

Aproximación comparativa a la poética de María Enciso y de Carmen Conde

Este capítulo, eje central de este ensayo, llevará a cabo la comparación de la obra poética de nuestras autoras, centrándonos, como anticipábamos, en *Cristal de las horas* (1942) y *De mar a mar* (1946), de María Enciso, y en *Mientras los hombres mueren* (1954) y *En un mundo de fugitivos* (1960), de Carmen Conde. Aunque la selección en María Enciso ha sido sencilla, ya que su trayectoria poética es breve y consta básicamente de estos dos títulos, resulta necesario seleccionar un par de poemarios entre la muy prolífica y extensa obra de la poeta cartagenera para manejar un corpus parecido en ambas autoras. Con esta intención, se han escogido las dos obras de Carmen Conde que más tratan la Guerra Civil y donde la visión de las mujeres está, desde nuestra perspectiva, más presente –lo que se justifica, además, teniendo en cuenta que fueron los únicos poemarios de la autora que tuvieron que publicarse en el extranjero para evitar la censura–. Por otro lado, más allá de nuestro corpus principal, haremos referencia a algunas de las otras obras de las autoras: como son los ensayos de *Raíz al viento* (1947) de Enciso, o las memorias de Conde, *Por el camino, viendo sus orillas* (1986).

Focalizaremos nuestra comparación desde tres perspectivas distintas. En primer lugar, nos preguntaremos desde dónde escriben nuestras poetisas y examinaremos los efectos que el exilio o el insilio pueda tener en sus obras. A continuación, analizaremos cuál es la imagen de la mujer que se desprenden de sus poemas, y, finalmente, nos centraremos en la forma en que nuestras poetisas emplean el lenguaje, indagando en la compleja cuestión de la «mirada femenina».

1. La España peregrina y la España cautiva: «un absurdo vivir entre paréntesis»

La guerra española de 1936, por más que se defina como una guerra civil²⁷, no fue un acontecimiento exclusivamente peninsular. A nivel europeo, es sabido que la contienda ofreció una oportunidad idónea para poner en práctica el armamento militar y las estrategias de combate que posteriormente utilizarían las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Cabe destacar también que los países latinoamericanos de habla hispana acogieron a un gran número de exiliados republicanos, lo que favoreció a un rápido desarrollo intelectual en América. Al fin y al cabo, muchos de los exiliados y las exiliadas que llegaron al otro lado del Atlántico formaban parte del vanguardismo y de la intelectualidad española, de ahí que accedieran con su llegada a universidades, periódicos y revistas en sus nuevos destinos, desarrollando de nuevo la labor artística e intelectual que se había suspendido en territorio español (Abellán 1978, 108).

Referirnos a una suspensión intelectual en España podría inducir a confusión, pues es evidente que la producción artística y el pensamiento intelectual español tuvieron en el siglo xx un amplísimo recorrido. En un texto titulado «Para quién escribimos nosotros», el escritor y exiliado Francisco Ayala aborda esta cuestión. El autor defiende que la guerra interrumpió la creación intelectual dentro del país, puesto que el contenido bélico acaparó con gran parte de los textos literarios de la época y alteró el desarrollo creativo y cultural que se estaba produciendo en los años anteriores. A este respecto, Ayala cree conveniente distinguir entre la literatura escrita en zona «nacional» y en zona republicana. Los textos producidos en la zona insurrecta responderían, sobre todo, a la motivación propagandística de un régimen recién establecido, hecho que ensombrece enormemente cualquier valor artístico. Mejor valoración tendrían las obras producidas en zona republicana, aunque no dude en afirmar que «excelentes y vivaces como eran, tenían en su maravilla algo de

²⁷ Si bien es indudable que la nuestra fue una guerra cuyos bandos se formaron dentro de los límites de un mismo Estado –por ello la hemos llamado tantas veces Guerra Civil–, la contienda bélica en España fue muy significativa a nivel internacional y, además, es importante recordar que la dictadura se consolidó gracias a unas tendencias geopolíticas que le fueron favorables. Llegados a la cuestión del exilio, sería recomendable extender el uso del término «Guerra de España», que emplearemos reiteradamente a lo largo de las próximas páginas, puesto que nos permite relacionar e interpretar la guerra civil española en diálogo con otros fenómenos de la historia occidental, como fueron el auge del fascismo europeo o el anticomunismo estadounidense.

inverosimilitud» (Ayala 1990, 198). A causa de su compromiso con la lucha política y social, estas obras sufren el riesgo de caer en un idealismo que las alejaba de la realidad del conflicto, dándoles un aura inverosímil que, si bien no invalida su potencial y valor creativo, las convierte en fenómenos muy particulares dentro de la historia de la literatura española. Buen ejemplo de ello lo encontramos los textos que aparecieron en *El Mono Azul*²⁸, como podrían ser aquellos versos de Manuel Altolaguirre en el «Romancero a la Guerra Civil» de 1936: «¡Ay, si tuviésemos armas / cómo lucharíamos todos juntos!» (cf. Figura 15 de los Anexos).

Tradicionalmente, los historiadores y las historiadoras de la literatura han repensado los movimientos literarios posteriores a 1939 aludiendo exclusivamente a la distinción política que señalaba Ayala sobre la literatura al servicio del régimen o como resistencia al autoritarismo. En ello, precisamente, se basa la conocidísima distinción de Dámaso Alonso entre «poesía arraigada» y «poesía desarraigada». Con la primera, nos referimos a aquellos autores cuya obra poética transmite una visión positiva de la vida después de la Guerra Civil, dado que confían en que el nuevo régimen traerá el orden basado en el respeto a la autoridad, el valor del trabajo y la unión de la familia en un ambiente cristiano. Por otro lado, la «poesía desarraigada» está formada por los y las poetas que manifiestan su pesar por la situación dramática del país, incapaces de hallar consuelo ni seguridad en las instituciones del orden. Incidir en el carácter internacional de la Guerra de España permite reintegrar en esta dicotomía la obra de todas aquellas personas que partieron al exilio y que, a pesar de formar parte de los círculos intelectuales extranjeros, mantuvieron cercada su atención en todo lo que ocurría dentro del país. Teniendo esto en cuenta, cabría ampliar el foco de la distinción que aludíamos arriba: por un lado, una gran parte de la intelectualidad española partió hacia el exilio para reemprender su labor en nuevas circunstancias y territorios y, por otro, aquellas personas que se quedaron se vieron forzadas a velar por la supervivencia de su obra en un contexto sofocado por los voceros ideológicos del régimen. Estos dos caminos por los que transcurrió lo que en otros tiempos fue una única historia cultural española recibirían el nombre de España peregrina y

²⁸ *El Mono Azul* fue una de las principales publicaciones de carácter cultural, intelectual y artístico que se editaron durante la Guerra Civil. Impulsada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, tuvo entre sus colaboradores habituales a autores y autoras de la altura de María Teresa León, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Antonio Machado, León Felipe, Rosa Chacel, Emilio Prados, Octavio Paz, Pablo Neruda, Rosario del Olmo o Ramón J. Sender, entre otros muchos.

España cautiva, términos acuñados respectivamente por José Bergamín y por el propio Francisco Ayala.

España peregrina fue el título que le dio Bergamín a su nueva revista, primera publicación del exilio, en México, a principios de 1940. Por extensión, denomina también al conjunto de españoles y españolas que tuvieron que marcharse al finalizar la Guerra Civil. Aunque la revista durara apenas un año, su publicación resulta muy significativa para los y las historiadoras de la literatura, ya que constituye la primera expresión literaria del exilio. La revista nació como respuesta a la participación activa que tuvo la Iglesia católica en la Guerra de España y en la legitimación del franquismo, cuando un sector de cristianos comprometidos con la causa social se vincularon a grupos minoritarios, militantes y peregrinos. *España peregrina* encuentra así su razón de ser en los principios de un cristianismo progresista que se opone al conflicto bélico y a la violencia, conformando una curiosa asimilación identitaria entre la tragedia del exilio republicano con el desarraigo del éxodo judío en la *Biblia* (Tissera 1998, 220). A decir verdad, la producción cultural del exilio se ha entendido mayoritariamente como un discurso sobre la identidad, lo que calificaba a la persona exiliada como víctima y héroe de la historia española del siglo xx; un enfoque, como vemos, idéntico al sentido de *España peregrina*.

No obstante, esta asimilación tiende a desdibujar el complejo perfil de la cultura del exilio republicano, caracterizado por su heterogeneidad e incluso por los conflictos ideológicos que acontecieron en su seno (Ramírez 2018, 13). Así, cabe reivindicar que los exiliados republicanos conformaron un colectivo numeroso y diverso: pueblo llano, escritores, actores, científicos y músicos cruzaban a la vez las fronteras españolas; entre otros, mujeres y hombres, feministas y tradicionalistas, cristianos y ateos, nacionalistas periféricos, anarquistas, comunistas, socialistas y liberales. Escapando de las persecuciones del nuevo régimen militar y del avance nazi en Europa, muchos emprendieron lo que fue una huida definitiva hacia países del continente americano. Allí fueron, por lo general, bien recibidos, sobre todo en México, país cuyas autoridades se inclinaban ideológicamente a la izquierda política y donde existía una posibilidad real de trabajo y una dificultad mínima con el idioma. Durante los primeros años del exilio predominó el optimismo institucional ante una inminente guerra que habría de enfrentar las democracias con el fascismo, pero la permanencia del régimen de Franco después de la Segunda Guerra Mundial cambió por completo las expectativas republicanas. Unos años más tarde, la consolidación de la dictadura a nivel internacional con el reconocimiento de los Estados Unidos en la Guerra Fría y el concordato con

el Vaticano (ambos sucesos en 1953), truncó prácticamente toda posibilidad para la restitución de la administración republicana en España, prorrogando así los años del destierro y convirtiendo al soñado retorno en una quimera lejana e intangible.

Como hemos ya tenido ocasión de comprobar, para los vencedores de la guerra el exilio era sinónimo de traición nacional y de anti-patria. Su ausencia, lejos de suponer algún efecto negativo en el futuro de Estado, era un riesgo neutralizado que debía mantenerse en el exterior para evitar la contaminación de la pureza nacional española. En cambio, para los vencidos, el exilio era un sufrimiento impuesto e injusto que conllevaba el dejar de existir para esa otra España que seguía afincada en sus fronteras. Por este motivo, las personas exiliadas se esmeraron por mantener el contacto con aquel sector intelectual desarraigado que permanecía en el interior de la Península, tratando de establecerse como los antecesores naturales de la lucha contra el franquismo y, así, restituir su testimonio en la memoria colectiva. Pese a que estos lazos no siempre se establecieron del modo que los exiliados consideraron más idóneos, y aunque todavía no pueda considerarse que las voces exiliadas se hayan reintegrado del todo en el discurso de la memoria, lo cierto es que la interacción entre la España exiliada y la España amordazada fue continua y en muchos casos fructífera (cf. Aznar Soler et al. 2021). Pensar esta relación en términos de diálogo que supere, al menos en parte, la fractura del exilio nos permite comprender aquella afirmación de Ayala: «si hay una llamada España peregrina es, precisamente, porque hay una España cautiva» (1990, 220). No hay que olvidar, por lo pronto, que ambas Españas, la peregrina y la cautiva, la fugitiva y la aprisionada, son víctimas de un mismo contexto y de un mismo destino. No pueden entenderse como elementos aislados, sino que se buscan recíprocamente, conformando conforman la tragedia de una España entera. Cabría ahora preguntarnos desde dónde escriben nuestras autoras y, sobre todo, cómo influye esto en la concepción que tienen del silencio y el olvido, de la memoria y la palabra.

Decíamos arriba que María Enciso cruzó la frontera francoespañola en 1939, aunque su exilio definitivo no empezó hasta mayo del año siguiente, cuando partió de Bélgica a Francia, después a Inglaterra y, poco después, hacia América. Publicó todas sus obras en el exilio y, en ellas, anotó el contraste entre esa América bulliciosa que la acogió y el ambiente de guerra en la Europa que acababa de dejar atrás. A su vez, quiso dejar constancia en sus poemas del sentimiento de pérdida que la acompañaría el resto de su vida en el exilio. En palabras de Virginia Fernández Collado, «siendo de la misma generación

que los poetas del 27, la poesía ha sido para María Pérez Enciso una forma de transfigurar una realidad, su exilio, y de acercarse a su tierra y a los suyos, Almería y su madre» (2022, 19). Para algunas personas, el exilio representó una oportunidad de descubrir un mundo nuevo, sorprendente y a veces estimulante. Un ejemplo de ello fue José Gaos, quien afirmó que su exilio se había convertido en un «transtierro»: según el filósofo, había aceptado que su estancia en México era definitiva y se sentía entonces «empatriado» a un nuevo país (Gaos 1994, 4). Ese no fue nunca el caso de María Enciso. Aunque tuvo una vida intelectual activa en los nueve años que duró su exilio, la voz lírica que emana de su poesía retorna una y otra vez sobre la melancolía y la pérdida. Esa fue la realidad última de su experiencia en el exilio que la poeta necesitaba contar. Por ello, utilizó su poesía como el espacio donde testificó su realidad, para ella misma y para el resto de exiliados y exiliadas. De esta forma tan directa y emotiva lo expresa en «Poema de la Eterna Soledad»:

Esta tierra está fría.
Huele a humedad.
No es tierra seca y parda,
ni es tampoco la tierra florecida
de olivos y jazmines.

No es Castilla.
No es Andalucía.
No es aquella que cantó el poeta,
ni la que amó tu corazón de hombre
tan entrañablemente.

Es una tierra extraña,
y tú estás solo (Enciso 2022, 80).

La tierra de acogida es una «tierra extraña» en la que el «yo» lírico se siente perdido, comparándola continuamente con «Castilla», «Andalucía» y con la tierra que «cantó el poeta». Este poeta es Antonio Machado, escritor por el que María Enciso sentía una gran predilección y al que dedica la tercera estampa de *Europa Fugitiva*: «Es el poeta que ha muerto y canta. Es nuestro poeta: es Antonio Machado» (Enciso 1941, 23). No es casual que la autora, como señala la estudiosa Asunción Bernárdez Rodal (2021, 216) sienta predilección por Machado. Aunque la inmensa mayoría de intelectuales español-

les estaban en contra de la España tradicional absolutista, responsable de la sangría norteafricana, vivían desvinculados de la España popular y, por ello, no se implicaron demasiado en las medidas reformistas que quiso emprender la República. Machado fue una valiosa excepción dentro de estas élites que querían ser, digámoslo así, sociológicamente puras (Gubern 1991, 256). Para María Enciso, Machado representaba un el referente de un poeta que cantaba a la libertad y que encarnaba aquella España perdida, la que vagaba desde entonces desperdigada por el mundo, que cruzaba fronteras a duras penas y que moría en territorio extranjero. El sentimiento de desarraigo atraviesa otros muchos poemas de la autora: «Ese campo de España», «Pueblo de Castilla», «Canción sencilla» o «Lejana orilla» son buenos ejemplos de ello. Por su parte, este último contiene el que es uno de los elementos simbólicos más importantes en la obra de Enciso, el mar:

Si no he de verte más, lejana orilla,
 el mar me llevará, largo camino,
 galopando en espuma verde y blanca,
 su nocturno lamento en mis oídos.

El mar azul, puñal frío y delgado,
 que el hilo de la vida quebró un día
 –un muerto corazón en cuerpo vivo–
 oscura arena, volverá a tu orilla (Enciso 2022, 134).

El océano es el «puñal frío y delgado» que separa América, tierra de acogida, con España, hogar abandonado. A su vez, este mar que materializa la separación dolorosa del exilio es el mismo que une las orillas americanas y españolas a tantos kilómetros de distancia. Se constituye como elemento de separación y de unión –de ahí, justamente, que titule su segundo poemario *De mar a mar*, en un nuevo homenaje al verso machadiano–: aunque sea la evidencia más clara de la distancia que separa al «yo» poético de su hogar, el mar simboliza también la esperanza latente del retorno.

Por otro lado, la aparición del mar se resignifica en su poesía cuando alude al azul de su Almería natal. En el ensayo «Almería, ciudad árabe andaluza» de *Raíz al viento*, nuestra poeta sugiere que «Decir Almería es como pronunciar las palabras mar y aire claro de otro modo distinto, tanta es la influencia de la luz mediterránea en su vida y en su paisaje» (Medina 1987, 154). De hecho, a lo largo de su obra poética aparecen con frecuencia numerosas alusio-

nes a las casas blancas de Andalucía y a las montañas peladas de esparto. La insistencia en estos elementos del entorno rural español, que la autora conocía y asimilaba a su hogar andaluz, simboliza su necesidad de hacerlos constar en su obra, de recordarlos y de reivindicarlos como propios. Al mismo tiempo, la recuperación de elementos del folclore, de la cultura popular y del canon literario español actúan de forma análoga. Este intento por reivindicarlos como suyos se manifiesta particularmente en los elementos paraliterarios, donde la autora establece referentes culturales directos con la tradición cultural española. De esta manera, busca inscribirse en la historia cultural española. Así ocurre en el poema «Canción del viento moreno», cuya cita inicial recoge los versos de las canciones del folclore extremeño: «Vivan los vientos morenos / que vienen de Guadalupe / que pasan por Castiblanco / y van a Herrera del Duque». Otro caso paralelo se encuentra en el poema «Mi niña está durmiendo», donde la autora añade la cita inicial de una nana popular: «Duerme mi niña / duerme mi alma / duérmete lucerito / de la mañana»²⁹. Un último ejemplo interesante aparece en el poema décimo de «La Soledad y el Recuerdo», precedido por los versos «De mis soledades voy, / a mis soledades vengo». El lector atento no tardará en relacionarlo con el soneto de Lope de Vega, «A mis soledades voy», aunque nuestra poeta intercambia el orden de las preposiciones del original.

Esta voluntad de incluirse en la historia cultural española y mantenerla en su memoria no podría entenderse sin aludir a la otra cara de la moneda, el silencio y el olvido. Tal vez uno de los aspectos más sorprendentes de María Enciso sea la ambigüedad con la que la voz lírica parece relacionarse con estos dos conceptos. En algunos poemas, se presentan como hechos deseables que sosegarían la intranquilidad vital de los y las exiliadas, como en «La soledad y el recuerdo», en *De mar a mar*. En otros, aparecen como una imposición contra la cual el «yo» poético quiere rebelarse y necesita denunciar. En el primero de los casos, la memoria es equiparada con el desconsuelo. Recordar significaría revivir y retornar sobre la experiencia traumática de la guerra y del exilio, hecho que impide la posibilidad de labrarse una vida nueva y plena en los países de acogida (Guerra 2010, 15).

²⁹ Estos versos están recogidos en las *Siete canciones populares españolas* (1914) de Manuel de Falla. Falla fue uno de los compositores más importantes de la primera mitad del siglo xx, además de ser partidario de la Segunda República y muy amigo del político Fernando de los Ríos y del poeta Federico García Lorca. Como apunte curioso, el compositor también formó parte del colectivo de exiliados, puesto que al fin de la guerra se marchó hasta Argentina, donde moriría en el año 1946.

Siguiendo las tesis de Caruth, el recuerdo contribuiría a que el sujeto exiliado regresara una y otra vez sobre las causas de su exilio y el sentimiento de desarraigo, produciendo un fuerte desánimo que no le permitiría superar aquellos acontecimientos traumáticos que han marcado su vida (1996, 5-12; 91). A tales efectos, el silencio y el olvido permitirían una huida desesperada hacia adelante donde, aunque el trauma no podría considerarse superado ni gestionado, quedaría reprimido y aportaría una momentánea sensación de amparo:

Dame ese silencio tuyo,
 árbol, dame tu silencio,
 que quiero callar la voz
 de mi propio pensamiento.

Dame tu hondo soñar,
 el sueño de una canción,
 y ese reflejo de luz
 de tu verde inmensidad.

No puede haber mejor vida
 que un silencioso vivir
 a la orilla del camino,
 mientras nos llega el morir
 al arrullo de un cantar

(«La soledad y el recuerdo», poema 5, Enciso 2022, 161).

Con todo, el «yo» lírico en la obra de María Enciso jamás logrará olvidarse de lo acontecido. Reconstruirse en tierras extrañas le resultaría irrealizable, dado que el «yo» poético ha ido evolucionando en conjunción con todo lo que había perdido y con la magnitud de la tragedia. Ya no se piensa a sí mismo en los términos de antes de la guerra, sino que percibe el exilio, la soledad y el aislamiento como una parte esencial de su identidad. Este es un rasgo característico, como ya se ha mencionado previamente, en la producción del exilio. Al respecto, decía María Zambrano que llegó incluso a amar su exilio, «será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando algo se acepta de corazón, porque sí, cuesta mucho renunciar a ello» (2009, 66). Parecido, hasta cierto punto, a la aceptación de Gaos, quien era muy consciente de que «la vuelta a España nunca sería la vuelta a la primera

vida (...). La vida en ella tendría que ser, forzosamente, una tercera vida. ¿No eran demasiadas vidas –para vivir ninguna cabalmente, o por lo menos, lo más cabalmente posible?...» (1994, 4). Muy distinto a lo que supuso el exilio para Max Aub, que veía su día a día en México como una máscara que una fábrica para sobrevivir, y que «cuando cae el maquillaje de la costumbre y entrevé la realidad se sorprende tanto que no hay manera de creer lo que se ve» (2010, 87). En efecto, para la mayoría de las personas que abandonaron España el exilio acabó convirtiéndose en un hecho verdaderamente sustancial en sus trayectorias vitales y constituyente de su propia identidad, ya fuera a través de la aceptación, la trascendencia o el desgarramiento emocional. En el caso de María Enciso, es este sentimiento de pérdida el que deviene un elemento constitutivo de su propio ser y, por ende, el olvido, si bien a veces deseado, resulta imposible: «Mi soledad me acompaña / sin ella, ser no podría» (véase «La soledad y el recuerdo», poema 19, Enciso 2022, 180)³⁰.

Por otro lado, en el segundo de los casos que anunciábamos arriba, el silencio y el olvido pueden presentarse con un carácter social que va más allá de las vivencias traumáticas a nivel individual. La poeta encuentra en la palabra una herramienta crucial para dejar constancia de sus vivencias personales y, por extensión, del colectivo de los *vencidos* y los exiliados. En este sentido, el silencio se define también como la mordaza política impuesta por la censura y la persecución política, cuya consecuencia más temible sería el olvido al que parecen condenados. Aislada de su comunidad natal y de los movimientos literarios que encuentran su camino en la España de posguerra, María Enciso muestra en sus versos su parte más política y reivindicativa, posicionándose claramente por la lucha contra la desmemoria:

Te quieren olvidar en el silencio,
te quieren ignorar en el olvido,
pero tus venas se alzan palpitantes

³⁰ Podríamos considerar que María Enciso ejemplifica aquello sobre lo que Joseph Brodsky teoriza como la tercera verdad sobre la literatura del exilio (cf. Brodsky 2000, 32-44). Según Brodsky, el escritor o la escritora exiliada son seres retrospectivos y retroactivos, puesto que el examinar el pasado desempeña un papel muy importante en su existencia personal y en su obra. Por ello, los textos del exilio fluctúan en una temporalidad particular donde el pasado y el presente se entrelazan inextricablemente, donde el hoy mira siempre hacia el ayer y el mañana sigue permaneciendo incierto. En última instancia, la palabra en María Enciso no es reflejo directo de su vida en México, sino el recuerdo lejano de aquella vida pasada que escapa en el transcurso inexorable del tiempo. Esto es lo que hace del sentimiento de pérdida y desarraigo un elemento trascendental para la autopercepción y autoexplicación del individuo exiliado.

y claman sobre ti, que has existido
(«El olvido», Enciso 2022, 180).

Mientras tanto, la producción literaria en el interior España es radicalmente distinta. Pese a todo lo que conlleva el exilio, hay que reconocer que los escritores y las escritoras que se marcharon del país tenían la ventaja de escribir libremente, lejos de la censura. Gracias a ello, se reivindicaron como la voz real de España y se afanaron en reconstruir en sus obras el país que precedió al triunfo de los vencedores y el testimonio de todas aquellas voces que se trataba de erradicar. Ofrecían así un contenido muy explícito y con una altísima carga política, hecho impensable en la literatura peninsular. El editorial del primer número de *Las Españas* se hace eco de esta situación:

España, allí no tiene voz. No puede tenerla mientras el crimen y el desafuero suplanten a la ley, mientras el derecho y la dignidad de los hombres sean pisoteados; mientras la barbarie clerical y castrense disponga a su antojo de haciendas y de vidas. *Pero España puede y debe tener voz más allá de sus fronteras; donde quiere que haya un núcleo de españoles viviendo en libertad.*

En el orden puramente político, a falta de una sola que pudo ser respetable y atronadora, no le faltan voces y vocecillas desperdigadas; pero a excepción de la revista editada por los intelectuales españoles en Francia, no conocemos, en este momento, ninguna publicación al servicio de nuestra cultura, donde puedan laborar los valores consagrados que aún nos quedan y encontrar los jóvenes clima propicio a su inquietud y su esperanza³¹.

Aunque es cierto que la censura y la violencia estatal interrumpieron el desarrollo vanguardista que podíamos encontrar en las décadas anteriores al golpe de Estado, nuestros exiliados de *Las Españas* parecen no haberse percatado aún de las nuevas voces que emergían en el país. Paralelamente a la abundancia de la literatura triunfalista al servicio del gobierno militar –la apoteosis lamentable de los mediocres, en palabras, de nuevo, de Francisco Ayala (1990, 199)–, va apareciendo paulatinamente una literatura que pide libertad para la palabra poética y trata de representar, en un entorno sofocado por la censura, la realidad angustiosa de quienes todavía pisaban su tierra. Mientras

³¹ *Las Españas*. Octubre de 1946; n° 1: 2. Último acceso: 24/08/2024. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ao-i-n-1-octubre-1946/html/dcd8cfb6-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5.html>. Las cursivas son nuestras.

que los más mayores sobreviven mirando al pasado, una nueva generación irrumpe en un contexto hostil para la libertad poética. Aparece entonces una literatura vuelta sobre sí misma en busca de la expresión lírica, en manifestaciones intimistas o mediante cautelosos tanteos escapistas. Estos autores y autoras, consecuentemente, también habrían perdido, tanto como las personas exiliadas, la posibilidad de dirigirse a una comunidad activa y sensible dispuesta a dar escucha y continuidad a las actividades literarias de sucesivas generaciones hasta el comienzo de la guerra. En este sentido, las interdicciones que pesan sobre los escritores y las escritoras exiliadas no les son exclusivas: dentro de España la violencia política y la coacción social pesaban sobre todas aquellas personas que permanecían en el país que, junto a la pérdida de la España anterior, vivían la pérdida absoluta de la libertad.

Sin embargo, ¿podemos considerar a estas personas *exiliadas*? ¿Podemos acaso afirmar, sin atisbo de duda, que todos estos escritores y escritoras viven en el exilio, dondequiera que vivan?

Paul Ilie, en su controversial obra *Literatura y exilio interior* (1981), problematiza la definición de exilio al definirlo esencialmente como una condición psíquica. Al considerarse un estado de ánimo, es posible hablar de exilio sin necesidad de que haya un desplazamiento territorial. Al respecto, otros académicos han encontrado en la tesis del exilio interior como condición psíquica un punto de vista mitificante, ahistórico e inexacto de lo que supone la experiencia del exilio (Calderón 1986, 395). De hecho, hoy seguimos considerando que hablar de exilio anterior es cuanto menos ambiguo, aunque la aportación de Ilie fue valiosa por ampliar el perímetro conceptual de lo que entendemos por exilio e impulsar el replanteamiento terminológico³². Todo ello nos permite poner en el centro a esta literatura perseguida, resistente o disidente del interior desde una perspectiva consciente de sus limitaciones, dado que pone en manifiesto el sufrimiento de aquellas personas que mantenían la distancia con su entorno aun estando en su país de origen.

Desde nuestra perspectiva, el exilio es una condición mayor y más profunda que la simple distancia geográfica del individuo con un territorio determinado ya que, como es notorio, la separación con el país significa más que la mera falta de contacto físico con las calles, los edificios y los paisajes de la tierra de origen. Esto implica que el exilio sí podría entenderse como un fenómeno que supera la condición material o física, convirtiéndose en condición

³² Sobre las diferencias terminológicas y conceptuales en los estudios del exilio: cf. Aznar Soler 2018, 31-50 y Blanco Aguinaga 2006, 13.

ánimica y mental que se produce con el distanciamiento con otras gentes y su manera de vivir. Con todo, resulta imprescindible replantear esta cuestión con una terminología diferente que permita la especificación en este fenómeno concreto, reservando así el término exilio para aquellos individuos que abandonaron el país. Quizás el concepto más apropiado sería el «insilio», –etimológicamente, «saltar sobre»–, concepto con el que haremos referencia a esta distancia y aislamiento que perciben ciertos individuos cuya separación no es física, sino axiológica (Tudela-Fournet 2020, 83-84).

Respecto a Carmen Conde, son numerosos los estudiosos que defienden a la poeta cartagenera como un ejemplo de lo que fue el *insilio* en la posguerra española (Ferris 2007, 5; Jato, Keefe Ugalde y Pérez 2009, 18; Garcerá 2019, 11). Es cierto, por otro lado, que su insilio no es tan claro como el de otros autores cuyo aislamiento fue más evidente, como podría ser el poeta catalán Josep Vicenç Foix. Antes de la guerra, Foix escribía en lengua catalana y se interesaba en las corrientes vanguardistas y en el catalanismo, pero, una vez finalizó el conflicto bélico, entendió que no podía volver a desempeñar sus inquietudes artísticas con libertad. Todo ello explica que Foix regresara al negocio familiar y que viviera años apartado de todo círculo intelectual. Si el insilio entraña únicamente el sentimiento de desarraigo, ¿hasta qué punto es posible determinar qué autores y autoras fueron *insiliados*?

Es pertinente señalar que el insilio es un fenómeno muy complejo y ambiguo sobre el cual queda mucha labor investigadora pendiente. Seguramente uno de los grandes riesgos que corremos las historiadoras de la literatura que intentamos profundizar en el insilio es presuponer ciertas actitudes o comportamientos concretos. Esto es lo que ocurrió con Carmen Conde, cuyo éxito la llevó a convertirse a ojos de muchos en la «poeta del franquismo» (Balló 2018, 26). Basta una simple lectura de sus memorias y de sus poemarios para darse cuenta de que esta afirmación es desmesurada y falsa. Sin embargo, el caso de Carmen Conde es un ejemplo paradigmático de la complejidad que presenta el estudio del insilio. Como es evidente, aunque no todos los escritores tendieron a la confrontación directa o la beligerancia militante, esto no implica que estuvieran al servicio del régimen ni que se desentendieran de la realidad social. Cabría entonces rastrear qué respuestas concretas y qué forma de resistencia específicas se desenvuelven en su caso particular, sea en su vida o en su obra.

A pesar de que el análisis de la biografía de Carmen Conde ramificaría todavía más este ensayo ya ramificado de por sí, acudimos a su correspondencia y a sus memorias para hacernos una idea más verídica de la incomodidad de la autora con el régimen de la posguerra:

Yo entonces estaba en la guerra y sufría por todos, los que morían de un lado y del otro. Lo que no perdono es la posguerra. Aún la guerra con todas sus bestialidades era un acto, o mejor dicho, una acción, pero luego, aquella persecución terrible nadie se la puede imaginar. Yo tuve que pasar por tres consejos militares; mi marido estuvo condenado. ¿Y qué había hecho? (...) Mi marido y yo utilizábamos seudónimos durante años. Él se llamaba *Andrés Caballero*, que es un personaje del *Quijote*, y yo me llamaba *Florentina del Mar*. Hasta 1949 no pude conseguir pasaporte (Conde 1986, 267-268).

En una carta dirigida al poeta exiliado Guillermo de Torre en 1950 confiesa lo siguiente:

Yo quisiera salir «literariamente» de aquí, se ahoga aquí la producción, la libertad de decir las cosas justas para nuestros gustos, y no hay editores para los escritores como yo: sin sectas, sin manadas, sin claudicar en sus esencias fundamentales, ¡con la misma pura voluntad de los 15 años!

Por lo demás, no puedes imaginarte qué trabajo nos cuesta malvivir, y qué esfuerzo el de los amigos leales para que no nos hayamos perdido definitivamente. Yo escribo cosas poéticas para los niños, pero cobro como lo que soy: un personaje de última fila en la gran comedia que todos representan. Si no fuera por mi madre –ya muy vieja y ahora inválida por accidente: espero que irá mejorándose– no hubiera vivido aquí; o no hubiera vuelto de Londres cuando conseguí (¡y cómo lo conseguí!) salir, hace tres meses, unos días.

Te envío unos poemas inéditos. Haz con ellos lo que quieras. No sé si tienes todos mis libros, pero te los mandaré si quieres tenerlos. De todos modos me hubiera gustado hacer una Antología [sic] en América... Algún día será³³.

Como vemos, el rechazo al régimen político y los círculos literarios de la época que plasman estos dos fragmentos manifiesta la existencia de una separación entre los valores dominantes en el país, los del gobierno franquista, y los valores del individuo. Por tanto, podemos afirmar que, si bien no existe un distanciamiento físico entre España y Carmen Conde, estos ejemplos hacen

³³ Fragmentos de Carmen Conde a Guillermo de Torre, carta, 11 de abril de 1950, Biblioteca Nacional de España, sign. Ms. 22821/48, Madrid.

patente el desconuelo de la autora ante un entorno hostil para ella misma y para su producción artística. «Un personaje de última fila en la gran comedia que todos representan», concluye la poeta, consciente de que, aun encontrándose en 1950 en una etapa de gran actividad literaria, figura en una posición secundaria en el panorama cultural español.

La producción poética de Carmen Conde durante la posguerra se caracteriza por el vuelco hacia la expresión lírica, el intimismo y el escapismo al margen de la Historia, una retrospectiva y reflexión poética que, como comentábamos antes, fue típica de los y las poetas que querían escapar de la censura y la represión. Ejemplo de ello es el poema «Hablando de la nada», de *En un mundo de fugitivos*, donde el «yo» lírico se sumerge en su subjetividad para preguntarse por la presencia y la ausencia. En la obra de Carmen Conde, el «yo» lírico aparece aislado en su propio mundo interior, convirtiendo a la poesía en una búsqueda de anclaje vital:

No es no ser la locura, sino ser en la ausencia.
No es la muerte morir, que es lo ser sin presencia.

(...) Cada noche más lejos...,
¡tan grande y tan alta, tan puerta de alguien
encerrado en su no como en un cielo! (Conde 1967, 607-609)

Sin embargo, aunque esta reflexión pueda ser fundamentalmente metafísica, vinculándose con los interrogantes tradicionales sobre la vida y la muerte, el contexto ideológico en el que se produce dota a este poema de nuevas capas de significación e interpretación. Dicho de forma breve, el preguntarse por la ausencia y la presencia en un país donde es tan palpable la muerte y la falta del otro, ya sean las víctimas mortales o los exiliados, no es un hecho meramente fortuito. En este sentido, la poesía de Carmen Conde ejemplifica muy bien esta búsqueda entre la España peregrina y la España cautiva sobre la que insistíamos arriba, lo que justifica fácilmente teniendo en cuenta que muchas de las amistades de la poeta, como la vitoriana Ernestina de Champourcín, habían partido al exilio. Prueba de ello es que el mar, que tanto significaba en la poesía de María Enciso, tiene en nuestra otra poeta una significación igualmente importante. En la obra de Carmen Conde el mar es un elemento trascendental y crucial que representa la pureza, la «Presencia infinita del infinito Dios ausente» (Conde 2019, 57), y que la autora evoca continuamente, sobre todo en los años que pasó oculta en el Escorial. Ahora bien, como en María

Enciso, hay momentos en el que el mar, «juntando las tierras donde paze hoy anchamente el Duelo» (Conde 2019, 57), deviene un símbolo de la muerte y la tragedia que llega a todos.

Todo esto nos permite concluir que la poesía existencialista de Carmen Conde está necesariamente atravesada por estas coordenadas históricas y sociales, pese a que no puedan ser abordadas de forma explícita, convirtiendo lo poético en una forma de orientación en medio del caos. Por esta razón, aunque su poesía de posguerra cree un entorno de abstracción poética –donde se habla de la trascendencia, del amor y de la belleza y se muestra interés por la perfección formal y los recursos líricos–, no es sorprendente que las categorías de silencio y de olvido siguen estando muy presentes:

En la fosa donde pudren sus cadáveres
se habían puesto a fumar, se habían sentado...
Llegaron a creer que no hubo muertos,
llegaron a creer que todo es campo.

Y así, con el olvido de lo *otro*,
con esa *desmemoria* de lo vano,
pensaron que sobraban, se cansaron
de ver que habían crecido más muchachos (Conde 1967, 664).

Aunque en estas estrofas se denuncie la «desmemoria» de un «otro», es interesante destacar que, al contrario de lo que sucede con la poética de María Enciso, no se especifica quién es el otro. Así, en estos poemas de Carmen Conde aparece un «yo» poético que no puede reivindicar abiertamente un colectivo concreto ni denunciar un tipo de violencia, pero es significativo que llore la situación trágica del país y el destino de sus gentes, cuyos cuerpos permanecen enterrados bajo capas de tierra, barro y olvido. De ahí se transmite un sentimiento de pérdida parecido al que acusábamos en la poesía de María Enciso, aunque en los versos de Carmen Conde aparece, además, entrelazado con la impotencia y la falta de esperanza. Al fin y al cabo, incluso en los poemas más desoladores de la poeta almeriense, el «yo» lírico se aferra al recuerdo y a la posibilidad de regresar –algo que, por otro lado, no encontraremos en otras obras del exilio republicano más tardías, a partir de los cincuenta o los sesenta–. Por el contrario, parece que el «yo» poético de los versos de Carmen Conde es muy consciente que el contexto de la posguerra española no permite procesar el duelo.

En el marco de los estudios del trauma, es sabido que los contextos bélicos y dictatoriales no permiten la elaboración social del trauma. Si la experiencia traumática solo puede simbolizarse y superarse en la medida que elaboramos un discurso que pone coherencia al sufrimiento interno y es escuchado por los demás, la violencia política alarga y refuerza la experiencia traumática, ya que sigue obstaculizando el derecho a reparación de las víctimas (Arnold-de Simine 2018, 145). De ahí que hablemos, incluso, de transmisión generacional del trauma. La primera generación, los testigos directos, son en la mayoría de los casos los más afectados por el silencio, ya que la persecución y la violencia les impiden elaborar un discurso reparador con el que procesar el duelo, por lo que al final se sienten incapaces de enfrentarse a ello. De este modo, la responsabilidad de elaborar un relato de memoria sobre la experiencia traumática suele trasladarse en estos contextos a la juventud, testigos secundarios del horror (Felman y Laub 1992, 76). A la luz de lo expuesto, no es descabellado afirmar que la Guerra de España es un caso representativo de estas aportaciones teóricas. En la poesía de Carmen Conde, por ejemplo, hay un sentimiento de derrota que atraviesa toda su literatura testimonial, donde el ayer aparece como un recuerdo lejano que permanece incomunicable, el hoy se yergue como una maraña indecifrible y el mañana pertenece única y exclusivamente a los jóvenes:

¡Hola, muchachos! Os pido silencio
y respeto.

Quiero comunicaros
cosas que van a pudrirse
si yo no las digo (...).

Tenéis que escucharme.
Me juego al hablaros así
lo poco que tengo, cediéndole el paso
a los vencedores.

¡Y cómo celebro, al miraros unidos,
mi historia secreta y amarga, mis días
vacíos de luz de esperanza!

¡Se quebró la muralla, muchachos;
saltadla con brío; es vuestra la historia inmediata!

Ilusiones y fe, alegría
y pura creencia divina

informan el nuevo sentido del mundo.
 ¡A mí me pesaban los viejos también,
 me asqueaban sus mañas, sus sectas
 y su turba ambición! Por eso perdimos.

Por ellos.

Perdimos muchachos alegres, hermosos,
 perdimos criaturas espléndidas!
 Igual que vosotros; muchachos
 que amaban la tierra, la nuestra.

Los viejos, los viejos. Resabios y costras
 que urge raspar con heroico y viril
 ademán de muchacho.

¡Arriba la juventud, sí, arriba;
 pero limpia de farsa, consciente!

Los muertos, aquéllos y éstos³⁴, los MUERTOS
 esperan seguros, conmigo (Conde 1967, 649).

En suma, resulta evidente que el lugar de enunciación de nuestras poetas tiene una inmensa relevancia e influencia en sus obras. Mientras que la poesía de María Enciso se tratan los temas del silencio y el olvido desde la angustia del exilio, aunque tuviera una mayor libertad para escribir, Carmen Conde no puede hablar sobre ello de forma directa e inmediata, recurriendo a la evasión y al existencialismo. Sin embargo, hemos podido confirmar que sus vivencias en la guerra y la posguerra inciden en la percepción que las dos autoras tienen sobre su presente y su futuro: si el «yo» poético de María Enciso vive estancado en un pasado del que no puede escapar, el «yo» lírico de Carmen Conde huye hacia un mañana más próspero que pueda reconciliarse con el ayer.

Asimismo, la conexión entre ambas está muy presente en las alusiones al otro. En la literatura del exilio de María Enciso la ausencia está claramente en la pérdida de la comunidad y la tierra de origen, pero en Carmen Conde, desde su insilio, se vislumbra el padecimiento por la pérdida de la España de anteguerra y de aquellos que ya no están. En ambos casos, pues, existe una noción de desamparo que se relaciona con el silencio y el olvido de un otro.

³⁴ En la actualización de las reglas de ortografía «aquéllos» y «éstos» ya no se acentúan, pero los hemos mantenido aquí según la versión original de 1967.

Por ello sería un error, como avanzábamos antes, concebir la España peregrina y la España cautiva como dos realidades incompatibles: ambas, desde su posición y enfoque particular, esperan y buscan, sin encontrarla, la reconciliación con el otro. Una larga espera para las dos Españas que fue, al fin y al cabo, «un absurdo vivir entre paréntesis» (Ayala 1990, 216).

2. La guerra sí tiene rostro de mujer

En el año 1985 se publicó un ensayo titulado *La guerra no tiene rostro de mujer*. Escrito por Svetlana Alexiévich, ganadora del Premio Nobel de Literatura en 2015, es una de las obras más representativas del periodismo histórico. En ella, la escritora y periodista bielorrusa recoge los testimonios de las mujeres soviéticas que participaron en la Segunda Guerra Mundial, resultado de una investigación de años en la que realizó cientos de entrevistas para recuperar las historias de estas mujeres luchadoras, olvidadas en sus casas, asilos o granjas. Así, compone un relato coral de la memoria olvidada que horroriza por lo humano de las experiencias relatadas. A pesar de que la Guerra de España y la Segunda Guerra Mundial fueron conflictos bélicos de diferentes dimensiones, el libro de Alexiévich nos es útil por plantear como tesis central nuestra misma convicción, «la guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras. En esta guerra no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo hay seres humanos involucrados en una tarea inhumana» (Alexiévich 2022, 14).

Como hemos venido comentando a lo largo de estas páginas, las mujeres conformaron un colectivo que compartía un relato de memoria particular y distinto al de otras comunidades de memoria. A su vez, la memoria específica femenina debe entenderse en su pluralidad y su complejidad. Generalmente, cuando hacemos referencia a las vivencias de las mujeres en la guerra civil española nos referimos exclusivamente a su cotidianidad en la retaguardia, obviando así el testimonio de las milicianas. Aunque no sea nuestro objetivo profundizar aquí en los textos testimoniales de aquellas mujeres que participaron en la Guerra de España, baste señalar que sus experiencias en el frente fueron distintas a las de sus camaradas, ya que la mayoría pudo encontrar dificultades para hacerse un hueco en las filas y ser respetadas. Así lo describe María Teresa León en sus memorias:

Otro día, uno de esos que no saben vivir sin amo, tropezó conmigo. «Estas golfas», dijo al mirar mi casi uniforme: «¿Qué has dicho?» Murmuró no sé qué de muertos y por si acaso aludía a mis antepasados lo agarré del brazo con rabia. Soltó una palabrota. Se enfrentó, pero yo llamé a unos amigos y concluyó detenido y ambos en el juzgado. Di mi nombre. Me miraron con cierto asombro. El bestia seguía hablando pestes de las mujeres. «¿No oyen? Está insultando a las mujeres de Madrid». (...) Y señaló, con además solemnísimo, a una pobre estampa donde una conmovedora mujer, la República, guardada por un león, señalaba el camino de la Libertad (León 1979, 161).

Otro testimonio femenino que suele pasar desapercibido cuando referimos a la memoria específica de las mujeres es el de las conservadoras. En este caso, había una tendencia muy marcada hacia una participación secundaria en la retaguardia, ya que se consideraban las mujeres como ayudantes de los hombres, y no como protagonistas en la guerra. Sus vivencias, por tanto, dependían de las decisiones de los hombres y solían asumirlas con sumisión, puesto que entendían que en su obediencia radicaba su participación y su protección al orden natural de las cosas. Así lo explica la propia Pilar Primo de Rivera, en una entrevista con la investigadora Shirley Mangini en junio de 1986:

La participación de las mujeres en la guerra era muy importante porque todas las faenas de ayuda y servicios sociales fueron hechos por mujeres. En las batallas, las mujeres no intervinieron. Había algunas enfermeras en el frente, pero no había mujeres soldados. Eso era cosa de los chicos... Nunca hemos sido feministas. Hemos hecho todo junto con los hombres, ayudando con todo, la propaganda, las cuestiones de dinero. Y los consideramos como profesores, consejeros... La guerra era para hombres, y las mujeres estaban allí para ayudar a los hombres (Mangini 1997, 106).

Por su parte, el contenido testimonial en la obra poética de María Enciso y de Carmen Conde se focaliza en la perspectiva de la mujer republicana que vivió la guerra en territorio civil. La mayoría de estas mujeres sufriría con impotencia la ausencia de sus maridos o hijos mayores, que habitualmente estarían combatiendo en el frente, a la vez tenían que afrontar las dificultades de hacerse cargo de sus familias, en la que los niños y los ancianos eran los colectivos más vulnerables. Aparte de las complicaciones económicas de la

guerra y la posguerra, hemos visto que las mujeres republicanas sufrieron una segunda capa de opresión más allá de la persecución por motivos políticos: la violencia que ejercía la ideología patriarcal sobre sus cuerpos y sus vidas. A tales efectos, resulta significativo que los textos memorialísticos escritos por mujeres de la derecha muestren muchas veces una obsesión con los aspectos físicos de las activistas de izquierdas. Así ocurre con la descripción de Rosario Queipo de Llano, pariente del teniente Queipo de Llano: «Era la tal miliciana mulata, de labios gruesos y nariz chata, y su aspecto de lo más repugnante» (Mangini 1997, 106). La descripción, por más que sea exagerada, no puede resultar sorprendente, puesto que encarna la formación típica de la mujer en términos patriarcales, donde el cuerpo es sucio y feo y su activismo la convierte en un ser grosero y violento.

En capítulos anteriores nos hemos detenido en las consecuencias que estas circunstancias sexistas tendrían para las mujeres republicanas e intelectuales. Recordemos brevemente: un modelo rígido de comportamiento social, la canalización de sus expectativas vitales en el matrimonio y la familia tradicional, el control estatal mediante la influencia de la Iglesia católica y la Sección Femenina de la Falange y, en el caso de las mujeres creadoras e intelectuales, un mayor control moral de la censura sobre su producción literaria y la categorización de su obra a determinados géneros «apropiados» para su sexo. En este apartado profundizaremos, teniendo en cuenta la complejidad y la influencia de este contexto histórico, en el testimonio femenino que podemos encontrar en los poemarios de María Enciso y de Carmen Conde. Para ello, nos centraremos en tres ejes temáticos sobre la feminidad que se repiten en la obra de ambas autoras: el horror de la guerra y la ausencia del otro, el temor por la seguridad de los niños y la vulnerabilidad infantil, y, por último, el papel de la maternidad en la vida de mujer y en la posguerra.

Un primer punto en común es la concepción que las dos poetisas tienen de la Guerra de España, presentándola como años de destrucción y caos innecesarios que destrozaron el país y a sus gentes. Los discursos de legitimación del nuevo régimen aludían a la guerra como un acontecimiento irremediable para salvar la nación de su propia destrucción, sirviéndose para ello de conceptos abstractos y mayúsculos que conformarían un imaginario concreto de valores nacionales muy en relación con el conservadurismo castrense y la inclinación católica. En contraposición, la poesía de María Enciso y de Carmen Conde se niega a presentar la imagen de una Patria sagrada que deba ser preservada a cualquier coste, incluso a hacerlo desde una posición de izquierdas. Nuestras identifican la idea de pueblo con la vida cotidiana y la idiosincrasia

de sus habitantes, pero en ningún momento aluden a luchas políticas. La guerra supone, por tanto, la interrupción esta cotidianidad y el asalto del horror, de manera que la contienda no encuentra en su poesía justificación alguna. El conflicto se define entonces como la expresión máxima del dolor de un pueblo que presencia el dolor del otro y, a la par, el suyo propio. Nuestras poetas subrayan la tragedia que conlleva el conflicto y, para ello, se focalizan en la figura de la víctima. Esto es especialmente relevante en la obra de Carmen Conde, que en varias ocasiones manifiesta la voluntad ética de hacer emerger en su literatura la voz de las víctimas: «... ¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio? ¡Cierto que sólo [sic] tengo una voz, esta voz velada calientemente, con la que poderos servir de intermediaria!» (véase poema «XVI» Conde 2019, 38).

El poema «Tú me dueles, España», de María Enciso, se constituye como un apóstrofe. El «yo» lírico se dirige a España, el país que ha abandonado y que ve morir desde el otro lado del océano. Esta muerte es tanto simbólica como literal. Ante los millares de muertos que había dejado la guerra y que seguía dejando la represión en la posguerra, el «yo» lírico lamenta el torbellino de muerte y violencia y, a la vez, se duele por la pérdida de una España que después de tanto derramamiento de sangre nunca volverá a ser la misma. Ese es, precisamente, el «dolor profundo» que acongoja al sujeto poético, la certeza de que ya jamás podrá regresar a esa España que se desangra en la lejanía:

Tú me dueles, España. Y este dolor profundo,
 lleva tu clara huella, perfecta, definida.
 Clavada está mi planta en tu arenosa orilla,
 y mis manos se abren sobre tu tierra áspera,
 y mi sangre, en tu sangre, diluye su agonía,
 y estoy en carne viva, sobre tu cruz, tendida (Enciso 2022, 125).

Esta imagen de una mujer llorando la agonía de todo un pueblo es recurrente en la obra de María Enciso: aparece en «La muerte», «Torrente de mi sangre», «Almería de dolor y muerte» y «Pasa el dolor sobrehumano». Por su lado, en la obra poética de Carmen Conde también aparece la misma imagen poética, en este caso, la de la mujer que transita en soledad el «duelo». Con esta palabra, que a veces escribe en mayúscula, la poeta cartagenera se refiere a los aspectos más traumáticos de la guerra. Así ocurre en el «Poema IV» de *Mientras los hombres mueren*, donde «yo» poético encarna la imagen de una

mujer que observa, esta vez desde la orilla española, la magnitud de un duelo que se extiende por doquier:

¡El duelo!

Vienen gritando las voces por entre las alamedas de suspiros.

¡El duelo!

Vienen gritando las madres sobre ascuas desorbitadas de llantos.

¡El duelo! ¡El duelo! ¡El duelo! –grito yo, sola, río de orillas quemadas. Y hay luces sin llamas, pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo conciencia del espíritu (Conde 2019, 26).

Como vemos, la imagen poética de la mujer que aparece en los textos de nuestras autoras vive la guerra como una experiencia trágica y dolorosa, tanto para ella como para la comunidad. Con todo, resulta interesante señalar que estas mujeres, aun cuando muestran tantísima preocupación por el horror social que vive el pueblo español, aparecen siempre representadas en soledad. Resulta evidente que la soledad femenina es un aspecto clave en el testimonio de las mujeres de la época: separadas de sus familias y a cargo de los más vulnerables, se encuentran en una posición muy complicada y resignadas a esperar el fin de la contienda bélica y el regreso de sus seres queridos. A no ser que busquemos en el testimonio de las milicianas, es muy difícil encontrar alusiones a la camaradería o al compañerismo, como sí resulta habitual en los testimonios de los hombres. La explicación a este fenómeno podría ser social: mientras que los hombres tenían la posibilidad de progresar y avanzar en la sociedad individualmente, la mayoría de mujeres durante la guerra tuvieron que hacerse cargo, solas, de sus familias.

En esta línea, un segundo punto en común en la obra de nuestras dos autoras es la conciencia y la expresión de la vulnerabilidad de los niños y niñas. Se trata de un tema recurrente en ambas poetisas, que ya habían desarrollado el dolor infantil en otras obras. En primer lugar, María Enciso había recreado en *Europa fugitiva* las historias terribles que había presenciado como delegada para la Evacuación en Bélgica, acabando con un alegato para la protección de estos pequeños. Entretanto, sobre los mismos años, Carmen Conde había escrito todo un poemario dedicado exclusivamente a este tema concreto. La obra se tituló *A los niños de la guerra*, aunque, como bien decíamos, se editó conjuntamente a *Mientras los hombres mueren*. En todo caso, este interés común es un punto significativo para entender la profundidad con la que ambas autoras abordan el tema de la infancia en la guerra. Cuando se refieren a este

aspecto, llama la atención, pues, que el «yo» lírico de los poemas de María Enciso y de Carmen Conde no se muestre únicamente como la madre doliente a la espera del regreso de sus hijos del frente, sino que en este punto concreto se hace un uso reivindicativo del espacio poético para denunciar el peligro que corren los niños y las niñas en los conflictos armados, denunciando que sus muertes se olviden y se minimicen en el caos de la guerra. Por ello, en el poema «Canción de cuna al niño español», de María Enciso, la voz poética manda parar todo este caos por un instante, el minuto de luto para llorar la muerte de un niño inocente a las orillas del río Ebro:

¡Que se calle todo el mundo,
que nadie lo nombre!
Un niño se ha muerto,
junto al agua turbia
del Ebro que corre.

El niño decía:

—¡Cuando yo sea hombre!
Le ha llegado el sueño
entre ruiseñores
a orillas del río. (...)

¡Que se calle todo el mundo
que nadie lo nombre!
Va contando el viento
que lleva canciones,
que a orillas del Ebro
junto al agua turbia,
un niño dormido
se ha muerto soñando
y ya nunca el niño

llegará a ser hombre (Enciso 2022, 130).

En la poesía de Carmen Conde los niños y niñas también son personajes puros e inocentes que sufren el impacto de una guerra organizada por los adultos. Resulta interesante, a tales efectos, la contraposición que nuestra autora traza entre la vida adulta y la visión infantil. Mientras que los padres y las madres tratan de proteger sus propios hijos de la realidad bélica, atacan a los hijos de los enemigos. En el «Poema XIX» de *Mientras los hombres mueren*, aparece una madre doliente por la muerte de su hijo. Se dirige entonces al

aviador enemigo y le pide que le entregue al suyo: «Dame a tu hijo, aviador enemigo. Yo te lo guardaré cantándole junto a la tumba del mío, muerto por ti» (Conde 2019, 82). Como vemos, la mujer no se plantea hacerle daño al niño, dado que comprende que los niños y las niñas no disciernen entre ideologías ni bandos y que, además, no son culpables de las decisiones de sus padres. En un mundo repleto de atrocidades y peligros, los versos de Carmen Conde son un llamamiento a la empatía y la compasión con los más vulnerables:

¡No los deshojéis, cañones; no los tricéis, ametralladoras; bombas grandísimas que caéis del cielo hondo y que parecéis dones de las nubes anchas, no rompáis los cuerpecitos de los niños!

¿No siente el plomo piedad de estos hombros de leche rosada, de estas sangrecitas dulces, de estas pieles de labios? ¿Ningún aviador enemigo tiene niñitos que levanten sus manos al viento de las hélices? (Poema «I», Conde 2019, 64).

En estrecha relación con la vulnerabilidad y el asesinato infantil, la maternidad es el tercer elemento común que se desarrolla en la obra de las poetas en relación con las experiencias de las mujeres. Las dos autoras representan a la madre como la encarnación del amor puro e incondicional, en consonancia con la función de cuidadoras que habían tomado con especial protagonismo cuando se ven forzadas a sacar la familia adelante solas. De obligada mención es el poema «Madre, si yo pudiera» de María Enciso, en *Cristal de las horas*, donde el «yo» poético habla a su madre alabando la pureza de su amor y lamentándose de la distancia que las separa:

Madre,
si yo hablara contigo,
te diría...
Dame tus manos
blancas, cariñosas,
déjame reposar
sobre tu pecho,
y sentir suavemente
en mi rostro cansado
el dulce hueco
que forma tu garganta. (...)

Y tú sonreirías
 en silencio.
 Y sería un callar,
 sereno, comprensivo,
 como todo lo tuyo,
 cariñoso y bueno.

Madre, si yo pudiera...
 Pero es que yo no puedo (Enciso 2022, 67).

Más compleja es la noción de la maternidad en la obra de la poeta cartagenera. Frente a un panorama desolador de destrucción y muerte, el «yo» poético de los poemas Carmen Conde se niega repetidamente ser madre: «Cierto que yo no pariré hijo de carne mientras la Tierra haya las furias amarillas de la Guerra», sentencia de forma rotunda (véase poema «IX», Conde 2019, 31). Si bien habíamos visto nuestra poeta trasladar la esperanza del país en los jóvenes, manifiesta el miedo de que el ser madre sirva para concebir futuros soldados para las generaciones venideras. Su lógica de pensamiento no es, en absoluto, descabellada. Tal y como hemos constatado en las declaraciones de Pilar Primo de Rivera, en su discurso de 1938, la Sección Femenina de la Falange había determinado que el deber de las mujeres para con la nación es el de dar a luz y educar a futuros patriotas dispuestos a sacrificarse por España. Dado que Carmen Conde permanece dentro del país, conoce y recibe de primera mano este discurso de corte falangista, lo que explica que su percepción de la maternidad pueda estar condicionada por estos preceptos. De hecho, la idea de que maternidad sirva para la formación de nuevos soldados la impacta tan profundamente que llega, incluso, a instar a las otras mujeres a seguir su negativa:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo!
 ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parirá otro hombre para que mate a tu hermano! (Poema «X», Conde 2019, 73).

Esta preocupación será reiterativa a lo largo de su obra poética. En un poema de *En un mundo de fugitivos*, fechado el 9 de febrero de 1958, recu-

pera esta misma idea. En él, denuncia el adoctrinamiento de un régimen que ha vulnerado la inocencia infantil para convertir a los niños y a las niñas en un rebaño de soldados sin opinión crítica ni libertad de acción. Rodeada de fosas, soldados y muertes, el «yo» poético de esta mujer se rebela contra la ideología patriarcal del gobierno y cuestiona el discurso oficial, denunciando que el papel de las mujeres en esta Nueva España sea, tan solo, el de llorar y enterrar a sus hijos:

Qué empeño en cavar otras tierras,
qué empeño en abonarlas; qué barrancos
de muertos otra vez, de muertos jóvenes:
de jóvenes vestidos de soldados.

Vestidos de soldados, no de ideas;
vestidos de obediencia a otro mandato,
sonríen y se van... No van contentos,
tampoco se rebelan: son rebaño. (...)

Vayamos con los picos y las palas...
¡Ánimo, mujeres! ¡Id al campo!
La cosa es bien sencilla: se reduce
únicamente a enterrarlos (Conde 1967, 663).

En María Enciso no existe este planteamiento sobre la maternidad. Una primera explicación, de corte más biográfico, es que María Enciso ya tenía una hija antes del estallido de la guerra, mientras que Carmen Conde, después de sufrir un aborto en 1933, no tuvo hijos (Ferris 2007, 371). Sea como fuere, la explicación que más nos interesa para señalar la influencia y el diálogo entre los discursos que coexistían en el contexto de la Guerra de España y de la posguerra se encuentra, de nuevo, en la diferencia entre escribir en el exilio o en el insilio. María Enciso se encontraba alejada físicamente del fascismo español y, por ende, cuando trata la maternidad en sus poesías la idea de concebir futuros soldados no aparece siquiera como una remota posibilidad. Pese a que la maternidad implique el cuidado y la preocupación, que tanto se agravan durante la violencia bélica, la poeta almeriense vive esta relación como uno de los pocos motivos de alegría que pudieran quedarle en el exilio. Así ocurre, por ejemplo, en el «Poema de la madre feliz» y el «Poema de la dulce voz», en *Cristal de las horas*. Así pues, los niños y las niñas serían el

recordatorio de que el mañana sigue existiendo y de que un futuro mejor es posible. Por todo ello, la voz lírica de los poemas de María Enciso describe a su hija como un elemento de esperanza y de paz:

Débil, pequeña,
y sin embargo,
con una fuerza grande
que puede conseguir
lo que ella quiera,
de esta ansia
que me envuelve
y que me impregna mi vida
de ternura.

Tiemblo, con desconsuelo,
pensando en este día,
felizmente lejano,
en que pueda quedarme
para siempre
huyendo de mi lado.

¿Para qué he de pensarlo?

Mi niña está durmiendo
y yo la estoy mirando («Mi niña está durmiendo», Enciso 2022, 64).

Sería conveniente que nos preguntemos ahora qué uso hacen nuestras poetas de la palabra y el recuerdo en relación con el testimonio femenino, del mismo modo que lo hemos hecho anteriormente respecto al silencio y al olvido. Como hemos podido comprobar a lo largo de nuestra aproximación temática, la poética de María Enciso y de Carmen recoge aquellas experiencias que afectan particularmente a las mujeres y que, por esta razón, tendrían un mayor protagonismo en la conformación de sus experiencias traumáticas. Al fin y al cabo, un aspecto significativo de la experiencia humana consiste en experimentar el dolor y aprender a lidiar con él, lo que requiere de un esfuerzo individual y colectivo para elaborar y reconocer los relatos de memorias de cada una de las partes afectadas. En el caso de nuestras poetas, sabemos que este esfuerzo social no llegaría a realizarse. A

modo de un adelanto parcial de las conclusiones, podemos afirmar que una parte de la fuerza del testimonio femenino reside en denunciar el olvido del horror y el absurdo de la guerra. Desde esta perspectiva, no es casual que sea una voz lírica femenina la que mande callar el bullicio de un mundo a pie de guerra, como lo hacía el poema de María Enciso para llorar el niño muerto y como lo hacen estos versos de Carmen Conde para denunciar la desmemoria del otro: «¡Cállense todos los que no se sientan doblar de agonía hoy, día de espanto abrasado por teas de gritos, que esta mujer os dice que la muerte está en no ver, ni oír, ni saber, ni morir!» (véase poema «I», Conde 2019, 23).

Por otro lado, la instauración del relato discursivo del régimen y la represión de los otros relatos de memoria acarrea consigo otro tipo de consecuencias. A fin de cuentas, el trauma es una experiencia profundamente contradictoria: por definición, se trata de una experiencia límite que escapa de lo concebible y comunicable y, no obstante, necesita la elaboración del recuerdo en forma discursiva para ser entendido, simbolizado y superado. Como explicábamos arriba, el contexto de represión política de la posguerra y el desánimo del exilio agravan todavía más estas circunstancias, puesto que no ofrecen un contexto colectivo donde poder dar testimonio. Aquellas personas cuyo relato de memoria no corresponde con el relato histórico discursivo de la dictadura son conscientes de que el silencio es su única opción de supervivencia. Dicho de forma breve, no hay escucha posible que dé al inicio al proceso del duelo. En el caso de aquellos que tuvieron que exiliarse, la situación es, de algún modo, similar: una vez se convierten en escritores sin lector, la experiencia traumática de la guerra y la derrota se agrava aún más con el exilio. Sea como fuere, esta imposibilidad de simbolizar el trauma se nos revela como una cuestión extremadamente sugestiva para nuestros planteamientos iniciales: si las víctimas, generalmente por parte de los *vencidos*, no encontraron el espacio para transitar su duelo, no es de extrañar que se genere la memoria incompleta que recibimos en nuestra sociedad actual. Así, todas las memorias individuales son valiosas y necesarias para la configuración de una memoria colectiva capaz de reconocer y reparar el sufrimiento del otro, con el fin de garantizar un aprendizaje sociopolítico a partir del pasado histórico.

Estas circunstancias convierten a la palabra literaria en una vía para dar testimonio y, al mismo tiempo, lidiar con el dolor del trauma y transitar el propio duelo. Por su parte, Carmen Conde reflexiona mucho sobre la palabra y el papel que esta desempeña en su vida. En «Cartas a mi destino», la autora escribe una serie de epístolas a la Poesía incluidas en el tercer tomo de su au-

tobiografía, donde reflexiona sobre lo literario y su destino como poeta: «Mi destino de poeta es la suma verdad hallada. (...) Mi destino, Tú, amiga sombra que me haces amar desde la resbaladiza armonía del pez hasta el blanco pecho de las nubes. Por quién y por qué voy transparente de azules igual que el ala que se inaugura cielo en abril» (Conde 1986, 24). No es de extrañar, entonces, que su obra aborde directamente una cierta función catártica y consoladora que tiene la literatura para la autora:

Montañas de papel y ríos de tinta.
 (¿Es así como se dice? Pues, eso.)
 Llevo escritas montañas de papel, con ríos
 de tinta de todos los colores.
 Se me enfermó la mano de tanto escribir a la Poesía.

Sabemos que es inútil que yo escriba;
 que a ninguno le llegan mis poemas;
 ¡ni a mí misma ya!
 Y los escribo.

Aguanto muchos días en silencio.
 Me disfrazo de indiferencia, de ajena;
 me enajeno. Y procuro que mi metro y medio y pie
 no sobrepase la estatura del absoluto cero social.
 Entonces obtengo grandes éxitos humanos;
 me estiman las mecanógrafas y los bedeles,
 me sonríen los jefes de negociado;
 me cuentan sus opiniones los que no llegan a más
 mientras que yo no pude llegar a menos...

Súbitamente se desgarra algo dentro de mí;
 se desbordan los diques,
 saltan las esclusas y brota «aquello».
 Como una bestia herida por el rayo justísimo
 fluye la palabra sojuzgada, la luminosa y pura,
 la palabra destructora de mi paz sin lumbre.
 Escribo (Conde 1967, 636).

A pesar de que en este poema no llegue a precisar si se refiere, en concreto, al trauma que supuso la Guerra Civil, o si hiciera referencia a experiencias más íntimas y existencialistas, alude a una sociedad indiferente que la enajena y la obliga al silencio, a la vez que la galardonan de premios y reconocimientos. Sin embargo, en medio de todo ello, la palabra desgarrar al «yo» poético y brota *aquello*. Desde nuestra perspectiva, resulta muy sugerente que el término escogido sea un pronombre indefinido: eso que desgarrar al sujeto no puede decirse con una palabra precisa, así como tampoco puede representarse en narrativas concretas de la Historia. La característica de «aquello», a lo que nosotros llamamos trauma, es precisamente su capacidad desgarradora e irreducible a conceptos e imágenes concretas. La palabra literaria aparece entonces como la respuesta del sujeto para sumergirse y entender la ambigüedad y el alcance del dolor, por eso es una palabra «destructora» y es, también, «luminosa y pura».

Por otro lado, en María Enciso el papel de la palabra aparece de manera mucho más diluida, pues la autora nunca llegó a consolidarse en el campo literario como sí hizo Carmen Conde. Por ello, aunque en la obra de Enciso cueste encontrar reflexiones y alusiones directas a la poesía, sí que aparecen, tal y como hemos corroborado, en los elementos paraliterarios. Mención especial merecen las «Seguidillas» de Concha Méndez, que prologan *De mar a mar* y cuya estrofa final se dirige a la propia autora: «Dale gracias al Arte, / a la Poesía, / que es la gran compañera / la que nos guía» (Enciso 2022, 111).

En la obra poética de María Enciso, la palabra se vincula siempre a la emergencia del recuerdo de su vida pasada y a las emociones que este suscita en la autora. La escritura es una forma, así, de reconectar con su vida anterior. Esta reconexión, opuesta al olvido y al silencio, no aparece solo desde una dimensión de crítica y activismo político, sino que podemos leerlo, también, como el intento personal del individuo por canalizar los sentimientos de pérdida y añoranza. La palabra permitiría recordar y vivir otros momentos más felices del pasado, lo que daría aliento y consuelo a un «yo» poético cuyo sentido existencial parece haberse truncado. Así se expresa, por ejemplo, en «Coplas del camino»:

Si mis ojos vieran
ese caminito
que olvidar quisiera...

Pero yo no olvido,
y aunque yo no quiera
lo llevo conmigo.

Si la luna fuera,
de cristal el río,
de sombra la tierra.

Si la luna fuera,
de lejos el mar,
de cerca te viera.

De noche lloraba
y la luna me iba consolando
con blancas palabras (Enciso 2022, 57).

De este modo, podemos concluir que las evocaciones de recuerdos traumáticos otorgan a la literatura testimonial de nuestras poetisas un claro carácter terapéutico, si bien cada una da un significado particular a la palabra literaria dentro de su obra. El fenómeno de la escritura terapéutica, estudiado recientemente por académicos como el profesor Benito Gómez Madrid³⁵, identifica la escritura con una forma de búsqueda del sentido existencial que pretende curar la desesperanza para recuperar las riendas de su propia vida. A la vez que la literatura ofrece la posibilidad a su creador de evadirse de su realidad, lo cual consiste ya un excelente tipo de terapia, la palabra literaria contribuye a dar sentido a una realidad caótica, proporcionando una más narrativa coherente. Irónicamente, este proceso requiere dejarse llevar por el flujo torrencial del trauma, lo que Carmen Conde describía como un *aquello* que brotaba entre los resquicios del desgarrar interior. Mediante la palabra las autoras presencian y reviven la experiencia traumática desde un lugar seguro para reflexionar sobre ellas mismas. En último término, la palabra literaria permite a nuestras autoras salvar la deuda con ellas mismas y, también, con las voces olvidadas de la Historia, con esos ángulos de una guerra que *sí* tiene rostro de mujer:

Todo dolor es inútil, lo supe entonces y lo sé mejor ahora. Y, sin embargo, decir en voz alta cuánto se está sufriendo por lo irremediable parece que borra todos los límites entre los demás y nosotros.

Y ese fue el único consuelo que encontré (Conde 2019, 21).

³⁵ Sobre la escritura terapéutica: cf. Gómez Madrid 2021.

3. *Inclinaciones. Entre lo otro y lo propio*

Un libro más sobre la guerra... ¿Para qué? Ha habido miles de guerras, grandes y pequeñas, conocidas y desconocidas. Y los libros que hablan de las guerras son incontables. Sin embargo... siempre han sido hombres escribiendo sobre hombres, eso lo veo enseguida. Todo lo que sabemos de la guerra, lo sabemos por la «voz masculina». Todos somos prisioneros de las percepciones y sensaciones «masculinas». De las palabras «masculinas». Las mujeres mientras tanto guardan silencio (Alexiévich 2022, 13).

Pero, tras leer un capítulo o dos, me pareció que una sombra se erguía, cruzando la página. Era una barra recta y oscura, una sombra con la forma de la letra «I»³⁶. (...) Ciertamente que esta «I» era una «I» muy respetable; honrada y lógica; dura como una nuez y pulida por siglos de buenas enseñanzas y buena alimentación. Respeto y admiro esta «I» desde lo más hondo del corazón. Pero —aquí volvía una página o dos, en busca de algo— lo malo es que cuando se halla a la sombra de la letra «I» carece de forma, como la bruma. ¿Es aquello un árbol? No, es una mujer (Woolf 2019, 135).

La revisión de la historia desde la crítica literaria, lo que llamamos nuevo historicismo o neohistoricismo³⁷, hunde sus raíces en ciertas corrientes del pensamiento postestructuralista, que impulsó el replanteamiento de la historia y de la historiografía: los problemas de la naturaleza narrativa de todo cono-

³⁶ En inglés, el pronombre personal de primera persona del singular, el «yo» castellano, se escribe con la letra «I», y constituye la barra vertical a la que refiere Woolf.

³⁷ Aproximación de la teoría literaria basada en la premisa de que una obra literaria debe entenderse como el producto de una época, lugar y circunstancias de producción. Sus orígenes se remontan a la década de 1980 en los Estados Unidos, como oposición al análisis formal de los textos literarios promulgado por el New Criticism.

cimiento, así como la contingencia de los límites de cada disciplina, llevaron al cuestionamiento del relato historiográfico como depósito de la verdad. A partir de entonces las preguntas planteadas por el problema de la narración histórica se han intensificado en lugar de resolverse. En este contexto, el género como categoría analítica para aproximarnos a la indagación del pasado ha demostrado ser una forma fructífera de repensar y reevaluar la problemática histórica³⁸.

En la primera de las dos citas iniciales con las que abríamos estas líneas, Alexiévich detecta una voz masculina que impregna con su propia tonalidad el relato historiográfico. Algo parecido, en la segunda de las citas, a lo que encuentra Virginia Woolf en la literatura, un *ego* masculino que asimila el hombre al universal. Con todo ello, tal como hemos podido comprobar en el apartado anterior, las experiencias de otros colectivos³⁹ acaban conformando una memoria olvidada, relegada a los márgenes de la Historia mayúscula. Esta «voz masculina», por decirlo en los términos de la periodista bielorrusa, se caracteriza así por imponer su propio relato, por transmitirlo como la verdad referencial. Pero ¿cómo lo construye? ¿Con qué lenguaje? ¿Qué formas de expresión, qué palabras, sirven a tal efecto?

Como adelantábamos en la introducción de este ensayo, toda indagación en las relaciones entre la historiografía y la literatura deberían atender a la cuestión de la formulación discursiva de los textos. A tales efectos, conviene atender no solo qué se dice, el contenido, sino también *cómo* se dice, es decir, con qué lenguaje⁴⁰. Esta cuestión no es baladí: en unas coordenadas históricas e ideológicas tan complejas como fueron la Guerra de España, el exilio republicano y la posguerra, la forma en la que se enuncia el testimonio es tan significativa como el contenido. Buena prueba de ello la hemos encontrado, de hecho, cuando analizábamos la poesía intimista de Carmen Conde e, inscribiéndola en el contexto de la época, permitía una interpretación más cercana a lo político y a lo contemporáneo que excediera a la reflexión puramente existencial. Este enfoque es especialmente importante cuando nos referimos

³⁸ Sobre el nuevo historicismo y el género: cf. Blasco Herranz 2020 y Navarro Tejero 2004.

³⁹ En nuestro caso, operamos a partir de la categoría de género porque buscamos la recuperación de la memoria específica de las mujeres. No obstante, es pertinente señalar que esta forma totalizadora de entender la historia oculta otras muchas realidades susceptibles de ser estudiadas a partir de otras categorías de análisis, como la clase, la raza, el colonialismo, lo *queer*, etc.

⁴⁰ Sobre la relación entre el lenguaje y el discurso: cf. Barthes 1994b y Jakobson 1980: 135-137.

a textos atravesados de algún modo por el trauma⁴¹. John Thompson (2009) alude a las huellas espectrales del trauma para referirse a aquellas manifestaciones que tiene el trauma sobre el texto literario, escapando hasta cierto punto del control del autor o la autora. Partiendo de aquí, este apartado tratará de rastrear esas huellas que haya podido dejar la «mirada» de las mujeres, que podríamos definir como las manifestaciones traumáticas en el lenguaje, sobre la literatura testimonial de nuestras autoras.

Los primeros conceptos que resulta pertinente señalar los conceptos abstractos mayúsculos a los que ya nos hemos referido en alguna ocasión. La Patria, el Honor, el Héroe, la Victoria, la Nación o incluso la Libertad se constituyen como ejes centrales del pensamiento político que, en última instancia, llegan a justificar la guerra y el horror. Esto mismo ocurre, como hemos tratado de demostrar, cuando el régimen franquista lleve a cabo su cometido de perversión conceptual para apropiarse de los emblemas nacionales: la Patria se identificará exclusivamente con su visión particular de cómo debería ser España, acorde a los valores que han promulgado «nacionales». Retomemos ahora, brevemente, estas reflexiones. Durante la década de los cuarenta se utilizará la idea de Libertad para defender la autarquía, asimilando el vivir libres con el no sometimiento a las influencias extranjeras. De este modo, el pueblo español sería el único que habría encontrado el verdadero camino señalado por Dios y, en consecuencia, el que vive, en su aislamiento, la libertad de la iluminación divina. El Héroe, por su parte, sería aquel que defiende esta invertebrada y sagrada nación y el Honor, por último, el poder defender la Patria y morir por ella⁴².

El uso concreto del lenguaje en el discurso historiográfico es, como vemos, determinante. Según el teórico francés Roland Barthes (1994b, 174), la narración de la Historia requiere la conversión de unos hechos cronológicos en significantes que puedan llenarse de un valor y significado. Esto convertiría a la Historia en una elaboración esencialmente ideológica e imaginaria. Sin embargo, la narración histórica tradicional, basada en la irrupción de grandes personajes –hombres blancos en su inmensa mayoría– que llevan a cabo grandes hazañas, naturaliza completamente su condición narrativa para

⁴¹ Sobre los estudios del trauma de corte sociológico: cf. Alexander, 2012 y Iglesias, 2005.

⁴² Un buen ejemplo de cómo funciona la apropiación conceptual en el relato discursivo franquista la encontramos en la película *Raza*, la producción española dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1941 y que sintetiza el «ideario del buen español». En la historia de los cuatro hermanos, hijos de un héroe de la guerra de Cuba, podemos ver hasta qué punto la mentalidad militar desarrollada en el conflicto colonial y en el africanismo castrense impregna el ideario nacional-católico del franquismo.

plasmarse como una verdad referencial, convirtiéndose en un relato incuestionable sobre el cual se sostienen las instituciones, elites y los otros elementos de poder que conforman un sistema de creencias. En definitiva, todo ello convertiría a esta forma de narración histórica en un metarrelato (Lyotard 1987: 3), caracterizado precisamente por la apropiación conceptual y la monopolización del espacio discursivo.

Según Estelle Jelinek, cuya obra supone una de las primeras aproximaciones académicas a la autobiografía y al testimonio femenino, resulta significativo que las mujeres no incidan en sus relaciones políticas e históricas, sino en sus relaciones personales con el «otro»⁴³. Por su parte, los poemarios de María Enciso y de Carmen Conde están completamente atravesados por este otro, contrario al Yo masculino y egocéntrico que Woolf acusaba por ocupar toda la página. Aunque esta cuestión es bien visible, como hemos tratado de demostrar, a nivel temático, se refleja asimismo a un nivel formal. Mientras que aquello que denominaremos «metarrelato de la Historia» alude constantemente a los conceptos mayúsculos, nuestras poetisas jamás interpretan la guerra en estos términos: su testimonio es un cuestionamiento de esta aprobación y resignificación conceptual. Así ocurre por ejemplo con la figura del Héroe en Carmen Conde:

¿Es que alguno de entre nosotros partió la tierra a hachazos? ¿Quién derribó esta corteza alzada de montes? ¿Qué brazo potente esgrimió la fuerza de Dios para combatirle a Dios su obra delirante?...

(...) ¡Hemos parido un héroe, un hombre que contiene en sí, en su sangre aprisionada, millares de seres que murieron con su locura dentro! ¡Quítensenos de ante los ojos maravillados todos lo que no son aptos para desbaratar elementos!

Nos conmueve una embriaguez telúrica porque hallamos hijo nuestro al mismo Dios. El Héroe es su esencia. El Héroe es su ciencia. ¿Qué importa que su heroísmo sea contra mí o a favor mío? ¿Qué importa mi muerte, si quien me mata es un ciclón, un arrebato, un volcán, un océano, ¡un héroe!? Yo quiero morir con Dios. Véngame como me venga.

¿Alguno quisiera vivir entre débiles, cobardes, aunque hermanos? ¡Yo prefiero al héroe, sea o no sea hermano! Si mío, qué gloria de admiración

⁴³ Sobre la perspectiva de género y la otredad en la escritura de autoría femenina: cf. Sommer 1994; Smith 1991 y Jelinek 1986.

y de amor; si enemigo, ¡buena suerte la que den sus manos claras y verdaderas!

Un Héroe es un enviado del cosmos. Si yo tengo la razón contra él y él me vence, a los dioses diremos nuestra contienda. Ahora, yo muero por él (Conde 2019, 55-56).

Llama la atención cuanto menos que el «Héroe» se escriba en mayúscula, como también se hace, a veces, con el «Duelo». En este poema de *Mientras los hombres mueren*, solo «Dios» es la otra palabra mayúscula: el Héroe, como hijo de Dios, encarnaría así la forma de un ser sagrado y muy superior a una comunidad de hombres y mujeres que se rinden ante él. Es la suya una superioridad ontológica, dado que el Héroe lo es por nacimiento y vive en esta excesividad, rebosando los límites humanos. Por esta razón, el resto de personas pueden simplemente reconocer su supremacía y sus méritos. Hasta aquí, la descripción de lo heroico no se aleja tanto a la tradicional. La novedad que introduce Carmen Conde reside en la ironía con la que trata este tema. Este Héroe, tan arrogante y soberbio que llegó incluso a «combatirle a Dios su obra delirante», se presenta como un ser cruel y autoritario que no entiende de piedad porque no forma parte de lo humano. Esta es la gran carencia del Héroe «enviado del cosmos», aunque fuera «parido» por una mujer: actuar de forma inhumana.

Si la heroicidad es el objetivo del Honor al que todo hombre debiera aspirar, el «yo» poético que encontramos en estos poemas de Carmen Conde pone en entredicho la idea de que los hombres defiendan en las guerras la Libertad y la Patria, que tampoco significarían, como hemos visto antes, nada más que la vida corriente de un pueblo en paz. «¡Qué hombría tan inhumana, tan sobrehumana la vuestra!», llega a exclamar en su poesía (véase «La guerra en el puerto», Conde 2019, 59). Los hombres, pues, cuando siguen este esquema social sobre lo heroico, se convierten en sujetos violentos que llevan la muerte y el dolor allá por donde pasan. En realidad, esta violencia de lo heroico no aparece sujeta a personajes concretos, sino que la propia dinámica bélica tiene la fuerza para convertir a cualquier hombre en un asesino, una muestra más de la antibeligerancia de la poeta. Mientras tanto, las víctimas de esta ira heroica serán acalladas cuando el Héroe grita su propia palabra ensangrentada, un silencio que también llegará, y esto es lo interesante, hasta las mujeres:

Las víctimas no hablarán:
se ha puesto el silencio en marcha.

Cielo con iras palabras sella.
Suelo con sangre palabras guarda.

Las madres y las esposas
vestidas de muertos callan.
Tumbas y cárceles gimen,
cerrándose a las palabras.

¿Por qué es hombre el que mata? Dilo,
muerto que fuiste un hombre
capaz de matarle.
Habla (Conde 1967, 640).

A diferencia de Carmen Conde, María Enciso sí que tuvo una gran implicación con el bando republicano durante la Guerra Civil, por lo que, aunque nunca justifique la muerte o el horror de la guerra, se focaliza mucho más en la violencia ejercida por el bando insurrecto. De ahí que mantenga la convicción de que los republicanos lucharon por la libertad, ya que la lucha por su parte hubiera sido precisamente para mantener el país y la paz previos al golpe de Estado. Así lo demuestra en su alabanza a los guerrilleros y a los maquis, a quienes alaba su resistencia y lucha en los años en que ella ya se encontraba en el exilio: «¡Qué valientes por la sierra, / qué gallardos por el pueblo! / Madre, yo quiero que vuelvan / que vuelvan los guerrilleros» (en «Canción de los guerrilleros» Enciso 2022, 137). Teniendo esto en consideración, entendemos que la voz lírica en la poesía de María Enciso aluda al hombre como la mezcla entre lo barbárico y lo humano, señalando que, en situaciones límites como en la guerra, son capaces de lo mejor y de lo peor:

Hombre y tierra, ciclón de sangre y fuego,
Una sola presencia enfebrecida,
Fundidos en el aire transparente,
Dos soledades y una misma herida («El hombre», Enciso 2022, 115).

Pese a estos matices, podemos afirmar que ninguna de nuestras poetas utiliza inocuamente los elementos y los conceptos asociados al metarrelato de la Historia, sino que, efectivamente, lo asocian con lo masculino. Como mujeres, no se sienten identificadas con estos preceptos: si la heroicidad y las grandes

luchas están reservadas a los hombres, su forma de evocar la guerra tiene que ser radicalmente distinta. A tales efectos, ya hemos constatado que en la memoria específica de las mujeres existe un gran protagonismo de las experiencias de ausencia, soledad, espera y pérdida, lo resulta fácilmente conectaba con la presencia del otro que Jelinek encontraba en los textos de autoría femenina. En el caso de nuestras poetisas, la presencia del otro, desde la noción de la compasión y la humanidad, es un pilar fundamental para el entendimiento de la propia identidad. Así, la imagen poética de la mujer en sus textos aparece junto a la ausencia del otro, ya sea el hombre que ha partido a la batalla, la violencia en la retaguardia o el asesinato infantil. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el poema «Pasa del dolor sobrehumano de la guerra», de María Enciso. En este poema, el «yo» lírico describe crudamente la angustia femenina ante la pérdida de un ser querido: la madre, «sumida en la tortura, / de la espera» por el hijo que partió a la guerra, contempla la caravana que se lo lleva consigo. El instante álgido de la desolación llega con el «grito», un grito que también aparecía en la obra de Carmen Conde, cuando el «yo» poético se percata de que este amor perdido ya no regresará, y que ella permanecerá, recordando su soledad, en el «dolor sobrehumano de la guerra»:

Llanto ardiente,
 amargo
 de la madre sola,
 sin horas de ternura,
 mirando tristemente
 la larga caravana
 que se lleva
 al hijo que era suyo
 y que la deja
 con los ojos llorosos,
 con los brazos vencidos,
 con el alma angustiada,
 sumida en la tortura,
 de la espera.

Antes era el dolor
 de la pena de amar,
 de la nostalgia
 de los días serenos,

de las eternas horas de la espera,
 del amor que pasó,
 ya para siempre,
 y que toda la vida
 se recuerda.

Pero ahora,
 es el llanto,
 el grito,
 esa voz torturada
 que ha surgido
 del dolor sobrehumano
 de la guerra (Enciso 2022, 83-84).

Por ser sensible al dolor del otro, de donde emerge el propio sufrimiento, esta mirada femenina parece adoptar el ángulo del testigo y no de la protagonista. Aunque a lo largo de este ensayo hemos defendido que el protagonismo de las mujeres en la historia no necesita más justificación que su propia existencia y experiencia en el mundo, esta idea del testigo, o de la persona que escucha y ve, toma una relevancia crucial en el testimonio femenino sobre la Guerra de España. En contraposición al protagonismo en la Historia de un Héroe tan fuerte y potente que se vuelve inhumano, la mirada femenina permite al «yo» poético observar la magnitud del horror:

Ahora que los Hombres han depuesto las armas, ahora que se llaman hermanos y que los vencedores empiezan a hablar de perdón y de olvido, ¿qué piensas tú, Madre?

Madre, que vas de negro, allá y acá de la Patria, ¿qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia?

Madre de los Muertos, de los Asesinados, de los Fugitivos, ¿qué dices Tú...? (Conde 2019, 58)

¿Por qué no escucháis lo que yo escucho? Desgarro la noche con los ojos que mañana serán flores, para coger el resplandor sostenido de todos los ojos que cual los míos viven en la oscuridad doliente. Mi circulación recorre las mismas raíces que los zumos que socavan la tierra de tumbas, ¡y vivo con sangre de cirios en los labios, cirios que el pasado olvidó e imposibles altares de nubes a dioses de trágico sino, por estos hombres y por

estos niños que se rajan en arteriales zumbidos bajo los edificios siniestros del llanto! (Conde 2019, 34).

En el poema de María Enciso, «Más allá del silencio», en *De mar a mar*, el «yo» poético representa la perspectiva de una mujer que escucha las voces de todas aquellas personas silenciadas, ausentes. Estas voces llegan debilitadas y diluidas, por la noche, a un «yo» lírico que está dispuesta a escucharlas. Llama la atención que dichas voces sean en realidad susurros traídos por un «ensangrentado viento» que la une a la desgracia de España más allá del océano y «más allá del silencio». Se trata de una metáfora muy evocadora porque podría, efectivamente, hacer referencia a todas aquellas víctimas de la guerra y la posguerra que no pueden contar su testimonio debido al silencio impuesto. Por eso llegan como los ecos lejanos y las voces oscuras, también, «más allá de la muerte»:

Más allá del silencio
mil voces me han llamado en esta oscura noche.
Más allá de la muerte,
las ha traído ensangrentado viento.
Oscuras, apagadas, voces débiles,
sobre campos lejanos.
Yo, en esta lenta noche,
una a una, sobre la luz difusa de la aurora,
las he estado escuchando («Más allá del silencio», Enciso 2022, 128).

Resulta igualmente llamativo que las voces que escucha el «yo» poético de los versos de Carmen Conde no las traiga el viento, ni lleguen como susurros débiles. En María Enciso el exilio marca siempre la relación que mantiene con la memoria de la guerra, de ahí que el silencio sea un factor fundamental en su poesía. Desde América, percibe el silencio en una España a la que, por más que lo intente, no puede dirigirse. Por ello, las palabras, que llegan de lejos, son tenues y diluidas. A diferencia de la poeta almeriense, Carmen Conde todavía caminaba, vivía y escribía sobre una tierra atestada de fosas anónimas. Unas fosas a las que ya había dedicado algunos poemas, reproducidos anteriormente en este mismo libro. Unas fosas, asimismo, que recuerdan el extremo de la violencia: al contrario de lo que ocurre con María Enciso, el silencio es percibido por el «yo» poético de Carmen Conde como un hecho tangible y corpóreo que impregna con toda la tierra. Así, esas fo-

sas que acabarían siendo sinónimo y garantía de olvido, devienen un potente espacio de memoria. Frente al eco que devuelve el viento, la tierra agrietada grita contra el olvido:

La tierra quebrada, resollada, resquebrajante, hecha púa de corazones secos, vasija de sexos adolescentes sin abrir. La tierra florida de sangres, de ojos deshechos, de senos escurridos. La tierra agujereada de gritos, de espumas, con rodillas de sollozos y de estertores.

¡La gran tierra de mi padre hecho tierra!

Recorriéndola grano a grano, descalzados, sedientos, pegando los labios al corro de arena transformada que es el agua, oremos a los muertos, a los asesinados, a los suicidas, a los estallados con dinamita. En la oscuridad agría, punzadora, de la tierra solamente ya Tierra (Conde 2019, 28)⁴⁴.

La filósofa italiana Adriana Cavarero, partiendo de las reflexiones de Hannah Arendt en *La condición humana*, ha estudiado en profundidad la influencia del otro en el sujeto contemporáneo. Arendt entiende que la pluralidad, el hecho de que todos seamos humanos y ninguno seamos iguales entre nosotros, es uno de los pilares de la existencia humana. La filósofa alemana defiende que en la interrelación que establecemos desde la pluralidad encontramos el reconocimiento propio, de ahí que, por nuestra propia condición humana, todos seamos seres condicionados. En otras palabras, todo con lo que entremos en contacto se convertirá en una condición de nuestra existencia en cuanto nos comprendemos en base con y gracias a ello (Arendt 2009, 23). Cavarero parte de estas consideraciones para elaborar, como alega Judith Butler (2009, 51-52), una teoría del sujeto desde afuera. Si somos seres condicionados por la otredad, nos resulta del todo imposible definir exactamente «qué somos», dado que lo otro, por definición, nos es desconocido e impropio. Esto sugiere que los seres humanos tienen una dependencia esencial hacia el otro, no podemos existir sin interpelarlo ni sin ser interpelados por él.

En su obra *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*, Cavarero retoma esta teoría del sujeto para aplicarla al desarrollo histórico con perspectiva de género.

⁴⁴ Esta imagen poética de la tierra que transmite los gritos y el dolor se repite en el poema «Los que lloran», de *En un mundo de fugitivos*, fechado en 1957. En él, se alude a las almas del Infierno que se lamentan de su destino y de que Dios les ignorara, lo que recuerda mucho al Canto III del *Infierno* de Dante. Es posible interpretar estos versos como el lamento de los cuerpos olvidados en las fosas comunes, reclamando la atención de los vivos: «Cogían las raíces, sacudiéndolas / con ira y con desprecio. Nadie oía. / E íbamos arriba, confiándonos / por el sol, en el agua, con el viento» (Conde 1967, 646).

En ella, la filósofa italiana estudia el sistema general de la verticalidad, referencia a la autonomía del sujeto y al sistema falologocentrista, que traza una larguísima trayectoria desde Platón y la filosofía clásica, pasa por San Agustín y Santo Tomás de Aquino y que culmina con la figura del sujeto kantiano, «que se endereza orgullosamente sobre sí misma para celebrar la autonomía del sujeto» (Cavarero 2022, 123). Analizando detalladamente la manifestación del «yo» en la historia del pensamiento y del arte occidental, Cavarero destaca las marcas de la diferencia sexual y pone en evidencia el carácter obstinadamente patriarcal del canon, incidiendo en que la filosofía está llena de «hombres rectos» y sujetos que se atienen «a la verticalidad del eje rectilíneo que funciona como principio y norma de su postura ética» (2022, 29). Con esta definición, defiende que el hombre se percibe y se entiende a sí mismo como un sujeto cuyo único referente es un «yo» autónomo e independiente, sin inclinación alguna a ningún otro; una verticalidad que, por otro lado, ilustra muy bien Virginia Woolf cuando, en nuestra inicial, trataba de inclinarse para ver qué había detrás del pronombre personal «I». En contraposición a la verticalidad y a la rectitud del sujeto masculino, la inclinación se manifiesta de forma particular en las mujeres. Según una visión falologocentrista, la inclinación representaría una falta de orden moral que se concreta como debilidad, desviación o desconsideración ante el deber, la norma o la ley. Pensémoslo por un instante con Eva, el mismo ejemplo bíblico que tomaba el régimen franquista como modelo negativo de mujer. Desde la interpretación de Cavarero, Eva encarna la primera falta femenina a la rectitud –y, con ello, la primera marca del canon patriarcal– por representar esa «*innata inclinatio ad malum* de toda la raza humana» que ha tenido que ser enderezada «por cada Adán que ha llegado a este mundo en su esencial y constitutiva verticalidad» (Sáez 2022, 13). Esta verticalidad rectilínea de un sujeto autónomo y egocéntrico conforma lo que denominaremos aquí como el *metarrelato del Yo centripeto*.

Pero ¿por qué la inclinación hacia el otro es tan censurable para el Yo centripeto? Al fin y al cabo, la inclinación, entendida como el reconocimiento hacia la existencia del otro en la constitución de la identidad, atenta contra la autonomía del sujeto egocéntrico y, por tanto, supone un riesgo para las estructuras de poder que se sostienen sobre él. Mediante la inclinación, la relación se hace valer como referente primero de la ética y la política: no hay historia –a la que devolvemos, por fin, la minúscula– sin el otro, como tampoco hay un «yo» sin un «tú». A nuestro entender, esta lectura resulta muy sugestiva en el caso de las mujeres y la creación artística durante el exilio

y la dictadura ya que, como se ha buscado ejemplificar con la anterior cita de Pemán, las mujeres habían sido definidas como seres irracionales e incapaces para otorgarles el cometido vital del cuidado al marido y a sus hijos e hijas. Sin embargo, mediante la lectura de Cavarero se abre la posibilidad de dar la vuelta a la situación y afirmar así que, en realidad, el problema no se encuentra en el cuidado o la relación con el otro, sino en constituir la propia subjetividad a partir de la renuncia de un elemento básico de la condición humana como es la interacción y la comprensión mutua. Así pues, consideramos que la insistencia del otro en los textos de María Enciso y de Carmen Conde son una característica de la mirada femenina configurada en la tradición cultural occidental o, dicho de otra forma, una marca de una subjetividad que se fundamenta en la inclinación y en el encuentro con el otro. Por ello, como veíamos anteriormente, no es posible encontrar en su poesía elementos del metarrelato de la Historia o del metarrelato del Yo centrípeto: sus textos se enuncian desde esta mirada concreta y es desde aquí desde donde constituyen su sensibilidad poética y su testimonio.

Profundizando algo más en nuestro análisis formal, una marca de otredad recurrente en los poemas de Enciso y de Conde es la definición establecida en el binomio antagónico del odio y el amor. Por una parte, el «Odio» se asocia con la aniquilación del prójimo y, de este modo, se llegaría, según la lógica de la inclinación, a la propia destrucción. Así ocurre en este poema de Carmen Conde, donde el odio representa un país sin hombres ni mujeres, sin humanidad. Cegados por la ira y la destrucción, las personas se han convertido en «reptiles sin cabeza», puesto que la terminante devastación que habrían llevado a cabo les despojaría de su humanidad. La única alternativa de sanación social e individual sería el amor, puesto que únicamente en la paz con el otro podemos encontrar nuestra humanidad, la razón de nuestra existencia:

El odio es una ciudad.

El odio es una ciudad hinchada por reptiles sin cabeza,
y con víboras de lengua que son bífidas y frías.
El odio se llama puerto y tuvo naves y hombres.
El odio no tiene hombres y contiene sólo cieno.

(...) El odio es el Odio: un país (una ciudad es muy poco...)
Una nación es el odio. Un universo es el odio.
¿Quién tiene amor?... ¡Qué lo grite! (Conde 1967, 632- 633).

Por lo que respecta a la poética de María Enciso, es interesante subrayar cómo los poemas que representan la felicidad del «yo» lírico describen un entorno calmado, donde la presencia del otro es tranquilizadora y reconfortante, en lugar de melancólica. Dos ejemplos de ello los encontramos en «Tu sonrisa clara» y «Yo quisiera decirte», recogidos en *Cristal de las horas*. Veamos algunos versos:

Quisiera ver ahora
tu rostro en la ventana,
sin el velo lejano
de la ausencia,
envuelto en tu sonrisa,
dulce sonrisa clara.
Toda era luz serena
de tu boca blanca,
y era en abril florecido
cuando yo te recordaba (Enciso 2022, 61).

María Enciso no utiliza, como sí hace Carmen Conde, la palabra «amor». La reserva exclusivamente para representar la pérdida que siente en el exilio, como ocurre en el poema «Ay, amor que se perdió», también incluido en su primer poemario. En su lugar, describe este sentimiento de paz y consonancia con el otro utilizando para ello la palabra «dulzura». La autora repite esta palabra en más de una decena de ocasiones solo en *Cristal de las horas*. Por poner algunos ejemplos, el «yo» poético alude a la «dulce sonrisa clara» («Tu sonrisa clara», Enciso 2022, 61); a «la fría *dulzura* de unas manos pálidas» («Cantar de la luz y el agua», Enciso 2022, 55); a «la tibieza de tus *dulces* brazos» («Ruego en la noche», Enciso 2022, 62); y, entre otros, al «dulce hueco que forma tu garganta» («Madre, si yo pudiera», Enciso 2022, 67)⁴⁵. Así pues, cabría concluir que las alusiones al amor en Carmen Conde y a la dulzura en María Enciso hierran en el lenguaje poético la marca de esta inclinación femenina, es decir, las huellas de una identidad que rechaza el egocentrismo para constituirse en consonancia con la otredad.

Una segunda marca lingüística donde se patentiza esta inclinación aparece en relación con la maternidad. Independientemente de cómo se trate este tema en la poética de las autoras, ya veíamos que había diferencias circunstanciales

⁴⁵ Las cursivas son nuestras.

al respecto, encontramos en las dos poetisas el uso de palabras concretas que se asocian a lo maternal. Por su parte, María Enciso utiliza verbos típicamente asociados al cuidado de un niño, como «arrullar» o «mecer». Destacamos, entre otros, los siguientes ejemplos: «Me iré por los dulces aires / por los *arrullos* de la mar» («Ay, amor que se perdió», Enciso 2022, 54); «Huele a hojas desgajadas, / que vuelan en el viento / que las *mece*, / pulidas como plata» («Hora de lluvia», Enciso 2022, 59); «Mientras, entre pinos / que *mecen* silenciosos / sus ramas desrizadas» («Poema de la eterna soledad», Enciso 2022, 81). Lo maternal llega incluso al lenguaje poético de Carmen Conde, quien escribe, en *Mientras los hombres mueren*, «hemos *parido* un Héroe». Tal y como comentábamos en el análisis del poema, es esta palabra concreta la que confiesa al Héroe humano.

Siguiendo con Carmen Conde, aunque dejando de lado el vocabulario de lo maternal, llama la atención la preocupación que la voz poética manifiesta en determinados versos, como si fuera incapaz de concebirse a sí misma sin la presencia de un otro: «¡mi planta en el suelo, mis sienes en el aire, pero sin brazos para nadie! Si con brazos, ¿para quién, si todos mueren?» (véase poema «X», Conde 2019, 31). En estos versos el «yo» lírico no plantea los brazos como un elemento propio del cuerpo que sea útil para algún fin práctico, sino como una forma de mostrar afecto a otras personas. Este mismo planteamiento aparece con otros elementos del cuerpo humano, como serían los labios y la voz: «¿Qué labios solitarios se besan a ellos mismos? ¿Qué voz se dice ternuras, se recuerda o se inventa diálogos imposibles?» (poema «VIII», Conde 2019, 30). Ningún elemento del cuerpo sirve en la soledad, del mismo modo que ningún atributo del sujeto, incluso aquellos por los que se empezaban las guerras, tiene sentido sin la relación con el otro:

Sola, deshabitada, iré por la paz llorándola y llorándome, pues olvidé el sosiego, la seguridad, las serenidades; y como, súbitamente, me lo interrumpirán todo –aviones, cañonazos, gritos de horror– no sabré qué hacer con mi libertad (¿para quién?) ni con mi sosiego...

¡Acérquese la Paz, vénganos el día de la paz! Aunque las madres no recordarán a sus hijos muertos, ni los niños a sus padres, ni los ausentes a los reencontrados... (Conde 2019, 49).

Llegados a este punto, cabría retomar aquellas reflexiones sobre las *huellas* de la mirada femenina que habíamos mencionado varias páginas atrás. Nuestra aproximación ha tratado de demostrar que el contenido y la forma

poética, por más que tradicionalmente hayan querido ser estudiados independientemente, constituyen un todo indivisible. Hemos podido ver, primero, que aquello que queremos decir, de aquello sobre lo cual queremos testimoniar, no siempre es tan claro ni evidente, especialmente cuando el sujeto autor trata de evocar en sus escritos unas experiencias que pudieron resultarle traumáticas. No obstante, nuestras autoras decidieron apostar por la palabra y el recuerdo en un entorno infestado de silencios y olvidos, y lo hicieron, además, desde la única perspectiva que podían adoptar: la suya propia. Esta perspectiva, esta mirada, como hemos constatado a continuación, influye en la expresión misma del lenguaje poético, en las palabras empleadas y en su significación particular. En este sentido, la literatura testimonial de María Enciso y de Carmen Conde debe entenderse como el producto de un contexto histórico-ideológico y de una tradición cultural determinada. No es casualidad, pues, que las palabras «amor», «dulzura», «arrullo» o «mercer» sean aquellos términos donde se condensa la cosmovisión del «yo» poético: una apuesta, en medio del recuerdo traumático de la guerra y del exilio, por la presencia constitutiva del otro.

Son las huellas, en definitiva, de las inclinaciones que acusaba Cavarero: frente a un sujeto centrípeto, autónomo y erguido que se proclama Héroe y se adueña de la Historia, el testimonio de estas mujeres, tomando partido por la vida en su dimensión material y afectiva, siembra la semilla para otra ética y otro mundo. Un mundo otro, acaso, más cercano al humano.