía más tiempo en el hogar al cuidado de los hijos; ser voz para crear conciencia desde su doble compromiso en aquella España en blanco y negro que le tocó vivir. Parece, pues, inevitable, recordar el vaticinio de Gabriela Mistral quien catorce años antes, en su prólogo a *Júbilos*, había

dejado escrito sobre la Carmen Conde de cuarenta años: «Esta instintiva, es dueña del idioma y hace con él lo que quiere». Además, la chilena universal también escribió: «Creo yo que no hay regalo que se le pueda agradecer más a un escritor que este regalo de hacernos un desgarrón impetuoso en lo velado que guardábamos y reencontrar un mundo, perdido pulpa adentro de la memoria». Sabia lección, que Carmen Conde supo aprovechar.

REFERENCIAS

- Arbona Abascal, Guadalupe (2017). «Las escrituras del yo y los algoritmos», *Revista Crítica* 1025.
- Conde, Carmen (1979). *Obra poética (1929-1966)*. Prólogo de Emilio Miró. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balsebre Torroja, Andrés y Manuel Fernández-Sande (2021). «100 años de radio: la fuerza de la voluntad, la voz de los pioneros», *Historia y comunicación social* 21: 323-343. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/79237/4564456559467> [Acceso: 25/03/2024].
- 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: 146-164. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.09>.
- Dekker, Rudolf (2002). «Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History», *Memoria y civilización* 5: 13-37. Accesible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/9201> [Acceso: 30/11/2024].
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2020). «Carmen Conde, pensionista de la Junta para Ampliación de Estudios en Bélgica y Francia (1936)», *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 43: 209-234. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.04>.
- Garcerá, Fran (2022). *Levanto mi voz. Radiofonías*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Gómez García, S. (2011). «Adoctrinando el futuro: las emisiones infantiles y juveniles de Radio Nacional de España durante el primer

- franquismo», *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria* 16(30).
DOI: <https://doi.org/10.1387/zer.4797>.
- Martín González, María Victoria (2003). *Proyección internacional de Carmen Conde. El viaje como pretexto*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- (2008). «Carmen Conde: historia de una mujer del siglo xx», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 21(220): 7-36.
- (2009). «Carmen Conde y el fomento de la literatura de mujer en España», en *Escritoras y figuras femeninas: (literatura en castellano)*. Sevilla: Arcibel, pp. 321-344.
- (2012). «Religiosidad y didáctica en la literatura infantil y juvenil de Carmen Conde», *Revista murciana de Antropología* 19: 171-190.
- (2020). «La Real Academia Española en el camino de Carmen Conde. El discurso más esperado», en *Estudios sobre historia de Cartagena: Homenaje a José María Rubio Paredes*. Cartagena: Nova Spartaria-Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 315-342.
- Mistral, Gabriela (1934). «Carmen Conde, contadora de la infancia», en Carmen Conde, *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*. Prólogo de Gabriela Mistral. Dibujos de Norah Borges. Murcia: Sudeste.
- Toribio García, Manuel (2017). «José María Rey Díaz. (1891-1963). Un pedagogo cordobés», *Revista digital de Educación y Formación del Profesorado* 14. Accesible en:
<https://revistaeco.cepcordoba.es/wp-content/uploads/2017/03/Toribio.pdf> [Acceso: 25/3/2024].
- Zardoya, Concha (1961). *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

RECURSOS

Archivo del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Cartagena.
Boletín Oficial del Estado (1946-1947).

AGRADECIMIENTOS

Cari Fernández y Fran Garcerá, técnicos responsables y expertos profesionales del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

ESCUELA SERENA. FORMAS ARTÍSTICAS Y PEDAGÓGICAS DE MOVILIZAR AFECTOS Y REFLEXIÓN ENTRE LA ESCUELA, EL ARCHIVO Y LA PRÁCTICA CURATORIAL

ESCUELA SERENA. ARTISTICAL AND PEDAGOGICAL WAYS OF MOVING AFFECTIONS AND REFLECTION BETWEEN SCHOOL, ARCHIVE AND CURATORIAL PRACTICE

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i47.06>

PINTA, MARÍA FERNANDA

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (ARGENTINA)

Investigadora Independiente

Código ORCID: 0000-0002-3872-9484

pintafernanda@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo analizaremos la trayectoria intelectual y pedagógica de Olga y Leticia Cossettini, así como su legado en el presente. Se trata, en primer lugar, de reflexionar acerca del carácter excepcional del lugar ocupado por estas mujeres, en tanto maestras de una escuela primaria de la provincia de Santa Fe, Argentina, entre los años 30 y 50 del siglo pasado en el marco de un campo intelectual ocupado mayormente por los hombres de las metrópolis. En segundo lugar, estudiaremos su proyecto pedagógico innovador, la Escuela Serena. Proyecto fuertemente intermedial, *avant la lettre*, se destaca tanto el uso de distintos medios expresivos y de comunicación como la perspectiva y metodología didáctica a la hora de articular y transmitir los contenidos disciplinares. Asimismo, se considera particularmente pertinente dar cuenta del archivo que hoy resguarda el legado de las hermanas Cossettini, no sólo por tratarse del acervo del que se nutre la presente investigación, sino porque el volumen y la heterogeneidad de sus materiales documentales dan cuenta de un proyecto que pensaba ya desde el comienzo en el valor del archivo a la hora de difundir el trabajo llevado a cabo como de su potencial significado para el porvenir. Finalmente, nos interesa comentar la actividad curatorial que tuvimos oportunidad de realizar en relación con el Archivo Cossettini en el marco de una exhibición que llevamos a cabo en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 2019. Allí buscamos retomar los postulados pedagógicos, así como sus perspectivas intermediales con el fin de promover una reflexión sobre su actualidad. Creemos que el legado de las hermanas Cossettini nos invita a pensar, al mismo tiempo, tanto en nuestros (así llamados) *objetos de investigación*, como en nuestras propias formas de pensar y de hacer investigación y creación en el contexto de nuestros espacios académicos a la luz de un paradigma *trans e intermedial* que pueda integrar pensamiento e imaginación, teoría y acción, ciencias y artes. La pregunta inicial que guio aquella exhibición y el presente artículo podría formularse así: ¿De qué modo

unas humanidades abiertas a una epistemología y una sensibilidad intermediales podrían contribuir a generar reinenciones y agenciamientos a la vez estéticos y políticos de nuestros entornos sensibles y de nuestros espacios sociales, culturales, investigativos y educativos?

Palabras clave: Archivo Cossettini, Escuela Serena, educación, arte, curaduría, intermedialidad.

Abstract: In this work we will analyze the intellectual and pedagogical trajectory of Olga and Leticia Cossettini as well as their legacy in the present. First of all, we will reflect on the exceptional nature of the place occupied by these women, as teachers of a primary school in the province of Santa Fe, Argentina, between the 30s and 50s of the last century within the framework of an intellectual field occupied mostly by men of the metropolises. Secondly, we will study their innovative pedagogical project, the Serena School. A strongly intermedial project, *avant la lettre*, highlights both the use of different expressive and communication media and the perspective and didactic methodology when articulating and transmitting disciplinary contents. It is also considered particularly relevant to give an account of the archive that today preserves the legacy of the Cossettini sisters, not only because it is the collection that nourishes the present research, but because the volume and heterogeneity of its documentary materials give account of a project that from the beginning thought about the value of the archive when disseminating the work carried out as its potential meaning for the future. Finally, we are interested in commenting on the curatorial activity that we had the opportunity to carry out in relation to the Cossettini Archive in the framework of an exhibition held at the Arts Center of the University of La Plata in 2019. There we seek to resume the pedagogical postulates as well as its intermediate perspectives in order to promote a reflection on its present. We believe that the legacy of the Cossettini sisters invites us to think, at the same time, both of our (so-called) *research objects*, as in our own ways of thinking and doing research and creation in the context of our academic spaces in the light of a *trans* and *intermedial* paradigm that can integrate thought and imagination, theory and action, sciences and arts. The initial question that guided that exhibition and this article could be formed as follows: How could humanities open to an epistemology and an intermedial sensibility contribute to the creation of aesthetic and political reinventions and agencies of our sensitive environments and of our social, cultural, investigative and educational spaces?

Key-words: Cossettini Archive, Serena School, education, art, curatorship, intermediality.

1- INTRODUCCIÓN: EL LEGADO DE LAS HERMANAS OLGA Y LETICIA COSSETTINI

Nuestra escuela está ubicada en el límite de la ciudad y el campo. [...] Su ritmo es de juego y trabajo. Tiene expresión clara, sonrío a la vida; esto nos lo hizo comprender Héctor, muchachito de diez años, cuando un día nos pidió un certificado para sacar un pase de tranvía:

—¿Dónde te has mudado?

—En el barrio ..., nos contestó.

—¿Y por qué no vas a una de las escuelas de tu barrio?

—No, no quiero ir a ninguna de esas escuelas porque son tristes.

Héctor sentía la alegría del vivir de su escuela; es decir, había encontrado un clima favorable a su espíritu; o diré mejor, se había encontrado a sí mismo (Cossettini y Cossettini, 2001: 191).

En el presente trabajo analizaremos la trayectoria intelectual y pedagógica de Olga y Leticia Cossettini así como su legado en el presente. Se trata, en primer lugar, de reflexionar acerca del carácter excepcional del lugar ocupado por estas mujeres, en tanto maestras de una escuela primaria de la provincia de Santa Fe, Argentina, entre los años 30 y 50 del siglo pasado en el marco de un campo intelectual ocupado mayormente por los hombres de las metrópolis. En segundo lugar, estudiaremos su proyecto pedagógico innovador, la Escuela Serena. Proyecto fuertemente intermedial, *avant la lettre*, se destaca tanto por el uso de distintos medios expresivos y de comunicación como por la perspectiva y metodología didáctica a la hora de articular y transmitir los contenidos disciplinares.

Asimismo, se considera particularmente pertinente dar cuenta del archivo que hoy resguarda el legado de las hermanas Cossettini, no sólo por tratarse del acervo del que se nutre la presente investigación, sino porque el volumen y la heterogeneidad de sus materiales documentales dan cuenta de un proyecto que pensaba ya desde el comienzo en el valor del archivo a la hora de difundir el trabajo que estaban llevando a cabo como su potencial significado para el porvenir. Finalmente, nos interesa comentar la actividad curatorial que tuvimos oportunidad de realizar en relación con el Archivo Cossettini en el marco de una exhibición que llevamos a cabo en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 2019. Allí buscamos retomar los postulados pedagógicos así como sus perspectivas intermediales con el fin de promover una reflexión sobre su actualidad desde una

aproximación sensible a sus materiales y experiencias convocando tanto al público universitario y educativo como a la comunidad en general.

Creemos que el legado de las hermanas Cossettini nos invita a pensar, al mismo tiempo, tanto en nuestros (así llamados) objetos de investigación, como en nuestras propias formas de pensar y de hacer investigación y creación en el contexto de nuestros espacios académicos a la luz de un paradigma *trans e intermedial* que pueda integrar pensamiento e imaginación, teoría y acción, ciencias y artes. La pregunta inicial que guio aquella exhibición y el presente artículo podría formularse así: ¿De qué modo unas humanidades abiertas a una epistemología y una sensibilidad intermediales podrían contribuir a generar reinenciones y agenciamientos a la vez estéticos y políticos de nuestros entornos sensibles y de nuestros espacios sociales, culturales, investigativos y educativos?



Lámina sobre *Platero y yo*.
Archivo Cossettini

2. MAGISTERIO Y VIDA INTELECTUAL DESDE LA PERIFERIA

Las figuras de Olga y Leticia Cossettini resultan de lo más interesante a la hora de pensar el lugar de una mujer, maestra, de un lugar periférico del país, en el campo intelectual de los años 30 y en el marco de los procesos de modernización cultural de la región. En su estudio sobre el tema, Javiera Díaz y María Silvia Serra (2009) observan que la articulación entre magisterio, escritura e intervención cultural es excepcional y, la vez, parte de un entramado local e internacional que incluyó gestiones e intercambios institucionales, políticos y del campo artístico e intelectual que colaboraron en su visibilización.

Veamos el itinerario. Como refiere, entre otros autores, Vera de Flachs (2022), en 1930 Olga se encuentra trabajando en la Escuela Normal «Domingo de Oro» de la ciudad de Rafaela, localidad de Santa Fe, donde le propone a su directora la implementación de un proyecto de educación innovador que llamó Escuela Serena. Junto a su hermana Leticia y el resto del cuerpo docente del establecimiento realizan la experiencia enmarcada en los métodos de la denominada Escuela Activa. Siguiendo esa línea, por esos años también publica destacados trabajos como *Sobre un ensayo de Escuela Serena en la Provincia de Santa Fe*, editado por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, donde argumenta acerca de la «toma de distancia de la escuela clásica, positivista e intelectualista y sostiene la necesidad de una reforma» (Díaz y Serra, 2009: 239). En 1935, con 37 años, Olga llega a la dirección de la escuela pública «Dr. Gabriel Carrasco» de la ciudad de Rosario, otra localidad santafecina y acompañada nuevamente por su hermana Leticia pone en marcha una nueva experiencia de la Escuela Serena.

Esta trayectoria en el contexto argentino y de una provincia como Santa Fe presenta al menos tres marcos o referencias ineludibles. En primer lugar, una corriente de pensamiento pedagógico que se extiende globalmente desde Europa y Estados Unidos hacia otras latitudes. Como sintetiza Vera de Flachs:

La «Escuela Nueva», «Escuela Activa» o «Nueva Educación», es una experiencia educativa que asomó primero en el orden internacional (Europa y Estados Unidos) y luego en numerosas naciones del mundo occidental que no permanecieron indiferente a esos postulados. Las ideas de individualidad, libertad y espontaneidad formuladas por Rousseau; la necesidad de una educación condicionada por el

tiempo y el lugar, defendiendo la individualidad del niño y la necesidad de contar con docentes preparados para lograr un desarrollo integral del alumno más que para implantarles conocimientos, de Pestalozzi; la importancia del juego, la actividad libre y creadora del niño, de Froebel, fueron referentes fundamentales en este movimiento. A ello se sumaron las expresiones de diferentes pensadores como John Dewey, María Montessori, Ovidio Decroly Jean Piaget y muchos otros, unidos por la defensa de la autonomía infantil y las críticas a la escuela tradicional. Esas ideas tuvieron impacto en la República Argentina y en varias provincias se hicieron ensayos cuyos resultados no se hicieron esperar (2022: 4-5).

En segundo lugar, la denominación Escuela Serena se vincula explícitamente con referentes específicos, trazando una genealogía y abriendo un diálogo fecundo con ellos¹. Según continúa Vera de Flachs:

Recordemos que con el nombre de Escuela Serena se distinguieron en Italia las escuelas inspiradas en la corriente filosófica de Giovanni Gentile, Benedetto Croce, Lombardo Rádice y María Montessori. El impacto de esas ideas en Brasil y Argentina fue notable debido a la gran cantidad de inmigrantes italianos que se habían instalado en esas tierras en busca de mejores condiciones de vida. Como buena hija de dos docentes italianos, Olga conocía dicha corriente. Siguiendo los pilares montessorianos, basados en la libertad, la actividad y la individualidad, ella se propuso lograr el protagonismo de los alumnos en los aprendizajes, considerándolos sujetos activos y no solo destinatarios (2022: 7).

Finalmente, tanto por sus ensayos como por su labor de campo, y en el marco de la renovación de las leyes educativas en la provincia, la escuela Carrasco es renombrada oficialmente Escuela Serena y declarada ese primer año, 1935, como «experimental». Se le otorga de este modo una cierta

¹ Tempranamente Olga establece distintas conversaciones a distancia, vía correo postal, con intelectuales como Lombardo Rádice, quien en 1932 escribe una elogiosa reseña de las actividades llevadas a cabo por la Escuela Serena de Santa Fe. Así, el 19 de marzo aparece en el diario El Litoral la traducción de aquella reseña. Allí podía leerse: «En síntesis, esta escuela y sus colaboradores, que valientemente se unen a la nueva legión, desarrollando una obra ferviente y luminosa con `intelectivo amor`, merecen ser citados como ejemplos. Los resultados obtenidos en dos años, son la mejor afirmación de la íntima riqueza didáctica de los principios informadores de la reforma, que no se opone a la tradición pedagógica ofreciéndole elementos de renovación y de progreso, haciéndola más humana y más capaz para educar». <https://redcossettini.blogspot.com/search?q=lombardo>

autonomía respecto de la metodología que homogeneizaba los preceptos de la educación y la escuela pública de la provincia².



Olga Cossettini – Archivo Cossettini

A finales de 1939 la escuela realiza una importante exposición de los trabajos de sus estudiantes en el Museo Castagnino de la ciudad de Rosario y poco tiempo después, a principios de 1940 el Ministerio de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia de Santa Fe publica *El niño y su expresión*, libro visagra en la carrera de Olga, donde se publica la conferencia que dicta en el marco de la exhibición así como la reproducción de las obras allí expuestas. La acogida que tuvo el proyecto de la Escuela

² Según señalan Fernández *et al.* (2005), en 1934 se aprueba la Ley de Educación Común, Normal y Especial Núm. 2364 con el objetivo de regular la educación en la provincia de Santa Fe. La Ley contiene algunas disposiciones afines al proyecto de la Escuela Serena que, de hecho, le sirven de marco para que se la declare «experimental». En primer lugar, legisla sobre la obligatoriedad de la laicidad; en segundo lugar, establece la educación común mixta; finalmente, contempla la búsqueda de una enseñanza «conforme a los métodos activos» que incluye las «actividades recreativas y estéticas, juegos, deportes, cantos, música y declamación». Con este marco legal la Escuela Serena conserva su condición experimental hasta 1944.

Serena entre intelectuales, artistas, pedagogos (como Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Leónidas Barletta, Fernando Birri, Javier Villafañe, Giuseppe Lombardo Radice, Jesualdo Sosa, Dolores Dabat, entre otros), así como entre políticos y directores de organismos públicos (sobre todo en los primeros años, Hilarión Hernández Larguía, Director del Museo Castagnino y Juan Mantovani, Ministro de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia de Santa Fe) da cuenta del interés que despertaba la propuesta pedagógica y de la inserción de las hermanas en el campo intelectual de su época. Ello se refleja en la cuidada construcción de redes y contactos a través del envío del libro a todas partes del mundo, en los distintos artículos de prensa que destacan la exhibición, en las invitaciones recibidas para realizar actividades académicas, de difusión y evaluación, en las visitas que recibían permanentemente en la escuela, en la voluminosa correspondencia que mantenían sobre cuestiones pedagógicas y culturales y, finalmente, en la obtención, por parte de Olga de una beca Guggenheim para viajar a Estados Unidos, recorrer el país y difundir su obra.

Sin embargo, mientras que en un primer momento recibió el apoyo del campo político e institucional, con el correr de los años y con el cambio de signo político, el 28 de agosto de 1950 (y luego de anteriores intentos de separar a Olga de su cargo) el entonces Ministro de Educación, Raúl Rapella, la declara cesante mediante el decreto N° 08752. Según señala Amanda Paccotti (1992), se trató de razones ideológicas. Y agrega:

No existió causa ni juicio pedagógico. Drásticamente, por la fuerza, justificado por el poder político monolítico de la época, se la separó del cargo. El proceder no deja dudas de quiénes fueron los autores: se clausuró —cruzándole tablones— la puerta interna que unía la casa donde vivían las hermanas Cossettini con la planta escolar. Dolor de niños y vecinos. Repudio de instituciones y personas de destacada labor en el campo de la cultura. Movilización de alumnos y ex-alumnos. Olga apeló la resolución ministerial con su franqueza y lucidez características en una carta dirigida al Ministro donde resume todo lo hecho en la Escuela Serena (Pacotti, 1992: 21-22).

Más allá de la suspensión de Olga de su actividad como directora de la escuela y, en general, del proyecto de la Escuela Serena en su conjunto (poco tiempo después también se retiró Leticia de su cargo como maestra de la escuela), la labor intelectual de las hermanas continuó a lo largo del tiempo³. Resulta en este sentido interesante el estudio que realizan Sandra

³ Así lo detalla Vera de Flachs (2022): «Derrocado el gobierno de [Juan Domingo] Perón,

Fernández y Paula Caldo (2010) a partir del epistolario que se encuentra en el Archivo Cossettini. Allí las autoras observan una trayectoria más extensa que aquella específicamente escolar apoyando la hipótesis de un proyecto intelectual más amplio que la estrecha visión de su rol en el magisterio. Si bien su rol estaba efectivamente signado por su condición de mujeres (y del proceso de feminización de la docencia, ocurrido hacia fines del siglo *xix*) y su extracción social no les garantizaba un rápido acceso a la elite dirigente o intelectual de la región (decíamos que su padre fue un inmigrante italiano, también maestro, de quien conocieron tempranamente el universo de la enseñanza), «eran producto de la amplia movilidad social del cambio finisecular que había permitido que sectores inmigrantes ascendieran social y económicamente (2010: 190). Y agregan:

[...] la serie epistolario estalla ese recorte temporal, retrocediendo y avanzándolo, como también expone al lector otras facetas de las Cossettini. Encontramos junto a las «queridas maestras» y también colegas, a las suplicantes, las que presentan un libro, las que extrañan, las que tienen sed de reconocimiento público, las que proyectan y buscan consenso, las tías, hermanas e hijas, las viajeras, las que trabajan en la editorial Eudeba, las que dirigen, las amigas... En fin... Un universo tan complejo como lo es la subjetividad misma. [...]

Las cartas son ejemplos de un juego complejo y acabado de legitimaciones cruzadas pugnando por adquirir jerarquías de significación en el campo intelectual, social y educativo. De alguna manera el archivo es como un ancho mapa —imperfecto por cierto— de la sociabilidad de las «Cossettini»; y las cartas que lo conforman son nada más y nada menos que las reverberaciones de la trama relacional que las tuvo

en 1955, fue ascendida a inspectora de Escuelas en Santa Fe (1955-1957), y luego se desempeñó como directora de escuelas de la provincia de Buenos Aires. También fue asesora del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral desde 1961 hasta 1964. Y entre 1961 y 1966, de la editorial Eudeba. Sus conocimientos y sobre todo, su capacidad para lograr una eficaz comunicación, fueron reconocidos en Francia e Inglaterra. Gracias a una invitación del Consejo Británico hecha en 1961, tuvo la oportunidad de recorrer centros educativos de Inglaterra, Francia e Italia. Posteriormente fue distinguida como delegada oficial en el Congreso de Planificación de la Educación de la Unesco, realizado en Washington, D. C., y la misma organización la designó Experta en Formación de Maestros en Honduras, en 1969» (p.9). Según señalan Fernández y Caldo (2010), las hermanas continuaron publicando, entre otros trabajos, Cossettini, Olga (1961), *El lenguaje y la lectura en primer grado*, Buenos Aires: Eudeba; Cossettini, Olga (1963), *La educación popular en Inglaterra, Francia e Italia*, Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral; Cossettini, Leticia (1977), *Del juego al arte infantil*, Buenos Aires: Eudeba. Trabajaron también, entre otros proyectos, sobre el relevamiento del estado de la educación rural en el país.

como «egos». Elementos centrales para organizar una serie de supuestos que nos permiten pensar a estas hermanas como algo más que maestras, y a sus vidas como algo más que su experiencia educativa (Fernández y Caldo, 2010: 185-186).



Leticia Cossetini - Archivo Cossetini

Vale destacar que si bien el rol de Olga en la dirección de la escuela y su trayectoria en general resultan sobresalientes, la labor de Leticia será igualmente de relevancia. Vinculado al teatro, a los títeres y al coro de pájaros, su trabajo artístico será fundamental para el proyecto escolar y sus publicaciones así lo demuestran.

Detengámonos ahora en aquel libro que representó un importante impulso en la carrera de Olga para analizar más en profundidad el programa pedagógico y artístico que lo guía y que despertó en la época tal interés.

3. *EL NIÑO Y SU EXPRESIÓN. UN PROGRAMA PEDAGÓGICO DESDE EL ARTE*

Como decíamos, el libro publicado en 1940 contiene la reproducción de las obras que podían verse en la exhibición, además de una selección de poesía, también de los niños de la escuela, así como la conferencia que Olga ofrece en la inauguración. El eje central es, como se señala ya desde el título, la expresión creadora del niño en articulación con la labor del maestro en el contexto de la escuela.

Continuando las ideas y metodologías escolanovistas, con una mirada crítica de los modelos positivistas de la escuela clásica, Olga Cossetini (2001 [1940]) señala: «cuando el medio didáctico ejercita la actividad imaginativa ayudándola simplemente a crecer y a manifestarse, sabemos de cuánto es capaz el alma del niño, abierta a la emoción y a la belleza del mundo» (198). De este modo, siguiendo a Édouard Claparède y su *Educación funcional*, la pedagoga entiende que hay una predisposición innata en el niño para la creación y que el estímulo, el amor y la guía que pueda darle el maestro en el marco de una escuela que acompañe esos procesos serán sostén suficiente para el desarrollo de ese potencial.

De Giuseppe Lombardo Radice, Angelo Patri, Jesús Aldo Sosa (conocido como Jesualdo) y Johann Pestalozzi a Luz Vieyra Méndez —y su publicación *Dilthey y la educación como problema filosófico*—, Adolphe Ferrière —y su libro *La Escuela Activa*—, Carl Jung —y su trabajo *La psique y los problemas actuales*—, entre otros, Olga recorre ideas y prácticas en torno a estas nuevas pedagogías y sus formas de comprender los procesos creativos y de aprendizaje haciendo foco en el trabajo en la Escuela Serena alrededor del desarrollo de la subjetividad del niño en un constante acercamiento al entorno y la naturaleza a través de la observación y la imaginación. Así, desde diarias excursiones pedagógicas, hasta la programación de conciertos fonoelectrónicos, pasando por la participación en el coro de pájaros, el teatro de títeres y la realización de ferias en el barrio, todo quedaba registrado en los cuadernos como parte de los aprendizajes del niño. Cossetini decía lo siguiente de su programa pedagógico:

—¿Es que tienen un método especial para enseñar?

Nuestra actitud como maestros frente al niño, nuestra fe en su capacidad, nuestra confianza en su obra, nuestra amistad, nuestro cariño, nuestro apoyo, que él siente y de tal manera, nos devuelve pagado y con creces lo poco que le damos y lo mucho que de él recibimos en afectos y en obras; porque de él son y nada más que de él

estas cosas bellísimas que hemos traído; de nadie más que de él es lo que ha quedado allá; sus músicas, sus cantos, sus trabajos manuales de lo que está llena la escuela; y por sobre todo esto, de nadie es más que de él, esa armonía, esa amistad, ese ambiente alegre y bullicioso que se mueve en el aire, hasta que nos dice «hasta mañana» (2001: 210).



Lámina – Archivo Cossetini

Como puede verse, el lugar que ocupa la expresión artística acompañada de lo que la pedagoga llama «ambiente» escolar resultan centrales para el desarrollo de la actividad de enseñanza y aprendizaje que no descuida de los contenidos científicos, sino que los integra a la actividad estética del siguiente modo:

Creemos haber dado la respuesta ya en ese marcado insistir, de que, siendo en el niño la expresión potencia creadora que solo necesita del impulso de nuestro comprender, de nuestro amar, se manifiesta de diferentes maneras según el grado de sensibilidad, movimiento y predilección puestos en juego.

Se manifiesta de diversas maneras y en todos los momentos en que actúa por sí, realizando ese sublime esfuerzo del pensamiento humano de unir ser y el devenir — naturaleza e individualidad original— que es equilibrio, estabilidad, armonía de estas dos necesidades del espíritu.

De tal manera que para el niño no será ciencia ni poesía —sino ciencia y poesía a la vez— porque, siendo la ciencia repetición de experiencias y no de conceptos, en ese crear actuando del niño están su poesía, su arte, su expresión creadora como lo está en el hombre de ciencia, en el escultor, pintor y poeta (2001: 213).

De este modo, la lectura de una efeméride en el periódico lleva al niño a indagar en la historia y la cultura, las caminatas por el barrio lo llevan a escribir sobre su entorno próximo y sus quehaceres, los paseos y recolección de materiales de la naturaleza o la observación del cielo los analiza luego en el microscopio o los deja asentados en un calendario mensual del clima. Finalmente, la escucha atenta del cantar de los pájaros lo lleva a conformar un coro (dirigido por Leticia) que recrea los cantos de las aves. Y así, la experiencia se vuelve el canal privilegiado para luego incorporar los conceptos.

¿Qué otras experiencias además de las escolares tienen estos niños? Resulta interesante señalar que como la propia Olga lo comenta en su conferencia, se trata de niños de familias obreras, humildes, siendo ellos mismos, en varios casos, trabajadores —repartidores de pan, de leche—. Así, reparten su tiempo entre estas tareas laborales y las horas de la escuela que, según la maestra, se transforma en «un bálsamo», en «una ventanita del alma» donde descansar de las rudas tareas del trabajo a la vez que desarrollar su expresión y sus conocimientos. Teniendo en cuenta la época y el contexto, es muy posible que la formación que estos niños obtienen de la escuela primaria será su única instancia formal de educación para luego dedicarse de lleno a la actividad laboral obrera, de modo que puede pensarse

en la importancia y el impacto que tenía la experiencia de la Escuela Serena para ellos, no solo en relación a los saberes relacionados con el desempeño cotidiano en la vida moderna, sino sobre todo en la sensibilización estética y la expresión personal que allí pudiesen desarrollar.

La presentación que introduce el libro, «Significado de una experiencia», escrita por Juan Mantovani, Ministro de Instrucción Pública y Fomento, refuerza las ideas centrales hasta aquí expuestas:

1. La renovación de las perspectivas sobre la niñez y su educación. «Experiencias didácticas de hoy son utopías de ayer y sistemas comunes de mañana» (en Cossettini y Cossettini, 2001: 183).
2. La escuela debe estimular aquella expresión que ya se encuentra en el niño. Para ello el maestro debe darle al niño una atmósfera estimulante que favorezca su desarrollo. «El niño no es un ser incompleto ni la educación tiene por fin completarlo. En el niño hay una plenitud y una unidad, distintas y hasta opuestas a las del adulto, que la escuela debe respetar y ayudar a su desenvolvimiento» (2001: 185).
3. La Escuela Serena resulta un ejemplo de este programa pedagógico pero de ningún modo se promueve una imitación pasiva sino que difunde una experiencia para que otras escuelas puedan desarrollar las propias. «[Experiencias] que reflejen en otros educadores, no sólo el esfuerzo ordinario que es común en la mayoría de los maestros, sino un interés responsable por renovar el espíritu y los procedimientos de la labor escolar» (2001: 184).
4. Los trabajos de niños artistas que exhiben sus obras en la muestra del Museo Castagnino y que provienen de familias trabajadoras dan cuenta de la importancia que tiene para ellos el tipo de ambiente que encuentran en la escuela y que les permite, aún en condiciones socio-económicas desfavorables, desarrollar una expresión propia, pero sobre todo una cierta plenitud, «una alegría compensatoria, una vida serena y feliz» (2001: 187).
5. Se destaca el «amplio interés que en los círculos de educadores y artistas había suscitado» la muestra llevada a cabo por los niños — de entre 9 y 14 años— de la escuela, así como la transcripción de sus poemas y de sus apreciaciones estéticas tras los conciertos fonoelectrónicos, incluidas en la conferencia de Cossettini, en la

medida en que «sorprenden por su sencillez y profundidad» (2001: 184).



Lámina - Archivo Cossettini

Nos ocuparemos más extensamente de la producción de imágenes por parte de los estudiantes en el próximo apartado. En relación al desarrollo del lenguaje, Olga señala que en la medida en que el lenguaje «claro, fresco, espontáneo, rico y flexible, propio del niño» pueda expresarse natural y originalmente, en tanto lenguaje propio, sin la imposición del lenguaje del maestro, tanto en la oralidad como en la escritura, el niño podrá poner en juego dimensiones emocionales, intelectuales e inconscientes propias de su individualidad participando creativamente en el «perpetuo renovarse de la expresión» de la lengua. Citando a Théodore Flournoy a través de Desiré Roustan, agrega: «Su nacimiento y su desarrollo [de la lengua] atestiguan una actividad glosopoiética poderosa que en el niño no pide otra cosa que ejercitarse y que después va debilitándose con la edad» (2001: 208-209). Transcribimos a modo de ejemplo de estas escrituras de los niños de la escuela un poema y unas reflexiones sobre los conciertos musicales.

Niños de América, niños del mundo.

Os habla un niño Americano, que como Americano ama la paz de los campos sembrados, de los campos fecundos que engendran frescura y verdor, los campos que nunca han sido heridos por la metralla, en los cuales reinan la alegría y la felicidad.

¡Paz! Paz de América, porque está hecha de trabajo, porque aspira a unir a todos los pueblos.

¡Niños del mundo!, ¡unámonos en una cadena indisoluble en favor de la paz!

Amémonos los unos a los otros, porque así constituiremos el mundo del hombre del mañana, sin odios y sin egoísmos, donde podremos mirarnos con serena y confiada mirada.

Niños del mundo, acoged el mensaje de este niño Americano que os quiere como a hermanos, porque montaña, mar, río, selva, no son obstáculos para la aspiración divina del hombre: unirse y amarse.

Eso me repite en la tierra, el agua, el sol, aire, que fueron creados para el goce de los hombres hermanos (Rodolfo Vinacua, 14 años. En Cossettini y Cossettini, 2001: 204-205)

Vidalita. Música que parece estar hecha con el perfume y el sabor de la tierra y el hombre del campo.

Emoción que se agranda, como si se respirara una vida de canciones, de amores, de bailes de flores.

Pájaro que parece volar y acariciar con su lenguaje sencillito y hondo.

Media caña. Cada nota parece que empujara al cuerpo a bailar y dar más fuerza a la voz para cantar.

Todo parece moverse, agitarse, como si fuera el alma del campo que se eleva y en su elevar quisiera llevarse una ola de alegría, de dulzura. (Lucinda Suárez, 14 años. En Cossettini y Cossettini, 2001: 216)⁴.

4. EL ARCHIVO PEDAGÓGICO COSSETTINI

Tras el fallecimiento de Olga Cossettini en 1987, su hermana Leticia, impulsada por un grupo de sus ex alumnos, decide donar al Instituto Rosarino de Investigaciones en Ciencias de la Educación (IRICE)⁵, el archivo que las hermanas habían conservado hasta el momento. Como comentan Fernández y Caldo (2010: 184):

Más que azarosa, la existencia de este archivo es producto del deseo conservacionista de dos maestras santafesinas, Olga y Leticia Cossettini.[...] Marcela Pelanda argumenta que las hermanas Cossettini comenzaron a ordenar en colecciones todos los materiales que producían durante y después de las clases — tanto por las docentes como por los niños— motivadas por un consejo del pedagogo italiano Lombardo Radice. La misma Pelanda dice: «Radice las orientó para organizar una colección de materiales que hoy constituye el archivo pedagógico que Leticia Cossettini donó al IRICE»⁶.

El archivo contiene, entre otros documentos, cuadernos y láminas de estudiantes, diarios de maestros, fotografías y registros de las actividades de la escuela (las actividades del Centro Estudiantil Cooperativo; de las Misiones Infantiles de difusión cultural; del Boletín de la cooperadora de la escuela; las fiestas, los conciertos y las visitas ilustres, entre otros), la serie epistolario, así como libros y escritos publicados por ambas hermanas. Este importante reservorio de la memoria de la experiencia de la Escuela Serena permite reconstruir su trayectoria y también comprender la intuición de las hermanas respecto del legado que estaban creando y la necesidad de preservarlo para la posteridad. Así, toda la documentación da cuenta de la

⁴ El programa musical estaba compuesto por: 1. El Matrero. La media caña, de Felipe Boero. Coro y orquesta. 2. Vidalita, de Juan B. Massa. Soprano: Isabel Marengo. 3. Danzas Nativas: Pericón Nacional. El Gato (Cossettini y Cossettini, 2001: 214).

⁵ Pertenece a la Universidad Nacional de Rosario y es asimismo unidad ejecutora del CONICET.

<http://www.irice-conicet.gov.ar:8080/portal/site/875b651a-b8f2-4adb-98e9-ee6faf003629>

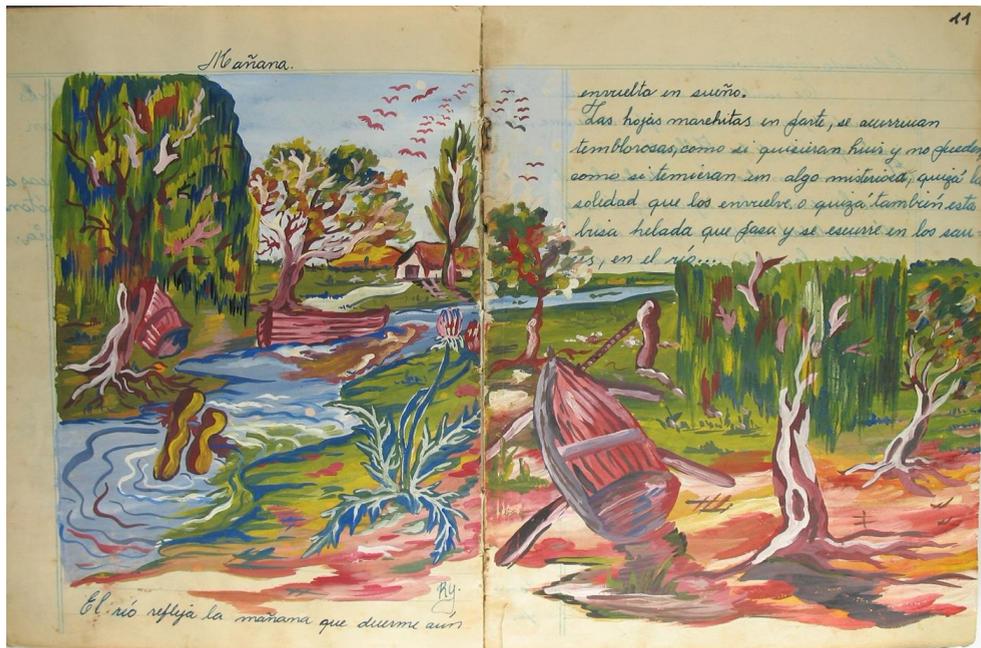
⁶ Las palabras de Pelanda han sido tomadas de: Cossettini y Cossettini (2001: 410).

manera en que Olga concibió el proyecto educativo y que Paccotti sintetiza del siguiente modo: «[...] planificó sobre tres premisas básicas la actividad de todos y cada uno de los protagonistas: 1- la capacidad creativa de los niños. 2- la generación de situaciones estimulantes por parte de la escuela y su metodología. 3- la inserción real y comprometida de los contenidos curriculares con la realidad circundante» (1992:10).

Entre la voluminosa y diversa documentación, como venimos diciendo, se destaca el uso de las imágenes cuya primera función era el registro de las actividades y las observaciones directas dentro y fuera de la escuela como parte de una pedagogía que articulaba lenguaje, ciencia y estética. Tanto en los cuadernos como en las láminas realizadas por los estudiantes puede verse la promoción de una expresión libre y autónoma, no sujeta a las convenciones de la imagen escolarizada. Y así lo describe Fernández *et al.*:

[...] las imágenes se constituyen en el núcleo organizador de las páginas de los cuadernos, las imágenes aparecen descentradas, quebrando los límites dispuestos por el margen alternando incluso mediante trazos diagonales las coordenadas ortogonales prescritas por la horizontalidad del renglón y la verticalidad del margen lateral; las imágenes producidas por los alumnos de la Escuela Serena van incluso más allá: en algunos casos, infringiendo el límite dispuesto por la página, invaden otras páginas y se convierten casi en pequeñas láminas; en otros, exceden la bidimensionalidad propia del soporte papel mediante plegados que al abrirse convierten la página plana en base de figuras tridimensionales.

En muchos casos son las mismas imágenes las que operan como límite para la escritura, las que se constituyen en margen irregular de la palabra escrita. La escritura se extiende en los espacios libres que las imágenes dejan en las hojas de los cuadernos, la escritura envuelve de este modo a las imágenes, acompañándolas y no a la inversa. [...] Las imágenes habitan los cuadernos libremente (2005: 59)



Cuaderno de Rodolfo Graziani – Archivo Cossettini



Cuaderno de Elsa Salsi – Archivo Cossettini

Cabe señalar, como observan los autores, que la escuela no contaba ni con una asignatura de plástica ni con maestros específicos para las actividades en torno a las imágenes. De allí que la admiración que generaban y generan al día de hoy se amplifique, corroborando la eficacia del método propuesto por Cossettini basado en el estímulo, la confianza y el afecto hacia el niño como únicos recursos para desarrollar su expresión.

En cuanto a las fotografías (muy numerosas dentro del acervo del archivo), como analizan los autores, la escuela incorpora una práctica que empieza a generalizarse en la época como es la fotografía en su función de *souvenir* de momentos que se vuelven memorables por su propio registro. Por otro lado, se hace igualmente evidente la intención de las hermanas Cossettini de llevar un registro sistemático de la actividad escolar como forma de mostrar la importancia de lo que allí se estaba llevando a cabo. De este modo, podemos pensar que estaban destinadas inicialmente a la comunidad de su época, como una forma de destacar el carácter innovador del proyecto pedagógico, una forma de visibilizar públicamente su desarrollo y validar la propuesta. Y al mismo tiempo: «No es casual [...] que hoy exista un archivo en el que estos documentos se conversan: el archivo es posible por la preocupación constante de llevar un registro de la experiencia, registro del cual las imágenes son un elemento central y relevante; registro que probablemente nos contaba también como destinatarios posibles» (2001: 65).

En esta misma dirección apunta la hipótesis de investigación de Fernández y Caldo:

Cuando hablamos del pasado, estrictamente de nuestro pasado, el discurso siempre es configurado desde el presente. Los recuerdos son mediados, estimulados, contextualizados, en función de la imagen que de nosotros mismos queremos proyectar. Algo similar ocurre cuando decidimos qué cosas queremos conservar, y más aún cuando determinamos qué parte de nuestro pasado queremos resguardar como archivo. Ponemos en acto tales proyecciones, delineamos un perfil de nuestra memoria sobre la memoria futura de los «otros»; prefiguramos nuestro recuerdo para un colectivo que ya no nos cuenta entre ellos, a partir de un orden, un estatuto que será difícil de alterar. Los intereses por los que decidimos realizar este acto de conservación son opacos, refractarios a las altruistas interpretaciones de los «legados». Por ello si bien es difícil la transformación del orden impuesto a los bienes de archivo, ya por los legatarios, ya por los curadores; siempre será fascinante para historiadoras e historiadores inmiscuirse en ese universo para trastocarlo en su interpretación y su relectura (2001: 184).

Se refuerza desde estas miradas, y en lo que sigue en relación con la exhibición que llevamos a cabo con Federica Baeza, la dimensión del futuro de todo archivo. Como advierte Jacques Derrida (1997), se trata de la inscripción futura del archivo, de una construcción que se piensa y se hace siempre para la posteridad, para el porvenir: «la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá» (1997: 44).



Danzas y juegos – Archivo Cossettini



Función de títeres – Archivo Cossettini

5. DEL ARCHIVO A LA CURADURÍA. PASAJES PÚBLICOS

En 2015 iniciamos junto a Federica Baeza el *Archivo Oral de Arte Latinoamericano*. Desde esta plataforma a la vez de investigación y curaduría nos proponemos activar distintos archivos de la región, recuperar conferencias emblemáticas de intelectuales y artistas y poner en circulación pública ideas y debates sumamente vigentes en el contexto actual. Decimos:

El Archivo Oral de Arte Latinoamericano se propone como un ciclo de lecturas que promueve nuevas circulaciones y contextualizaciones de aquellas búsquedas. En una escena despojada, ante pocos espectadores, un actor lee fragmentos de conferencias emblemáticas. El actor no compone un personaje, la puesta en escena no recrea el contexto original, simplemente se da un nuevo lugar a aquellas ideas. Se producirán, de este modo, una serie de episodios escénicos efímeros, una manera de recrear la cercanía de la palabra oral de algunos discursos inaugurales del arte latinoamericano (2015, inédito).



Yo mismo. Oscar Masotta. Lectura: Marcos Ferrante (La Ene, 2015).
Imagen: Archivo Oral de Arte Latinoamericano



Mundo para cambiar el mundo. Tomás Maldonado. Lectura: Nicolás Levin (MALBA, 2015). Imagen: Archivo Oral de Arte Latinoamericano



Omphalos. Marta Traba. Lectura: Sofía Brihet (MACBA, 2018).
 Imagen: Archivo Oral de Arte Latinoamericano

De este modo, a lo largo de estos años hemos trabajado distintas intervenciones públicas de artistas e intelectuales como Oscar Masotta, Lina Bo Bardi, Tomás Maldonado, Marta Traba, Luis Felipe Noé, entre otros⁷. En todos los casos, y con más énfasis en la medida en que el proyecto fue

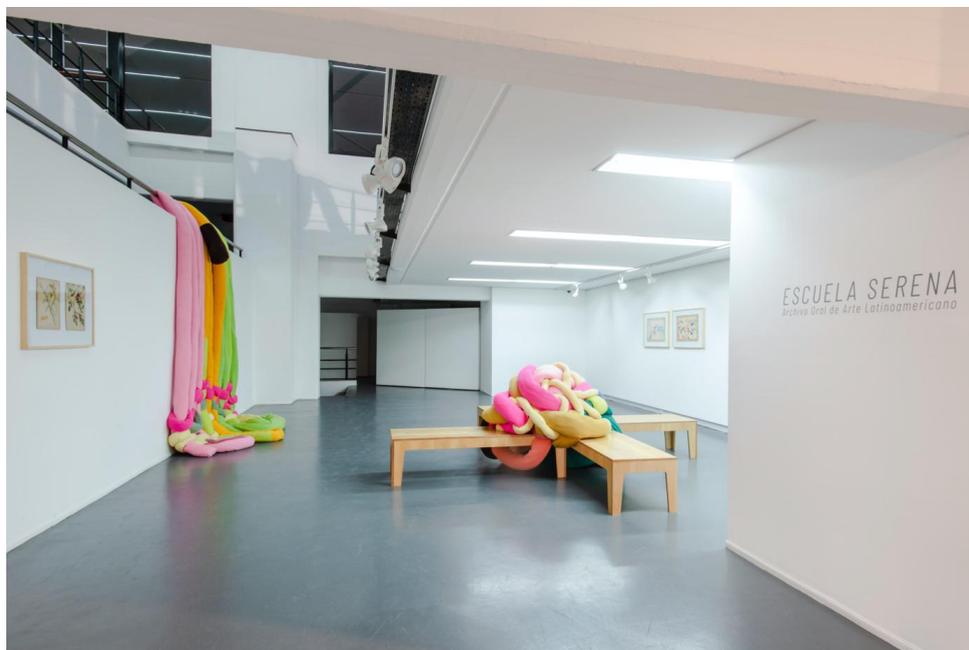
⁷ Al momento hemos realizado las siguientes intervenciones: *Yo mismo. Oscar Masotta.* Lectura: Marcos Ferrante. (La Ene, Buenos Aires, 2015); *Mundo para cambiar el mundo. Tomás Maldonado.* Lectura: Nicolás Levin (MALBA, Buenos Aires, 2015). *Omphalos. Marta Traba.* Lectura: Sofía Brihet (La Ene, 2016 – MACBA, 2018); *La conciencia más fácil de aguantar. Ricardo Carreira.* Lectura: Federica Baeza (Documenta, Kassel, 2017); *Arquitectura, gran frenesi. Lina Bo Bardi.* Lectura: Denise Groesman (MACBA, Buenos Aires, 2018); *El tiempo de la Escuela. Alberto Cruz.* Lectura: Marcos Ferrante (MACBA, 2018); *En tren de derribar barreras. Jorge Romero Brest.* Lectura: Javier Drolas (MACBA, 2018); *Yo mismo. Oscar Masotta.* Lectura: Maximiliano de la Puente (en el marco de la exhibición *Oscar Masotta. La teoría como acción*, curada por Ana Longoni y Guillermina Mongan, Parque de la Memoria / Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2019); *Escuela Serena. Arte, experiencia y educación en el Archivo Oral de Arte Latinoamericano* (Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2019); *Un orquestador de pasados. Luis Felipe Noé.* Lectura: Marcos Ferrante (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2021).

avanzando, se consolidó la intención de que las conferencias dialogasen de forma explícita y directa con el espacio, las actividades y las temáticas en donde las llevamos a cabo. Así, invitadas en 2019 a realizar una edición del *Archivo Oral* en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de la Plata, hicimos *Escuela Serena*. Se trató, por un lado, de repensar el carácter efímero del *Archivo Oral* en función de la convocatoria del centro cultural y, por otro lado (en el marco de un centro cultural universitario, con dos carreras de larga trayectoria en artes, como son Historia del Arte y Bellas Artes), pensar un «objeto» que pudiese dialogar de forma productiva con su entorno. En el cruce de estas variables, la investigación y exhibición del acervo documental de las hermanas Cossettini y su Escuela Serena en tanto experiencia de enseñanza y aprendizaje a través del arte nos permitía recuperar genealogías de las prácticas escolanovistas de nuestro país para pensarlas contemporáneamente. Decimos en el catálogo de la exhibición:

Escuela Serena fue el nombre que las hermanas Olga y Leticia Cossettini tomaron entre 1935 y 1950 para fundar una pedagogía basada en la relación entre educación y vida dando lugar a lo procesual, lo espontáneo, lo imperfecto y la alegría. En definitiva, un espacio en el que los pupitres y los manuales pierden su lugar en favor de un aula que es a la vez taller y laboratorio. Así la escuela pierde sus límites tradicionales para integrarse a sus entornos más cercanos y promover la experiencia directa y la producción colectiva (Escuela Serena, catálogo, 2020).

Luego de haber investigado el archivo y con estas ideas en mente, el proceso de trabajo se abrió a la colaboración con dos artistas: Claudia del Río y Marina De Caro. Con la primera de ellas, interesada en los procesos pedagógicos en arte, hicimos una jornada de taller con estudiantes de las carreras de Bellas Artes e Historia del Arte de la universidad (que se inscribieron a través de una convocatoria abierta) para que luego fueran ellas quienes diseñen e implementen actividades públicas con los visitantes. Con estas actividades públicas buscamos salir del formato de las conferencias para continuar indagando en la dimensión oral y performativa del encuentro con el otro. En este caso, entre las estudiantes de la propia universidad y la comunidad de la ciudad. Con la segunda artista, y en relación con sus propias investigaciones, trabajamos en el diseño de una espacialidad que repensara los modos en que las escuelas (pero también los espacios exhibitivos) programan y ciñen nuestros recorridos y nuestras formas de habitar esos lugares. Así, en el primer subsuelo, acondicionado con un mobiliario blando y con una gran mesa de trabajo donde se trabajaba

con los visitantes, se exhibió una importante cantidad de cuadernos, láminas, fotografías y cartas de Archivo Cossettini. En la planta baja, a la altura de la entrada del edificio con paredes vidriadas que dan a la calle, se continuó con el mobiliario blando que servía como asientos para escuchar a través de auriculares las grabaciones de las otras ediciones del *Archivo Oral de Arte Latinoamericano*. De este modo, en las visitas a la exhibición estuvieron presente las imágenes, las palabras y las acciones en los distintos ejercicios plásticos y de escritura, en las conversaciones y en los recorridos por el entorno del centro cultural como forma de transmitir y emular el programa pedagógico de la propia Escuela Serena.



Escuela Serena – Centro de Arte de la UNLP, 2019
Imagen: Santiago Ortí para el Archivo Oral de Arte Latinoamericano



Escuela Serena – Centro de Arte de la UNLP, 2019
Imagen: Archivo Oral de Arte Latinoamericano

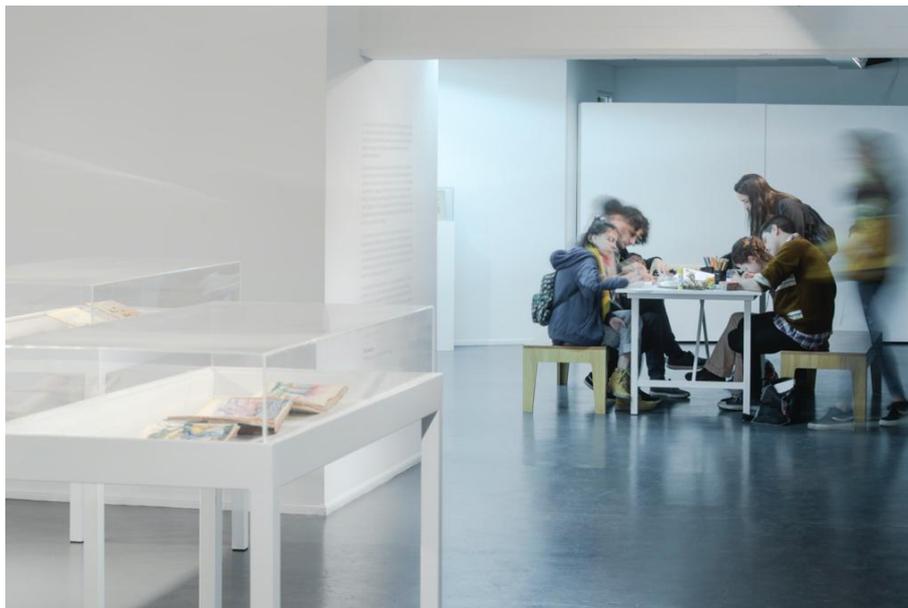


Escuela Serena – Centro de Arte de la UNLP, 2019
Imagen: Santiago Orti para el Archivo Oral de Arte Latinoamericano

La curaduría en esta ocasión tomó la forma de una mediación en un proceso de reflexión y acción entre el archivo y tiempo presente, entre los espacios universitarios y de investigación, entre la pedagogía y las prácticas artísticas, entre comunidades estudiantiles y público general.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN. HACIA UNAS HUMANIDADES INTERMEDIALES

Como observa Óscar Cornago (2010), el ingreso de las artes a las instituciones universitarias dinamiza las discusiones en torno a los paradigmas científicos y también artísticos en una clave que no es tanto (o no solo) la de las formas de representación (del mundo, de la realidad, etc.) como la de las formas de actuación (de estar y situarse frente al mundo, a la realidad, etc). En este contexto, el arte aparece como una posición activa de reflexión, como posibilidad de conocimiento y colaboración puesta en escena, hecha cuerpo y proxemia, como proceso abierto a la duda, a la prueba y al error, al encuentro con los otros, al espacio público. Es allí donde ciencia y arte pueden (re)encontrarse para repensar las formas de saber/poder, advirtiendo, al mismo tiempo, aquello que se pone en juego en los usos y las rentabilizaciones políticas y económicas de los discursos y prácticas en torno al trabajo creativo e intelectual propias del capitalismo global contemporáneo. En una larga historia de (des)encuentros y (des)valorizaciones (epistemológicas, ontológicas, ideológicas) entre ciencia y arte, entre teoría y práctica, entre pensar y hacer, el panorama actual no representa, sin embargo, un punto de llegada sino que, como advierte el autor: «[Hay que entenderlo] como la posibilidad de un punto de partida, materiales sobre los que construir las formas de actuar [...] un modo de producción de relaciones, afectos, redes e identidades, por inmaterial no menos real» (2010: 21).



Escuela Serena – Centro de Arte de la UNLP, 2019
Imagen: Santiago Orti para el Archivo Oral de Arte Latinoamericano



Escuela Serena – Centro de Arte de la UNLP, 2019
Imagen: Santiago Orti para el Archivo Oral de Arte Latinoamericano

En esta dirección, la perspectiva de las humanidades intermediales podrían resultar un campo de intersección fértil entre las ciencias y las artes. Campo de investigación en expansión interesado en las múltiples maneras de configurar la experiencia, la memoria y las relaciones intersubjetivas a través de las imbricaciones, hibridaciones y cruces de lenguajes y medios, las artes constituyen laboratorios privilegiados de estos procesos, tanto por su capacidad de hacer visibles las prácticas que cristalizan hábitos culturales y reproducen los programas técnicos que rigen nuestros entornos sociales, como por su potencia para perturbarlos, cuestionarlos y transformarlos (Méchoulan, 2017; Gil González y Pardo García, 2018; Giraldo y Vasquez, 2020).

Desde nuestras prácticas en investigación, curaduría y también docencia universitaria⁸, el trabajo con el Archivo Pedagógico Cosettini nos permitió seguir indagando acerca de la forma en que la percepción sensible y afectiva puede integrarse a las prácticas pedagógicas; en las transformaciones sociales que pueden promoverse a través de los contactos artísticos al interior de las comunidades y sus públicos; y, finalmente, en los valores simbólicos y materiales que pueden construirse a través del espacio común, compartido. Creemos fuertemente que son esos espacios *con y junto* a otros donde el pensamiento y la investigación toman forma y donde encontrar una escena propicia para la construcción de una experiencia significativa. El contacto con el proyecto de la Escuela Serena y las hermanas Cosettini, en tanto creadoras y promotoras de metodologías intermediales *avant la lettre* y de visiones críticas, exploratorias y divergentes, nos impulsa a seguir reflexionando sobre la actualidad de sus propuestas en un presente que necesita con premura repensar cómo construir un mundo más plural, comunitario y democrático.

⁸ Tanto Federica Baeza como quien escribe trabajamos como profesoras en la Licenciatura en Curaduría de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina.



Taller de Claudia del Río
en el marco de Escuela Serena – Centro de Artes de la UNLP, 2019.
Imagen: Archivo Oral de Arte latinoamericano



Taller de Claudia del Río
en el marco de Escuela Serena – Centro de Artes de la UNLP, 2019.
Imagen: Archivo Oral de Arte latinoamericano

REFERENCIAS

- Archivo Oral de Arte Latinoamericano. Curaduría: María Fernanda Pinta y Federica Baeza [archivo inédito].
- Archivo Pedagógico Cossettini – IRICE. Accesible en: <http://www.irice-conicet.gov.ar:8080/portal/site/875b651a-b8f2-4adb-98e9-ee6faf003629> [Acceso: 06/05/2024].
- Cornago, Óscar (2010). «Artes y humanidades. Una cuestión de formas (de hacer)», *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 12: 1-21. Accesible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9221> [Acceso: 06/05/2024].
- Cossetini, Olga y Leticia Cossettini (2001). *Obras completas*. Rosario: Ediciones AMSAFE.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz, Javiera y Silvia Serra (2009). «Olga y Leticia Cossettini: ¿maestras, mujeres e intelectuales?», *Educación, Lenguaje y Sociedad* VI(6): 233-250. Accesible en: <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/4955> [Acceso: 06/05/2024].
- Fernández, M.^a del Carmen *et al.* (2005). «Imagen y enseñanza en la Escuela Serena (Rosario 1935-1950)», *Anuario de Historia de la Educación* 6: 51-68. Accesible en: <https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/article/view/195> [Acceso: 06/05/2024].
- Fernández, Sandra y Paula Caldo (2011). «Cartas para Olga y Leticia. Aproximación al tratamiento del Epistolario de las hermanas Cossettini», *Anuario de la Escuela De Historia* 22: 183-203. Accesible en: <https://anuariodehistoria.unr.edu.ar/index.php/Anuario/article/view/132> [Acceso: 06/05/2024].
- Gil González Anatonio y Pedro Javier Pardo García (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- Giraldo, Efrén y Mauricio Vásquez (2020). «Humanidades intermediales. Presentación», *Co-herencia. Revista de Humanidades* 17(33): 7-13. Accesible en:

- <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/coherencia/article/view/6721> [Acceso: 06/05/2024].
- Méchoulan, Eric (2017). «Intermedialité, ou comment penser les transmissions», *Fabula / Les colloques, Création, intermedialité, dispositif*. Accesible en: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> [Acceso: 06/05/2024].
- Pacotti, Amanda (1992). «Olga Cossettini y la Escuela Serena», *Colección Rosario historias de aquí a la vuelta* 19. Rosario: Ediciones de aquí a la vuelta.
- Pinta, María Fernanda y Federico Baeza (2020). «Escuela Serena. Archivo Oral de Arte Latinoamericano», en Natalia Giglietti (comp.), *Escuela Serena. Archivo Oral de Arte Latinoamericano*. La Plata: EDULP. Accesible en: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Escuela-Serena-2.pdf> [Acceso: 06/05/2024].
- Vera de Flachs, M.^a Cristina (2022) «Olga Cossettini, pionera de la Escuela Nueva en Santa Fe, Argentina», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 24(39): 15-35. Accesible en la dirección: <https://www.redalyc.org/journal/869/86975367002/html/> [Acceso: 06/05/2024].

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

O QUARTO EM LESSING E MATUTE: O LUGAR DA LIBERDADE IMAGINATIVA E DA IDENTIDADE. UMA LEITURA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA

EL DORMITORIO EN LESSING Y MATUTE: EL LUGAR DE LA LIBERTAD IMAGINATIVA Y DE LA IDENTIDAD – UNA LECTURA DIDÁCTICA Y PEDAGÓGICA

THE ROOM IN LESSING AND MATUTE’S WRITING: A PLACE OF IMAGINATIVE FREEDOM AND IDENTITY – A DIDACTIC AND PEDAGOGIC READING

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2022.i47.7>

PEREIRA, ALMERINDA M.^a ROSÁRIO

AGRUPAMENTO DE ESCOLAS CIDADE DO ENTRONCAMENTO (PORTUGAL)

Professora do Quadro de Agrupamento

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (PORTUGAL)

Professora Auxiliar Convidada

Código ORCID: 0000-0003-3287-0636

a00786@acentroncamento.pt

COUTO, PAULA ALEXANDRA VALENTE

AGRUPAMENTO DE ESCOLAS CIDADE DO ENTRONCAMENTO (PORTUGAL)

Professora do Quadro de Agrupamento

Código ORCID: Código ORCID: 0009-0007-6264-5006

p01306@acentroncamento.pt

Resumo: Neste artigo faremos o cotejo entre os contos de duas escritoras de nacionalidades diferentes, a britânica Doris Lessing e a espanhola Ana María Matute, a partir da visão que as autoras apresentam do quarto como espaço ambivalente entre o lugar da liberdade criativa e o da reclusão imposta pelo olhar opressor do outro. Tratar-se-á de uma abordagem paralela de duas narrativas, cada uma com a sua proposta de aproximação didática e pedagógica.

Palavras-chave: Texto literário, abordagem didática e pedagógica, mulher, género, liberdade.

Resumen: En este artículo trataremos de hacer un cotejo entre los relatos de dos escritoras de diferentes nacionalidades, la británica Doris Lessing y la española Ana María Matute, a partir de la visión que las autoras tienen del dormitorio como un espacio ambivalente entre el lugar de la libertad creativa y el aislamiento impuesto por la mirada opresiva del otro. Será un abordaje paralelo de las dos narrativas, cada una con su propia propuesta de enfoque didáctico y pedagógico.

Palabras-clave: Texto literario, abordaje didáctico y pedagógico, mujer, género, libertad.

Abstract: In this article we will compare two short stories by two writers of different nationalities, the British, Doris Lessing and the Spanish Ana María Malute. Both stories are based on the idea of the bedroom as an ambivalent place of creative freedom and seclusion imposed by the others' oppressive look. There will be a parallel reading of the two texts which will introduce a didactic and pedagogic approach on them.

Key-words: Literary text, didactic and pedagogic approach, woman, gender, freedom.

1. INTRODUÇÃO

O que pode um quarto na imaginação criativa de uma mulher à procura de dar expressão à sua singularidade? Qual o preço desta necessidade de expansão de uma individualidade para além de si mesma? Que sentidos resgatar do caos da fragmentária vida quotidiana? Nas páginas que se seguem indagaremos sobre estas questões a partir do conto «To Room Nineteen» (da coletânea *A Man and Two Women*, 1963), de Doris Lessing (1919-2013), e do conto alargado «La oveja negra» (da coletânea *Tres y un sueño*, 1961), de Ana María Matute (1925-2014). Dispensar-nos-emos da apresentação da escritora espanhola, sobejamente conhecida dos leitores do espaço ibérico, para nos determos um pouco mais sobre a escritora britânica.

Embora se tratem de duas reflexões autónomas, as ideias presentes numa e noutra consubstanciam-se criando um encontro com semelhantes abordagens didático-pedagógicas em duas áreas disciplinares distintas: o ensino do Inglês e do Espanhol línguas estrangeiras, a alunos de Línguas e Humanidades do Ensino Secundário português, e o ensino da Cidadania e Desenvolvimento, área transversal ao currículo dos alunos.

1. DORIS LESSING

1.1. *To Room Nineteen*

Quando em 2007 a Academia Sueca galardoou Doris Lessing (1919-2013) com o Prémio Nobel da Literatura, na nota enviada à imprensa, anunciou Lessing como a escritora épica da «experiência feminina, que com ceticismo, fogo e poder visionário submeteu ao escrutínio uma civilização dividida»¹.

No discurso de abertura na cerimónia da atribuição do referido prémio, Per Wästberg, Presidente do Comité Nobel, afirmou a grandiosidade da obra de Lessing quando referiu que ela indubitavelmente contribuiu para a forma como nós olhamos o mundo: foi a primeira a abordar determinadas temáticas e para ela nada foi demasiado insignificante ou pouco importante, levando-nos a perceber e a compreender a realidade até aos íntimos detalhes, uma vez que nunca subscreveu a ideia de que o mundo era demasiado complicado para enunciar uma explicação clara sobre o mesmo (Wästberg, 2007).

Em 1950 enceta uma longa carreira literária com a publicação *The Grass is Singing*, o seu primeiro livro através do qual nos oferece vários enfoques sobre a vida em África, dando voz e visibilidade a quem permanecia na penumbra e nas margens de um império colonial que estava prestes a implodir. A partir daí Doris Lessing inscreveu o seu nome na história da literatura e, como salienta Margaret Drabble, (2008) é dela a autoria de alguns dos mais importantes contos escritos em língua inglesa. Os retratos ímpares que nos oferece de Inglaterra, de África ou da Europa do pós-guerra abrem novos caminhos, oferecem novas perspetivas de análise e permanecem tão atuais hoje quanto o eram à data em que foram originalmente publicados². Após o sucesso de *The Golden Notebook* (1962), com o conto «To Room Nineteen», no qual desenha o mapa da alma feminina e mostra a progressão e aparente degradação da vida de uma

¹ Texto original (tradução nossa): «that epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny». Press release: NobelPrize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2007/press-release/>.

² A este propósito Margaret Drabble escreveu num artigo publicado no *The Guardian* (2008) online intitulado *Ahead of her Time*: «Doris Lessing's short stories, published over several decades, are among the most important in the English language. They broke new ground, and the early ones are as fresh today as when they first appeared».

mulher de meia-idade que procura recuperar a sua independência e liberdade entretanto perdidas, num texto onde nada é deixado ao acaso, onde todos os pormenores constituem detalhes importantes e as palavras adquirem um sentido ambivalente que permitem ao leitor refletir, questionar e posicionar-se em relação ao mundo que o rodeia.

Como herdeira da tradição narrativa do século XIX, na senda de Chekhov ou D.H. Lawrence (Drabble, 2008), Doris Lessing apresenta-nos Susan Rawlings, protagonista desta história, casada com Mathew Rawlings, como alguém inteligente e independente com um trabalho bem remunerado na indústria publicitária. Susan tem um casamento que todos os seus amigos reconhecem como perfeito e concordam que o casal era «well-matched»; a sua felicidade era medida através da percepção e do encantamento que os amigos tinham em relação ao seu sucesso.

Com o tempo e o natural alargamento da família, com quatro filhos, os Rawlings mudam-se de Londres para Richmond. Consequentemente, Susan abandona o seu emprego, dedica-se, de bom grado, à maternidade e abraça os estereótipos sociais da época: torna-se a esposa e mãe perfeitas, a dona de casa insubstituível sobre quem recaem todas as responsabilidades. Sente-se feliz e é ao lado de Mathew que quer envelhecer. Porém, as vivências do casal Rawlings, tal como as contradições sentidas por Susan, em particular, estão muito para além das aparências socialmente convencionadas, sabiamente descritas por Lessing. Na primeira frase do texto, o narrador onisciente põe em causa a imagem de estabilidade e felicidade que nos quer apresentar, quando afirma: «This is a story, I suppose, about a failure in intelligence: the Rawlings' marriage was grounded in intelligence» (Lessing, 1988: 150) o que indicia que a vida deste casal está longe da perfeição. As palavras *failure* e *intelligence* aparentemente contraditórias e conflitantes entre si, juntas deixam antever uma realidade que se opõe à aparência de felicidade e sucesso. A inteligência, i.e. a capacidade do casal entender, pensar e racionalizar os acontecimentos da sua vida, sempre lhes permitiu preservar e proteger o seu núcleo familiar e modo de vida.

No entanto, quando num dado momento, Mathew confessa que teve um caso com uma jovem mulher que conhecera numa festa de trabalho, Susan, fazendo uso da sua inteligência, autoconvenceu-se de que essa era uma não questão, algo pouco importante que testou os alicerces da relação, mas que aparentemente não a desvaneceu, pois, as pessoas inteligentes e

sensíveis perante estas situações «put the thing behind them' and consciously' [...] moved forward into a different phase of their marriage» (Lessing, 1988: 154). Presa a um casamento ideal e a uma vida meramente convencional, é nesta fase que Susan começa a questionar os fundamentos do seu casamento com algum ressentimento³ e inicia a sua luta pela emancipação.

Quando os dois filhos gémeos iniciam o percurso escolar, Susan verifica que os seus dias se tornam mais longos e intermináveis. Se inicialmente ela tenta manter-se ocupada com os afazeres domésticos, gradualmente a irritação apodera-se de si e Susan procura cada vez mais isolar-se e sente-se irracionalmente desligada da sua família. Quando procura conforto no jardim, num momento delirante, ela julga ver o diabo que a persegue e quer apoderar-se de si e não a deixa voltar ao seu «eu normal»⁴. No processo de se reencontrar a si própria, convencida de que *simplesmente* necessitava de aprender a ser ela própria outra vez, Susan embarca em várias experiências infrutíferas de busca pela paz e isolamento. Começa por ocupar um quarto vago da casa, um espaço onde à partida ninguém a procuraria. Durante as férias escolares das crianças, todos concordam que a mãe tem direito à sua privacidade, e, na porta do quarto, as crianças penduram um cartaz colorido pintado a giz: «PRIVATE! DO NOT DISTURB!» (Lessing, 1988: 162), pois este é o quarto da mãe. No entanto, este espaço não preenche as suas necessidades e deixa-a profundamente angustiada devido à proximidade dos que a rodeiam, não conseguindo abstrair-se e desligar-se da realidade.

Um dia sai de casa sob o pretexto de ir almoçar com uma amiga de escola. Apanha o comboio, chega a Victoria Station e dirige-se a um hotel, paga um quarto vulgar e anónimo, mas, contra todas as expectativas, não consegue os seus intentos. Trava conversa com Miss Townsend, uma senhora solitária, dona do hotel que a faz sentir derrotada, porque na realidade Susan tem tudo: uma família, uma casa, uma boa vida; o que procura? Ela só poderia estar louca: «She knew quite well she was mad.

³ O narrador refere: «for both knew of the hidden resentments and deprivations of the woman who has lived her own life and above all, has earned her own living and is now dependent on a husband for outside interests and money» (Lessing, 1988: 152).

⁴ Kun Zhao advoga que a simbologia, usada pela a escritora britânica para descrever o diabo presente nos delírios de Susan, representa os valores opostos aos da sociedade na qual a personagem está inserida. Segundo ele, a figura do demónio representa uma saída de um estilo de vida restrito e preso aos ditames convencionais da sociedade da época.

Yes, she was mad» (Lessing, 1988: 166). Quando confessa a Mathew que não se sente bem, o marido sugere-lhe um período de férias; parte para o País de Gales, mas o seu distanciamento físico da família e da sua casa também não funciona, passa o tempo ao telefone como quem dirige uma casa e uma família à distância. Quando regressa, Susan sente-se ainda mais vazia e cada vez mais desejosa da sua liberdade. Convence Mathew a contratar uma *au pair* para acompanhar os miúdos. Apesar da estranheza que a situação lhe causa, o marido anui a este pedido sem imaginar os seus reais intentos. Quando Sophie Traub, uma jovem rapariga alemã, integra a família, Susan fica livre para as suas viagens semanais ao quarto 19, no Fred's Hotel em Paddington.

Susan passa uma parte substancial do seu tempo sozinha,⁵ incógnita, sentada com os seus pensamentos, num quarto de hotel, simples, hediondo, com uma janela e uma lareira a gás, pintado de verde, um lugar longe de tudo e de todos, onde verdadeiramente reencontra o seu «eu» e se sente livre, onde não era mais:

Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs. Parkes and of Sophie Traub; with these and those relations with friends, school-teachers, tradesmen. She no longer was mistress. of the big white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. [...] and she was alone, and she had no past and no future (Lessing, 1988: 171).

Mathew, desconfiado das ausências repetidas e inexplicáveis de Susan, contrata um detetive e deduz que ela tem um amante, confronta-a com essa eventualidade, chegando mesmo a questioná-la sobre um possível divórcio, afinal uma saída airosa para um casamento alicerçado na inteligência, pois ele também tem uma amante, um caso de longa duração. Perante o choque de mais uma infidelidade e, sobretudo, perante a irracionalidade do seu comportamento, inexplicável aos olhos dos outros, e dada a impossibilidade de expor as suas motivações e verdadeiros sentimentos, Susan confirma ter um relacionamento, ainda que fictício, com Michael Plant, um amante por si inventado.⁶ Na sequência destes

⁵ A este propósito o narrador refere que Susan visita o quarto 19, três vezes por semana e sente que este quarto se tornou o seu espaço: «more her own than the house she lived in.» (Lessing, 1988: 171)

⁶ O narrador onisciente, relator dos pensamentos íntimos da personagem, menciona: «So now she was saddled with a lover, and he had a mistress! How ordinary, how reassuring,

acontecimentos, Susan verifica que Mathew não tem capacidade para entender os seus desígnios e cada vez mais se sente deslocada e afastada da sua família; inclusivamente, chega a pensar que Mathew poderá casar de novo no futuro, com a amante ou até mesmo com Sophie, que nesta altura dos acontecimentos já se tornara uma mãe para os seus filhos. Resolve voltar uma última vez ao quarto 19, verifica que ele se mantém intacto, livre de demónios, um lugar onde ela persegue e almeja a sua liberdade. Fecha a janela, coloca o tapete a tapar as frinchas da porta e liga o gás da lareira. Nesta fase ela estava satisfeita por estar ali a ouvir o apito leve do gás que invadia o quarto, entrava nos seus pulmões, no seu cérebro, enquanto ela finalmente percorria o seu caminho rumo à liberdade.

To Room Nineteen expõe as incongruências e as contradições de uma mulher que tenta definir o seu caminho, encontrar a sua voz e lutar pela sua emancipação à procura de liberdade num mundo em redefinição. Quando foi publicado em 1963, o movimento feminista estava no seu auge. É neste contexto que Lessing explora as consequências trágicas das limitações impostas às mulheres por uma sociedade, até então, marcadamente patriarcal e masculina. Susan sente-se oprimida e esmagada entre um casamento ideal e a realidade que vive, pois Mathew, apesar de tolerante, não é diferente dos homens da sua época, como sublinha Kun Zhao, «Men just wanted their wives to be typical good wives and caring mothers, who were gentle, decent and docile, and just like angels in the house [...]» (Zhao, 2012: 1654).

A solução para Susan foi prosseguir o seu caminho e encontrar o seu espaço de liberdade no quarto 19. Qualquer semelhança com o ensaio ficcionado de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, (1928) poderá não ser coincidência. Para Woolf uma mulher que pretenda escrever ficção «must have money and a room of her own». (Woolf, 2004: 4) Esta realidade não é muito diferente das vivências das mulheres que querem afirmar a sua individualidade no espaço público, seja qual for a sua profissão e/ou status social. Também Susan depende da anuência financeira do marido para

how Jolly!» (Lessing, 1988: 178), o que nos leva a inferir que para Susan seria menos degradante e penoso ver o seu casamento desmoronar-se, devido a infidelidades mútuas, a ser uma mulher independente e livre. As tensões entre Susan e as convenções sociais do início dos anos 60 do século XX são habilmente exploradas por Lessing. A mulher inteligente que sempre fez uso da sua racionalidade e inteligência, que se recusa a ser comum «ordinary», prefere o suicídio a expor-se ao julgamento dos outros.

contratualizar a sua estadia no quarto 19, o que para uma mulher que já teve independência financeira é algo de profundamente humilhante. Neste sentido, a luta de Susan não é inócua ou isenta de sofrimento, bem pelo contrário, ela só alcança a liberdade através do suicídio. Em *To Room Nineteen*, em particular, Lessing afirma a condição feminina, mas mais do que exaltar a luta das mulheres pelo seu lugar no espaço público e privado através da condenação explícita do género masculino, faz um relato da depressão da qual Susan é vítima. A saúde mental da personagem degrada-se consideravelmente ao longo da narrativa. São várias as referências que ela faz relativamente a esta questão. Margaret Drabble afirma que: «Lessing interprets this tale differently, not in terms of the doom of gender, but as an account of depression» (Drabble, 2008: s.p.). A autora alarga o espectro de análise e aborda temáticas nunca ou pouco consideradas, não demonizando qualquer um dos lados da questão. Este é um dos pormenores onde reside a atualidade do texto e distingue Lessing do movimento feminista que nas décadas de sessenta e setenta tanto a exaltou e do qual ela se afastou. Numa entrevista a Barbara Ellen, publicada no *Observer*, em 2001, Doris Lessing esclarece a sua posição relativamente a este assunto:

«I have nothing in common with feminists because of their inflexibility», she commented in 1994. [...] To me, she adds: «The problem is that certain women, polemical, highly verbalised women, only notice men when they are not behaving well. They don't notice men if they behave well, because of course, only women behave well» (Ellen, 2001: s/p).

A escrita de Doris Lessing, e este conto em particular, fornece várias perspetivas de estudo/análise que não devem estar afastadas da sala de aula de língua inglesa, como língua estrangeira, ou mesmo da disciplina de Cidadania e Desenvolvimento⁷ no Ensino Secundário, pois o objetivo fundamental do primado da educação é a formação integral do aluno como cidadão do mundo.⁸ Assim, apresentaremos várias abordagens didáticas do

⁷ No enquadramento das Aprendizagens Essenciais desta disciplina pode ler-se: «No desiderato de contribuir para uma plena formação humanística dos alunos, na Cidadania e Desenvolvimento (CeD), os professores têm como missão preparar os alunos para a vida, para serem cidadãos democráticos, participativos e humanistas, numa época de diversidade social e cultural crescente, no sentido de promover a tolerância e a não discriminação, bem como de suprimir os radicalismos violentos.» (Aprendizagens Essenciais, 2017: 2).

⁸ A este propósito evocamos aqui um outro trabalho nosso, o capítulo IV, da tese de mestrado «*We're not Jews*» e «*My Son the Fanatic*» de Hanif Kureishi. *O Texto Literário*

conto *To Room Nineteen* como pistas para um trabalho mais profícuo em sala de aula, quer no ensino da língua inglesa, quer no tratamento temático de questões no âmbito da área de Cidadania e Desenvolvimento.

1.2. *To Room Nineteen* uma abordagem Linguística, Literária e Intercultural nas aulas de Inglês como Língua estrangeira

Neste domínio, há que considerar o texto literário como material didático-pedagógico fundamental para a apreensão linguística da língua, pois a literatura é uma forma de arte que, por um lado, faz uso da palavra de um modo criativo e, por outro, oferece vários enfoques temáticos e interculturais na abordagem de diferentes temáticas.

O conto, pela sua economia narrativa, subentende vários níveis de significados que exigem uma participação ativa do leitor, a quem cabe descobrir e desvendar os mistérios do texto, estimulando a curiosidade e o envolvimento dos alunos.

Neste contexto, refira-se as várias metodologias baseadas no *learn by doing* (Alan Durant), que levam os alunos a analisar, a questionar e a tirar conclusões. Em sala de aula, o aluno tem que ser proativo e construir o seu próprio conhecimento, o professor deve desempenhar o papel de mediador, aquele que propõe a realização de tarefas.

Tendo em conta o texto de Doris Lessing, por nós analisado, há que considerar o desenvolvimento de tarefas/atividades em três momentos fundamentais: pré-leitura, leitura e pós-leitura do texto. Relativamente a esta questão, é nossa convicção que o texto literário deve ser encarado como mais um recurso pedagógico. Numa abordagem comunicativa da língua-alvo, o texto literário poderá ser usado como introdução e motivação temática, objeto de análise e indutor da escrita (Couto, 2008). Nas tarefas propostas pelo professor, a título exemplificativo, dever-se-á destacar as seguintes:

- 1) trabalhos de grupo ou de pares que favoreçam a troca de opiniões e a interações entre pares;

no Processo de Ensino-Aprendizagem da Língua Inglesa como Língua Estrangeira, sobre o ensino da língua inglesa através do texto literário (Couto, 2008).

2) adoção de várias estratégias e metodologias de trabalho que evidenciem o papel do aluno como sujeito ativo da aprendizagem através de:

- associação de ideias ao assunto de um texto a partir de gravuras, títulos, palavras-chave, capa e/ou contracapa;
- especulação de sentidos/significados e aquisição/reforço de vocabulário através de extratos de texto, audição de texto e escrita livre;
- pesquisa de informação sobre o autor, o tema e o contexto;
- difusão de opiniões sobre o assunto do texto;
- confirmação de hipóteses formuladas e/ou expectativas iniciais através da identificação do seguinte: assunto / ideia principal, personagens, contexto espaço-temporal;
- utilização do texto como pretexto para criações diversas: textos paralelos, dramatizações, simulações, representações gráficas, *mini-lectures*, composições plásticas, instalações artísticas, entre outras;
- associação do texto literário a outros materiais pedagógicos, como por exemplo, gravuras, fotografias, músicas, filmes, vídeos, para a exploração temática e linguística.

1.3. *To Room Nineteen* uma abordagem cívica nas aulas de Cidadania e Desenvolvimento

As exigências do mundo contemporâneo e complexidade das sociedades atuais colocam à escola novos desafios na formação dos jovens que importam aqui refletir. A escola desempenha um papel fulcral na construção de práticas de cidadania, e este é princípio basilar no qual se alicerçam as Aprendizagens Essenciais (AE) da disciplina de Cidadania e Desenvolvimento. Numa disciplina organizada por áreas transversais e longitudinais, propõe-se nas AE a abordagem de temáticas estruturadas em três grupos de conteúdos, a serem trabalhados de modo diferenciado por cada escola, de acordo com a sua realidade. No primeiro grupo temático, aquele que nos parece fundamental analisar, as temáticas a considerar são as seguintes: Direitos Humanos, Igualdade de Género, Interculturalidade e

Saúde. É a partir da análise dos textos propostos que os alunos têm oportunidade de se focalizar em temáticas, que por circunstâncias diversas, são geralmente deficientemente abordadas em contexto escolar: questões relacionadas com a diferença, a igualdade, a justiça social, o respeito e a saúde, nomeadamente a saúde mental. As estratégias/metodologias de trabalho, anteriormente apontadas, para o processo de ensino e aprendizagem da língua estrangeira podem ser igualmente aplicadas de modo diverso e adaptadas para o trabalho interdisciplinar/transversal da área de Cidadania e Desenvolvimento.

A nosso ver, aos professores cabe o papel de propor determinados temas para reflexão, utilizar recursos, metodologias e estratégias diversificadas, porque a escola tem uma função mobilizadora de saberes e, como tal, deve oferecer aos alunos o conhecimento a que eles por norma não têm acesso. Neste sentido os professores têm de ser criativos e flexíveis, mas também têm de ter a consciência que em educação já muito se criou com sucesso, por essa razão, o trabalho não tem de ser original; inovar, muitas vezes, significa reciclar e adaptar, como salienta, Elaine Showalter:

Teaching [...] in the twenty first century will demand more flexibility [...]. One of the best aspects of the work of teaching is that [...] it does not have to be original to be good. We can borrow ideas and methods from our colleagues and our predecessors, dead or alive; we can imitate, copy and plunder in the confidence that our students will benefit from every good teaching technique we can put into action in our own classroom [...]» (Showalter, 2005: 9).

2. ANA MARÍA MATUTE

2.1. A ovelha negra

Numa história de contornos oníricos de grande densidade, Ana Maria Matute apresenta-nos o périplo de uma menina na descoberta de um mundo de fantasia fora da esfera burguesa e convencional na qual vive. O ritmo a que as veredas que percorre se transfiguram é assegurado por um realismo mágico de inusitados cotejos e de uma exuberância plástica que não deixa o estudante indiferente. As possibilidades de caminho a seguir apresentam-se em toda a sua multiplicidade, transportam, arrebatam e matam às vezes. A personagem, levada nesta espiral de acontecimentos marcados pela

estranheza, torna-se, no breve tempo da leitura do conto, numa mulher madura que continua a perceber-se como uma criança. Não há elipse que possa, com verosimilhança, explicar a passagem da infância à idade madura da personagem, como se uma qualquer realidade quântica sem tempo e sem lugar ocupasse todo o cenário. Mas quem é esta pobre menina rica que foge às convenções, mal-amada pela mãe e pela avó, que semeia inadvertidamente o mal por onde passa e que, no fim, é objeto da espionagem das crianças que brincam a matá-la todos os dias? Trata-se da «ovelha negra», a que não aceita ser obediente como os irmãos, a que procura o que há no bosque para lá do som dos requintados serviços de louça da casa e dos anéis frágios da avó, a que tem como única certeza a de que o mundo está dividido em dois: ela e os outros.

É seguindo esta personagem do conto *La oveja negra* que constatamos, à luz de uma leitura para lá da epiderme textual, que ser mulher, com uma voz própria, é ainda um labor de grande dificuldade para as escritoras, na época em que este conto sai a lume. Mas se Ana María Matute conquista o seu lugar na prosa espanhola do pós-guerra, a fábula que aqui temos em apreço mostra-nos que ter uma voz singular pode constituir ainda hoje uma dificuldade para quem se separe da multidão, qualquer que seja o seu âmbito de atuação. A questão é desde logo colocada aos estudantes adolescentes a quem se pede um esforço de reflexão sobre o peso do olhar do outro na sua maneira de estar na vida. O final do conto encaminha-nos para outra reflexão sobre a exclusão social, no contexto do assédio de que é vítima a protagonista, novamente isolada no seu quarto. O debate, como veremos adiante, animará o que pode chamar-se de aula de Educação Cívica, no seio da aula Língua Estrangeira, dado que contemplará outras questões prementes dos nossos dias como a igualdade de género e a saúde mental.

É no espaço do quarto que começa e termina o conto. Primeiro, a menina é encerrada nele pela mãe e pela avó, por a julgarem doente e mesmo endemoniada; depois, aparentemente já adulta, é a esse espaço inabitado que volta, como se de um cárcere de loucura se tratasse. Diz-nos José Luis Polanco que «con frecuencia la escritora ha referido su infancia como un tiempo de pesadumbre, y ha hablado de una niñez triste en el seno de una familia acomodada, en una sociedad anodina y autoritaria» (Polanco, 2014: 37). Efetivamente, é esse profundo desamparo que se vê plasmado desde as primeiras páginas do conto, ao mesmo tempo que se desenha uma

ânsia de viver uma vida com outro colorido, outras texturas e outros afetos, longe do deserto de desafetos do quotidiano. Qual uma Bertha Mason de *Jane Eyre*, a nossa protagonista encarna perfeitamente o conceito de *madwoman in the attic*, pela exuberância do seu espírito continuamente recalçado por quem a rodeia.

As aprendizagens que se pretendem levar a cabo com a introdução deste conto nas aulas Espanhol LE organizam-se em duas frentes: a nível linguístico e literário, por um lado, e a nível intercultural e cívico, por outro, pelo que apresentamos em seguida uma proposta de abordagem didáctica do conto ao longo de um semestre escolar.

2.2. Propostas de abordagem metodológica

2.2.1. Abordagem do conto do ponto de vista linguístico e literário

Em relação às primeiras aprendizagens acima referidas, evocamos aqui um outro trabalho nosso sobre o uso do texto literário nas aulas de língua estrangeira (Pereira, 2023), no qual delineámos três momentos da sua abordagem, que definimos como estratégias de *indagação*, estratégias de *imersão* e estratégias de *apropriação*.

No que ao primeiro grupo de estratégias diz respeito —as de *indagação*— parece-nos importante que a aproximação ao texto se faça primeiramente «do lado de fora», convidando o aluno a fazer suposições sobre o seu conteúdo a partir do título e dos seus subtítulos. Desde logo, a expressão «ovelha negra», estando ancorada no discurso quotidiano, coloca o aluno perante a possibilidade de falar sem dificuldade sobre o assunto. O que é ser-se ovelha negra? É ser «estranho» ou é «ser «mau», ou é ser os dois em simultâneo? É ser apenas uma perceção dos outros, o objeto do seu julgamento? Por que motivo a personagem da história será uma ovelha negra? Que relação terão entre si os subtítulos das sete partes que constituem o conto? Nesta fase, a abordagem lúdica é importante para a criação de um vínculo suscetível de agudizar a curiosidade dos alunos. Realizar o jogo das perguntas às cegas desafia-os a imaginar um contexto para uma frase do texto escolhida ao acaso pelo professor, como o ilustram os seguintes exemplos:

- a) «Las mujeres empezaron a gritar todas a un tiempo, y los niños a llorar (Matute, 1961: 95)». À pergunta «porquê?», várias respostas são passíveis de se apresentar: porque aconteceu uma catástrofe natural, porque ocorreu um ataque, porque os homens partem para a guerra, porque estão numa representação teatral.
- b) «Cuando se agachó a su lado sintió un gran respeto y no se atrevió a tocarlo (ídem: 103)». À pergunta «tocar quem?», outra série de respostas pode ter lugar: um animal feroz, um cadáver, um anjo, um amor antigo.
- O gesto especulativo partilhado permite avivar o diálogo professor/alunos, mas, sobretudo, fazer o aluno participe do texto sem ainda o ter lido, e, quando a leitura acontece, o que se produz é um reencontro com a frase apresentada previamente às cegas. A chamada estética da receção, teorizada por Wolfgang Iser e Norman Holland, entre outros, começa a desenhar-se nestas atividades introdutórias que ganham na dialética do jogo um dinamismo importante para o grupo.

É no momento da *imersão* no texto que o aluno experimenta «a parte de dentro», através da leitura realizada por camadas: primeiro, individualmente e em silêncio pelos alunos, ou em alternativa, a alta voz pelo professor; depois, a alta voz, de forma expressiva, por cada elemento da turma, perante o grupo. Reservamos esta última leitura para um momento em que o aluno já esteja familiarizado com o sentido do texto, para que as suas preocupações de ordem técnica (articulação e pronúncia das palavras, respeito pela pontuação, projeção de voz) não sejam o único elemento a ter em consideração aquando da leitura, mas antes que aconteçam mecanicamente, estando o aluno concentrado na transmissão (e diríamos também na fruição) do conteúdo. Como o verificou François Le Goff, num trabalho sobre a leitura a alta voz, «uma leitura conseguida a alta voz seria [para o aluno] antes de tudo uma operação física, fonológica e normativa, cujo carácter técnico evacuará a subjetividade e a criatividade do leitor» (Le Goff, 2016: s.p.) e acrescenta: «a relação com a oralidade literária [...] está fundamentalmente marcada por um distanciamento da subjetividade, em benefício de uma conceção física e normativa da atividade» (*ibidem.*). Ora, parece-nos ser esta uma lacuna também dos nossos estudantes na hora de ler para o outro, pelo que consideramos fundamental fazer apelo ao gesto

interpretativo do aluno, às suas emoções, à sua subjetividade, para que a leitura se faça matéria palpável do real, daí que as camadas de leitura, até chegar a esta leitura que se hasteia sem obstáculos, sejam fundamentais. Esta leitura a que chamamos «por camadas» propicia essa construção de sentidos, porque, como diz Barthes referindo-se à releitura, «solo ella salva el texto de la repetición «...» lo multiplica en su diversidad» (Barthes, 2004: 11).

Mas voltemos a *La oveja negra*, cuja leitura atenta aos detalhes sugerimos ao leitor, para pensar a interpretação colaborativa como um modo de operacionalizar a dissecação das situações marcadas pelo fantástico e de procurar entre elas o fio condutor da história, enfim, a revelação. O recurso à aplicação do esquema actancial de Greimas⁹ facilitará o movimento de análise dos estudantes ao serem colocadas as seguintes questões:

- a) quem é a protagonista da história? (Sujeito);
- b) qual é o seu objetivo? (Objeto);
- c) que personagens vão ajudá-la? (Adjuvante);
- d) que personagens vão prejudicá-la? (Opositores).

A resposta a estas questões poderá variar consoante o enfoque escolhido. Se se optar por uma visão mais geral, poder-se-á responder o seguinte: a) a menina inadaptada ao seu meio; b) expandir-se fora do seu meio opressor; c) ninguém; d) a família e todos os que a vão abandonando ou escarnecendo dela. Partindo de um olhar mais restrito, seria aceitável substituir a resposta b) por «encontrar Tombuctú» (isto é, «não deixar que matem a criança que há dentro dela»), e a resposta c) pelo «homem do realejo», sendo, também, interessante acrescentar o Destinador, como sendo a capacidade da protagonista em abrir as portas das múltiplas realidades, e o Destinatário possivelmente como os rapazes que se recreiam com a protagonista.

⁹ Algirdas Greimas coloca no centro do seu esquema actancial o Sujeito que realiza uma ação para cumprir um objetivo. Esse objetivo, ou Objeto, faz parte da mesma posição central ocupada pelo Sujeito. Ao motivo ou à força interna ou ex terna que move o Sujeito a desejar o Objeto, Greimas dá o nome de Destinador, sendo o Destinatário aquele que beneficia da ação do Sujeito. Sujeito e Destinatário podem coincidir. Os Adjuvantes colaboram com o Sujeito para conseguir o Objeto, enquanto que os Oponentes obstaculizam a ação do Sujeito (*cf.* Greimas, 1987).

A realização de atividades em grupo de modo a trabalhar conteúdos separadamente pode constituir uma interessante estratégia de imersão no texto concebido como um prisma que mostra outras faces para além das conhecidas categorias da narrativa, ou mesmo dentro delas. Seguir o rasto de uma personagem, analisar do ponto de vista dos cinco sentidos a pintura dos espaços cambiantes, apresentar uma interpretação simbólica de objetos como Tombuctú, o sapato, o teatro de marionetas, a medalha, as espadas de lírios, etc., constituem atividades estimulantes na medida em que se trata de tarefas em aberto, onde não há verdadeiro nem falso, e, por isso, passíveis de alimentar o debate final.

Finalmente, as estratégias de *apropriação*, permitem uma relação ainda mais profunda com a obra literária, porque são as que convidam o «aluno a apossar-se do texto, como recetor ativo que é, em cumplicidade com o objeto de estudo» (Pereira, 2023: 206). De entre as estratégias normalmente trabalhadas em sala de aula consideramos ser as dramatizações, as composições plásticas ou instalações artísticas e o diálogo interdisciplinar as que melhor veiculam essa comunhão com o texto analisado. Para cada um destes exemplos de atividades, propomos os seguintes fragmentos textuais como motes do trabalho:

a) Dramatizações

—No crece —decía la abuela, midiéndola con el bastón.

[...]

A todos les marcaban la estatura en la pared blanca, con un lápiz.

[...]

Pero la madre se empeñaba en preguntar, con fría voz sin sentimiento alguno:

—¿Qué te pasa? Dime, ¿qué pasa?

[...]

—Déjala por mi cuenta.

Le miró los dientes, el blanco de los ojos, y aseguró que estaba falta de cal.

—Pues come muy bien —dijo la madre—. Come más que ninguno de los otros, y anda todo el día por ahí, como un animalito (Matute, 1961: 72-73).

b) Composições plásticas

Por dentro, el carro era como una casa pequeña, con mesa, cocina, cortinas en las ventanas y la cama cubierta por una cocha amarilla (*idem.*: 83).

Y entonces apareció un caballo negro. El niño se volvió a mirarla, con los ojos brillantes, y levantó la mano.

—Adiós, madre, adiós (ídem.: 119).

Los perros la rodearon, en círculo, como una muralla, y en el suelo sus sombras se adelgazaban como la de los chopos (ídem.: 129).

c) Instalações artísticas

O quarto no início do conto, como lugar da imaginação:

Al atardecer (...) despertaban las flores pintadas en papel, y les brotaba un pájaro. Volaba dos veces por la habitación. Alrededor de su cabeza, y empezaban a llegar de nuevo sus amigos: entraban por la ventana, salían de bajo de los muebles, trepaban la colcha y hacían los cotidianos recorridos (ídem.: 75).

O quarto no final do conto, como lugar da exclusão:

La depositaron con cuidado en el centro de la habitación, sobre la alfombra apollillada, mojada por las lluvias y las nieves de todos aquellos inviernos sin puertas ni ventanas. Por las mil rendijas y grietas del techo, la luz del anochecer goteaba como un líquido de oro (ídem.: 134).

e) Outras intertextualidades

A recriação dos leitores/alunos opera-se também no diálogo com outros discursos artísticos sejam eles textos literários, filmes, composições musicais, etc. Embora o diálogo seja inevitável com toda a obra da escritora, repleta de correspondências entre as personagens e os temas de uma obra para outra, os alunos desta faixa etária, para quem o espanhol não é a língua materna, não estão em condições de realizar de um trabalho com esta abrangência. Cabe ao professor alimentar o seu imaginário, dando-lhes a conhecer fragmentos de outras referências e criar assim um reportório de discursos capazes de criar leituras em rede. Se Julia Kristeva (1968) fala de «intertextualidade» referindo-se às relações possíveis entre um texto e outros, Genette (1982) refere-se antes ao termo «transtextualidade», sendo esta designação mais inclusiva por envolver «tudo» o que possa estar em relação com um texto.

Apresentamos possíveis linhas de pesquisa, para grupos de alunos situados em níveis de proficiência linguística e literária mais destacados, em redor do tema do quarto:

1. Cotejo entre o conto em apreço e fragmentos do romance *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, com as seguintes linhas orientadoras:

- a) A convivência entre o real e o imaginário.
- b) O quarto como espaço de reflexão sobre o processo criador.
- c) A literatura como refúgio.
- d) A literatura como mistério.

2. Cotejo entre o conto em apreço e fragmentos do ensaio *A room of one's own* (1929), de Virginia Woolf:

- a) A contemplação da natureza como veículo do espírito imaginativo.
- b) A rejeição dos outros/ a expulsão dos espaços.
- c) O gato sem rabo e os cães tristes/ questionamento do universo.
- d) A condição do escritor no feminino.

2.2.2. Abordagem do conto do ponto de vista intercultural e cívico

Chegados a este ponto da nossa proposta didática, torna-se imperativo dedicar um olhar às aprendizagens interculturais e cívicas que se podem depreender das leituras realizadas. Para tal, e apoiando-nos na ideia do quarto como ponto de partida e de chegada do conto, compreenderemos esse espaço dos seguintes modos:

- a) Como rito de passagem da infância à idade adulta.
- b) Como refúgio para o sonho e a imaginação criativa.
- c) Como abrigo do *eu* em relação ao *outro*.
- d) Como exílio em tempos de ditadura.
- e) Como espaço de liberalização da mulher.

Num primeiro momento, consideramos ser benéfico um diálogo sobre estes tópicos onde possa ser feito um apelo à própria vivência dos estudantes, partindo de uma base de questões em torno do espaço do quarto, nos moldes que passamos a exemplificar:

- a) Em que período da tua vida mais te refugiaste no teu quarto?
- b) Em que momentos sentes necessidade de estar sozinho?
- c) A que atividades te dedicas quando estás no teu quarto?
- d) Dedicas tempo à escrita (diário, poesia, contos, letras de músicas, outros)?
- e) Sentes que os outros respeitam a tua privacidade quando estás no quarto?
- f) Sentes-te seguro aí?
- g) Se tens irmãos de outro sexo, quem se refugia mais no quarto: tu ou ele(a)?

Num segundo momento, parece-nos importante a realização de trabalhos de pesquisa ou entrevistas/inquéritos. Tais trabalhos versariam sobre os seguintes assuntos, a relacionar posteriormente com o espaço simbólico do quarto:

- a) A Espanha franquista/ paralelo com a ditadura portuguesa/ exemplificação da ainda falta de liberdade em determinados pontos do mundo.
- b) Primeiros movimentos feministas em Espanha/ exemplificação de situações atuais de falta de igualdade homem vs mulher.
- c) A diferença discriminada —exemplos de rejeição no contexto escolar (*bullying*).
- d) Condições para a realização do trabalho intelectual.

É através da grande metáfora veiculada por um texto focado no tratamento da diferença, onde se concebe a voz singular como loucura e maldade, que os alunos se encontram com a possibilidade de ser críticos e de se colocar no papel do outro, interpretando outras realidades da época atual a partir do espelho da matéria literária.

3. CONCLUSÃO

Ao possibilitarem um tratamento do ponto de vista da Cidadania e Desenvolvimento, os contos de Lessing e Matute visam a formação integral do aluno como cidadão pleno das suas capacidades e responsabilidades. O desafio para os professores passa por proporcionar aos alunos uma formação eclética que lhes permita olhar o outro e adquirir um conhecimento crítico relativamente a problemáticas com as quais se confrontam no seu dia-a-dia. É neste sentido que o texto literário pode ganhar uma centralidade fundamental na sala de aula, uma vez que oferece pontos de vista únicos e divergentes relativamente a diferentes temáticas. A ele cabe contar as histórias que o discurso histórico factual e documental não comporta. A este propósito, lembre-se a teoria dialógica de Bakhtin, a polifonia de vozes, que implica manifestações e dinâmicas diversas que se contrapõem aos discursos oficiais. Devido à sua singularidade, o texto literário é a única forma de arte que nos fornece ideias para pensar, que não doutrina, que fomenta a contra-argumentação, que é capaz de criticar, de incentivar o questionamento e o autoquestionamento, como refere John Carey:

It is that literature gives you ideas to think with. It stocks your mind. It does not indoctrinate, because diversity, counter argument, reappraisal and qualification are its essence. But it supplies the material for thought. Also, because it is the only art capable of criticism, it encourages questioning and self-questioning (Carey, 2005: 208).

Convém-nos ainda, na reta final deste artigo, colocar, uma vez mais, frente a frente estas duas autoras, tal como as suas personagens e a época que lhes coube viver, para ver nelas a mesma necessidade de liberdade no acesso a um mundo reservado aos homens, não obstante a distância das geografias. O território do final da Ditadura em que vive Matute é já o da abertura do universo das Letras a mulheres que também ousam desenhar a sua singularidade na escrita, como Carmen Martín Gaité ou Carmen Laforet, feministas, diríamos, que conquistaram o seu lugar e que fizeram das suas personagens mulheres de carne e osso, com vontade própria. Este caminho já tinha sido aberto por todas as mulheres que se destacaram na Geração de 27, tais como María Zambrano, María Teresa León, Josefina de la Torre, ou Rosa Chacel para referir apenas alguns exemplos. Doris Lessing, por seu turno, vai palmear um caminho anteriormente aberto por Virginia Woolf, já

para não mencionar todas as precursoras que deram vida aos romances do século XIX, como Jane Austen ou Charlotte e Emily Brontë. De acordo com Margaret Atwood, num artigo do jornal «The guardian», Lessing é um modelo para todos os escritores que «vêm do fundo do além»; ela é fundamental para se compreender um tempo onde a disparidade entre sexos estava a ceder e as mulheres eram confrontadas com as maiores liberdades e escolhas. Esse era o grande desafio.

REFERÊNCIAS

- «Aprendizagens Essenciais: Ensino Básico e Secundário, Cidadania e Desenvolvimento». Accesible en: https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/cidadania_e_desenvolvimento.pdf [Acceso: 10/04/2024].
- Atwood, Margaret (2013). «Doris Lessing: a model for every writer coming from the back of beyond», *The Guardian*. Accesible en: <https://www.theguardian.com/books/2013/nov/17/doris-lessing-death-margaret-atwood-tribute> [Acceso: 26/11/2024].
- Bakhtin, Mijail (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- (1934-35). «Discourse in the Novel», en Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.) (2001), *Literary Theory an Anthology*, Part I, Art.6. Oxford: Blackwell Publications, pp. 32-44. Accesible en: <https://books.openedition.org/pun/4838> [Acceso: 30/11/2024].
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Argentina: Siglo XXI editores. Accesible en: http://medicinayarte.com/img/barthes_roland_s-z.pdf [Acceso: 05/04/2024].
- Carey, John (2005). *What Good Are The Arts?* London: Faber and Faber.
- Couto, Pula Alexandra Valente (2008). «*We're not Jews*» e «*My Son the Fanatic*» de Hanif Kureishi. *O Texto Literário no Processo de Ensino-Aprendizagem da Língua Inglesa como Língua Estrangeira*. Lisboa, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras. Accesible en: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/418/1/19823_ulfl061172_tm.pdf [Acceso: 30/11/2024].

- Durant, Alan (1999). «Designing groupworks activities: a case study», en Ronald Carter y John McRae (eds.), *Language, Literature and the Learner: Creative Classroom Practice*. London: Longman, pp. 65-88.
- Drabble, Margaret (2008). «Ahead of her Time», *The Guardian*. Accesible en: <https://www.theguardian.com/books/2008/dec/06/margaret-drabble-doris-lessing> [Acceso: 03/04/2024].
- Ellen, Barbara (2001). «I have nothing in common with feminists. They never seem to think that one might enjoy men», *The Observer*. Accesible en: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/09/fiction.dorislessing> [Acceso: 03/04/2024].
- Genette, Gérard (1982). *Palimpseste: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (1987). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, Julia (1968). *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil.
- Le Goff, François (2016). «La lecture à haute voix et le rapport à une oralité littéraire chez les collégiens: éléments d'enquête», en Nathalie Buillant-Rannou, Christine Boutevin y Magali Brunel (dirs.), *Être et devenir lecteur(s) de poèmes. De la poésie patrimoniale au numérique*, Collection Diptyque, 32. Presses Universitaires de Namur, 2016, pp. 157-172. Accesible en: <https://books.openedition.org/pun/4943> [Acceso: 06/04/2024].
- Lessing, Doris (1988). «To Room Nineteen», en Malcom Bradbury (ed.), *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin Books, pp. 150-180.
- Matute, Ana María (1961). «La oveja negra», en *Tres y un sueño*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Pereira, Almerinda (2023). «A literatura estrangeira nas aulas de língua — um reforço à formação humanística», en Juan Aznar Juan *et al.* (eds.), *Formação inicial de professores — Flexibilidade e avaliação educativas: da teoria à prática*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 197-216.
- Reid, Ian (1977). *The Short Story*. London: Methuen.
- Showalter, Elaine (2005). *Teaching Literature*. Malden: Blackwell Publishing.
- Wästberg, Per (2007). «Award ceremony speech», NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. Accesible en:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2007/ceremony-speech>
[Acceso: 10/04/2024].

Zhao, Kun (2012). «An Analysis of Three Images In Doris Lessing's To Room Nineteen», *Theory and Practice in Language Studies* 2(8): 1651-1655.

3. RESEÑAS

De la Torre, Josefina (2024). *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)*. Ed., introducción y notas de Alejandro Coello Hernández, Fran Garcerá y Alberto García-Aguilar. Madrid: Torremozas. ISBN: 978-84-7839-927-7. 406 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2025.i45.8>

BARRENO GARCÍA, IRENE
INSTITUTO DE HISTORIA, CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (ESPAÑA)
Investigadora contratada predoctoral
Código ORCID: 0000-0002-7800-8382
irene.barreno@cchs.csic.es

«Cada una de ellas, por separado, me ha dado la felicidad que esperaba». Así respondía en 1962 Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907 – Madrid, 2002) a la pregunta de cuál de todas sus facetas creativas le había producido mayor satisfacción (p. 112). No resulta extraño el veredicto si cotejamos el éxito cosechado a lo largo de una trayectoria que le permitió dedicarse a la actividad poética, teatral, cinematográfica, novelística o periodística. Del interés por explorar la suma de todas estas facetas nace el presente libro, que reúne, con rigor y minuciosidad, los testimonios de una vida dedicada a la creación.

Lo sugerente de la propuesta se manifiesta ya desde sus primeras líneas. Abre la obra una magnífica introducción dedicada a la reflexión sobre la relación entre las mujeres y la esfera pública a partir del caso de Josefina de la Torre. Se trata de una llamada de atención sobre algo que marcó la trayectoria de cuantas mujeres decidieron dedicarse a una profesión visible de cara al resto de la sociedad: el desafío, meditado o no; la contravención, consciente o inconsciente, de la norma social que en especial desde el siglo XIX separaba la actividad masculina y femenina en dos ámbitos bien diferenciados: el público y el privado, respectivamente. Esta separación entre lo común y lo doméstico motivó una muy concreta percepción de la actividad profesional de las mujeres, manifestada en la forma en que su producción fue recibida por la crítica y la sociedad a través de los medios. También a partir de estos puede cotejarse, en un plano más

general, cómo fueron conceptualizadas estas mujeres presentes en la esfera social y cómo ellas mismas gestionaron su imagen pública y su identidad como creadoras.

Todo ello puede rastrearse en «Josefina responde», la primera parte de esta obra, que recopila veintiocho entrevistas realizadas a la autora entre 1931 (momento en que apareció por vez primera entrevistada como personaje público de interés) y 2001 (apenas unos meses antes de su muerte). Estos textos ofrecen una compleja panorámica sobre la codificación del «yo» autoral de Josefina de la Torre de cara al público, a la par que ofrecen gran cantidad de datos objetivos sobre la evolución de su trayectoria, los diferentes proyectos que afrontó y las relaciones creativas y personales que estableció. Pero también permiten realizar un análisis de los mecanismos empleados por la crítica para desprestigiar las aportaciones de las mujeres a la cultura. Así sucede, por ejemplo, con las continuas alusiones a la belleza física de la autora que se señalan también en la introducción, y que otorgan en ocasiones una notoriedad sobre la producción literaria a aspectos que no aparecen, sin embargo, en las entrevistas a autores masculinos.

La segunda parte del libro, «Josefina pregunta», reúne veinticuatro entrevistas realizadas por la autora a distintos personajes, cuyo tono general y características más representativas son analizadas convenientemente por los autores. La recopilación de los testimonios de este apartado tiene el valor de abrir el camino en la investigación sobre la vertiente periodística de Josefina de la Torre. Constituye así una aportación inédita que arroja luz sobre tan desconocida labor de esta escritora, permitiendo profundizar en la posición que De la Torre adoptó como entrevistadora, cuáles fueron los aspectos en que se centró su interés y, paralelamente, cómo configuró su labor de acuerdo con los preceptos ideológicos presentes durante la dictadura franquista.

Finalmente, «Josefina escribe» se conforma por veinte textos escritos bien para su publicación en prensa, bien para formar parte de los eventos en los que participó la creadora (conferencias, discursos y demás intervenciones de diversa índole). Se trata de aportaciones de temática variada: reflexiones sobre la cinematografía o el teatro, escritos autobiográficos en los que De la Torre relata experiencias profesionales, textos en los que reflexiona sobre qué implican distintos objetos, como el libro, para ella, etcétera. También, desde un tono algo más íntimo y

personal, la autora dedica varios de sus textos a plasmar sus sentimientos hacia diversas realidades: su añoranza hacia Canarias, su agradecimiento hacia distintas personalidades e instituciones, reflexiones autocríticas sobre trabajos realizados tiempo atrás o recuerdos de sus pasadas etapas vitales y creativas. La división de la obra en estas tres partes resulta de lo más sugerente, en tanto que las distintas posiciones que adopta en ellas Josefina de la Torre ante la escritura y el hecho comunicativo (bien como emisora de las preguntas, bien como receptora de las mismas, bien como autora de diversas reflexiones sin entrevista de por medio) nos ofrecen muy variadas perspectivas sobre su acercamiento a la creación. También permiten conocer la forma en que De la Torre se relacionó, de manera constante, con su entorno y con los agentes culturales de su momento, facilitando su inserción en un panorama más global.

A lo largo de todos los apartados del libro se trazan las señaladas continuidades y rupturas entre lo público y lo privado que los editores se esfuerzan por visibilizar, poniendo la atención sobre la interacción entre ambas esferas. Este interesante ejercicio implica visibilizar el modo en que las mujeres se abrieron paso en un contexto considerado a priori inadecuado para ellas, así como cuestionar hasta qué punto esta contradicción, este quebrantamiento del modelo idílico de feminidad, infirió en la configuración identitaria y autoral de las mujeres con vocación pública. De igual manera, los textos incluidos permiten investigar las estrategias que las autoras utilizaron para hacer frente a estas situaciones. En el caso de Josefina de la Torre encontramos, como en las declaraciones de otras autoras contemporáneas, un interesante baile que oscila entre distintas actitudes vitales y creativas antagónicas. Por un lado, el componente de la modestia como elemento mediador entre la escritora y el mundo, como actitud a través de la cual se canaliza la posibilidad de las mujeres para permanecer en la esfera pública. La modestia, siempre requerida a las autoras que con su éxito y fama sin embargo deslumbraban al mundo. No obstante, también se pueden detectar rotundas afirmaciones que explicitan y asientan el reconocimiento que merecía su obra. En este sentido, la autora no duda en corregir a Ramón Corroto cuando, en la doble entrevista incluida en el libro, este destaca exclusivamente la mención a De la Torre en la antología de Gerardo Diego. La autora asevera, de inmediato, su aparición también en las obras recopilatorias de Sainz de Robles, Valbuena Prat y Carmen Conde (p. 111). También pueden rastrearse estas estrategias en la

modulación de las entrevistas que realiza la escritora para producir una imagen de las actrices que resonara con el modelo femenino impuesto durante la primera posguerra. Recurre para ello a la introducción de la vida privada de las artistas en el diálogo, mecanismo habitual en la prensa del primer franquismo (y, especialmente, en las publicaciones destinadas al público femenino) que ponía el acento en la dimensión íntima de las mujeres con proyección pública con el fin de subrayar la primera sobre la segunda. No obstante, De la Torre también incluía preguntas sobre el desarrollo de la carrera cinematográfica de las personas entrevistadas, sus gustos y referentes musicales, etcétera, trenzándose así, de nuevo, lo público y lo privado.

Por otra parte, resulta interesante concebir el libro como una ventana abierta a conocer la red de vínculos creativos y personales que se dieron entre las autoras del siglo XX español. Por supuesto, en lo que a las relaciones de Josefina de la Torre con otras creadoras se refiere, pero también en una dimensión más amplia que permite crear nexos entre distintas disciplinas. Así, resulta sugerente leer a una Josefina de la Torre entrevistada por la periodista Sofía Morales, también pintora, que entrevistó igualmente a muchas otras artistas plásticas activas durante la dictadura franquista. Es interesante detectar el paralelismo entre su entrevista a Josefina de la Torre con la realizada, por ejemplo, a la pintora Marisa Roësset, en la que Morales deambula también por el estudio de Roësset e, igualmente, muestra una curiosidad observadora por los pequeños objetos que la artista tiene en su estudio. El gusto por dar a conocer al público la configuración de los espacios vitales y creativos donde se desarrollaba la carrera de estas artistas transita y, de nuevo, difumina la frontera entre lo privado y lo público.

A nivel de aspectos formales, además de los cuidados criterios de edición claramente expuestos, destaca la rigurosa inclusión en la edición de abundantes comentarios sobre las referencias diversas que aparecen las entrevistas. Se trata de alusiones a otros autores y autoras, figuras públicas, acontecimientos o iniciativas culturales que aparecen convenientemente explicados en las notas al pie, facilitando así una contextualización completa del momento cultural en que estas entrevistas tuvieron lugar.

La obra evidencia también un amplio manejo de la bibliografía existente sobre la trayectoria de Josefina de la Torre. Precisamente a la luz de las referencias bibliográficas es como mejor se constatan las notables

aportaciones del libro, que se aleja de los estudios, algo más numerosos, sobre la obra poética de Josefina de la Torre para dar a conocer otros textos que, por lo rico y variado de su contenido, complementan el relato existente sobre la escritora. Así, su faceta como actriz de teatro y de cine o su vertiente periodística, ya señalada, que hasta ahora habían pasado más desapercibidas, se sitúan con este libro en primera línea. En adición, el hecho de poner la atención en las entrevistas que le fueron realizadas a la autora y que tienen como objeto de interés, entre otras cuestiones, su obra poética, ayuda a completar la información sobre los procesos creativos de estas obras.

Para finalizar, deseamos recalcar el gran desafío que supone recopilar tal volumen de testimonios de la ingente obra de esta escritora, misión que queda aquí cumplida con éxito. Estamos, así, ante una compleja reconstrucción de la trayectoria de tan prolífica autora, dedicada a la creación literaria (poesía, novela, guion de cine, prosa breve, artículos de prensa), musical (cantante, letrista e intérprete de varios instrumentos) y a la interpretación textual (teatro, cine y radio). Esta obra, que sitúa en el centro el diálogo no solo entre las esferas pública y privada, sino también entre textos de tan diversa naturaleza, contribuye a completar el retrato de la poliédrica personalidad y obra de Josefina de la Torre.

Establier Pérez, Helena (ed.) (2023). *El corazón en llamas: cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. ISBN: 978-3-96869-410-8 978-84-9192-343-5. 415 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2025.i45.9>

CACCIOLA, ANNA
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)
Profesora asociada
Código ORCID: 0000-0002-5188-7292
anna.cacciola@um.es

Iberoamericana Vervuert acaba de publicar una novedosa colección de ensayos que ofrece una revisión crítica e historiográfica de la lírica española de autoría femenina producida desde comienzos del siglo xx hasta 1968. Las trece aportaciones que conforman el volumen colectivo, coordinado por Helena Establier Pérez, cuestionan el paradigma histórico de la invisibilidad corporal y autorial de las mujeres, proponiendo un estudio en el que la escritura, vertebrada en el tema de cuerpo y sexualidad, se postula como espacio de reapropiación de imaginarios culturales sesgados.

En la introducción, la editora arguye que la marginación cultural de las autoras y su exclusión del canon institucional se pueden imputar a la estigmatización de temas como el cuerpo y el deseo femeninos. No obstante el descrédito social, la textualización de esos mismos motivos promovió unas estrategias subversivas en la escritura, merced a las cuales se comenzaron a cuestionar patrones genéricos y conductuales del heteropatriarcado. El enfoque metodológico propuesto, por lo tanto, contempla un abordaje integrador del fenómeno poético femenino para considerar el género como elemento condicionante no sólo de la savia lírica sino también de la accidentada construcción identitaria de las poetas.

El monográfico no presenta segmentación en particiones. No obstante, los dos análisis que lo encabenzan proporcionan una interesante revisión de la historia de la creación poética occidental —desde Safo hasta el Modernismo—, con el propósito de esclarecer procedimientos exclusivos sufridos por las escritoras, sobre todo en el ámbito hispánico. Ángel Luis Prieto de Paula argumenta que, debido al carácter únicamente masculino de

los agentes culturales, los mecanismos de conformación del canon han terminado por desembocar en dinámicas de elisión casi cronificadas. José María Ferri Coll, por su parte, se centra en el tránsito del siglo XIX al siglo XX, denunciando que, pese a la ya efectiva incorporación de las mujeres en el panorama artístico del momento y la capilaridad de su presencia en la prensa revisteril, su exclusión de las taxonomías y los círculos culturales de prestigio se interpreta como una clara discriminación sexista.

Sigue una panorámica sobre la representación del cuerpo en la poesía escrita por mujeres en las primeras tres décadas de la pasada centuria, en la cual Melissa Leconte defiende que, en el imaginario poético femenino, es posible apreciar dos tendencias contradictorias: una tradicionalista, que idealizaba el cuerpo como objeto del deseo, y otra más subversiva, que buscaba proponer nuevas formas de representación. Tendencias que —a menudo— confluyen en una misma autora, como es el caso de Lucía Sánchez Saornil, a la cual Isabel Navas Ocaña dedica un análisis pormenorizado, centrándose en el recurso a la máscara para representar esta dualidad identitaria aludida. Otra poeta con una actitud provocadora hacia lo establecido fue Elisabeth Mulder. Christine Arkinstall destaca la importancia que adquiere la naturaleza en su cosmovisión, para explorar la relación entre cuerpo humano y elemento vegetal, creando un entramado poético sensual y evocador. Si, en los ejemplos anteriores, la corporalidad se disimula en escenarios naturalísticos sugerentes, en la metaforización de Ana María Martínez Sagi —como apunta con acierto Marina Bianchi—, la carne se convierte en territorio en el que se concreta el ímpetu devastador del (des)amor lésbico. La presencia —cuando no la reivindicación— del placer en la poesía modernista fue empujada por los contemporáneos descubrimientos del psicoanálisis sobre el eros. De esta premisa parte Roberta Ann Quance para ahondar en la producción temprana de Concha Méndez y Josefina de la Torre. En su metaforización, tanto el mar como el deporte —con sus implicaciones sexuales y sus alusiones a la desnudez— son motivos poéticos que les permiten cuestionar las normas socio-culturales que limitan el papel de las mujeres, abordando la temática de sensualidad e identidad. En ese binarismo opositivo entre corporalidad y espiritualidad estriba el fundamento lírico de Concha Espina. La poesía de la cántabra, según Helena Establier Pérez, está presidida por una preocupación constante por la muerte y la trascendencia, tanteando la relación entre la mortalidad del cuerpo y la inmortalidad del alma, en una

búsqueda constante de la autoexpresión. Laura Paolomo Alepuz examina la reinterpretación del simbolismo filohelénico de Rosa Chacel: mediante estructuras métricas clásicas y cierto preciosismo estilístico, la autora consigue vehicular un tono desinhibido y sensual. En el caso de Ángela Figuera, el afán de afirmación trasciende la autorreferencialidad para entroncar con inquietudes de tipo social. María Payeras Grau, en efecto, examina pormenorizadamente sus versos para demostrar cómo su lírica se convierte en herramienta para visibilizar tanto la experiencia corporal femenina —incluyendo aspectos poco frecuentados como el parto o la menstruación— como la marginación padecida por las mujeres pertenecientes a colectivos desfavorecidos. Quien también subvierte la imagen de la mujer asexual es Susana March: Sharon Keefe Ugalde muestra cómo la autora consigue perfilar un retrato sexual femenino ya exento de tabúes. Elia Saneleuterio se centra en la poesía de Amparo Conde Gamazo, desvelando un cuantiosísimo *corpus* poético que, falto de publicación, se ha materializado en ediciones artesanales cuidadosas y originales. Su innovación, de hecho, reside en la transgresión de esa producción que toma cuerpo dentro del espacio doméstico.

Cierra el compendio un valioso estudio dedicado a María Victoria Atencia, de María Isabel López Martínez, quien demuestra que lo biográfico que rezuma de sus poemarios no se restringe al ámbito únicamente confesional, sino que temáticas como el embarazo y la sensualidad proponen una rescritura del cuerpo femenino ajena a los convencionalismos. En definitiva, Helena Establier Pérez aglutina un conjunto de investigaciones que aportan análisis innovadores sobre las principales poetas del siglo xx. El volumen, además de arrojar luz sobre la invisibilidad histórica de la sexualidad femenina, proporciona información valiosa sobre material lírico inédito, adoptando una perspectiva plural e inclusiva sobre la textualización de la corporeidad en la poesía escrita por mujeres, en una horquilla temporal que abarca casi setenta años.

