

## EL TEXTO ESPECULAR DE CARMEN CONDE

CANDELAS NEWTON  
Wake Forest University

La proliferación de estudios críticos sobre la poesía escrita por mujeres españolas de este siglo responde a una emergencia de voces de autoras, pocas veces igualada antes en la historia de su literatura, que reclama la reevaluación de precursoras como Carmen Conde, por lo que supusieron en su momento y por su posible impacto en las escritoras que la siguieron. Críticos y otras autoras de su generación reconocen a Conde como la pionera del discurso poético femenino en la España contemporánea (Newton 61). Desde Rosalía de Castro, quien muere en 1885, y con la excepción de Ernestina de Champourcin de la generación de 1927, y cuyo nombre sólo ahora está empezando a ser destacado, no hay otra poeta con el impacto de Conde, primera mujer en ser admitida en 1978 en la Real Academia de la Lengua Española.

En este ensayo me propongo la lectura de la voz de Conde en el espacio poemático, visto éste como el espejo donde la autora recrea su proceso de autoconcienciación y el perfilar de su identidad de mujer poeta. El estudio de la articulación discursiva de la subjetividad femenina en sus textos aclarará el desarrollo de la poesía femenina contemporánea, teniendo en cuenta el lugar destacado que Conde ocupa en dicho proceso. El análisis de una serie de textos seleccionados de distintos libros permitirá trazar la evolución diacrónica de este proceso de autoconocimiento. La relación de Conde con el espacio textual se ilumina al tener en cuenta la elaboración de Lacan sobre el estadio especular y su emplazamiento en el orden Imaginario, y entendién-

dola a modo de representación simbólica de la formación del yo como sujeto. Lacan sitúa dicho estadio entre los 6 y 18 meses cuando el niño, a quien describe como un ser necesitado de ayuda ajena, se mira en el espejo y responde con júbilo al reconocerse por primera vez como identidad autónoma. La identificación entre su ser incompleto y la imagen de totalidad en el espejo inicia un proceso de reconocimiento ficticio —«méconnaissance», en términos de Lacan—, ya que el origen del niño como sujeto parte de la identificación con la totalidad ideal que le ofrece su imagen especular. La identidad se fundamenta así en la imagen de un yo que es otro, del que siempre el sujeto va a sentirse alienado (Lacan 1-7) <sup>1</sup>.

La elaboración de Lacan sirve de paradigma para aproximarse a Conde y su relación con la actividad discursiva. Para Conde el texto es un espacio altamente confesional donde su yo se expresa abiertamente como «la verdadera verdad del asunto» («Carta IV a Katherine Mansfield»). La palabra quiere ser reflejo directo de la subjetividad y de su fusión con el entorno, sin mediaciones intelectuales. El mismo lenguaje «disonante» de Conde, por el uso de aliteraciones ásperas, enumeraciones, versos largos y altisonantes, llama la atención hacia su carácter material, como si la autora no se hubiera detenido en pulirlo, en hacerlo «poético». El «vigor» y la «anchura» de su voz, según se le caracterizó frecuentemente por la crítica, configuran una identidad de «mujer entera», en perfecta correspondencia con la realidad natural y plena que su lenguaje quiere designar. La novedad de esta voz residió entonces en asumir una adecuación entre sus significantes y valores de veracidad, sinceridad y entereza que contradecía las ideas preconcebidas de que la poesía femenina tenía que ser cursi, sentimental y blandengue <sup>2</sup>.

En el texto de Conde el yo se construye a partir de la imagen de una identidad ideal basada en su fusión con la naturaleza primordial y sus valores de plenitud del ser. A veces, y especialmente

<sup>1</sup> Para una elaboración sobre el modelo lacaniano de la constitución del sujeto y su conexión con el lenguaje, véase el libro de Silverman 149-93.

<sup>2</sup> De entre el gran número de mujeres poetas tras la guerra José Luis Cano destaca a Conde como la «de mayor personalidad, de vena más rica y jugosa». Luis Jiménez Martos acredita a Conde por dar anchura al horizonte de la poesía femenina y por el tono vigoroso de su obra.

en sus primeras obras, esa plenitud pasa del discurso de la naturaleza a otro sistema, como la religión y la historia, cuya carga de significación totalizadora ofrece la imagen ideal de seguridad y solidez para la constitución de la subjetividad. La fragmentación ocurre cuando la autora empieza a percibir la otredad alienante de ese discurso. El texto de Conde se desarrolla entonces en un vaivén entre querer conciliar su imagen/palabra con ese otro discurso que insiste en excluirla, o en aferrarse nostálgicamente a su «verdadera» voz, la de su fusión con el discurso de la naturaleza y sus valores de pasión y plenitud vital, aunque la imposibilidad de evadir la mediatización cultural y lingüística se haga cada vez más evidente.

Este vaivén textual se corresponde con el intercambio entre los planos semiótico y simbólico, en términos de Kristeva, sobre el que se constituye la subjetividad en el proceso discursivo de la significación. Kristeva asocia el orden semiótico con las operaciones primarias de la fase pre-edípica, con sus instintos y pulsaciones, fase que precede a la simbolización implícita en el proceso discursivo. Ese orden describe bien el que Conde apela en la mayoría de sus poemas, el orden de impulsos, emociones y pasión que la autora fusiona con el lenguaje de la naturaleza como expresión de su verdad más íntima. La búsqueda de ese plano ideal se asocia con el intento de recrear un lenguaje «directo», donde el significante represente fielmente el objeto que designa. Esa dirección se contrapone a las imposiciones del plano simbólico con sus prescripciones culturales y su acercamiento lógico, con la inevitable mediatización implícita en el lenguaje. El proceso de la significación en Conde se sitúa así en el intercambio entre ambos planos —el imaginario o de la identificación y el simbólico o de la alienación— que el estadio especular ilustra (Moi 12-15).

De entre sus primeros textos «Mi primera comunión» (OP 131-34), de su libro *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)*, ejemplifica el juego entre la identificación con un discurso que se impone como totalidad y la alienación que conlleva su carga simbólica. Comienza con el regalo del Libro de la Primera Comunión que a los ocho años le hace una monja. Las tres mayúsculas sitúan al Libro en el orden simbólico en que la niña está a punto de entrar, el del uso de la razón, como la misma

Iglesia indica para aquellos que van a recibir la Eucaristía. El día esperado ni la tuvieron que despertar, comenta, pues antes del gallo ya estaba levantada. Símbolo solar de la vigilancia y la actividad, de la preeminencia del espíritu sobre el cuerpo (Cirlot 213), el gallo la despierta de la ensoñación de su infancia semiótica, introduciéndola en el orden de la razón. La oscuridad amorfa de su cuerpo iba a ser penetrada por el «rayo abrasador de purificación, el Señor» (*OP* 132), dando entrada a la luz del orden simbólico, del espíritu de la trascendencia.

La recepción de la Eucaristía es un deslizarse suavísimo e imperceptible del Señor en la sangre, «tallándomelo todo con semejante energía que jamás, a partir de la Primera Comunión, dejaríamos de pertenecernos». La fluidez del cuerpo anterior a la razón da paso al «tallar» por la presencia del Señor y su orden, haciendo de él la vasija donde el Verbo se aposenta. De resultas la inquietud de niña revoltosa y fantástica debe enmendarse para ser «una niña perfecta, suave, inmóvil, callada, que no inventaría nada, nada en absoluto» (*OP* 133). La actividad multivocálica de la fantasía creadora de la niña se contiene ante la recepción del Verbo y su imposición de sometimiento y estatismo: «Pues habría que estarse quieta a partir de aquel día.»

El «tallar» y el «quietismo», como los términos que usa Conde para articular su entrada en el orden simbólico, describen el ajustamiento que el sistema de identificación y mimesis propio del orden imaginario debe sufrir en toda constitución del sujeto. La palabra se ajusta ahora a la expresión de las emociones propias pasadas por el filtro de la religión, por la promesa de plenitud ontológica que la adhesión a ese orden ofrece al sujeto. Pero el precio a pagar se halla en la alienación, pues la identificación con ese discurso totalizador exige la exclusión de la propia imaginación creadora del campo de la representación: su palabra debe ser tallada para reflejar el significado único como un espejo quieto y estático sin interferencias de la propia diferencia o alteridad. En este punto de su obra la autora cree en la posibilidad de acceder a los privilegios del orden simbólico de la religión, y seguir aún así manteniendo la fluidez creadora del orden semiótico que asocia con su infancia: «El vertiginoso arder de mi infancia seguiría creciendo.»

Este optimismo se reitera en otros ejemplos, como en el texto XXVII de *Mientras los hombres mueren* (1938-1939, OP 200) al referirse al discurso de la historia: «Veníais a mí por entre las ruinas de frondosas civilizaciones, por entre las raíces de Herculano, Pompeya, Roma.» Mientras el «vosotros» y su civilización están bien documentados en mapas, libros y monumentos, la autora constata: «Nadie sabía de mí. En ningún libro, todavía, aparecía el edificio de mi inteligencia ni la pleamar de mi corazón.» El «vosotros» sugiere el otro de un discurso totalizador del que el yo está excluido. Ante él, la protagonista se escuda en la utopía de un orden primigenio del que parte su fuerza de mujer, su voz corriendo más profunda que «todas las raíces de todas las ruinas, que todos los estanques donde bañaron el oro de sus estatuas los griegos y los romanos.» Frente a los monumentos clásicos, los edificios elevados por la mujer se enraízan con la hondura de la tierra. Implícito aquí está el rechazo de lo cultural por artificioso y la defensa de lo natural por más auténtico. La hablante se sitúa ante el texto-espejo convencida de que la plenitud de su palabra podrá afrontar todo otro orden que insista en mediatizarla. La constitución del sujeto en Conde se desarrolla en este proceso discursivo donde el yo se fragmenta entre el deseo de mantenerse nostálgicamente en un lenguaje semiótico utópico, sin mediaciones entre el significante y el objeto que designa, o el de conciliar la palabra propia con la otredad del orden simbólico y la mediatización del discurso. Ambas direcciones van marcadas por la alienación, cayendo en lo inoperante de una regresión hacia un origen utópico, o en la disolución en una imagen ideal que persiste en su otredad. Es el juego nunca resuelto entre el yo especular o imaginario y el yo social.

Cuando Conde se resiste al reconocimiento de la fragmentación en su sistema de representación, sus poemas se vuelven espacios especulares donde proyectar imágenes de perfección ideal, como la figura del héroe o el cuerpo bello del adolescente, pues le ofrecen paradigmas de una totalidad sin fisuras. Al insistir en mantenerse en el estado especular de identificación con esas imágenes de idealidad, los textos adquieren un tono mítico cuya naturaleza ilusoria se revela más cuanto más enfáticamente la autora insiste en afirmar la plenitud de estas figuras. El orden Imaginario, y su creencia en un discurso no mediatizado, mantiene la ficción de un sistema de esencias que dan seguridad al yo y su situación en el mundo. En *Ansia de gracia* (1945), el afán de eternidades, o «an-

sia» de la hablante por la verdad esencial, se concreta en imágenes que connotan solidez y fijeza; de ahí su admiración por El Escorial, paradigma de la síntesis de totalidad y perfección. Tras el caos de la guerra la hablante se retiró a El Escorial, máximo ejemplo del orden simbólico de la España eterna, y ancla en el suceder temporal preconizando estatismo e inmovilidad (*OP* 259-60). Allí confiesa haber aprendido a conocerse y de allí dice haber sacado lo mejor de su vida. Toda posible ambigüedad se disuelve ante la racionalidad de este monumento cuya sola presencia le ofrece la protección y seguridad de que Tierra y Cielo son reales, de que vive en un mundo con sustancia y solidez<sup>3</sup>.

Estos textos quieren mantenerse en la articulación de un orden Imaginario utópico que precisamente coincidió con el discurso del franquismo y su vuelta a los valores eternos, lejos de la contingencia del presente. Ante el caos de la guerra, el texto se vuelve un refugio donde continuar la construcción ficticia de una mimesis identificadora, resistiendo todo confrontamiento con la palabra como un «otro» alienado del yo. Pero la confrontación es inevitable, como se atestigua en «En el principio» (*OP* 267). Conde se enfrenta con la paradoja del lenguaje y su naturaleza mimética a la vez que autónoma, y cuestiona su primera creencia en la posibilidad de una palabra directa y sincera. Como el título indica, el poema recrea ese momento inicial bíblico cuando todo es un prodigio de luz y color. El yo es la sede donde grandes mundos se agitan en espera de adquirir forma cuando la hablante los nombra con su palabra. Ese recinto informe adquiere identidad al ser nombrado, pero a cambio pierde su fluidez. El «llamar» se vuelve por eso una tortura, pues al producir el ser de la cosa en el nombre, ese mismo nombre la limita, ya que nunca cubre la distancia entre su emisión y el objeto que designa.

<sup>3</sup> Para una elaboración más extensa de *Mi libro de El Escorial* de Conde, véase mi artículo indicado en la bibliografía (64-66). Dentro de esta línea esencialista se sitúa la admiración de Conde por la figura del héroe, signo poético de la «síntesis suprema» que Conde espera obtener tras destilar lo más puro del zumo de su yo/fruto. Por eso dice que el héroe está entre y con cada uno de nosotros, pues configura ese impulso de realización personal que todos poseemos y cuyo desarrollo depende de nuestro empeño. El espacio textual de Conde se extasia ante la imagen excelsa del héroe, máxima sublimación de la imagen del yo. Conde admira en el héroe lo que Aristóteles destaca en el hombre virtuoso, la megalopsychia o grandeza de alma u orgullo aristocrático (Trilling 86). Los héroes, como los cuerpos bellos y adolescentes en otros poemas, le ofrecen «epifanías», momentos donde la intensidad ontológica se acumula frente a la monotonía diaria (Newton 66).

Implícitamente hay aquí también un cuestionamiento del principio de identidad y de todo su edificio de verdades únicas y fijas que, nombrando la realidad y situándola en el recinto seguro y protegido de lo estable, destruye la ambivalencia que mantiene al ser en su multiplicidad de posibilidades. Por un lado la hablante anhela la «bóveda de la verdad con nombre fijo», por la exactitud y seguridad que ofrece, pero a la vez quiere dejar espacio para lo informe y no identificado. Desea articular el nombre fijo de las cosas, pero a la vez rechaza las limitaciones impuestas por ese nombrar. Y como el poema nos refiere al principio bíblico, el nombrar adánico cae bajo escrutinio. Al final la hablante opta por «¡No llamar, no cercar, no destruir la eterna / sucesión de las formas inmersas en la Nada!» (OP 268), pidiendo la vuelta al estadio de fluidez semiótica anterior a la Creación o toma de conciencia.

Si esa vuelta es imposible, Conde pide entonces aplacar la multiplicidad de direcciones a que le lleva su deseo para amoldarlo a los parámetros del orden simbólico y la seguridad que ofrece: «Estar contenida, limitada, / poseída por una forma única» (OP 276). Estos versos de «Conocimiento», de *Ansia de gracia*, articulan su deseo de superar la fragmentación que experimenta entre seguir los impulsos del orden semiótico y la pertenencia al recinto cultural, a expensas del deseo propio. La autora reconoce la necesidad de censurar su propia voz mía» (OP 279). Esa voz «deslumbrada» y disonante se asocia a la de un discurso femenino que parece haberse aposentado en ella: «como si todas las mujeres abrazadas, / nunca viva y clamorosamente, / hubieran entregado el fondo de sus vidas» (OP 276). El «conocimiento» a que alude el título es el de constatar la distancia del yo femenino de la imagen de plenitud y pertenencia ontológica del discurso cultural. Conde describe esta alienación como la «inquietud de la carne y del espíritu», la imposibilidad de conciliar el deseo propio con la imagen ideal, el significante con el objeto que desea designar. Para poder seguir viviendo es necesario retener la voz que clama por el derecho a la plena identificación con la totalidad:

Gritaré mis sollozos porque me lo quitaron todo:  
mares y cordilleras, selvas rojas y negras;  
¡A mí, una emisaria de lo sagrado eterno!  
¿Y van a estarse sordos los ángeles, entonces?  
¿A no escuchar que sufro tormentos del engaño  
que a mi vida le hicieron con mandarles vivir? (OP 279).

Estos versos proceden del poema «Seguridad» cuya meditación se enlaza con la de «Conocimiento», ambos del mismo libro. Como mujer, portavoz de todas las mujeres, Conde clama en protesta por haber sido víctima del engaño del estadio Imaginario y su representación de una totalidad sin fisuras.

Cuanto más interesa retroceder a ese orden semiótico primigenio, más percibe la futilidad de su esfuerzo. En «Madre» la autora trata de captar, en la figura primordial de su madre, el estadio anterior a la escisión de la imagen especular, pero lo que encuentra es una mujer vieja cuya forma está perdiendo solidez, como se expresa en el significante de sus senos «cual hojas secas en el agua» (OP 283). Hinchidos antes del lenguaje maternal de vida/leche, se han secado con el tiempo y ahora apenas flotan, despojados de su decir. Esta imagen manifiesta lo ilusorio del proceso de identificación especular, aunque nos veamos condenados irremediabilmente a repetir la misma escena de identificación / alienación: «¿por qué soy así yo, de quién es la nostalgia / de tantos paraísos?» (OP 284). El silencio de la madre, ignorante también de su identidad, connota el del lenguaje maternal semiótico, igualmente acallado.

Las preguntas sobre la propia identidad se continúan, como en «Inquietud» de *Pasión del verbo* (1944, 3): «¿Dónde se guarda la estrella mía / mi cristal de amor?» Estos versos sugieren el reflejo de una imagen de transparencia pura, sin la huella de otredad que inevitablemente marca lo prístino de la escena del origen. La autora confiesa buscar el agua que sacie su deseo, pero sólo conoce «el eco de la fuente». Los mensajes que le llegan son palimpsestos donde el original se evade. Se percibe excluida de un conocimiento y lenguaje que insisten en negarle las respuestas que parecen poseer. Lo suyo se define ahora como una «soledad de reflejos» (4). El texto especular no reproduce la imagen de su yo total sino el reflejo de otro reflejo.

En *Mujer sin Edén* (1947), por boca de Eva la hablante dramatiza el dilema personal entre su deslumbrada voz, o la expresión de su deseo como se ilustra en la historia bíblica, y los designios de la religión patriarcal de los que Eva está excluida. La primera queja de la hablante es por haber sido forzada por la creación a «ser sacada» del cuerpo de Adán, su «patria chica» (OP 373). Allí querría volver a «hincarse» recobrando su primer estado de perte-



nencia y protección. La protagonista-Eva siente nostalgia por la identificación en el origen primigenio de un orden Imaginario. Por oposición, la mujer está exilada, «sacada», «deshincada» de esa plenitud original por haber ejecutado su deseo de querer saber más, de anhelar conocerse y lograr la identidad propia, el mismo deseo que movió la creación a ser (OP 374): «¡La fuente del placer, rosas mis pechos / cerrándose a la luz, por conocerse!» (OP 382). La exclusión de la escena primaria de participación coincide con la elaboración lacaniana del deseo como el movimiento para sobrepasar la distancia entre el yo y la otredad de su imagen ideal, el deseo implícito en la mediatización simbólica del lenguaje entre el significante y el significado. El deseo de la mujer-Eva es de conocerse/realizarse al actualizar el placer contenido en la rosa de sus pechos, pero esa promesa de plenitud prueba ser un otro que insiste en excluirla de su participación. El significante no logra la identificación con un significado cuya totalidad se posterga en la sucesión infinita del discurso.

Dios es el significado trascendente hacia el que se dirige todo el discurso de la religión. En él la mujer es el otro excluido del campo de la representación. Así en «Inquietud» (OP 408), la hablante Eva eleva su grito de protesta por haberle sido negada su identidad: «Nadie sabe mi ser, y soy el mundo redondo.» Sede donde vida y muerte cumplen su círculo, la mujer, sin embargo, sigue siendo mero receptáculo, sin que su identidad posea una impronta. En «Súplica final de la mujer» (OP 426-28) constata que Dios no perdona su culpa, y su castigo es hacerle germinar en un ciclo constante de vida arrancada por la muerte: «brotar y aniquilarme lo que broto a la fuerza, / porque un día yo quise que el hombre por Ti hecho / repitiera en mi cuerpo su estatua, tu Figura». La mujer ha sido castigada por querer emular la creación divina en su capacidad procreadora; por querer perpetuar el orden Imaginario de la identificación plena entre significante y significado <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Judith C. Richards estudia *Mujer sin Edén* como ejemplo de una revisión en que la hablante triunfa al apropiarse del lenguaje masculino e imponer el poder de su creación paralelamente al de Dios; la aventura poética de Conde en esta obra es así «self-integrating», según Richards. Sin embargo, la revisión nunca logra desbancar el poder de la historia original. Aunque la lectura revisionista ilumina aspectos del texto de Conde cuya novedad es innegable, también lo fuerza a un acercamiento crítico que uniforma sus diferentes voces y resuelve su dialéctica en aras de una emancipación feminista proclamada de antemano por el acercamiento adoptado. El texto pierde así su multiplicidad significativa y los altibajos del

Al final la hablante Eva es vieja y ha olvidado su deseo de identidad, de saber y conocerse, pero no así Dios quien «quiere que sufra mi delirio / de un solo día hermoso del que guardo el aroma» (OP 427). El día de la culpa es el del delirio desatado cuando Eva se atrevió a introducir su otredad en el discurso divino. El delirio es el discurso que se ha desviado de un designio prefijado<sup>5</sup>. En este caso es la prohibición de Dios de cuestionar el totalitarismo de su palabra a que la mujer Eva se atrevió. Aunque Patricia Yaeger (244) analiza el delirio como una de las estrategias emancipadoras en textos feministas, en Conde sugiere una emancipación altamente censurada por la misma hablante. Su delirio fue pretender conocerse y autoafirmarse cuando Dios la creó a la sombra de Adán. Aunque las protestas de la hablante cuestionan la persistencia del castigo de su exilio, no intentan sin embargo la articulación del lenguaje de su delirio, sino la súplica de que Dios se olvide de su «desviación» y la deje entrar en su recinto. Conde quiere ser aceptada en el «dentro» del discurso simbólico de la religión pues el delirio de su voz semiótica ofrece una multiplicidad significativa de gran inestabilidad.

La renuncia al discurso semiótico ante el peso del orden simbólico se continúa, así en «Autobiografía» de *Derribado arcángel* (1960) (OP 698-99). Su «arder de la infancia», es un «delirio» que nunca se va a realizar y que por ello la autora reprime: «Dormida por los siglos se ha quedado, / sin nadie que libere tanto sueño, / la niña que me dio lo que yo he sido» (OP 699). Como *La bella durmiente del bosque*, la niña soñadora que fue la hablante ha sido silenciada, sin ningún príncipe que la libere de la parálisis en que la cultura la retiene. Desde sus primeros años la hablante detecta esta censura como mecanismo de sobrevivencia: «secreta joven grave en sus pasiones, mujer que renunció porque tenía / temor de

---

drama de la autoconcienciación se disipan. Como en el resto de su obra, aquí la voz de la hablante Eva se mueve entre opciones varias: asumir valores propiamente masculinos, como los de ser «una mujer de armas tomar» que adopta sin vacilar el papel heroico de «sufridora del drama sobrehumano», llevando sobre sus hombros el peso de la culpa universal, o bien lamentar su destierro del orden del Padre, o bien admitir su otredad insalvable. Esta dialéctica resta «triunfalismo» a la lectura del texto de Conde, pero hace resaltar su riqueza significativa y el vaivén en el proceso de autoconcienciación; su dinámica de rendirse a la vez que resistir el discurso dominante.

<sup>5</sup> Kristeva define el delirio como «a discourse which has supposedly strayed from a presumed reality» (81; Moi 307).

contener cuanto contuvo». La melancolía y sentimiento de pérdida y resignación de estos versos es total: la protagonista se rindió por temor a confrontar el resuello de lo que sentía por dentro. De resultas esa niña que aún soñaba «no despertará más en mi cuerpo». La pasión femenina ha sido apagada.

En «El prieto manzano esá ahí» (OP 904) de *Enajenado mirar* (1962-1964), la protagonista se refiere al manzano, locus donde su voz proclamó el delirio de conocerse pero que ahora confiesa ni recordar siquiera. El título de esta colección apunta sin ambages al estado de alienación a que está desembocando la identificación primera. Su castigo, por haber querido participar de la imagen de plenitud que le ofreció la manzana, es algo que dice saber porque se lo dijeron, es decir por la transmisión verbal de la historia. Tan distanciada está de ese deseo que al palpar el fruto no es capaz de reconocer lo jugoso de su pulpa. Confiesa no tener hambre de la manzana y se va dejando atrás al árbol en el jardín, y con él la posibilidad de un discurso donde articular la identidad femenina.

Lo que la alineó de su deseo fue algo potente pues «frenó con hierro, acero y con basalto / aquello que era yo, la que no he sido» (OP 907). Las imágenes de metales connotan la dureza de un orden racional sobre la fluidez semiótica, acabando por desvanecer todo delirio de conocerse. Más adelante describe el posible epitafio a todo el ser que no le fue posible articular en su discurso: «Cuerpos y cuerpos, jardines, / cabelleras de olorosa hierba; / volcanes de tremenda voz», un caudal semiótico de corporeidades, sensaciones, impulsos a que no pudo dar salida. Frente a esas inmensidades: «Pero yo, limitada a lo mínimo. / Yo, atragantándome de mí» (OP 942). La pertenencia al orden simbólico exige el «tragarse las propias palabras» ya que en su totalitarismo no hay cabida para la divergencia de los impulsos semióticos. La identidad propia se ahoga en la insalvable distancia que la separa de la plenitud del otro.

En *La noche oscura del cuerpo* (1980), la hablante de Conde se permite penetrar en el recinto semiótico del cuerpo. Si en el texto de San Juan de la Cruz, a que alude el título, la noche oscura del alma anticipa la luminosidad de la unión mística con Dios, el oscurecimiento del cuerpo en Conde parece sugerir la penetración en lo amorfo del cuerpo en el acto de la creación. En la sección «Desde la otra ladera» (66) se constata que «la otra ladera» no es el «más allá» del aquí, donde el místico emplaza su unión con Dios,

sino la interioridad o resuello de la hablante donde sus impulsos se suceden en fluidez, pugnando por una erupción donde dejar escapar su arrebató. Lo que salga será el magma con que el papel de la escritura será abrasado. Se trata así del proceso de creación en la «otra ladera» del orden semiótico, traspasando las restricciones simbólicas para efectuar la identificación entre el yo y la imagen especular, o la palabra y su referente.

El paso desde ese recinto interior al papel se hará por la mano, apuntando al carácter físico del acto creador, al tacto y a la caricia. Sin embargo, pronto constata la imposibilidad de sustraerse al dominio del «ellos» («no es posible / prescindir de los de fuera») cuyas exigencias «destrozan» «la fluencia / suavísima y misteriosa» que es la escritura femenina manando desde el recinto del cuerpo a la pluma y desde ésta al papel. El bloqueo del «ellos» sobre la fluidez del delirio se describe como un «tasajo» del cual surge el poema que la hablante califica de «lúcido». El poema articula el tasajo que produce la censura del discurso femenino del delirio, el tasajo al constatar el engaño de la identificación con la imagen ideal de plenitud, y de la mediatización o alteridad del discurso. Y el poema es «lúcido» porque configura el conocimiento de alienación a que ha llegado la meditación poética.

En el poema 7 (84) la mujer está sola «en una hermosa estancia de alto techo, / sentada ante gran mesa redonda», en un recinto que parece abarcarla por los lados y por encima cuando se apresta a escribir. Aunque quiere inscribir en el papel palabras nuevas, encuentra que acaba repitiendo las mismas: «tiempo, eternidad, la conciencia, / conjuración de sentimientos», el discurso simbólico estructurado en la repetición de categorías esenciales, dirigidas todas hacia la articulación de un mismo significado trascendente que «la estancia de alto techo» de la tradición parece generar. Incapaz de inscribir su voz, la hablante se queda «ensimismada, triste», deja la pluma y el papel queda incólume. El texto especular denuncia la ausencia de la imagen de la mujer del orden de la representación: «Arde vacío el espejo, desprovisto de la imagen / que las mares insondables diluyeron» (125), dice el colofón. Las mares insondables se asocian a muchas de las otras imágenes a que Conde ha recurrido para articular el orden semiótico como el espacio anterior a la mediatización simbólica del lenguaje. Su disolución en los mares insondables sugiere la imposibilidad de querer aferrarse a un orden que sólo puede conducir al delirio o a la inarticulación.

En sus comienzos el texto especular de Conde se llenó con el narcisismo extasiado de una hablante henchida de su potencial. La captación de la otredad de la imagen o alteridad del lenguaje, con la consiguiente alienación, se asoció con los discursos de la religión y la historia, principalmente. La lectura de una serie de textos en proceso diacrónico ha mostrado que, aunque al comienzo la autora creyó poder mantener un balance armónico entre la imposición de dichos discursos y su propia voz, entre los órdenes semiótico y simbólico, y entre la identificación con la imagen de plenitud que esos discursos ofrecían y la exclusión de su propia imagen que ese mismo totalitarismo exigía, la escisión de su yo es cada vez más acuciante. Enmarcada por su época, y por su éxito fijándola dentro de la imagen «oficial» de mujer creadora, Conde no pretende la formulación de un discurso que articule la identidad femenina, sino el medio de ser aceptada en el orden oficial, de compartir la palabra con el hombre, de recobrar la fusión entre los sexos que la cultura separó. Los mismos vaivenes en su escritura cayendo, más que menos, en el sometimiento, la resignación y las justificaciones, reflejan bien la problemática de la mujer creadora en su momento, y la de Conde en particular.

Desde sus comienzos, cuando se preguntaba por la autenticidad de la voz que el público aclamaba (*O.P.* 244), Conde se ha visto constreñida por su mismo éxito, inscrito éste en un discurso dominante que admitía a la mujer en tanto en cuanto su voz se integraba con el hombre<sup>6</sup>. Sin embargo, los intentos de integración van desintegrando su espacio poemático al revelar la imposibilidad de armonizarlos con el deseo de autodefinición. Muchos de sus textos decepcionan a la lectora actual quien ve la discrepancia entre su lenguaje sonoro y desafiante y su resignación final. Aunque el resultado no sea triunfante, aunque este discurso no pueda mantener su impacto en las nuevas promociones de mujeres poetas, su vaivén revela las soluciones provisionales a que la mujer creadora ha tenido y tiene que recurrir en su autodefinición.

<sup>6</sup> En el prólogo a *Ansia de gracia*, 1945 (*OP* 244), Conde sitúa el inicio de su voluntad creadora cuando al publicarse una primera novela suya su nombre, en mayúsculas, apareció en la primera plana del diario. El periódico se volvió el espejo donde las letras impresas de su nombre le devolvieron su «exteriorizada conciencia literaria». Los éxitos se sucedieron con gran rapidez publicando en los mayores periódicos madrileños, cuando otros tenían que trabajar arduamente para lograr los mismos resultados. Sin embargo ella misma se pregunta: «Mas, ¿me satisfacían los pequeños y firmes éxitos? ¿Eran, en verdad, de mi ser auténtico?»

OBRAS CITADAS

- Cano, José Luis, «Crónica literaria. Literatura femenina», *Proel* (otoño 1946): 117-19.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- Conde, Carmen, «Cartas a Katherine Mansfield», IV *El Sol* (Oct. 11, 1935): 2.  
— *Obra poética (1929-1966)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1979.  
— *La noche oscura del cuerpo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1980.
- Jiménez Martos, Luis, «Poesía femenina de posguerra», *La estafeta literaria* 288 (3-28-1964): 4-5.
- Kristeva, Julia, «Psychoanalysis and the Polis». Tr. Margaret Waller. *Critical Inquiry* 9: 1(Sept. 1982): 77-92.
- Lacan, Jacques, *Ecrits. A Selection*. Tr. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton 1977.
- Moi, Toril, ed., *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986.
- Newton, Candelas, «El discurso heroico de Carmen Conde», *Monographic Review/Revista Monográfica* VI (1990): 61-70.
- Richards, Judith C., «The Word Without End: Mythic and Linguistic Revision in Carmen Conde Abellán's *Mujer sin Edén*», *Monographic Review/Revista Monográfica* VI (1990): 71-80.
- Silverman, Kajan, *The Subject of Semiotics*. New York & Oxford: Oxford UP, 1983.
- Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard UP, 1973.
- Yaeger, Patricia, *Honey-Mad Women. Emancipatory Strategies in Women's Writing*. New York: Columbia UP, 1988.