



«ES RIQUÍSIMA LA CANTERA DE LA CREACIÓN». TEXTOS Y CONTEXTOS DEL TRABAJO DE CARMEN CONDE EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES: CINE, RADIO, TELEVISIÓN

«How rich the source of creation is». Texts and contexts of Carmen Conde's work in the audiovisual media: cinema, radio, television

Recibido: 18-2-2023
Aceptado: 30-3-2023

Manuel A. Broullón-Lozano

Universidad Complutense de Madrid, España
mabroullon@ucm.es  0000-0003-0840-474X

RESUMEN En la vocación poética de Carmen Conde, los medios de comunicación desempeñaron un papel crucial para a su consolidación como una voz de primer orden en la esfera pública. En este trabajo acotaremos el objeto de estudio sobre la actividad de la escritora en los medios audiovisuales: cine, radio y televisión. Nuestros objetivos serán: 1) adquirir una perspectiva global de su trabajo en los medios y 2) su argumentación razonada, metodológica y contextualmente.

PALABRAS CLAVE Carmen Conde; Literatura española; Literatura y medios de comunicación; Intermedialidad.

ABSTRACT *In the poetic vocation of Carmen Conde, the mass media helped in her consolidation as a relevant voice in the public sphere. In this essay, we shall deline our object of study on Conde's work for the audiovisual media: cinema, radio and television. Our objectives will be, 1) get a global perspective of her work for the media –see the annex–; and 2) give a reasoned argumentation on that set, methodologically and contextually.*

PALABRAS CLAVE Carmen Conde; Spanish Literature; Literature & Media; Intermediality.

Como citar este artículo:

BROULLÓN-LOZANO, M. A. (2023): “«Es riquísima la cantera de la creación». Textos y contextos del trabajo de Carmen Conde en los medios audiovisuales: cine, radio, televisión”, en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (20), pp. 146-164. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2023.i20.09>

1. Introducción

Carmen Conde (Cartagena, 15/08/1907 — Majadahonda, 8/1/1996) fue una de las figuras más relevantes de la literatura y la cultura hispánica del siglo XX: escritora ante todo, pero también guionista de radio y televisión, locutora, trabajadora del cine, antóloga, editora, pedagoga, conferenciante, académica, y un largo etcétera. Sin embargo, ¿cómo construyó su identidad autoral a lo largo del tiempo? La vida y la obra de la poeta se vieron condicionadas por los contextos históricos en que acontecieron (víd. Fernández, 2007: 57-66), a saber: las experiencias vanguardistas, la Segunda República y las Misiones Pedagógicas, la Guerra Civil y la dictadura franquista —vivió en el exilio interior—, la transición democrática; sin perder de vista que desde principios del siglo XX los movimientos feministas vinieron reivindicando la presencia de las mujeres en la esfera pública con plenitud de derechos y funciones. El año 1927, especialmente emblemático para la literatura hispánica, coincidió con la publicación de *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos. La presencia de la mujer en el espacio público se convirtió en una arena de discusión y lucha, ya sea en el plano político, ya en el campo cultural, aunque no sin dificultades en cada periodo, especialmente, con el retroceso que supuso la Dictadura. La propia Carmen Conde verbalizó tales vicisitudes en un texto fechado el 30 de agosto de 1963:

[...] no tengo «gananas» de emprender otra cosa. Creo que padezco de desilusión por las carencias editoriales, para reeditar mis libros agotados y futuros nuevos. El vivir apartada del «mercadillo», crea embotellamiento en la publicación de la obra. Mas, ¿cómo se remedia? No se presta atención más que a los que bullen desordenadamente, chillándose su propia importancia. Y si se es mujer poco se puede esperar en España. Hágase la investigación de los editables y, si no son del «régimen» (el que sea), ¿qué son? Bah, no voy a volverme una amargada pensándolo y es lógico que piense en todo ello (Conde, 1986, III: 104).

Tomando la revisión feminista de la teoría de la esfera pública de Jürgen Habermas (1987) que ha propuesto Nancy Fraser (1989 y 1995), existe una relación directamente proporcional entre la emergencia de un sujeto político y la articulación de su voz tanto a nivel grupal —es decir, en el lugar de enunciación (Ribeiro, 2020) de las mujeres como actor colectivo—, como a nivel individual, a través de la presencia de figuras cuya exposición e interacciones generan dinámicas de identificación y redes de reciprocidad.

Así es que la consagración de Carmen Conde en el ámbito cultural hispánico, culminada con el Premio Nacional de Poesía en 1967 y con su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua en enero de 1979, no fue un hecho fortuito. Bien se pudiera considerar como el punto de llegada de toda una serie de acontecimientos y acciones por las cuales la autora levantó su voz. Pero es que, además, todas estas circunstancias se vieron atravesadas por el contexto tecnológico, en donde, en el siglo XX, los medios de comunicación de masas pasaron a ser agentes de primer orden en la articulación de la esfera pública y del campo literario.

Tales dinámicas se estudiarán a continuación a través del trabajo de Carmen Conde en los medios audiovisuales¹, contextualizado con todo tipo de documentos conservados en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver²: sus obras de creación, sus memorias (Conde, 1986), sus agendas, documentos personales —correspondencias, recibos, expedientes administrativos, etc.—. También se incluyen grabaciones depositadas en el Fondo Documental de Radio Televisión Española y registros en la Filmoteca Española. El desarrollo de los resultados de la indagación documental se presenta como un relato estructurado según las vivencias de la escritora mientras se sucedieron sus experiencias laborales, primero, en el cine; luego, en la radio; y, finalmente, en la televisión.

2. Cine: «Bien mi ‘aprendizaje’. Pero, ¡qué cansado es el trabajo este!»

Nacida en 1907, Carmen Conde conoció en su juventud el cine como un medio de comunicación plenamente consolidado. Una vez superada la etapa experimental y de desarrollo tecnológico e industrial, el séptimo arte se convirtió en el gran entretenimiento popular a la altura de los años 10 y 20. Así pues, la autora formó parte del cambio de actitud de los intelectuales nacidos a partir de 1896: el grupo de los «cinematófilos» que se opuso al de los «cinematófobos» de los movimientos noventayochista y regeneracionista (Utrera Macías, 1981). El cine, como lenguaje y como espacio de sociabilidad, arraigó profundamente en el imaginario de las nuevas generaciones, especialmente, de las mujeres (Peña Ardid, 2011).

La huella del cinema en la obra de Carmen Conde queda suficientemente acreditada tanto en su biografía como en su obra con textos como «Charlot» (1929a), «Oda al Gato Félix» (1929b) o «El cinema al aire libre», de *Júbilos* (1934). Pero es que, profesionalmente, Carmen Conde ejerció como trabajadora del medio, sea en su faceta pedagógica al frente del Consejo Nacional de Cinematografía Educativa de la Segunda República Española y como dinamizadora del Cineclub Educativo en la Universidad Popular de Cartagena, ya fuera como empleada de los estudios cinematográficos Roptence y Continental.

De las anotaciones en sus agendas³ podemos deducir la crónica de su experiencia laboral en la industria cinematográfica española.

El 10 de junio de 1942, Conde anotó varias citas: «Tarde con Clemen en su casa: film manos. [...] Con Días-Amado, el sábado por la tarde». *Las manos* es el guion de un documental que

1. No se puede perder de vista que la autora cuenta también con un importante volumen de obra publicada en la prensa periódica. No por razones de espacio, sino de lenguaje —nos interesan las obras para los medios audiovisuales por su carácter impuro, híbrido, intermedial—, quede apuntada esta línea de investigación en otras investigaciones.

2. En adelante, PCCAO.

3. Agendas conservadas en el PCCAO.

escribió junto a Clemencia Miró⁴. En este apartado hay que incluir la actividad de Carmen Conde y Antonio Oliver como cineastas aficionados, tal como aparece en la carta número 4 a Katherine Mansfield, de 1935: «Hemos hecho un film prodigioso del molino de velas frontero, en su calle de granados» (Conde, 2018: 54).

El mismo 10 de junio planeaba visitar a Luis Díaz-Amado —o Luis Díaz Amado—, una de las más influyentes figuras del cine del momento, y a la sazón, director de producción de *Raza*, la película oficial de la propaganda del régimen franquista estrenada con éxito aquel mismo año. Tres días más tarde se produjo el encuentro: «A las 6'30 visita a Díaz-Amado. Solo tuvo palabras animadoras para mi *Don Juan de Austria*». Parece que al productor le interesó esta biografía para el público infantil y juvenil, cuyo manuscrito⁵ está rubricado en El Escorial con fecha de 9 de junio de 1941, y que publicó la editorial Hesperia al año siguiente. No tenemos noticia, sin embargo, de si su interés fue lector o si hubo intención de llevar a la gran pantalla la obra de nuestra escritora.

Unos meses después, el 16 de octubre de 1942, encontramos en las agendas: «Promesa de colocarme Luis [Días-Amado] en el cine, entre los ayudantes del director». La incorporación se hizo efectiva el primero de diciembre: «3'30 tarde: al despacho de Luis D.-A.=colocada: 200 pesetas semanales; 'minutera'. Aprendizaje de *script* [...]». El 7 de diciembre registró dos visitas más, a las «3 tarde» y a las «5 tarde». El mismo día conoció a tres hombres de cine, «Rossón-Palacios-Florián Rey», y anotó una ácida observación: «¡qué tipejos los que se mueven en rededor!». El día 9 fue, propiamente, su primera jornada de trabajo, aunque poco productiva: «Roptence: 12'3'-1.er día trabajo=No se empezó». Efectivamente, el rodaje de *Ana María*, la película para la que había sido contratada, se aplazó hasta el 12 de diciembre, cuando cobró media semana: «cien [pesetas] menos el 5%»

Cobraría también los días 19 («200-10%»), el 26 («190») y el 31 («190»), cuando anotó su balance mensual, en donde vemos que el salario percibido aporta una cantidad nada desdeñable —«Diciembre 42 cobré 110 + 190 + 190 = 480»— para del escueto presupuesto que manejaba —«Con 3000 pesetas hay para 8 meses a 375 pesetas el mes». Se observa una preocupación constante por la supervivencia económica, derivada de la situación precaria en la que había quedado la escritora tras la Guerra Civil a causa de los dos procesos sumarísimos a los que se enfrentó por su participación en las Misiones Pedagógicas republicanas (Garcerá, 2022: 9) y su confinamiento en El Escorial en 1940 (Conde, 1986, II: 208) junto a Amanda Junquera, con quien regresó a Madrid en 1941 para instalarse en el primer piso del número 3-5 de la calle Velinonia. Urgía entonces buscar trabajo y hallar un medio de vida con el que reanudar la carrera literaria.

4. PCCAO, inventario «Documentos personales y de función», apartado «1.2.4.1. Función guionista y asesora en TVE».

5. PCCAO, inventario «Producción literaria», caja 2. Lleva la firma de *Florentina del Mar*, heterónimo de Carmen Conde en la postguerra.

Por carta a Leonor Acevedo de Borges, madre de Norah y Jorge Luis Borges, Conde confesaba estas mismas dificultades el 11 de octubre de 1939:

De mi existencia poco bueno puedo decirles. Todavía hay grandes proyectos que no encajaron en realidad; la convulsión europea nos llega quieras que no, en gran parte; y aunque la normalización industrial española se consigue poco a poco, yo no he podido dedicarme a mi oficio por escasez de medios materiales principalmente. Mucho me temo que la general falta de dinero no me permita ganar ni lo necesario para vivir, pues mi oficio ya saben ustedes que es de lujo, ¡y con la guerra se suprimió el lujo! (Conde, 1939; cit. Rojas, 2025: 193).

En un texto ubicado en Madrid en 1939, en sus memorias, amplía:

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

¿Crear arte? ¡Dichosa ventura si lo consiguiéramos como cuando éramos jóvenes, que la entrega a la obra nos llenaba de loca felicidad sobre la lucha diaria económica, dura y amarga! ¿Y cómo evadirse de la crisis de nuestro tiempo? [...] ¿De dónde sacar fuerzas para la abstracción imprescindible que la creación requiere?

[...] En mi unidad aquella a la que aspiro desde mi infancia: la de la creación. Búsquese honradamente cada cual la suya (Conde, I, 1986: 190).

Carmen Conde vio en la industria del cine un medio de vida propicio para «buscar honradamente» la unidad deseada y ganarle la batalla a la precariedad, aunque no sin dificultades para su voluntad creadora. Veamos el porqué.

El rodaje se prolongó durante el mes de diciembre de 1942, del 14 al 19, del 22 al 24 —apuntó incluso el horario: «de 10 a 17»—, más el 26 y el 28. El día 31, Carmen hacía balance: «Roptence.-Fin de año. Estoy triste, muy triste». A las circunstancias personales se suma que el trabajo en Roptence era especialmente duro. *Ana María* fue la primera película en la que trabajó. La dirigía Florián Rey —nombre artístico de Antonio Martínez del Castillo—, aclamado cineasta casado con Imperio Argentina entre 1934 y 1939. La protagonizaron Ricardo Acero, Antonio Bayón, Mercedes Borrull, María Brú. Se estrenó el 11 de mayo de 1944. Las funciones que Conde desempeñó como ayudante de dirección fueron dos: una, la de minutería; la segunda, para la que tuvo que formarse a instancias del propio estudio, de *script*, es decir, la persona encargada de tomar nota de todos los detalles que garanticen la continuidad o *raccord* entre cada una de las tomas durante el rodaje, entre cuya filmación pueden transcurrir largos periodos de tiempo. Sin esta minuciosa labor, la ilusión de continuidad de la película se rompería, por lo que el de *script* es un trabajo para el que se requieren grandes dotes de observación y memoria, además de un profundo conocimiento del proceso técnico de producción cinematográfica. *Ana María* fue, además, una película musical, lo cual hizo especialmente complejo el trabajo de la *script* a causa del movimiento del cuerpo de baile y de las

coreografías, que estuvieron a cargo de Raúl Campos. Algunas hojas en blanco, seguramente sobrantes, de los partes de rodaje que rellenaba, se conservan en el APCCAO⁶.

Carmen se desahogó en su agenda el 30 de enero de 1943: «Bien mi ‘aprendizaje’. Pero, ¡qué cansado es el trabajo este!». Aunque a principios de mes vislumbraba unos días de vacaciones —«Se fue Días-Amado con *Ana María* etc., a Cádiz. Vacaciones para mí en unos días»—, el receso no llegó. Y es que intervino también en el montaje, a las órdenes de Jacques Saint-Leonard, con quien la relación no fue nada buena. El 10 de enero: «Por la tarde estuve dos horas en Montaje». El 12 de enero: «‘Tropiezo’ con el franchute de Montaje. Reacción de Luis [Días-Amado]». El 15, el horario laboral se extendió hasta altas horas de la noche: «En el estudio hasta la 1 madrugada. Trabajo muy intenso (ayer falté por ignorar que ya se trabajaba)». El 16 del mismo mes: «Hoy no se ha hecho nada. Luis me dio una explicación que me preocupa».

Sí fue buena en cambio la relación con el productor. Ambos se vieron con frecuencia, se trataron con cordialidad y conversaron específicamente de cine. Carmen Conde cultivó la cinefilia, como leemos el 12 de febrero: «Al cine a ver Marlene Dietrich en *La llama de New Orleans*». Antes, el 20 de diciembre, le impresionó una película de Alfred Hitchcock: «REBECA, en el Callao. Así, REBECA». El 19 de enero: «Una hora hablando con Luis sobre cine, etc. Conchita Montenegro en el estudio. Proyectos de Luis sobre ella como directora». Al día siguiente anotó que Amanda Junquera fue a visitarla a Roptence, lo que muestra que a pesar de los desacuerdos con Saint-Leonard, su posición fue favorable como para recibir visitas y mostrar a su compañera la magia del cine y sus estrellas. Lo mismo sucedió el día 28, cuando se rodó una escena muy vistosa: «Estudios. Vino Amanda a ver la ‘Venta’ de *Ana María*».

En el mes de febrero, el día 15, anotó: «Azcoaga al Estudio.- Le presento a Luis.-cobré semana». De aquí se deducen dos datos: el primero, que su posición le permitió codearse con la gente del medio; el segundo, que su preocupación por el dinero seguía siendo evidente. Dos días después, el 17, escribió: «Conchita Montenegro⁷. Documentales Luis [Días-Amado]». El 18: «Me dice Luis que quizá yo trabaje en el film que dirigirá Conchita Montenegro».

Mientras se gestaban nuevos proyectos, continuaba el rodaje de *Ana María*. El 23: «Matilde al Estudio. El Barco, falso escenario; la conversación con Azcoaga por teléfono.-Se está terminando *Ana María*, y hay desánimo en todos... Luis y sus exigencias». Al día siguiente: «24. Seguirá

6. PCCAO, inventario «Documentos personales y de función», sección «1.2.4.5. Función trabajo en estudios cinematográfico», en donde se incluyen «Partes de trabajo de Roptence», «Partes de trabajo de Producciones Luis Días-Amado» y «Partes de trabajo de Continental Filmes (Lisboa)». Fue en Continental donde se llevó a cabo la producción *El huésped del cuarto número 13* de Arthur Duarte. Esta productora portuguesa mantuvo su actividad radicada en Lisboa entre 1941 y 1953 (Secretariado Nacional de Informação, 2023). No parece probable que Carmen Conde se trasladara a la capital del país vecino para trabajar. De cuanto podemos colegir de las agendas, parece que una fase del rodaje tuvo lugar en Madrid a instancias de Días-Amado, quien pudo propiciar la coproducción.

7. Esta actriz y bailarina donostiarra (11/9/1911-22/4/2007) logró el éxito tanto en España como en Hollywood. En 1930 apareció junto a Buster Keaton en *De frente, marchen*, la versión doble en español de *Doughboys* (1930), de Metro Goldwyn Meyer. El documental nunca se llegó a realizar. No se conservan referencia alguna de Conchita Montenegro en el PCCAO, por lo que no debieron entablar relación más allá del estudio.

el barco, y habrá que repetir escenas del reserv. de la venta. Esta será la última semana de rodaje.=Gran foto⁸ de trabajo en el último decorado trabajando en el set de rodaje».

El rodaje de *Ana María* concluyó el 27 de febrero de 1943. Al día siguiente, el contable de Roptence, «sr. Bienvenido», liquidó los últimos pagos. No sería sin embargo su despedida del estudio. El 2 de junio de 1943, Conde anotó que volvió a cenar «chez Dias-Amado». El 13 de noviembre se reintegró en la plantilla: «Encargo Días-Amado, Director cine portugués [Arthur Duarte]. Cine y Director portugués. ROPTENCE y Días-Amado». Su primera jornada en esta segunda etapa comenzó el 16 del mismo mes, en horario de tarde. Las condiciones fueron tan duras como las del año anterior: «En Roptence. De 3 a 8'30 tarde=Frío, trabajo». Tres días después: «Trabajando en ROPTENCE. Frío espantoso». Así se mantuvo del 16 al 23 de noviembre, cuando anotó «terminé», seguido del cobro de 900 pesetas junto a «buenas impresiones para el futuro el día 25». No podemos saber en qué ocupó Carmen estas ocho jornadas. Podría haberlas dedicado a labores de montaje de *Ana María*, puesto que la película no se estrenó hasta 1944. Sin embargo, su apunte sobre Arthur Duarte sugiere que tal vez estuviera llamada a colaborar en la pre-producción de la siguiente película en la que efectivamente trabajó, *El huésped del cuarto número 13*, dirigida por el mencionado cineasta y protagonizada por Teresa Casal y Alfredo Mayo —quien interpretó al protagonista de *Raza*, la película del Régimen—. Pudo intervenir en tareas de vestuario, a juzgar por la entrada del 14 —«Las telas para Días-Amado, etc.»— y del 22 de diciembre —«22. Las telas de azul y oro.=650»—, aunque parece poco probable porque, como afirma en sus memorias, encargaba las confecciones a modistas profesionales (Conde, 1986, I: 134). Sí fue testigo de las «pruebas de los artistas: T.^a Casal y Mayo», el día 12, en donde juzga a los actores: «Muy bien ella».

No es en modo alguno plausible que a finales de 1943 se estuviera ya rodando la nueva película, pues se estrenó en 1947. En las agendas, la primera vez que aparece explícitamente mencionada es el 3 de abril de 1946: «Roptence, 1.er día preparación del *Huésped del cuarto n.º 13*». La situación económica de la autora seguía siendo precaria: «Ayer, cuenta corriente quedó en 700. [...] A cuenta última semana rodaje recibo hoy 400 pesetas=(sueldo semanal 400; y un plus por diálogo⁹). Estoy muy triste y cansada». Al día siguiente, de nuevo en el estudio, «todo el día». Las duras condiciones se hicieron sentir: «¡Estoy cansadísima, Señor!». Tal vez por ello trabajó tan solo unas semanas más. La primera terminó el 6 de abril con el cobro de 200 pesetas; la segunda, el 13, por 400 pesetas; y la tercera, el 20, con otro tanto.

La discontinuidad se explica porque el rodaje no arrancó hasta el 26 de abril: «Empieza rodaje (*El huésped del cuarto número 13*) ¡Qué frío en el *plateau*! Me fatiga mucho esto (De 12'30 a 8'30)». Fue entonces cuando anotó la cuarta semana de trabajo con las correspondientes 400 pesetas. Este rodaje, en su fase en los estudios de Madrid, puesto que también

8. Esta y otras fotografías se conservan en el PCCAO. A día de hoy no existe ninguna copia de la película *Ana María*. Por esta razón, las fotografías de Carmen Conde son una fuente de información muy valiosa para reconstruir el film.

9. Este detalle parece indicar que Carmen pudo participar en la redacción o adaptación del alguna de las escenas dialogadas del guion.

se filmó en Estoril, Cascais y Lisboa, fue mucho más rápido que el de *Ana María*. Concluyó el 29: «Roptence último día. Me despediré mañana. Estoy muy malucha y sin ánimos.-Frío mortal en el plató. Fue Amanda un momento». El 1 de mayo: «Hoy ya no fui a Roptence; me lo dejé porque estoy muy floja y no lo resisto».

3. Radio: «Las palabras, como pájaros de oro, cruzan los aires rebeldes»

Por las mismas fechas, 1943-1946, en las agendas empiezan aflorar numerosas menciones a la radio. El 17 de abril de 1946 anotó: «¿se cobra en Radio? Cobré Radio (9 emisiones) 574 pesetas». Frente a las 400 semanales por el trabajo en Roptence, el medio radiofónico se reveló como un oficio menos agotador en el que, además, podía desarrollar su propia obra como autora, tal como vimos que se había propuesto en la postguerra. Aunque es cierto que el ejercicio profesional y remunerado de Carmen Conde en las ondas empezó hacia la mitad de la década de los cuarenta, su relación con este medio era bien anterior. Se puede agrupar su trayectoria en tres etapas: 1925-1926, 1934-1938 y 1943-1982.

3.1. Primera etapa: Radio Cartagena [1925-1926]

En julio de 1926, la autora publicó en *El Dependiente de Comercio* (año I, núm. 2) el artículo «La emoción de la radio». En este texto asocia valor del nuevo medio con la posibilidad de escuchar la voz cercana de una persona, geográficamente, lejana. Es decir: la radio era todavía un medio de comunicación punto-punto (Fernández Sande, 2005, 1). Sin embargo, la autora intuía el potencial que la radio podría llegar a tener para la difusión cultural y artística de masas: «Ante el aparato transmisor, unas personas desfloran el encanto de su parlería, y otros menos afortunados les oyen ansiosamente..., ¡con toda el alma!» (Conde, 1926: 3).

Un año antes, Carmen aparecía en el panorama cultural cartagenero a través de la flamante Radio Cartagena EAJ 16, una de las primera emisoras autorizadas en España por la Dirección General de Telecomunicaciones de la dictadura de Primo de Rivera (Faus Belau, 2007: 340). Su carrera se vio impulsada gracias a ello. Resultó decisiva en este afán la intervención de Andrés Cegarra Salcedo, con quien desde octubre de 1924 y hasta diciembre de 1925, la escritora había intercambiado más de una veintena de cartas para pedirle consejo literario y editorial:

Radio Cartagena quería contar para las cuatro horas de emisión local con algún espacio de carácter literario en el que se leyeran poemas, cuentos y algún comentario crítico sobre libros y estrenos teatrales. De ello fue informado Andrés Cegarra mucho antes de que se realizaran las primeras pruebas de emisión el 28 de agosto de 1925 (Vicente Ferris, 2007: 211).

El criterio como agente literario de Andrés Cegarra pasaba por los nuevos medios de comunicación de masas, en lugar de por la tradicional edición de libros impresos. El motivo fue puramente económico. Escribió Cegarra el 28 de febrero de 1925:

Me habla usted de la edición de un libro suyo. Temo desencantarla un poco en este asunto; yo quisiera que la realidad fuese otra. Hacer un libro cuesta mucho dinero y el invertido no se vuelve a ver nunca. La gente no compra libros de formas nuevas, o lo hace en cantidad que ni siquiera cubre los gastos de distribución de la tirada, mucho menos, los de la tirada misma.

[...] Si tiene usted unos ahorrillos y quiere gastarlos en hacer un libro muy bien. Pero pierda toda esperanza de recobrarlo (Conde y Cegarra, 2018: 52).

Aunque no se conserva la respuesta de la escritora, de la siguiente misiva de Cegarra, el 29 de marzo, se deduce que el consejo no debió gustarle demasiado: «Qué tristeza más honda he sentido al ver que mi carta la desencantó a usted. Si yo pudiera, amiga mía, con todo mi corazón, con toda mi alma, le haría a usted el regalo de esa edición... No desmaye, sin embargo; tiene usted lo principal, que es talento» (Conde y Cegarra, 2018: 53). Primero, la animó a asumir la función de conferenciante en el Ateneo (26 de junio). Siguió sus publicaciones en la prensa local: *Cartagena Nueva* (8 de junio) y *El Liberal* (27 de julio). Luego, le recomendó qué redes debía tejer y cuáles evitar en torno a la Semana Literaria (10 de agosto). Se trataba de ocupar un lugar visible en la esfera pública: «Debe usted estar contenta de sus éxitos. Hace apenas seis meses no tenía aún el bello nombre de usted la aureola que comienza a circuncidarle. [...] Esto no es más que el comienzo. Y no vacile nunca» (Conde y Cegarra, 2018: 57). El 3 de diciembre le extendió la invitación a la radio:

Amiga Carmela: Necesito de usted, a vuelta del correo, me diga si está usted dispuesta a leer un trabajo de unas siete cuartillas, ante el micrófono de la Radio Cartagena, el día catorce, es decir, la noche del catorce, de 8 a 10.

Conocida su autorización, le daré detalles.

Es preciso que si Joaquina y usted no tienen ya un aparato de galena, lo compren. Den ustedes mi nombre en la tienda de la Radio Cartagena en la calle del Aire, y las atenderán bien.

Quiero que su familia la oiga a usted por radio el día catorce (Conde y Cegarra, 2018: 61).

De la carta se desprende el entusiasmo de Andrés por el medio emergente. Lo cierto es que la parálisis que padecía lo obligaba a permanecer confinado en su domicilio, por lo que la radio se convirtió para él en una ventana abierta al mundo. De ahí la ceremonia con la que preparó a Carmen Conde el 9 de diciembre:

Querida amiga: Tenga usted preparado para el lunes, para ser leído por usted misma un trabajo de unas cinco cuartillas; no se exceda de esa extensión.

El lunes a las ocho de la mañana comienza el concierto. Antes de esa hora, mi padre y mi hermana María irán a recogerla a usted a su casa.

Y muchísimas gracias amiga Carmela, por su valiosa cooperación (Conde y Cegarra, 2018: 62).

La emisión, en la que leyó la prosa lírica titulada «Los ambientes»¹⁰, debió culminar con éxito, a juzgar por el relato de Andrés el día 16: «Querida amiga: La oí a usted maravillosamente; con esto está dicho todo. A las bellezas de su trabajo unió usted su maestría de lectora. En mi aparato la oyeron a usted muchísimos amigos, y de todos tuve la alegría de oír grandes elogios, que le transmito» (Conde y Cegarra, 2018: 63). La audición, como vemos, fue compartida con «muchísimos amigos», entre ellos, Antonio Oliver Belmás, recién llegado de Madrid, y José Rodríguez Cánovas. Así fue como Oliver conoció antes por la voz que por su presencia a la mujer con la que unos años después contraería matrimonio (Vicente Ferris, 2007: 253).

El primer paso ya estaba dado. Al año siguiente, 1926, la voz de Carmen Conde volvió a aparecer varias veces en la emisora local:

Intervino el 15 de junio con la lectura de un cuento, probablemente «Por el pan de los hijos» (publicado en *El Liberal* el 24 de junio de 1926), que tuvo la gentileza de dedicar a su amigo y admirado Andrés Cegarra [...]. También lo hizo el 15, leyendo desde los estudios de Radio Cartagena un texto titulado «Emociones» [...]. El 31 de julio de 1926 volvió a participar con la lectura de «Canto a la mujer española» (Vicente Ferris, 2007: 232).

Esta primera etapa se cierra con colaboraciones que transportan directamente textos de la autora a las ondas, y que se difundieron tal cual en la prensa periódica. La radio fue, pues, un canal en el que se vertieron los contenidos literarios directamente. El beneficio que la autora recibió fue el de lograr exposición en la esfera pública a través de la inmediatez con que las ondas conectaron los espacios privados a través de los dispositivos de recepción domésticos, en torno a los cuales las prácticas de escucha solían ser colectivas. El nombre, la voz y la obra se difundieron antes por la radio que por el medio de comunicación literario por excelencia, la imprenta, puesto que el primer libro que Carmen Conde dio a las prensas, *Brocal*, no llegaría hasta el año 1929.

3.2. Segunda etapa: Radio Murcia [1934-1938]

La primera colaboración de Carmen Conde con Radio Murcia fue durante la Segunda República, el 24 de marzo de 1934. Consistió en una lectura de cuatro textos propios reunidos bajo el título «Estampas murcianas»: «La acequia», «El gusano de seda», «Torre» y «La nana»¹¹.

10. «Los ambientes» apareció además publicado en el periódico *El Liberal* el 22 de diciembre de 1925. Se conserva el texto en el PCCAO: sign. RP.12(2054).

11. PCCAO, inventario «Documentos personales y de función», sección «Función conferenciante», 1934.

Cuando comenzó la Guerra Civil, el compromiso político del matrimonio Conde-Oliver con el bando republicano estuvo atravesado, igualmente, por la radiodifusión. Era esta una pieza clave para la estrategia militar, cuya eficacia había demostrado en el bando golpista el general Queipo de Llano, tanto como medio de comunicación punto-punto, para coordinar las operaciones bélicas, como punto-masas, capaz de influir sobre la opinión pública (Ezcurra, 1977 1-8). Del lado republicano, tal fue la labor de contraofensiva que desempeñó Antonio Oliver en Andalucía en 1936:

La obligada incorporación de mi marido al frente llegó justamente en el día predestinado [...]. La Dirección General de Comunicaciones le designó para ocupar con otros de su categoría profesional solamente, y con unos soldados que eran buenos muchachos muy afectos de él desde el primer día, la «Emisora F.P. n.º 2. [...] El estado Mayor del Ejército Sur llevaba consigo sus propios medios informativos y de propaganda contra la del general Queipo de Llano instalado en Sevilla cómodamente. Unos cuantos intelectuales que prefirieron el frente a la retaguardia, acompañaron al dicho Estado Mayor colaborando con él de acuerdo con sus medios (Conde, 1986, I: 127-128 y 131).

Es aquí cuando entra en juego Carmen Conde como profesional, ya que en la retaguardia, las emisoras también movilizaban a civiles con tal de mantener la moral alta con emisiones informativas, propagandísticas y culturales. Una vez iniciada la contienda, al mismo tiempo que ejerció la docencia en la sede del colectivo de Mujeres Antifascistas de Murcia (Vicente Ferris, 2007: 476), Conde fue locutora en Radio Murcia. Así lo evoca: «Yo peroraba por la radio sobre literatura y literatos [...]. La ciudad escuchaba poesía y música, cuentos, y no oía tiros ni cañonazos» (Conde, 1986, I: 121). De estas disertaciones destacan las «Fecundaciones líricas extra-ibéricas», emitidas el 21 de septiembre de 1937 en apoyo a los intelectuales exiliados:

[...] la amiga, que trabajaba en «Radio Murcia», como buena intelectual que era, [...] me había invitado a dar breves conferencias desde sus micrófonos (sobre Azorín, don Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez¹², Marañón, etc., españoles todos alejados voluntariamente de España) hablando de quienes a pesar de no estar con nosotros personalmente, merecían nuestra admiración por la rica cultura que nos entregaban; salvándose seguían siendo útiles a España.

Don Ramón leyó años después mis modestas pero apasionadas cuartillas y me las agradeció por haber sido dichas en plena contienda violenta. J.R.J. las tuvo en sus manos porque yo se las envié por medio del insigne erudito e inviolable amigo cubano, el diplomático don José María Chacón y Calvo, presidente que fuera de la Academia de La Habana (Conde, 1986, I: 120-121).

Los géneros de escritura en esta etapa fueron dos. Por un lado, se mantiene la estrategia de vertido de contenidos literarios en el amplio canal que ofrecía la radio para el gran público, con la lectura de textos escritos previamente. Del otro lado aparece el género de la conferencia, consagrada a la reseña de autores y obras destacadas en el campo literario,

12. De quien incluso obtuvo respuesta por carta a través de la pluma de Zenobia Camprubí, el 30 de septiembre, desde La Habana (vid. Conde, 1986, III: 69-70).

como re-mediación (Bolter y Grusin, 2011) de la conferencia pública cultivada por célebres personalidades de la época como Ortega y Gasset o García Lorca, pero ante un auditorio potencialmente mucho mayor.

Llama la atención que la presencia de Carmen Conde en los medios se produzca por la intercesión de alguna persona cercana, igual que en la etapa anterior había hecho Andrés Cegarra. Las redes interpersonales fueron la condición de posibilidad que sostuvieron la voz de la autora en el espacio público, aun en los momentos más adversos. Hay que añadir que esta participación en Radio Murcia fue un trabajo remunerado, pero al que la escritora renunció voluntariamente en un acto de solidaridad:

En la radio me ofrecieron retribuir mis colaboraciones, y en un raptó luminoso yo propuse a una profesora magnífica del Conservatorio de Cartagena [Estanislá Martínez], eliminada del mismo por *beata*, para que acudiera a dar conciertos de piano semanalmente a la Radio y pudiera así cobrar lo que me destinaban a mí. Ella no cobraba su sueldo en el Conservatorio por su condición de *expulsada*. Yo peroraba por la radio sobre literatura y literatos y ella percibía *mis emolumentos* (Conde, 1986, I: 121).

3.3. Tercera etapa [1943-1982]

En esta época coincidieron los últimos meses en los estudios cinematográficos Roptence con la representación de su obra *Aladino* en el Teatro Español de Madrid. Sabemos por las agendas que Carmen no acudió al estreno el 11 de noviembre de 1943. Sí siguió los ensayos y la campaña de publicidad por la prensa y la radio, medio que estuvo muy presente en esta empresa, tal como refleja el 4 y el 7 de noviembre: «A las 3.30, por Radio, Aladino», «Por la radio, palabras sobre ALADINO». No solo fue un medio publicitario, sino que la pieza se emitió íntegramente a través de Unión Radio —antecedente de la actual Cadena SER— el día 20 de noviembre a las 12:30 de la noche, lo que valora en su agenda como «muy bien». Continúa por tanto la estrategia de vertido de textos literarios íntegramente difundidos a través de las ondas.

Sin embargo, en esta etapa surge una novedad. Carmen Conde desarrolló toda una obra exclusivamente pensada para la radio a través de los códigos y de la convergencia de lenguajes de este medio: la entrevista, el diálogo, el radioteatro, la narración locutada. Creó textos nuevos y originales, adaptó obras previas, tanto propias —convirtió en seriales las peripecias de Chismecita y Zoquetín o doña Centenito—, como ajenas —adaptó en forma de diálogos, dramáticos o entrevistas, algunos pasajes del *Quijote*, la vida de San Francisco de Asís, mitos del legendario popular hispánico y europeo, los ciclos de los Condes del romancero—, leyó y comentó las obras de otros autores ante los micrófonos, etcétera. Pero sobre todo generó un espacio cultural dedicado a dar a conocer las biografías y a difundir textos de mujeres escritoras. Tomando prestado el lema de Virginia Woolf de 1929, a través de la radio habilitó «un cuarto propio» en el que dar espacio y presencia a las poetisas en la esfera pública mediante la reformulación del canon literario. Aunque es cierto que sus programas estuvieron

destinados en un principio al público infantil y juvenil, tanto la elección del canon de autoras en ese momento, como su posterior orientación hacia el público femenino en sus emisiones posteriores, contribuyeron al punto de inflexión que Gil Gascón y Gómez García (2010: 138) señalan con la reformulación de *Cascabel* al programa *De ellas y para ellas* en la misma RNE en 1947, cuatro años más tarde de las primeras anotaciones de Carmen Conde en sus agendas y que demuestran su incorporación al medio de forma pionera.

Muchas de estas obras las firmaba, al menos en la década de los cuarenta, con el seudónimo *Florentina del Mar*¹³, que usó en *La Estafeta Literaria* y en Radio Nacional, y con el que publicó en Madrid la novela *Vidas contra su espejo* (1944), la primera de la «Colección Europa» en la Editorial Alhambra¹⁴ (Conde, 1986, I: 12). En este mismo periodo, además, su escritura lírica adquirió un nuevo impulso con el primer manuscrito de *Mujer sin Edén*, fechado el 10 de enero de 1945 «en Velintonia», y publicado en 1947, más la aparición de *Honda memoria de mí* en la edición de lujo de Josefina Romo Arregui, nuevamente, a través de sus redes intelectuales y de amistad.

Si el trabajo en el cine consumía el tiempo y las energías trabajando para las obras de otros —de hombres, los únicos que tenían acceso a los medios de producción cinematográficos, puesto que el documental de Conchita Montenegro nunca llegó a realizarse—, en la radio pudo encontrar el equilibrio deseado para su oficio de escritora, valiéndose, además, del potente altavoz que este medio ofrecía. En este contexto, los empleos de locutora y guionista fueron sus preferidos hasta 1982. En los guiones se observa una plena conciencia de los códigos radiofónicos, pues acompaña a menudo al texto con indicaciones técnicas de fondos sonoros, planos sonoros superpuestos, cambios en los niveles del sonido, etcétera. Su formación en el lenguaje radiofónico, probablemente, procediera de la experiencia en el cine más la práctica acumulada desde 1924. Este hecho no es extraño en la biografía ni en la trayectoria de la autora, puesto que ella misma indica a menudo en sus memorias que gran parte de su formación como escritora en los años veinte y treinta fue autodidacta y fruto de la fidelidad a su vocación. También apuntaba en ellos, frecuentemente, las fechas de emisión de cada una de las piezas, gracias a lo cual es posible ordenar cronológicamente su obra. Es cierto que no todo lo que escribió llegó a emitirse, como en el caso de la biografía de María Moliner, que, no obstante, sí llegó a compartir por carta con la autora del *Diccionario de uso del español* en 1968 (víd. Garcerá en Conde, 2022: 14-15).

13. Otro heterónimo es *Asunción* —Carmen Conde nació el 15 de agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen—, en las emisiones de Radio Nacional de España «En el mundo de las letras» y «En el mundo de la poesía», de 1951. También encontramos la firma de *Isabel de Ambía*, seudónimo de Amanda Junquera, el 9 de marzo de 1947: «Sobre los reportajes de Isabel de Ambía».

14. Carmen Conde trabajó en la editorial Alhambra entre 1943 y 1946, donde publicó *La encendida palabra* (*San Antonio de Padua*) —colección Milagro— y *El Santuario del Pilar* —Geografía mística de España— en 1943, ambos con el heterónimo *Magdalena Noguera*; *Doña Centenito, gata salvaje: Libro de su vida* y dos cuadernos de *Los enredos de Chismecita*, por *Florentina del Mar* en 1943; *Soplo que va y no vuelve* y *Vidas contra su espejo* —Colección Europa—, por *Florentina del Mar*, 1944, *El Cristo de Medinaceli* —Geografía mística de España— como *Magdalena Noguera*, 1944; *La amistad en la Literatura española*, *Dios en la poesía* y *La poesía ante la eternidad* como *Florentina del Mar* en la colección Dulcinea.

Durante la etapa en Radio Nacional de España (desde 1944), en Radio Intercontinental (1950) y en el Tercer Programa (1976-1977) (cfr. Balsebre, II, 2002: 58 y ss.; Bustamante, 2013: 38-49), estuvo al frente de distintos programas: *Kikirikí* (1944), el serial *El tambor* (1946), *Revista de literatura para los chicos* y *Revista de literatura para los niños* (1944-1950), *Cuaderno literario para los muchachos* (1950), *El mundo de las letras* y *En el mundo de la poesía* (1951), *Revista para niños realizada por Asunción* (1951-1952), *Historias maravillosas para niños de buena fe* (1952), *Para un repertorio de autores y obras* y *Breve noticia de algunas escritoras* (1965), *En voz de mujer* (1967-1969)... La frecuencia de emisión fue, generalmente, semanal. Hasta 1976 siguió trabajando regularmente en Radio Nacional, tal como revelan varios textos fechados el mes de enero, sobre los Reyes Magos. De 1977 se conservan las conferencias «La Universidad Popular de Cartagena» y «Cinco años de cultura mediterránea». Los últimos trabajos datan de mayo de 1982, aunque en este caso no anotó las fechas de emisión.

Se pone de manifiesto que Carmen Conde fue una pionera del medio radiofónico con su trabajo tanto creativo como de locución: una voz que acompañó al público radioyente con familiaridad a través de textos propios y originales. Se anticipó así a otras escritoras y locutoras, como Teresa de Escoriaza, María Sabater, Josefina Carabias, Matilde Muñoz, Concha Espina y Luisa Alberca (Marteles, 2006). También a Blanca Álvarez, primera mujer que ocupó un puesto directivo en RTVE a partir de 1970 —aunque se incorporó en 1958, quince años después de que las primeras colaboraciones de Conde—, precisamente, como «Jefe del Departamento de Programas Infantiles» (Cascajosa, 2020: 195). En esta época, como hemos visto, Carmen Conde seguía escribiendo y locutando para Radio Nacional y Radio Intercontinental. De la relación entre ambas se conservan dos tarjetas de visita de la directiva con fechas de diciembre de 1970, recién nombrada por tanto, y diciembre de 1971 (sign. 181/038 y 189/051).

El decaimiento en la actividad radiofónica de Carmen Conde se debe a dos motivos: en primer lugar, un desplazamiento de sujeto a objeto de la emisión, sobre todo como fuente de información, de opinión, o como figura de prestigio —recordemos que en 1979 ingresó en la Real Academia— cuya presencia se requiere en los programas informativos y culturales. La otra razón es la llegada de la televisión como nuevo medio de masas.

4. Televisión [1968-1983]

Televisión Española comenzó sus emisiones regulares a las 20:30 h. del día 28 de octubre de 1956, desde un chalet del madrileño paseo de La Habana, y tras un largo periodo de pruebas (Palacio, 2001: 31-40). Nuestra autora estaba al tanto de la gestación del nuevo medio, tal como anotó en su agenda el 28 de julio de 1950, cuando menciona que se reunió con «Aparicio» y «Suevos» [sic.]¹⁵. La primera anotación de Carmen Conde sobre su trabajo en

15. Podrían ser Juan Aparicio López y Jesús Suevos Fernández-Jove. El primero fue procurador en Cortes entre 1943 y 1967, Delegado Nacional de Prensa entre 1941 y 1945 y, posteriormente, Director General de Prensa, entre 1951 y

TVE fue el viernes 7 de enero de 1957, pocos meses después de la primera emisión regular, a cuenta de un conflicto: «Estuve en la TVE y retiré mis cosas del Departamento de Juveniles e Infantiles, se lo dije a Gelices» (Conde, 1986, III: 157). A pesar de este incidente trabajó en la televisión desde 1964, cuando anotó «llamadas de TVE» el 29 de agosto, y una entrevista en el Paseo de La Habana con Luis Ponce de León el 7 de septiembre, hasta 1983, fecha con que rubrica el guion de *Esta es mi tierra*.

Justo un año antes, en 1963, la televisión llegó al hogar de la escritora. Se diría por la anotación del día 15 de abril, lunes de Pascua, que la recibió con la misma emoción con que Andrés Cegarra acogió a la radio en los años veinte: «Come Amanda en casa. Traen ya, y estrenamos el televisor (unas 50.000 pesetas costaría aquí; no hay ninguno así en Madrid, dice el técnico de la R.C.A.). ¡La tarde 'con televisión'!».

La televisión fue, además de un lugar de trabajo, un cauce en donde la escritora vio la oportunidad de seguir difundiendo su obra. El 11 de septiembre de 1974 reflexionaba sobre esta cuestión en Santiago de la Ribera, a orillas del Mar Menor: «[...] inactividad creadora externa después de escribir *La madre del hombre* (teatro), que dejé a Miguel Hernán porque le ha entusiasmado. Para si se pudiera dar a TV, ya que al teatro nunca le vi ni le veo posible acceso mío» (Conde, 1986, III: 179). Las líneas temáticas de este periodo dan continuidad al trabajo para la radio: de nuevo, abundan adaptaciones de textos propios —versiones para televisión de *Aladino*, por ejemplo— y ajenos —el ciclo de los condes del romancero u otras leyendas para *Tele-Club*, emitidas entre 1968 y 1970—. Propuso también obras de nueva creación, como algunas de las que componen el amplio conjunto del *Teatro inútil*, la serie de trece telecomedias *Cada mujer en su vida*, escrita junto a la escritora, guionista, actriz y dobladora Angelina Gatell en 1967 para *Tele-Club*¹⁶, o los guiones de los telefilmes *La madre del hombre* (1974, en dos capítulos) y la adaptación de su novela de 1954 *Las oscuras raíces* (1973), dirigida por Manuel Aguado y en la que apareció la actriz Julieta Serrano, en diez capítulos¹⁷. Lo mismo que en los guiones de radio, en los de televisión se aprecia su dominio del lenguaje audiovisual y del montaje, fruto del aprendizaje en Roptence y a pesar de los incidentes con Saint-Leonard en los años cuarenta. Abundan las indicaciones de movimientos de cámara, recursos de montaje y grafismos o sobreimpresiones junto a la descripción de las escenas y los diálogos.

1957. Suevos Fernández-Jove desempeñó los cargos de Director de Radiodifusión desde 1951 y Director General de Radiodifusión y Televisión y Cinematografía entre 1956 y 1957. En la fecha en que Carmen Conde anota esta reunión, ninguno de los dos se encuentra en el ejercicio de sus cargos, pero el encuentro pone de manifiesto la capacidad de la autora para moverse entre el poder y la estructuras de los medios de comunicación, tanto de los que ya están en marcha, caso de la radio, como de la todavía naciente televisión.

16. Y que nunca se llegó a emitir, pese a que los guiones quedaron entregados en TVE en marzo de 1967. M.ª Eugenia Álava conecta los textos con los contextos y concluye: «Los problemas de autoría que Gatell experimentó con un documental ficcionalizado sobre la vida de Marie Curie para TVE, resueltos en 1968 definitivamente a favor de la poeta con la ayuda de Tierno Galván; así como un desfalco de siete millones de pesetas que Conde menciona en su agenda de 1967, llevaron a que *Cada mujer en su vida* no viera la luz de la representación» (en Conde y Gatell, 2022: 20).

17. Cabe destacar que en la portada de la copia de este guion adaptado, firmado por Carlos Puerto, y conservado en el PCCAO, Carmen Conde anotó: «SE HIZO UNA PELÍCULA INFERNAL».

También desempeñó el oficio de asesora del departamento de guion de TVE en 1978, cuando emitió una serie de informes sobre distintas adaptaciones literarias a la pequeña pantalla: *Gil Blas de Santillana* de Alain-René Le Sage, guion adaptado por Juan José Plans; *El primer amor* de Ivan Turguniev, adaptado por Juan Antonio Hormigón o *La dama de los tres naipes* de Pushkin, adaptada por Eduarda Targioni¹⁸.

El decaimiento de su actividad televisiva se debe a las mismas causas que en el caso de la radio. Aunque siguió apareciendo como fuente informativa en distintos programas como *Ateneo* (1968), *Hoy hablamos de...* (1973-1974), *Encuentros con las letras* (1976-1981), *Qué es...* *El cante de las minas* (1977), *Los escritores* (1978), *A Fondo* (1978), *Un mundo para ellos* (1981), *Tertulia con...* (1981), o *Letra pequeña* (1985), entre otros, hay que pensar que, en 1985, Carmen Conde cumplió 77 años.

5. Conclusiones

En 1924, Carmen Conde escribió con letras manuscritas sobre un retrato de estudio suyo el lema «soy constante»¹⁹. En su discurso de ingreso en la RAE, *Poesía ante el tiempo y la eternidad*, leído en sesión solemne el día 28 de enero de 1979, concluía: «Existe paz en saber que se mantuvo fidelidad a la vocación nunca traicionada. Vocación que ha ido condicionando la existencia. Que solo quiso oír la voz de la poesía que no muere» (Conde, 1979: 12). Hemos visto que en el decurso de su vida, la escritora tuvo que trabajar duro para dar cumplimiento a su vocación poética. En el intento, el desempeño en los medios de comunicación no solo consistió en la cesión de su fuerza de trabajo a cambio de un salario con el que poder mantener el oficio de la escritura, sino que se produjo una simbiosis por la cual su obra y su compromiso crítico en el campo cultural encontraron un cauce propicio con el que llegar a todos los públicos.

Resulta complicado sintetizar una vida tan larga y una obra tan plural. Sirvan sin embargo estas páginas como tronco común para las investigaciones que nos proponemos seguir desarrollando en torno a la línea de investigación interdisciplinar entre literatura y medios de comunicación sobre el legado de Carmen Conde. Los resultados que hasta aquí podemos alcanzar se pueden organizar en dos planos: el que corresponde, teórica y metodológicamente, a la historia social de la literatura y del arte, y el que es propio del comparatismo literario con respecto a las teorías de los medios.

En primer lugar, la visión global del trabajo de Carmen Conde en los medios de comunicación es mucho más que un listado de títulos y fechas. Su relación con documentos biográficos y administrativos permite no solo dar cuenta de cuáles son los textos firmados por la autora

18. Inventario «Documentos personales y de función», sección 1.2.4.1. «Función guionista y asesora en TVE».

19. PCCAO, «Retrato de estudio de Carmen Conde». Hermanos Haro, fotógrafos, Cartagena. Dedicatoria al dorso para Joaquina Mercader, fechada el 16 mayo 1924. Manuscrito: «Soy constante».

y que, por fortuna, gracias a la labor de rescate de investigaciones recientes, como las de Garcerá (Conde, 2022) y Álava (Conde y Gatell, 2022), podemos consultar a través de cuidadas ediciones. Con este relato razonado nos proponemos completar dicho conjunto y dar cuenta de cómo se desarrollaron aquellas actividades, tanto en su contexto de emisión como en los distintos contextos de recepción que la comunicación mediada propició en cada época.

De esta misma línea se desprende que la preocupación de Carmen Conde por la proyección social de sus escrituras fue una prioridad. Lo cierto es que a través de su obra en la radio, sobre todo, articuló una memoria colectiva del sujeto femenino —en diacronía— y una conciencia de red grupal presente y activa —en sincronía— sobre el campo literario (Garcerá, 2019). La radio y la televisión, para la que a su vez fue crucial el aprendizaje en el cine, fueron un altavoz con el que Carmen Conde dio cauce a su propia obra, es cierto, pero también un lugar de enunciación colectivo del género femenino a través de su permanente compromiso con la crítica literaria. Las biografías y lecturas de obras de las escritoras anteriores y contemporáneas a ella, que dieron contenido a un buen número de las emisiones en las que participó, se deben poner en relación con otros dos espacios fundamentales en los que se movió la escritora: la edición de antologías —*Poesía femenina española viviente* (1954). *Once grandes poetisas americanas* (1967a), *Poesía femenina española* (1967b, reeditada en 1970 y 1971)—, y las tertulias, tanto las de carácter espontáneo en el espacio privado, como aquellas con continuidad en el tiempo, como «Las brujas» o «Versos con faldas».

Por otra parte, en su recorrido vital y profesional, Carmen Conde tuvo muy presente el potencial educativo de los medios de comunicación, en línea directa con las experiencias republicanas de la Universidad Popular de Cartagena y el Cinema Educativo, bajo las condiciones de posibilidad tanto del contexto histórico de la postguerra como en los nuevos medios, especialmente, cuando llegó la televisión.

Finalmente, ante la visión de conjunto, corresponde continuar en el futuro con los análisis acotados correspondientes sobre textos concretos, o sobre series textuales organizadas por géneros —ya hemos apuntado algunos: la conferencia, el diálogo, la entrevista, el radioteatro, la narración locutada...—, para indagar cuáles fueron las claves de los mecanismos discursivos que caracterizaron las prácticas transcriturales con que la autora alzó su voz en la esfera pública.

Financiación

Este trabajo es resultado del proyecto de I+D+i 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”. Financiación: Universidad Complutense de Madrid y Comunidad de Madrid. Convocatoria: PR27/21: “Ayudas para la realización de proyectos de I+D para jóvenes doctores”, resolución BOCM 21-9-2022. I.P.: Manuel A. Broullón-Lozano.

Referencias bibliográficas

- BALSEBRE, A. (2002): *Historia de la radio en España*, ed. en dos volúmenes, Madrid, Cátedra.
- BOLTER, D. J. y R. GRUSIN (2011): «Inmediatez, hipermediación, remediación» en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, nº16: pp. 29-57.
- BURGOS, C. de (1927): *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere Martí.
- BUSTAMANTE, E (2013): *Historia de la radio y la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- CASCAJOSA VIRINO C. (2020): «Mujeres profesionales en TVE de la dictadura a la democracia. El caso de Blanca Álvarez» en *Historia y Comunicación Social*, nº25(1): pp. 191-200.
- CONDE, C. (1929a): «Charlot (*El Circo*)», 1929. *Revista de Avance*, nº30, p. 56.
- CONDE, C. (1929b): «Oda al Gato Félix», *La Gaceta Literaria*, nº 56, p. 2.
- CONDE, C. (1934): *Júbilos: poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*, Murcia, Sudeste.
- CONDE, C. (1954): *Poesía femenina española: antología*, Madrid, Arquero.
- CONDE, C. (1967a): *Once grandes poetisas americanas*, Madrid, Cultura Hispánica.
- CONDE, C. (1967b, 1970 y 1971): *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona: Bruguera.
- CONDE, C. (1979): *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*, Madrid, Real Academia Española.
- CONDE, C. (1986): *Por el camino, viendo sus orillas*, Madrid, Plaza&Janés.
- CONDE, C. (2018): *Cartas a Katherine Mansfield*, ed. de Fran Garcerá, Madrid, La Bella Varsovia.
- CONDE, C. (2022): *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)*, ed., introducción y notas de Fran Garcerá, Madrid, Fundación Santander.
- CONDE, C. y M. CEGARRA SALCEDO (1918). *Epistolario*, ed. de Fran Garcerá, Madrid, Torremozas.
- CONDE, C. y A. GATELL (2022). *Cada mujer en su vida. Una serie de telecomedias inéditas. Teatro inútil. El apogeo de la vanguardia en la dramaturgia de Carmen Conde*, ed. de María Eugenia Álava, Madrid, Torremozas.
- EZCURRA, L. (1977): *Historia y estructura de la radio y la televisión*, Madrid, Escuela Oficial de Radio y Televisión.
- GÓMEZ GARCÍA S. y GIL GASCÓN F. (2010): «Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1937-1959)» en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* nº16: pp.131-143.
- FAUS BELAU, A. (2007): *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*, Madrid, Santillana.
- FERNÁNDEZ, C. (2007): «Cronología», en F. J. DÍEZ DE REVENGA (ed.), *Carmen Conde, voluntad creadora*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ayuntamiento de Cartagena-PCCAO, pp. 57-66.
- FERNÁNDEZ SANDE, M. (2005): *Los orígenes de la radio en España*, ed. en dos volúmenes, Madrid, Fragua.
- FRASER, N. (1989): *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press.

FRASER, N. (1995): «What's critical about critical theory?», en J. MEEHAN (ed.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, New York-London, Routledge, pp. 21-56.

GARCERÁ, F. (2019): *La edad de plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)*, València, Universitat de València.

GARCERÁ, F. (2022): «'Velar significa querer'. Honda memoria de Carmen Conde», en C. CONDE, *Honda memoria de mí*, Madrid, Lastura, pp. 7-30.

HABERMAS, J. (1987): *Teoría de la Acción Comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*, Madrid, Taurus.

MARTELES, E. (2006): «Notas sobre la historia de las mujeres en la radio española» en *Arbor* nº182(720): pp.455-467.

PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

PEÑA ARDID, C. (2011): «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine» en *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº187(748):, pp. 345-370.

RIBEIRO, D. (2020): *Lugar de enunciación*, Madrid, Ediciones Ambulantes.

ROJAS, P. (2015): «Fieles al presente. Cartas intercambiadas entre Guillermo de Torre, Norah Borges, Carmen Conde y Antonio Oliver» en *Monteagudo*, nº20, pp. 161-211.

Secretariado Nacional de Informação (2023), *Continental Filmes*. IGAC, liv. 898. Arquivo Nacional Torre do Combo. Disponible en Internet (3-2-2023): <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4325910>

UTRERA MACÍAS, R. (1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

VICENTE FERRIS, J. L. (2007): *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*, Alicante, Universidad de Alicante.