

# **La interrupción autobiográfica en *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* de Carmen Conde**

Isabel Gómez Sobrino

East Tennessee State University

## **Resumen**

En este artículo se analizan los poemas en prosa de *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* (1934) de Carmen Conde como transgresores del género autobiográfico lineal y cronológico bajo el concepto de *interrupción autobiográfica* (Gilmore). Los poemas presentan un desdoblamiento del yo, la articulación del cuerpo (Cixous), la transgresión del género autobiográfico y el recurso de la poesía en prosa (Cixous, Hetherington y Atherton) como resultado de la indagación de la autora en su identidad y en su sujeto poético.

## **Palabras clave**

Interrupción autobiográfica; Carmen Conde; fragmentación/  
desdoblamiento del yo; transgresión genérica; sujeto poético

A todos los bellos recuerdos has cantado tú en libros tuyos.<sup>1</sup>

(*Empezando la vida...* Conde 60)

El libro de poemas *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* de Carmen Conde vio la luz en 1934. Muchos de los poemas de

<sup>1</sup> La cita con la que se abre el artículo sirve de afirmación acerca de la presencia de los recuerdos en los libros de Carmen Conde. Estas palabras aparecen en el prólogo de *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos*. La cita continúa afirmando que esta presencia está sobre todo en *Júbilos* y en *Empezando la vida*. (60)

este libro tienen referencias autobiográficas que se pueden contrastar con sus memorias *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* publicadas unos años más tarde en 1955. *Júbilos* sigue el estilo que venía cultivando Carmen Conde desde sus comienzos en el mundo de la creación literaria. Se trata de un estilo prosaico y dialógico. Dividido en diferentes apartados, niños, rosas, animales, máquinas y vientos, Carmen Conde hace florecer su *Yo* a la vez que crea un canto a la infancia.

En este ensayo se va a explorar el aspecto autobiográfico en *Júbilos* desde la utilización de la poesía en prosa como medio de representación autobiográfica en los poemas vista como una *interrupción* (Gilmore) a manera de resistencia (42) cuya función le permite articular a la autora su sujeto femenino puesto que “interruption is a discursive effect of gender politics and self-representation and evidences the possibilities of and limitations on women’s self-representation.” (49) La interrupción autobiográfica se puede presentar de diferentes maneras permitiéndole a la mujer escritora su autorrepresentación en el texto desde la forma hasta el contenido: “A broader view of what constitutes textual self-representation may allow us to see how genres other than autobiography are already ruptured by autobiographics. How, then, does such rupture work? Internally, it erodes the illusion of textual coherence, not just thematic or even formal coherence, for coherence of ‘subjectivity,’ on one hand, and, on the other, the cultural production of ‘writing’ through the silencing of women. Externally, rupture works against hegemonic discourses of identity, whether they are psychological or political.” (49) Por su parte, Carmen Conde muestra un *yo en proceso* en los poemas (Schenck) y, a su vez, se lleva a cabo una representación y afirmación de su identidad haciéndose presente en el texto (Schenck, Cixous).<sup>2</sup> Carmen

<sup>2</sup> El artículo “Una habitación propia...” de Isabel Gómez Sobrino, hace referencia a la representación de Carmen Conde y Ernestina de Champourcin en su

Conde no sigue los patrones tradicionales de la autobiografía lo que supone una apertura del género autobiográfico desde la visión propuesta por Lejeune (Ann K. Hoff 4)<sup>3</sup> y recurre a la poesía en prosa, lo que le presta la oportunidad de escribir lo autobiográfico de una manera no lineal sino fragmentaria sin sacrificar la expresión lírica (Hetherington y Atherton 10-11). De la misma manera, al inscribirse a sí misma en sus poemas responde a la llamada de Hélène Cixous a escribirse en su obra (61) tal y como argumenta Raquel Fernández Menéndez en la poesía de posguerra de Carmen Conde donde utiliza el jardín, la flor y el cuerpo para autorrepresentarse en su poesía.<sup>4</sup> En resumen, en este ensayo se

correspondencia epistolar y cómo trasciende a los poemas que están escribiendo en esos momentos de manera que las cartas sirven como un taller de escritura donde ambas poetisas encuentran su lugar para crearse como poetisas, ejercer su vocación poética y conseguir así su autenticidad poética. (136-37)

<sup>3</sup> Ann K. Hoff afirma que “A closer look at the poems of H.D., Gertrude Stein, Edna St. Vincent Millay, and Elizabeth Bishop reveals that scholars have thus far misunderstood or underestimated their most innovative autobiographies. One of the reasons their poems still await readings as autobiographies is that early definitions of the genre disqualified the lyric, asserting that acts of literary recollections predominantly take narrative form.” (1) Más adelante en la introducción a su tesis, Hoff resume las razones, siguiendo la teoría de Lejeune, por las que la poesía no ha sido tradicionalmente un género dado a la autobiografía: “The formal impediments to understanding poetry as autobiography are three-fold. First, poetry confounds Lejeune’s vision of autobiography because it does not depend on a narrative progression. Poems can be circuitous, or hover in a single moment indefinitely. Second, lyric poetry has an established history of using a universalized and thereby fictionalized first-person voice, which makes it difficult to verify the confluence of author and speaker, or the ‘autobiographical pact.’ Finally, poetry’s propensity to choose beauty of language over accuracy of fact makes it tempting to dismiss self-representations in verse as universalisms or generalities. Many suggest that these factors make it too difficult to consider poems through autobiography theory.” (3)

<sup>4</sup> Raquel Fernández Menéndez en su artículo “*Hortus conclusus*. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde” recurre a la teoría de Hélène Cixous para justificar que la mujer ha sido excluida tradicionalmente de la literatura y de la cultura (240) así como se exploran los distintos recursos a los que la poeta

demuestra la presencia autobiográfica en *Júbilos* de Carmen Conde como una interrupción y transgresión del género autobiográfico para así ejercer su yo que se representa fragmentado a lo largo de los poemas en prosa. A la hora de establecer la presencia autobiográfica de Carmen Conde en los poemas de *Júbilos*, nos vamos a centrar en leer los poemas cuya presencia autobiográfica informa sobre la fragmentación de su yo y el desarrollo de su identidad sin esperar que la poesía cumpla las mismas expectativas autobiográficas que la narrativa.<sup>5</sup>

Jo Gill y Melanie Waters argumentan que “we might think — and here current theories of life writing (particular in its gendered, racial and ethnic diversity) are particularly relevant to poetry — about how the ‘I’ is constituted, what it stands in for, and how it is placed historically, politically and culturally.” (4) Carmen Conde escribe una poesía en *Júbilos* donde se observa un desdoblamiento y fragmentación del yo que responde a un afán de búsqueda de identidad a lo largo de la creación poética.

Dominique Combe discute la dinámica que se establece en el sujeto lírico entre lo autobiográfico y la ficcionalidad explicando las etapas en las que la crítica ha ido evolucionando para entender el

de Cartagena acude para su autorrepresentación en el texto, desde la utilización del espacio como el jardín hasta la exploración del cuerpo: “El sujeto femenino se apropia de un espacio, el jardín, que previamente lo limitaba a la inmovilidad y al silencio, y lo transforma en recinto para la seguridad, el conocimiento y el placer.” (257) Finalmente, Fernández Menéndez argumenta que “el jardín y la flor permiten que, frente al temor al cuerpo, dominante en los discursos oficiales en los años en los que se componen y publican estos textos la poeta hable a través de sus distintos sentidos (tacto, oído, olfato).” (257).

<sup>5</sup> Lejeune define la autobiografía con la siguiente afirmación: “Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.” (4) Sigue desarrollando la teoría de la autobiografía detallando características más específicas que harán de un texto una autobiografía, esto es, un estilo narrado sobre la vida de un autor que se identifique con el narrador con una mirada en el pasado. (4)

proceso que forma el sujeto lírico llegando a la conclusión de que “el yo, en poesía como en cualquier texto literario, no es ni verdadero ni falso en la representación del poeta.” (143) En los poemas analizados se ha observado una fuerte presencia del yo presentando un baile entre una persona poética ficticia y no autobiográfica y una fragmentación del yo subjetivo que *interrumpe* en el texto como producto del significado que cobra la escritura en Conde como poeta y como mujer confirmando la teoría anterior. Combe plantea cuestiones de subjetivismo en poesía así como aspectos autobiográficos que pueden aparecer en los poemas, pero la conclusión básica es que el sujeto lírico se encuentra entre “la ficción y la verdad”: “Más que inscribir las obras en categorías genéricas “fijistas” como autobiografía y ficción y oponer *sub specie aeternitatis* un yo lírico a un yo ficcional o autobiográfico, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aún, un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía.” (145)

Sin embargo, a pesar del baile que se produce entre la ficcionalidad y la verdad en el sujeto lírico, Gilmore en su libro *Autobiographics* argumenta que la interrupción autobiográfica se plasma en las formas discursivas que han buscado las mujeres a la hora de articular su identidad además de compartir una serie de características en común y que se observan en *Júbilos*: “an emphasis on writing itself as constitutive of autobiographical identity, discursive contradictions in the representation of identity (rather than unity), the name as a potential site of experimentation rather than contractual sign of identity, and the effects of the gendered connection of word and body” (42). La presencia autobiográfica interrumpe a través de eventos importantes en la vida de la escritora estableciendo una dinámica

con la ficcionalidad del sujeto lírico que se plasma en la utilización de distintos pronombres personales y nombres propios, así como la representación de su cuerpo en los poemas.

A su vez, Gilmore explica que la búsqueda de identidad en el texto se presenta como una interrupción entre el género discursivo y su condición de mujer: “I want to demonstrate here now how to read for a text’s autobiographics, that is, how to discern in the discourses of truth and identity those textual places where women’s self-representation interrupts (or is interrupted by) the regulatory laws of gender and genre.” (44-45) De esta manera, Carmen Conde lleva a cabo esta búsqueda, no sólo a través de su presencia en el texto, sino también gracias a la poesía en prosa que le permite un acercamiento al carácter más narrativo del género autobiográfico tradicional (Lejeune) pero de una manera transgresora al no seguir los patrones genéricos de la autobiografía a lo largo de todo su libro.<sup>6</sup>

### **El yo fragmentado en *Júbilos***

El primer paso que señala Gilmore a la hora de establecer un texto dentro de su concepto de *autobiographics* es la articulación de una identidad autobiográfica (42), es decir, la presencia de un *Yo* que implique una autorrepresentación más allá de caer en la práctica de asumir que el sujeto lírico es autobiográfico de manera automática (Combe 145). El segundo paso descrito por Gilmore, esto es, la presencia de contradicciones discursivas (42) se manifiestan mediante la experimentación del nombre propio así como la articulación de diferentes sujetos personales que se refieren a ella misma a la vez que el libro se presenta escrito en prosa poética, práctica que irá elaborando de manera más profunda

<sup>6</sup> Leer nota 5.

a lo largo de su carrera convirtiéndose en el tipo de expresión más usada en su poesía hasta 1941.<sup>7</sup> En palabras de Gilmore: “The *I*, then, does not disappear into an identity-less textual universe. Rather, the autobiographicality of the *I* in a variety of discourses is emphasized as a point of resistance in self-representation.” (42) De esta manera aparece un juego a la hora de articular el yo en los poemas más autobiográficos, puesto que “name [is presented] as a potential site of experimentation rather than contractual sign of identity” (42). La vacilación que se crea en torno a la autorrepresentación establece una dinámica entre el nombre propio de Carmen, refiriéndose a ella misma como *la niña*, *ella* o incluso *Ana María* que contribuyen a la creación del yo a través de la expresión poética. James Olney afirma que “In the act of remembering the past in the present, the autobiographer imagines into existence another person, another world, and surely it is *not* the same, in any real sense, as that past world that does not, under any circumstances, nor however much we may wish it, now exist” (241). Los recuerdos de la infancia, a los que se acerca desde el presente, hacen que la poeta se vea distanciada de algunos de sus recuerdos utilizando diferentes formas de referirse al mismo sujeto. Esto se debe a que, en palabras de Olney:

Memories and present reality bear a continuing, reciprocal relationship, influencing and determining one another ceaselessly: memories are shaped by the present moment and by the specific

<sup>7</sup> La edición de las obras completas de Carmen Conde llevada a cabo por Emilio Miró hace una separación entre *Poemas en prosa* y *Poesía*. En los *Poemas en prosa* se incluyen los libros escritos en su primera época: “En los años treinta y comienzos de los cuarenta Carmen Conde escribe sobre todo libros de poemas en prosa, y la mayoría permanecerán inéditos durante años [...] En todos ellos se iba fraguando el mundo poético de su autora, se acentuaba su yo lírico, afloraban e iniciaba su desarrollo los que llegarían a ser los temas centrales, recurrentes, obsesivos, de ese universo lírico.” (12)

psychic impress of the remembering individual, just as the present moment is shaped by memories. The “now” of consciousness is as it is because of the interrelationship between events (or history) and memories of events (or reaching back in present consciousness to earlier formative experiences). (244)

La propia Carmen Conde reconoce que al recapitular sus recuerdos le es difícil distinguir entre realidad e imaginación cuando se refiere a los recuerdos de su edad temprana: “era una edad tan poblada de imaginaciones, que no lograba distinguirlas de la realidad” (*Empezando la vida*, Conde, 114).<sup>8</sup>

### El recuerdo del yo

La presentación del elemento autobiográfico a lo largo de los poemas de *Júbilos* comienza desde su infancia. Esto se sabe puesto que se ha contrastado la información con sus memorias *Empezando la vida* y la biografía de José Luis Ferris sobre la autora: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Así sabemos que Carmen Conde, debido a problemas por la empresa familiar, tuvo que abandonar Cartagena con sus padres para ir a Melilla. Estos acontecimientos autobiográficos

<sup>8</sup> A este respecto José Luis Ferris hace un reflexión acerca de la imaginación de Carmen Conde de niña que da como resultado su actividad creativa: “Ella misma reconoce que todos esos recuerdos le fueron viniendo con cierta mezcla de realidad y de fábula, de experiencia y de imaginación [...] Y en ese mundo de relativa opulencia en el que era fácil presumir de bienes materiales, de infinitas atenciones por su condición de hija única y de toda una mitología de personajes y animales colocados en la órbita de su imaginación, Carmela fue edificando su paraíso infantil, afinando su curiosidad y alimentando esa gran capacidad de fantasía que, al correr de unos años, sería el germen de sus primeros escritos literarios”. (39)

aparecen representados en los poemas de *Júbilos* pertenecientes al apartado «Niños». La voz poética va apareciendo de una manera muy tímida a lo largo de los versos que se presentan aquí. Vemos su obsesión por los nombres (Ferris 45) en el poema «Lucía Jiménez»:

De mis labios van recogiendo los tuyos las palabras diáfanas del idioma: río, palmera, colina, rosa, madrugada, atardecido...

¿Qué ves cuando todo lo reúnes? Porque si yo digo río y madrugada, es para que tú sueñes con la claridad más sonora. Tú recogida en tu silencio, bebes mi voz.

*¡Mi voz llega de muy lejos!* La he arrancado de este paisaje: río, colina, verde, amanecer. (Conde, 113 mi énfasis)

Observamos cómo la voz poética adquiere conciencia de sí misma en la escritura y en la vuelta al pasado de la infancia, a su encuentro personal con las primeras palabras que recuerda y su significado. Es en este proceso de hacer memoria en el que Carmen Conde empieza a articular su voz. José Luis Ferris recoge esta obsesión por la palabra que perseguía a Carmen Conde desde los cuatro años:

Mucho antes de aprender a leer, de conocer el alfabeto, Carmen sentía una enorme preocupación por los *nombres*. Era más que curiosidad, porque el asombro que provocaba en ella el mero hecho de nombrar un objeto generaba en su cabeza multitud de preguntas: ¿quién se encarga de elegir el nombre de las cosas?; ¿por qué llamarlas así y no de otra manera?, ¿de qué lugar vienen los nombres?... (45)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> José Luis Ferris hace referencia al libro de memorias que escribió Carmen Conde en 1986, *Por el camino, viendo sus orillas* donde ella misma hace esta reflexión en una entrevista (45).

Algunos poemas de esta primera sección se refieren a eventos muy significativos en la vida de Carmen Conde. El poema «El viaje del padre» describe el evento real de la marcha de su padre dada la situación económica de la familia. Carmen Conde se refiere a sí misma en tercera persona, *la niña*:

La noche en el puerto disponía de claridad de amanecer. El costado del barco en que se iría el padre chocaba solemnemente contra el muelle.

Deseaba la niña que subiera su padre al barco y que éste arrancara... ¡Era tan nueva la emoción!

Empezó el padre a despedirse de todos, con roncros temblores en la voz mojada de llanto. [ . . . ]

*¡Cuántos meses dolió la niña, enferma de despedida!*

Se quedaba fija sobre un punto, visible sólo para sus ojos.

—¡Mamá—imploraba su voz—; veo el barco, mamá! (Conde 114 mi énfasis)

Mientras que en *Júbilos* le dedica un poema a esta experiencia traumática en su vida estableciéndose un distanciamiento emocional con el uso de ‘la niña’, en el libro de las memorias *Empezando la vida* que escribe desde una edad más madura, le dedica una sección más amplia donde explica con detalle la partida de su padre:

—Ventura, ¿ha llegado el barco? — preguntó mi madre.

—Mañana noche saldrá — suspiró mi padre.

Yo estaba entre ellos sin comprender nada. Sabía que mi madre y yo teníamos que irnos a vivir a casa de un hermano de ella cuando “saliera el barco”; esto es, cuando se marchara mi padre a Barcelona. Era en 1913. (Conde 63)

Más adelante en sus memorias, cuando se da cuenta de las repercusiones de la marcha de su padre, continúa:

Empezaron los días penosos. Yo almorzaba en casa de un hermano de mi padre que hasta entonces había vivido con su familia de la ayuda de éste. ¡Y qué poca ternura tenían conmigo los que de protegidos se investían de protectores! Poco a poco adelgazaba yo, me daban fiebre-cillas... Por la noche, cuando en la mesa del hermano de mi madre se servía la cena, yo me echaba a llorar: “¡Veo el barco, mamá!”, y no comía.

El barco donde se fue mi padre era mi obsesión; lo soñaba, lo veía despierta; oía sus cadenas, sus pitadas de marcha... Tan pequeña era mi capacidad de olvido que la fiebre aumentaba la memoria.

—¡El barco, mamá; el barco!

—Ya nos iremos en otro, hija mía. (63-64)

Los recuerdos de sus amigos, de las personas que vivían cerca de ella, los paisajes que inundaban su imaginación son fruto de sus poemas en el epígrafe “Rosas” donde se vislumbra el impacto de la muerte en “La rosa y el niño muerto”. En este poema se muestra el contraste entre la vida y la muerte, así como la constante poética de lo efímero de la vida representada por la rosa y su corta vida. El poema “Invasión” comienza este tema además de presentar una gran afirmación del Yo:

La puerta se ha estremecido porque un enorme, rosa, blanco y rojo corazón exhalaba su aliento de palpitations. Yo, en diáfana vestidura de primavera reciente, he abierto mis brazos para que en ellos se volcara la invasión.

¡Son rosas!, ha corrido mi voz por toda la casa. (127)

El ciclo de este apartado se cierra con los versos dedicados al niño muerto: “Vino un silencio mecido. Allí no llegaría nunca el sol. Entonces

habló la rosa, con voz aprendida de lejanos ruiseñores: —Cuando me seque, ¿querrás tenerme entre las manos? ¡Soy tan dichosa contigo!” (129)

En el apartado de “Animales”, observamos cómo se repiten algunos de los recuerdos que nos cuenta la poeta en *Empezando la vida*.<sup>10</sup>

En el poema “Golondrina”, la voz poética describe a la niña Carmen en 3ª persona: “La niña se llamaba Carmen; y la jaca, *Golondrina*. La niña tenía seis años y era rubia, con los ojos negros, alegre y traviesa, inquieta cual el viento.” (130) Al final del poema descubrimos que también tienen que vender a este animal que tanto amaba ella. La utilización de “la niña” para referirse a sí misma confirma el argumento de Olney a la hora de demostrar que el “ahora” informa el pasado y presenta un espacio temporal que hace que la autora haya establecido una distancia emocional con el pasado y le permite un diálogo implícito con lo ficcional que forma parte tanto del sujeto lírico como de los recuerdos (Combe 145).

De manera bastante similar, en el poema “Sultana”, Carmen Conde crea su propio alter ego, Ana María, para contarnos la historia de su perrita que consiguieron en Melilla y que acompañó a Carmen Conde durante un tiempo hasta que “se la devolvieron a doña Pepita, el ama de *Chispa*, para castigar las travesuras de la niña” (Conde 131).

Hasta aquí, los recuerdos de la infancia nos van dando información autobiográfica de la poeta acerca de la situación económica familiar, las relaciones personales entre sus padres y Carmen Conde y los amigos de la poeta a la vez que se presenta un distanciamiento entre la primera persona y la tercera persona “niña” o su alter ego.

Las diferentes maneras que tiene la poeta de referirse a sí misma a lo largo de los poemas de *Júbilos*, responde, por tanto, a la distancia temporal en la memoria que se produce de forma natural y algunos

<sup>10</sup> Este apartado requeriría un análisis más exhaustivo, pero por razones de espacio, me ceñiré a lo referente a la interrupción autobiográfica.

hechos le pueden parecer extraños a ella misma, produciéndose la fragmentación del yo. Esta vacilación que se presenta entre la niña y el yo establece la experimentación en la identidad argumentada por Gilmore (42) y la conciencia de la poeta al verse *en proceso* y al sentir un distanciamiento y una dificultad a la hora de establecer su identidad en momentos de su pasado (Schenck 287).

### El cuerpo y lo autobiográfico

Transgresión y escritura son dos conceptos que surgen del estudio de Hélène Cixous “La risa de la Medusa” puesto que se insta a la mujer a escribirse a través de su cuerpo surgiendo una inevitable transgresión que resulta en la forma que adquiere la escritura o en el género utilizado. La interrupción autobiográfica en *Júbilos* responde a la afirmación de Cixous “un texto femenino no puede ser más que subversivo” (61).

Cuando Cixous llama a la mujer a escribirse en el texto, lo hace haciendo hincapié en su cuerpo: “al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.” (61) Carmen Conde tiene una necesidad de volver al cuerpo de la niña para encontrarse con la escritura como uno de los pasos que menciona Gilmore en *Autobiographics* en el proceso de la interrupción autobiográfica, esto es, “the effects of the gendered connection of word and body.” (42) Para Gilmore, el cuerpo expresa una comunión con el interior de la escritora: “I seek the body in the world it has made to appear natural, a world in which skin, genitals, and physiognomy, the surfaces of the body, are seen as a manifestation of an inner truth flowing in the blood, a world in which assumptions may be projected onto the body’s exterior and then read as proof of an interior truth.”

(132) Carmen Conde explora el cuerpo de la mujer, no solo el suyo, en poemas dedicados a las niñas con las que pasó parte de su infancia en Melilla siempre haciendo referencia a la función de su cuerpo en su trabajo como poeta. De esta manera, el poema «Emilia Rubí Montoya» es una expresión del significado de su amistad en el recuerdo corporal de esta niña y su separación de ella, así como la presencia de la poesía en la pregunta final. El poema empieza así:

No comprendo por qué, al recordarte, te veo como nunca te vi en la realidad, Emilia Rubí Montoya, y sí como dice un verso de Juan Ramón, leído cuando ya no estabas a mi lado: “Cada pie en una orilla, parando la corriente con tus manos...” ¿Lees tú versos?; ¿alcanzarán estos poemas tus manos, retalladas acaso en manitas de niños tuyos? (124)

Aquí nos deja ver cómo la separación ha hecho que ya no sepa nada de ella, como suele suceder con las amistades de la infancia, pero en este poema Carmen Conde nos deja el recuerdo mezclado con su autorrepresentación como poeta. Del recuerdo de Emilia Rubí Montoya pasa a definirse como poeta proyectando en el cuerpo de Emilia Rubí Montoya la maternidad “en manitas de niños tuyos” (124). Llama la atención la importancia de las manos como la parte del cuerpo que representa la agencia, lo que podemos asir con ellas. De estar “parando la corriente con tus manos” a “¿alcanzarán estos poemas tus manos,[...]?” (124) hay un salto en las expectativas de las mujeres representadas en el poema, cuyo fin más esperado será el de ser madre.

En el poema “Pies desnudos” Carmen Conde explora la libertad que desarrollará de una manera más detallada en el apartado “Vientos”. Así, podemos leer versos como estos:

¡No sabía yo andar descalza!

Freja iba descalza por su casa, y el tierno ruido de sus pisadas me invitaba a odiar el civilizado zapato.

La primera vez que adquirí la seguridad de la tierra, directamente bajo mi carne, fue en una siesta recargada de humo oloroso, de azúcar, de bailes encerrados en un círculo reducido.

Corrí tanto por los pasillos frescos que se me resquebrajó la piel de mis pies inhábiles. Freja se reía de mi dolor... (115)

Esta ansiada libertad que proyecta desde el momento de recolección de este recuerdo, le hace establecer su primer momento de “seguridad de la tierra” y “odiar el civilizado zapato”. Es consciente de que debe liberar su cuerpo para liberarse a sí misma. El poema permite forjar ambas acciones en una.

No es extraño que, en este momento de su vida, cuando Carmen Conde está descubriéndose, encuentre lugares donde quiera estar sola. En el poema «El cementerio marino», se pregunta “¿Por qué misterioso designio he soportado en mi infancia la proximidad del cementerio? [...] Me perdía de los míos; eran entonces, mis éxtasis solitarios. Un anhelo de evadirme, de misteriosas y nunca descifradas cosas, me atosigaba” (117). De esta manera empieza a encontrar su luz propia: “Por eso frente al mar, a la sombra inmóvil de los callados, abrí mi corazón a la luz en que hoy veo.” (117)<sup>11</sup>

Del impacto que las niñas Freja y Javiva tuvieron en Carmen Conde durante su estancia en Melilla dejan constancia los poemas dedicados a ellas en *Júbilos* bajo el epígrafe «Niñas moras». Son varios los poemas que les dedica. De Freja le llama la atención el aroma que desprendía a yerbabuena, sus dientes, sus pies desnudos. De Javiva reflexiona en la

<sup>11</sup> Con respecto al tema de la soledad, se debe hacer referencia a la correspondencia epistolar entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde recogida por Rosa Fernández Urtasun, donde se establece la presencia de la soledad desde dos puntos diferentes. En primer lugar, como consecuencia del rechazo que siente por parte de la sociedad al querer ser poeta. En segundo lugar, como el sendero que le llevará a su autenticidad poética. (*Epistolario* 437, 451-52)

diferencia entre su amiga y ella misma representada por las manos de ambas, así como expresa su preocupación sobre el papel de la mujer estableciendo un contraste entre “futura esclava del amor obligado” y “manos claras, libres, de gesto seguro y amplio” (Conde 116). Esta diferencia entre el futuro de ambas aparece representada en el poema a través del cuerpo de las tres niñas, el color de su piel y lo que esto significa en cuanto al papel que tendrán que cumplir en un futuro no tan lejano. En estos poemas Conde nos muestra de nuevo una reflexión madura desde su presente hacia la angustia provocada por la falta de libertad de sus amigas en un futuro, quizá en el presente desde el que escribe los poemas:

La morita era fina cual el agua rizada del viento. Corría yo junto a ella encantada de oír la greguería de sus collares de oro, de sus sargas de monedas, de sus ajorcas talladas. En un hoyo de arena hirviente, mis manos y las de Javiva unieron los destinos del mundo: manos pintadas, tatuadas, de futura esclava del amor obligado; manos claras, libres, de gesto seguro y amplio. (116)

Carmen Conde representa sus manos claras, libres y seguras frente a las de sus amigas que reflejan una sociedad que las mantendrá atadas a un casi cierto “amor obligado.”

El hincapié que pone Conde en autorrepresentarse y crearse libre y envuelta en su imaginación desde niña permite que leamos estos poemas con una intención personal por parte de la poeta de establecer una línea clara donde explique la importancia del desarrollo de su yo en la poesía que escribe en este momento. De la misma manera aparece el cuerpo de Conde “casi rubia, con la frente ancha y recta, los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras” (125) que representan la ligazón que la poeta establece entre su cuerpo y su trabajo con las palabras, su identificación con ellas ya viendo que a través de ellas podía expresarse y sentirse diferente. En el poema dedicado a Miss

Mini, nos cuenta su relación con la literatura, sus impresiones de *El Quijote* y de la poesía romántica. Pero llama la atención el final donde se describe a sí misma de pequeña:

Entre todas sus discípulas, ¿hallaría mi recuerdo? Yo era casi rubia, con la frente ancha y recta, los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras, impulsiva, vehemente, inestable... La más inquieta, la más rebelde.

Pero ella, miss Mini, con su deliciosa cortesía inglesa, me invitaba a desayunar los domingos, a pasear, y me dejaba que la viera pintar cuando todas las niñas buenas se iban a sus casas... (125)

En estos versos se observa la intuición poética que Carmen Conde tenía desde niña cuando confiesa que tenía “los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras” (125). De nuevo, sus recuerdos conectan con la idea de su relación con la poesía desde muy pronto y con una cierta rebeldía siendo consciente de que no es como las demás niñas respondiendo a la incitación de Cixous a autorrepresentarse en el texto. (61) Se establece, en definitiva, una relación entre su cuerpo y la función de la poesía desde niña entendiéndose ya cercana al mundo de la imaginación que ocupará su vida de adulta. Su cuerpo representa el concepto interior que tiene de sí misma (Gilmore 132) y su actitud frente a la poesía se refleja en su cuerpo a través de su frente y sus labios que ya producen, en su infancia, imágenes y palabras (Conde 125).

En el apartado *Máquinas* aparece una técnica muy interesante en la que Carmen Conde se representa desde una máquina de escribir. Se muestra el trabajo repetitivo y mundano que tenía en su juventud con vistas al mar: “La máquina de escribir está cansada. Desde las nueve de la mañana hasta las cinco y media de la tarde escribe que te escribe... Claro que ella sola, por su gusto e impulso, no es. Obedece a unos dedos suaves, febriles, de mujer.” (135) De nuevo aparece representado su cuerpo a través de los dedos, dejando claro que son de mujer.

Este poema representa la importancia para Conde de escribirse y de saberse poeta. Las máquinas de escribir tienen una conversación acerca de su trabajo y de las personas que escriben en ellas. Se presentan varios temas. Por un lado, que la mujer encuentra en estos momentos de trabajo inspiración poética y que quiere dejar constancia de esto, no quiere perderlo puesto que pasa muchas horas en su oficina. Por otro lado, la máquina nos recuerda que “eres la única que trabaja con una mujer” (134). Y, finalmente, su autorrepresentación como poeta aparece a lo largo de todo el poema cuando declara “Yo sé que ella escribe cosas lindísimas que no son de la oficina”; o más adelante “Una mañana que tú estabas rota, estúpida quejosa, ella vino a escribir una carta conmigo; luego escribió también ocho renglones que llevaban palabras muy bonitas que yo nunca había escrito.” (134)

También nos deja constancia de su relación epistolar con otras mujeres cuando la máquina declara: “El otro día se lo escribió a una amiga sobre mi rodillo. Le dijo: ‘Yo, como tú sabes hago versos, y quiero publicar un libro muy pronto...’” (134) De nuevo, el afán de dejarse ver como poeta, que roza casi el autoconvencimiento, muestra la necesidad de escribirse como tal en sus versos sobre todo en sus comienzos. Sobre esta necesidad de una comunidad de escritura entre las mujeres durante este momento escribe Pilar Nieva de la Paz en su estudio sobre la voz autobiográfica en las escritoras del 27 donde argumenta que las relaciones de amistad entre ellas fueron necesarias para el desarrollo profesional de las mismas (22) así como la oposición que muchas recibieron de sus familias a la hora de dedicarse a la actividad poética (25).<sup>12</sup>

La última parte de este poema parece significativa en cuanto a que se refiere a los comienzos de su tarea poética. A pesar de tener un

<sup>12</sup> Ver artículos “Amistad” de Urtasun y “La correspondencia epistolar” de Gómez Sobrino para más información acerca de este tema.

trabajo alienante, ella encuentra, en los descansos, un lugar de relativa soledad y silencio para escribir:

Todo quedó en silencio hasta el día siguiente.

El mar llenó otra vez los cristales de las ventanas; barcos inmensos llegaron y se fueron, pausadamente. Cuando sonaban las nueve de la mañana, entró *ella* en la oficina. Era una muchacha de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos. Acarició el teclado antes de empezar su tarea.

—¡Qué limpias sois y qué brillantes, queridas letras! —dijo con voz dulce.

La máquina, humedecidos los ojos por el remordimiento, corrió mejor que nunca, deseando satisfacer a su compañera de trabajo.

Y lo primero que escribió fue:

*Dear Sir.*

Y lo último (hacia las cinco y cuarto de la tarde, bajo la luz indefinible del crepúsculo cerca del mar):

“... Porque en esos barcos que desde aquí veo irse se me huye el alma todas las tardes.” (135)

Carmen Conde se representa físicamente como adulta “de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos” (135) de nuevo para dejar constancia de la unión entre su cuerpo y la escritura.

### **La imprevisibilidad del viento: adentrándose en la identidad**

Otra característica importante que menciona Gilmore a la hora de establecer el *Yo* es la necesidad de “an emphasis on writing itself as constitutive of autobiographical identity.” (42) Dentro de la línea del desarrollo de su *yo* en la poesía, hay que destacar el apartado “Vientos”,

la última sección del libro. Aquí la interrupción autobiográfica se mezcla con el impulso que le da el viento para ser y su consciente visión de esto a lo largo de los poemas. Conde cuestiona la función del viento vacilando entre una más positiva, dadora de libertad y fuerza, frente a otra más negativa, destructora, en definitiva, imprevisible. El símbolo del viento es recurrente en la experiencia poética de Carmen Conde hasta el momento. En *Poemas a María* el viento simboliza la inspiración poética y la libertad: “El viento traía en los ojos paisajes constelados de molinos con sol, balsas desnudas con barquitos de corcho y caña. Muy adentro, una lucecilla azul, lumbre de poemas.” (102)<sup>13</sup> Sin embargo, en sus memorias, hace una referencia a los elementos fundamentales que aparecen de manera intermitente en los diferentes apartados de *Júbilos*. En *Empezando la vida* descubrimos que en sus reflexiones acerca del impacto del viento o aire, recuerda que de niña ella rezaba cuando le tenía miedo:

¿Qué era aquel ruego? Un miedo espantoso a tres de los elementos fundamentales: Fuego, Aire y Agua. La Tierra no me asustaba entonces; era mi infancia tan tierna que aún era yo de la tierra para sentirla ajena; y no la temía.

¡El Fuego!... Dos incendios en mi casa y uno en la calle cercana, en un almacén de petróleo. ¡El Aire!... Ese viento copudo, bravucón, que empuja salvajemente cuanto ve a su paso; viento del desierto, arenoso

<sup>13</sup> En el artículo “La correspondencia epistolar...”, Gómez Sobrino hace un estudio exhaustivo de la presencia y el significado del viento tanto en *Poemas a María* de Carmen Conde y *La voz en el viento* de Ernestina de Champourcin. En el caso de Champourcin, Gómez Sobrino afirma que “La palabra ‘viento’ representa la libertad ansiada y el instrumento que le da voz a su poesía.” (447) y en Conde: “En este poemario [*Poemas a María*] la figura de la mujer oscila entre la romántica y la enfermiza. Sin embargo, Conde incorpora el deseo de un cambio representado por la aparición de la palabra *viento* a la manera que la presenta Ernestina de Champourcin en algunos de sus poemas.” (454)

y ensordecedor. ¡El Mar!... El mar de allí, bramando día y noche en amenaza de alzarse sobre sí y saltar por las calles y casas para llevarse a sus cuevas las vidas temblorosas de los niños...

“¡Líbrame, Señor, del fuego, del viento y del mar!”

Porque el viento arrancaría los tejados y me quedaría yo en mi cama, horrorizada, cara a cara con la noche —pues ocurriría de noche todo esto—. Y si era el mar mi invasor, toda yo quedaría flotando en sus turbias aguas, copiosas de dolor y tumulto. (Conde 67-68)

En los primeros poemas de esta sección aparecen distintas visiones del viento y el significado que tiene para ella. En estos versos se presenta al viento como la fuerza que mueve, que viene del mar en “Los vientos”, el que mueve el molino en “Los molinos” o incluso el que permite que los barcos naveguen en “El viento en la barca”. En este último se establece un diálogo entre la barca y el viento. El viento explica su fuerza, en ocasiones, y la dependencia que tiene la barca para poder moverse:

¡Y yo, subiendo a los mástiles, me burlo de vuestro desencanto!  
Luego, fingiendo coraje, os empujo muchas millas.

[...]

¿no te llevo adonde quieres? ¿No soy yo el que hace crujir tus lienzos con tal suavidad que parecen pájaros anidados en ellos mis caricias?

¿No rizo tu huella en el mar? ¿No lleno de plumas de nieve las crestas de las olas que se te oponen?

¡Yo soy el que te arremolina de luz! Yo, el viento ancho, bronco, tierno y apacible del mar. (137)

La poeta aparece impresionada por la fuerza del viento y así nos lo hace ver en “El viento en el molino de velas” donde el agua y el viento mantienen un diálogo:

—¡Agua! ¿Tienes frío ahí tan honda?

Me mira; va a contestarme.

Dice el agua:

—La tierra, que nunca está fría, me guarda entre sus brazos.

Pero yo quisiera ver el sol ¡Súbeme, Viento!

Este viento se convierte en el compañero de viaje del lector a lo largo de los poemas de este apartado. Pareciera que la fuerza del viento es la que nos invita a recorrer los versos de estos poemas mostrando así su imprevisibilidad; por un lado, el ímpetu necesario que impulsa a la poeta a escribir; por otro, lo destructivo del viento si no se amansa o viene con fuerza. En el poema “El viento de los cementerios” presenta la experiencia del cementerio y la función del viento a la hora de enfrentarse con la quietud de la muerte: “Otro cementerio de pueblo, en el cual corre el viento, marinero y serrano a la vez, con la sana alegría de quien posee secretos de eternidad, vi yo una tarde de mayo...” (139)

En “El viento en la escuela” observamos cómo se presenta al viento interrumpiendo lo preestablecido. Se presenta un contraste muy grande con el viento en los poemas anteriores donde simbolizaba la fuerza dadora de vida, la eternidad, mientras que en este poema se nos presenta como un intruso: “—¡Cerrad las ventanas! — ha gritado doña Isabel, la maestra —. El viento las va a destrozar.” (140) Más adelante doña Isabel vuelve a decir: “—¡Qué desesperación de viento!” (140)

El viento se presenta travieso:

Paquita estaba escribiendo en su cuaderno de redacción, cuyas hojas, al revolucionarse, han corrido la tinta, emborronando las preciosas palabras recién escritas.

Los ojos de la niña se han oscurecido: “¡Viento loco! —ha dicho—. ¡Mira lo que me has hecho!”

Incrédulo, al acercarse para comprobarlo, el viento descompone los ricitos de la enfadada. (140)

No es hasta el final del poema que la maestra nos da una visión un poco más positiva del viento:

Sonriente, feliz de hallar la manera de quedarse sin molestar, el viento saca su merienda del bolsillo y se pone a comérsela muy feliz. Sentadito en el ropero de la clase, entre los sombreros de paja dorada y los delantales blancos de las niñas...

Suspira la maestra con deliciosa nostalgia.

—Se huele a naranjas. ¡Qué hermosos son los huertos de mi tierra! (141)

La visión que se presenta en “El viento en el castillo de Bellver” es un contraste entre la permanencia del castillo y su historia y la capacidad del viento de invadirlo todo: “Las ventanas desnudas, sin una puerta, sin un cristal, sin nada que proteja las enormes habitaciones vacías contra la invasión del viento desbocado.” (141)

En “El viento quiere su amor” destaca este fragmento:

Las florecillas se helarían sin el vaho del viento; se arderían sin el viento que las consuela de sol. Son ellas el amor, la máxima ternura del Viento, que las toca con sus pestañas de niebla, que las besa con arrullo de acequias fluidoras, que las entorna celoso por si un hielo duro o un apretado sol las pudiera herir.

—Esta ladera de almendros es la novia del Viento.

Y el Viento, enamorado, canta sobre las tres colinas en hilera de azules, una balada de ovejitas y de recién nacidas flores blancas. (143)

El hecho de que Carmen Conde deje para el final de su poemario el tema del viento es significativo por dos motivos fundamentales. Por un lado, el viento simboliza la libertad y en estos poemas que hemos analizado más arriba, se observa cómo la voz poética establece un diálogo entre los aspectos de su infancia y sus vivencias más presentes.

En segundo lugar, el tema del viento había aparecido en sus libros iniciales, sugiriendo un tipo de poemas más en el tono de este libro. En *Mi fin en el viento* de 1947 Carmen Conde vuelve a retomar el tema del viento. En definitiva, esta última sección encaja perfectamente con la evolución en la escritura poética de la poeta. El tema del viento será una constante a lo largo de la trayectoria poética de Conde. Esta vacilación en la visión del viento representada en los ejemplos anteriores muestra su lucha interior como impulso para desarrollar su identidad como escritora, pero también siendo consciente de su capacidad destructora. Por un lado, declara “¿no te llevo adonde quieres? [. . .] Yo soy el que te arremolina de luz.” (137), dador de vida en “El viento que quiere su amor” pero también destructor: “¡Viento loco! [. . .] ¡Mira lo que has hecho!” (140). Esta dicotomía representa la fuerza liberadora que siente Carmen Conde a la hora de escribir y verse como poeta, pero consciente de las trabas que tiene a lo largo de su camino.

### Poesía en prosa

Carmen Conde utiliza la poesía en prosa en sus primeros libros hasta llegar a *Mío* (1941). En el prólogo a *Júbilos*, la poeta chilena Gabriela Mistral nos da su teoría acerca del hecho de que las mujeres, en muchas ocasiones, se acercan a la poesía en prosa por los siguientes motivos:

Generalmente lo cultivamos las mujeres por pereza a construir la poesía en verso, lo cual es la norma racional. Por lo regular se da a ello un grupo de almas que fluctúan entre lo poético y lo prosaico, como un pez entre aguas delgadas y gruesas, incapaces, sin aletas ni branquias fuertes, para navegar en la zona poética pura, y a la vez sin la capacidad suficiente para hacer la buena prosa, que es también ardua. (Conde 109)

Lo relevante de la confesión de Mistral es observar cómo se refiere a la mujer a la hora de acusarla de “pereza” o “sin la capacidad suficiente”. Resulta chocante quizás desde nuestros días leer tales afirmaciones. Lo que está sucediendo en este momento en la escritura de Conde (como lo fuera en su momento Mistral) es que estas mujeres escritoras, desasidas de una mano que las guíen, se aventuran a la escritura a ciegas, y experimentando con el género en busca de su propia identidad: “erupting in texts where is not licensed, women’s self-representation has frequently been silenced or marginalized because it has not been interpreted/named/authorized.” (Gilmore 41-42). Esta decisión se ve más como una proeza donde Carmen Conde está ensayando su propio estilo informado por otros géneros que está cultivando en este momento.<sup>14</sup>

La poesía en prosa permite la escritura de este libro desde la identidad añorada y que se encuentra en el ejercicio de la escritura autobiográfica a manera de “discursive contradictions in the representation of identity (rather than unity)” (Gilmore 42). Peter Hetherington y Casandra Atherton, en su estudio sobre la poesía en prosa afirman que “prose poetry has the potential to cross the divide between the urge toward poetry —its capacity to articulate what is otherwise unsayable— and the more discursive and narrative driven prose of novels, biographies, and the like.” (9) Se podría afirmar, por consiguiente, que Carmen Conde acude a la poesía en prosa por dos motivos: por un lado, le permite la articulación de su yo fragmentado en diálogo con otros personajes como la niña o Ana María, ya que “in

<sup>14</sup> En artículo de Isabel Gómez Sobrino sobre la correspondencia epistolar en 1928 y la poesía que Carmen Conde y Ernestina de Champourcin escriben en este momento, nos ilumina, una vez más, el arduo lugar en el que encuentran inspiración y donde practican su poesía, esto es, en las cartas que se escriben entre sí, estilo que, en el caso de Carmen Conde resulta evidente en los poemas de *Brocal* que está escribiendo a la vez que las cartas. (437-39)

prose poems we often find the voice of an author mingled with the voices of characters [ . . . ] in ways that create a sense of an unsettled whole; or a whole composed of disparate, disjunct, and sometimes fragmented parts.” (10-11); por otro lado, le permite utilizar un lenguaje propiamente poético.<sup>15</sup> En el apartado “Niños”, Carmen Conde presenta una serie de poemas en prosa dedicados a los niños que marcaron su infancia: “¿De qué isla, de qué fuente crece este chorro de luceros que son los niños?” (Conde 112). Los distintos personajes van apareciendo en epígrafes donde Conde los describe líricamente. Así de Salvadora García dirá: “Tan delgada te haces cuando te acaricio, que un día toda te diluirás en el agua honda de tus ojos.” (113) o de María Vega: “Sé que has venido por el mar. Tienes enredados en los cabellos cinco luceros blancos que juegan al corro de tu frente.” (113); de Alberto Candelas: “¿a qué cielo disparas la proa de tu barco de papel?” (113); de Carmen Morillas: “Tu voz unirá el cielo con el mar.” (113)

Hetherington y Atherton definen los poemas en prosa declarando que “[they] never [are] entirely driven by narrative and are always trying to point to something about their language or their subject that sits outside of the narrative gestures they make [ . . . ]. Consequently, prose poems may be understood as fragments—they never give the whole story and resist closure.” (14) Esta afirmación está en consonancia con las ideas presentadas por Gilmore cuando declara que la interrupción autobiográfica puede producir contradicciones discursivas y la autobiografía como una interrupción, no como el principal motivo de la escritura de estos poemas. (42) Dentro de las características que se nombran a la hora de definir un poema en prosa, Hetherington y Atherton

<sup>15</sup> Para explicar estas características de la poesía en prosa, Peter Hetherington cita a Marguerite Murphy en su estudio sobre la heteroglosia en la prosa poética. Para más información consultar *Prose Poetry: an Introduction* de Peter Hetherington y Casandra Atherton y *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashberry* de Marguerite Murphy.

declaran que “prose poetry tends to work analogically, metaphorically, or metonymically.” (14) En el siguiente párrafo observamos estos recursos cuando Conde se refiere a “El niño con miedo”:

Hay noches que no traen riberas. Largas, sin la alegría de las que contienen sol. En su confluencia con el atardecido, las noches avasalladoras se dilatan.

Sombra que fluye luz. Todo gira en torno de la quietud silente. Los gallos remueven el mundo más tarde; los corderos brotan su nieve más tarde. Chorro de horas, gota a gota los minutos, compone la eternidad. (125)

El carácter metafórico de esta descripción del silencio de la noche queda plasmado con el “chorro de horas, gota a gota los minutos, compone la eternidad” (125) y continúa con “Esta soledad ácida, la persecución sosegada de los momentos, aumenta los fantasmas que pesaban en nuestros párpados.” (126)

En el epígrafe “Insomnios”, al que pertenece el poema anterior, se nos demuestra con claridad cómo Conde presenta su introspección sobre el contraste entre el ruido y el silencio y sus reflexiones en cuanto al tiempo que demuestran una madurez en sus recuerdos. En “El niño con miedo” el recuerdo de la infancia entra en contraste con la reflexión adulta que le hace hablar de una “hermosura del silencio” frente a la “soledad ácida” (126)

En cuanto al carácter connotativo y analógico que consideran Hetherinton y Atherton como fundamentales a la hora de leer poemas en prosa, hay que tener en cuenta que “so much suggestiveness is wrapped into its apparently simple form.” (15) Continúan afirmando que “when prose poems work analogically, their compressed texts speak sideways, or point laterally to additional understandings, implicitly indicating issues and topics other than those they directly address.” (15) Estas afirmaciones nos llevan al último poema del libro,

“Creación”, poema que se trata de un canto al alma como la última creación de Dios y la que le da sentido al resto de la creación. El punto de vista que se adquiere a lo largo de este poema termina enfocado en la voz femenina “Me quedé pensativa y trémula, hasta que el cielo se desnudó de sus espigas.” (144) Con esta declaración, la voz poética nos deja ver que “la creación era una niña recién nacida, de ojos azules y vagos.” (144) Pareciera que Carmen Conde quisiera cerrar su libro cantándole a la voz que viene desarrollando a lo largo del poemario, una voz femenina que presencia la creación de Dios y su propia creación poética, de nuevo afirmándose en el mundo de la poesía.

En conclusión, en este artículo se ha analizado el recurso autobiográfico en el libro de Carmen Conde *Júbilos* como una interrupción desde donde va surgiendo la identidad de la poeta. Esta presencia autobiográfica refuerza la representación de la voz poética de Conde recurriendo a sus recuerdos de la infancia con la presencia de personas importantes en su vida como su padre o sus amigas de Melilla desde la distancia temporal que acompaña el recuerdo. Sin embargo, la interrupción autobiográfica se ha demostrado con ejemplos que muestran la articulación de un yo fragmentado. En segundo lugar, se ha desarrollado la descripción del cuerpo femenino tanto de Conde como de sus amigas de la infancia a lo largo de sus poemas y la relación que esto tiene con la formación de una identidad femenina y poética con la metáfora del viento. Finalmente, la poesía en prosa se ha presentado como una trasgresión del género autobiográfico como producto de una necesidad de mostrar lo autobiográfico sirviéndose de esta práctica que le presta voz a sus intereses personales y profesionales que quizás no encontró en otras expresiones discursivas.

En definitiva, la voz de Carmen Conde, personal y poética, se hace presente en sus poemas en prosa y en estudios como este para que el camino poético de las mujeres que lo persigan sea cada vez más ancho y claro.

## Obras citadas

- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix y revisado por Myriam Díaz-Diocaretz, Editorial Anthropos, 1995.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.” *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Arco Libros, 1999, pp. 127-54.
- Conde, Carmen. *Carmen Conde. Poesía completa*. Ed. Emilio Miró, Editorial Castalia, 2007.
- Fernández Menéndez, Raquel. “*Hortus conclusus*. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde.” *REI*, vol.7, 2019, pp. 237-60.
- Fernández Urtasun, Rosa. “Amistad e identidad: las poetas españolas en los años 20.” *Epos: Revista de Filología*, vol. 29, 2013, pp. 213-26.
- . *Ernestina de Champourcin-Carmen Conde. Epistolario (1927-1995)*. Editorial Castalia, 2007.
- Ferris, José Luis. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Ediciones Temas de Hoy, 2007.
- Gill, Jo, and Melanie Waters. “Poetry and Autobiography.” *Life Writing*, vol. 6, no. 1, 2009, pp. 1-9.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women’s Self-representation*. Cornell University Press, 1994.
- Gómez Sobrino, Isabel. “La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: Una habitación propia como taller de autenticidad estética.” *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 8, 2017, pp. 436-58.
- Hetherington, Paul, and Cassandra Atherton. *Prose Poetry. An Introduction*. Princeton University Press, 2020.
- Hoff, Ann K. “*This is my room*”: *Modernists Women’s Poetic Self-Disclosures*. 2003. The City University of New York, PhD dissertation.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. University of Minnesota Press, 1989.

Murphy, Marguerite. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashberry*. University of Massachusetts Press, 1992.

Nieva de la Paz, Pilar. "Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27." *Hispania*, vol. 89, no. 1, 2006, pp. 20-26.

Olney, James. "Some Versions of Memory/Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney, Princeton University Press, 1980, pp. 236-67.

Schenck, Celeste. "All of a piece: women's poetry and autobiography" *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ed. Bella Brodzki and Celeste Schenck. Cornell University Press, 1988, pp. 281-/305.