

Solidaridad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta

Solidarity and women's poets literary networks: the cases of Concha Méndez and Acacia Uceta

Reyes VILA-BELDA

Autoría:
Reyes Vila-Belda
Indiana University, EE. UU.
rvilabel@indiana.edu
<https://orcid.org/0000-0002-5436-5422>

Citación:
VILA-BELDA, Reyes. «Solidaridad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 267-289. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.13>

Fecha de recepción: 04/02/2022
Fecha de aceptación: 28/10/2022

© 2023 Reyes Vila-Belda

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Susan Kirkpatrick (1989) ha investigado la función de la solidaridad y las redes literarias femeninas en el reconocimiento de las poetas románticas españolas. Posteriormente, Pura Fernández y otros críticos han estudiado éstos y otros modos de colaboración, como los espacios de sociabilidad, como herramientas para establecer la autoría de las poetas. En este ensayo, tras revisar la participación de Concha Méndez y Acacia Uceta en los espacios de sociabilidad y las redes líricas de sus respectivas épocas, me concentro en los poemas que cada una dedicó a otras poetas mayores como instrumentos de solidaridad que contribuyeron a su reconocimiento autoral. En los años veinte y treinta, Méndez se sirvió de estas prácticas para definirse y establecerse como autora. Después, marginada en el exilio, escribió «A tu Galicia he de ir», poema dedicado a Rosalía de Castro. En estos versos, Méndez establece una relación solidaria y empática con su antecesora que le ayuda a recuperar su identidad autoral e inscribirse en la genealogía de las escritoras. Las poetas de la posguerra también se sirvieron de la sociabilidad y las redes literarias para establecer su autoría durante el franquismo, cuando eran especialmente ignoradas por la cultura en el poder. Acacia Uceta participó en tertulias y recitales públicos, especialmente «Versos con faldas», hermandad lírica que le ayudó a dar a conocer su obra públicamente. Asimismo, se inspiró y estableció lazos de solidaridad con Carmen Conde, como vemos en

el poema carta que le dedicó, quien a su vez se había servido de las redes femeninas para establecer su prestigio. En su poema, Uceta apoya a la escritora de Cartagena que reclama el derecho universal de las poetas a expresarse y reivindica su puesto en la historia. De este modo, Uceta se inscribe también en ese mismo linaje.

Palabras clave: solidaridad; redes líricas; sociabilidad, Concha Méndez; Rosalía de Castro; Acacia Uceta; Carmen Conde.

Abstract

Susan Kirkpatrick (1989) has studied the role that solidarity and women's literary networks have played in the recognition of female Spanish Romantic poets. Subsequently, Pura Fernández and other critics have investigated these and other forms of collaboration, such as public spaces of sociability, as essential tools in establishing the authorship of women poets. In this essay, after reviewing the participation of Concha Méndez and Acacia Uceta in the spaces of sociability and the lyrical networks of their respective periods, I focus on the poems that each one dedicated to other major female poets as instruments that foster solidarity and contribute to their authorial recognition. In the 1920s and 1930s, Méndez used collaborative practices, such as lyrical sisterhoods, to define herself as an author. Later, marginalized in exile, she wrote «A tu Galicia he de ir», a poem dedicated to Rosalía de Castro. In her verses, Méndez establishes an empathetic relationship with her predecessor that helps her to recover her authorship and inscribe herself in the genealogy of women writers. Postwar poets also made use of solidarity and social networks to establish their authorship during Franco's regime, at a time when women poets were ignored. Acacia Uceta participated in female gatherings and public recitals, especially «Versos con faldas», a lyrical sisterhood that helped her to make her work publicly known. She was also inspired by and established ties of solidarity with Carmen Conde, as we see in the letter poem she dedicated to her, who in turn had used similar networks to establish her prestige. In her poem Uceta supports the writer from Cartagena who claims the universal right of women poets to express themselves and vindicates their place in history. By doing so, Uceta inscribed herself in the same lineage.

Keywords: Solidarity; women's poets literary networks; sociability; Concha Méndez; Rosalía de Castro; Acacia Uceta; Carmen Conde.

Susan Kirkpatrick (1989), en su estudio fundacional sobre las poetas románticas españolas, destaca el papel imprescindible que ejercieron la solidaridad y las redes literarias de mujeres poetas en el reconocimiento de la autoría femenina. La estudiosa analiza los casos de Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda para mostrar cómo se enfrentaron a la hostilidad de sus familias y la sociedad de su época para defender su vocación autoral. Como señala Kirkpatrick, las escritoras hicieron de la solidaridad un arma para crear lazos de conexión entre ellas (1989: 82). Con ese fin, recurrieron al ejemplo de

pioneras del pasado –como santa Teresa– o contemporáneas –como Madame de Staël–, modelos de inspiración que ofrecían una visión contraria a la que se tenía entonces de las letradas (1989: 79). Esa solidaridad estimuló a su vez la idea de unirse entre ellas, en lo que Kirkpatrick denomina «lyrical sisterhoods» o redes de hermandad lírica femenina, para defenderse juntas contra los prejuicios existentes y romper las prohibiciones que atentaban contra su vocación debido a su sexo (1989: 82-83). Entre los elementos de conexión entre ellas figuran la correspondencia, los intercambios de dedicatorias y los muchos poemas que se brindaron unas a otras. Estos conectores ayudaron a cimentar su reconocimiento autoral.

Las poetas de la primera mitad del siglo XX también recurrieron a estas herramientas para afirmar su autoría. En la Edad de Plata, las poetas establecieron vínculos con otras escritoras para defender su vocación, forjarse un nombre y consagrarse profesionalmente como autoras. Sin embargo, después de la Guerra Civil, tanto las que marcharon al exilio como las que permanecieron en España bajo la dictadura de Franco, fueron ignoradas y perdieron su visibilidad. Al igual que sus antecesoras románticas, ellas también se sirvieron de elementos de conexión como la correspondencia, las dedicatorias y el intercambio de poemas, entre otros, que fueron instrumentales para establecer su autoría y obtener el capital simbólico del reconocimiento. Con respecto a la dedicación de poemas, aspecto al que dedico especial atención, Pura Fernández afirma que actúan como «espacios de enunciación discursiva» que estimulan la legitimización y la visibilidad de las poetas en su campo de producción cultural (2015: 13). En este ensayo, tras indagar en las intervenciones de Concha Méndez y Acacia Uceta en las redes literarias femeninas de sus respectivas épocas, analizo los versos que la primera dedicó desde el exilio mexicano a Rosalía de Castro, así como el poema que Uceta escribió a Carmen Conde en la España franquista. Una olvidada tras el destierro y la otra ignorada por ser mujer y escritora bajo la dictadura, ambas establecieron lazos por medio de sus versos con poetas mayores, vivas o muertas, que ayudaron a recuperar o cimentar su autoría. Los poemas de Méndez y de Uceta a las letradas ya reconocidas contribuyeron a establecer una solidaridad que, adaptando las ideas de Fernández, impulsó su presencia en el campo cultural (2015: 29). Además, estos poemas ayudaron a ambas a inscribirse en la genealogía de las escritoras.

Concha Méndez: redes literarias y sociabilidad femenina

Concha Méndez ejemplifica las aspiraciones de las intelectuales de la Edad de Plata al nuevo modelo de identidad femenina, el de la mujer moderna, así como sus esfuerzos para ser reconocida como autora en el campo cultural.

Como observa María del Mar Ramón Torrijos respecto a las mujeres de esa época, la poeta tuvo que romper con «las rígidas categorizaciones sociales» y rebelarse contra el ideal femenino tradicional (2021: 20). Méndez hizo frente a los muchos obstáculos impuestos tanto por su familia como la sociedad de su época y luchó denodadamente para defender su vocación de poeta. Forzada a abandonar sus estudios, como recuerda su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, terminó independizándose de su familia y de su entorno social para perseguir «sus inquietudes literarias» (2018: 17). En su lucha por seguir su vocación, Méndez participó activamente en diversas redes y formas de sociabilidad femenina. Frecuentaba las tertulias de los cafés, por entonces cotos masculinos en los que la presencia de la mujer era todavía una excepción¹. Asimismo, estableció diversos lazos de conexión con hombres y mujeres, si bien la gran novedad era hacerlo con ellas. En los años veinte, las mujeres requerían la compañía forzosa de hombres ilustres si querían acceder al espacio público y alcanzar el reconocimiento de su talento creador. Como menciona Roberta Quance, en esa época, cualquier mujer que deseara publicar poesía y situarse entre los «nuevos» necesitaba la ayuda de un allegado masculino que le facilitara el acceso a los «círculos literarios» (2001: 108). Méndez disfrutó, entre otros, de la amistad y el apoyo literario de Federico García Lorca y Rafael Alberti, todavía muy jóvenes, con quienes compartía sus ideales vanguardistas. Según Julio Neira, ellos la iniciaron en la poesía, aunque era algo todavía «mal considerado» para una mujer (2009: 43). Asimismo, confraternizó con la pintora Maruja Mallo, paradigma de la modernidad², y se relacionó con intelectuales, como María de Maeztu y María Zambrano. Todos ellos favorecieron su acceso a círculos literarios, antes negados a las mujeres, así como su participación en la vida pública, lo que le permitió situarse en el campo cultural y obtener la visibilidad necesaria para ser reconocida como autora.

De especial relevancia es que Concha Méndez fue socia fundadora del Lyceum Club, creado en Madrid en 1926. Este espacio de sociabilidad

1. Como recoge Fernández Urtasun en una de las cartas que Ernestina de Champourcin escribe a Carmen Conde, al referirse a Concha Méndez afirma: «hace vida de escritor-hombre, va a tertulias, cafés, etc. Yo no la censuro pero encuentro el ambiente de «café», feo, antiestético. Pero aquí las reuniones artísticas no se conciben en otra parte» (2013: 222).

2. La relación entre las dos amigas fue muy fructífera. Ambas se inspiraron en las fiestas y los barrios populares, espacios impropios para la mujer en esa época. Mallo materializó esos ambientes en *Verbena* (1927), una de sus obras más icónicas, y en varios cuadros de la serie *Las verbenas* que expuso en la sede de la *Revista de Occidente* en 1928 y que le valieron el reconocimiento de la intelectualidad masculina (Balló, 2017: 117). Por su parte, Méndez refleja ese entorno en su poema «Verbena», de su colección *Surtidor* (1928).

exclusivamente femenino fue un foco donde se gestaron redes que contribuyeron al reconocimiento de mujeres intelectuales, escritoras y artistas. Según Rosa Fernández Urtasun, el Lyceum actuó de catalizador de la identidad femenina, situó a las mujeres en la esfera pública e impulsó «el desarrollo de una conciencia colectiva» (2013: 217). Su directora era María de Maeztu y en el club participaban sobre todo esposas de escritores conocidos, como Zenobia Camprubí. Concha Méndez fue la socia fundadora más joven, como recuerda en sus memorias (Ulacia, 2018: 49-50). Shirley Mangini afirma que el Lyceum fue especialmente provechoso para las socias más jóvenes, pues les ayudaría a «comprobar su mérito» propio (2001: 90). La red de contactos con otras mujeres del Lyceum fue instrumental para la poeta, pues como ella misma reconoce, «le abrieron las puertas» a sus deseos (Ulacia, 2018: 50). Asimismo, la biblioteca del Club fue un espacio que contribuyó a lograr su vocación ya que, según recuerda, entre los muchos obstáculos que le impuso su familia le prohibieron leer y escribir, pues consideraban que ser escritora no era propio de su sexo (Ulacia, 2018: 50). Así, el Club le proporcionó el acceso a una educación intelectual y a la forja de una nueva identidad femenina que por ser mujer se le negaba.

En 1929 Concha Méndez emprendió un nuevo viaje en busca de sí misma –el segundo después de su estancia de seis meses en Inglaterra–, persiguiendo, en palabras de Catherine Bellver, su libertad e independencia (1991: 104). Esta vez se dirigió a Buenos Aires y Montevideo, donde estuvo más de un año. En la capital argentina conectó con una red de figuras del panorama literario – con Guillermo de Torre, Alfonso Reyes y Alfonsina Storni – y la escritora española Consuelo Berges. La amistad con Guillermo de Torre fue especialmente provechosa. Él actuó como agente de consagración, expresión acuñada por Pierre Bourdieu³, pues le facilitó publicar poemas semanalmente en el diario *La Nación*, lo que le permitió ganarse la vida como autora, algo que no le había sido posible en España. La remuneración de su trabajo intelectual fue un paso más en su profesionalización, pues implicaba el reconocimiento de editores y lectores. Más tarde, Guillermo de Torre le ayudó a lanzar su colección *Canciones de mar y tierra* (1930), prologada por Consuelo Berges, con dibujos de Norah Borges. En esta obra destacan los muchos poemas dedicados, entre los que sobresalen los numerosos que brinda a escritoras, artistas e intelectuales españolas de la época. Con ellos traza el mapa de la red de mujeres

3. Pierre Bourdieu reconoce como agentes de consagración a otros escritores que ya han alcanzado la fama, así como también a críticos establecidos. Unos y otros, con sus comentarios, intervenciones o valoraciones positivas favorecen el reconocimiento y estimación de alguien en el campo cultural (1993: 112).

de la vanguardia: las pintoras Maruja Mallo y Ángeles Santos; las poetas y escritoras Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Rosa Chacel y Zenobia Camprubí; y las intelectuales María de Maeztu, Concha de Albornoz, María Luisa de Luzuriaga y Pilar de Zubiaurre, entre otras. Estas dedicatorias resaltan la importancia del apoyo mutuo entre las mujeres para el reconocimiento de su actividad profesional. Como afirma Pilar Nieva de la Paz, la amistad entre ellas fue decisiva en un período muy difícil para la inserción profesional de la mujer en el campo cultural (2006: 22).

En 1936, al estallar la Guerra Civil, Méndez viajó con su hija por Inglaterra, Francia y Bélgica y en 1938 se reunió en Cataluña con su marido, Manuel Altolaguirre, para después marchar juntos al exilio en 1939. Tras estancias en París y cuatro años en La Habana, en 1943 se instalaron en México. Señala Ulacia que una de las características del exiliado es «sentir que ha perdido la identidad» (2018: 13). La experiencia del exilio no fue fácil para la poeta. Al dejar su país, Méndez abandonó también una forma particular de ser y de vivir como mujer independiente y moderna por la que había luchado (Ulacia, 2018: 14). Asimismo, según su nieta, en México no encajó en un mundo literario que no era el suyo, como tampoco en el grupo del exilio (Ulacia, 2018: 14). De nuevo, como le había ocurrido en los comienzos de su trayectoria profesional, se sentía rechazada, pues no se le reconocía como escritora a pesar de haber publicado seis obras (Ulacia, 2018: 14-15). Esa marginación se haría más profunda cuando Altolaguirre la abandonó un año después, en 1944.

En México, entabló amistad con una nueva red literaria femenina, un grupo de escritoras que editaban *Rueca*, una revista literaria fundada en 1941 por universitarias asociadas con la Universidad Nacional Autónoma de México. Aunque las editoras nunca se definieron como feministas, daban prioridad a las mujeres (Silva y Durand). Esta agrupación femenina fue la primera en abrirse paso en el campo literario de México. Además de la revista, en la que publicaban sobre todo poesía, contaban también con un sello editorial, Ediciones Rueca. Méndez publicó dos obras en esta editorial, *Poemas. Sombras y sueños* y *Villancicos de Navidad* en 1944.

Poemas. Sombras y sueños, la segunda obra de Méndez publicada en el exilio, recoge poemas escritos desde que abandonó España en los que destaca la nostalgia. Entre ellos, incluye un poema dedicado a Rosalía de Castro, «A tu Galicia he de ir», en donde muestra la especial afinidad que siente por su antecesora gallega, a la que recuerda desde el otro lado del Atlántico. Señala Kirkpatrick que las poetas románticas buscaron el ejemplo de otras escritoras del pasado como forma de aliento a su vocación de autoras (1989: 79). También Fernández Urtasun reconoce la importancia que tienen algunos poemas que

aluden a amistades con otras poetas como instrumentos claves para la inserción y el reconocimiento de las mujeres en la profesión (2013: 214). En ese momento de crisis, debido al olvido que percibía como poeta, así como a la soledad por el abandono de su marido, el fallecimiento de su madre y, sobre todo, al alejamiento de su tierra natal, Méndez recurre a la figura de su antecesora y le dedica unos versos en los que establece lazos de solidaridad y empatía con ella y que contribuyen a la recuperación de su identidad profesional.

Rosalía de Castro (1837-1885) figura en el canon de la literatura española, formando parte del triunvirato integrado por santa Teresa y Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, su inclusión en ese panteón no se produjo hasta que Azorín la descubrió en la segunda década del siglo XX. De hecho, el escritor alicantino manifestó su asombro ante los críticos que no habían comprendido una de las voces poéticas más originales de España (Azorín, 1941: 26). En concreto, el monovarense critica que ni Juan Valera ni Marcelino Menéndez Pelayo la incorporaran en sus respectivas antologías, donde recogen nombres de otras poetas que hoy nadie recuerda, y les echa en cara que fuera un extranjero, el hispanista británico Fitzmaurice-Kelly, el primero en incluir a Rosalía en una compilación publicada en Oxford en 1913 (Azorín, 1941: 26)⁴. Méndez debió sentirse identificada con este olvido, pues su nombre tampoco apareció en la antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea* (1932), compilación que consagró a los del 27⁵. Años después en México, alejada de España y su ambiente cultural, Méndez era de nuevo víctima de la desmemoria y de la falta de reconocimiento.

Rosalía de Castro y Concha Méndez compartían aspectos biográficos: ninguna contó con una educación formal; las dos tuvieron una relación compleja con sus madres, a quienes sin embargo querían mucho; ambas sufrieron la muerte temprana de hijos; y las dos dedicaron poemas a sus familiares fallecidos. Además, las dos se casaron con hombres que gozaban de mayor prestigio en vida que ellas. En el plano literario, las dos se sabían autoras, incorporaron un punto de vista femenino y escribieron sobre sufrimientos comunes, especialmente la soledad y el dolor del destierro.

Méndez era consciente de la importancia de Castro como ejemplo autoral. En sus memorias, al explicar la emoción que sintió al publicar *Inquietudes*, su

4. Azorín critica que Valera no incluyera a Rosalía de Castro en su compilación en la que en cambio figuran doña Antonia Díaz de Lamarque, doña Josefa Ugarte Barrientos y doña Carolina de Valencia, entre otras (1941: 26).

5. Se trata, en realidad, de un doble olvido ya que, ante las protestas de los críticos, en la segunda edición de esta importante antología publicada en 1934, Diego incluyó a Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, pero no a Concha Méndez.

primera colección de poesía editada por J. Pueyo en Madrid en 1926, recuerda que el primer volumen de las obras completas de Castro se imprimió en esa misma imprenta en 1909. Consciente del logro de su antecesora, Méndez comenta que en aquellos años «había muy pocas mujeres que publicaban en España» (Ulacia, 2018: 55).

Concha Méndez escribió «A tu Galicia he de ir» durante la crisis de identidad provocada por el exilio. La hablante se dirige a la poeta gallega y sus versos unen a ambas, separadas por el tiempo y el espacio, estableciendo una conexión solidaria en torno al destierro. El título anticipa la identificación que la poeta gallega sentía por su tierra natal, como subraya el adjetivo posesivo. Los versos están precedidos por una dedicatoria que reza: «A Rosalía de Castro». La función de una dedicatoria es establecer un lazo con otra persona. Gérard Genette la define como «a token of steem», una expresión de aprecio (2001: 117). Aunque se trata de la simple mención de un nombre, para Genette la dedicatoria adquiere el carácter de una declaración (2001: 118). A veces, según el estudioso francés, las dedicatorias personales expresan una relación que va más allá de la naturaleza meramente artística e intelectual (2001: 131). En esta ocasión, subraya la relación de empatía y las experiencias vitales comunes entre ellas.

El poema está dividido en dos partes. En la primera, el yo poético expresa su deseo de visitar a Rosalía en su Galicia natal, a cuyo paisaje alude mediante la personificación de sus rías y de la lluvia, correlatos objetivos de la identidad gallega. En las estrofas siguientes la voz poética imagina a Rosalía sola, lo que le lleva a sentir un corazón que pulsa al unísono con el suyo. Así, emplea una imagen de la naturaleza para describirla unida a su soledad, como el árbol a la enredadera: «Tu árbol y tu soledad / ambos cubiertos de yedra» (1995: 128). A continuación, Méndez imagina al espíritu de Rosalía deambulando por la casa vacía, símbolo de su aislamiento, lo que mueve al yo poético a expresar su deseo de acompañarla. Es interesante que Méndez adopte la expresión «por la tu casa vacía» (128), concertando el artículo determinado con el adjetivo posesivo, construcción anómala propia de los gallegos castellano hablantes con poca instrucción. Marina Mayoral, en un estudio sobre la imitación del lenguaje popular en la obra poética de Rosalía de Castro, señala que le hacían gracia los vulgarismos y las expresiones incorrectas y por eso los reproduce, como pueden verse abundantes ejemplos en su obra *Cantares gallegos* (1983: 503). Méndez adopta esta construcción lingüística anómala como un guiño a su predecesora.

En los versos finales de la primera parte, el uso de la exclamación para destacar la emoción compartida, y del apóstrofe como signo afectivo de

interpelación, expresan la relación de empatía emocional entre ellas: «¡Juntas hemos de llorar / en tu jardín, Rosalía!» (1995: 128).

En la segunda parte compara las experiencias vitales de las dos poetas. Señala Bellver que Méndez, deseosa de encontrar referencia para su existencia rota, «enlaza su vida con la de Rosalía de Castro, poeta del exilio por excelencia» (1991: 60). De acuerdo con esta crítica, los dolores amorosos compartidos y el sentimiento del destierro que ambas experimentaron cimientan el sentimiento de solidaridad (1991: 60). Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė considera que la separación del marido fue una experiencia tan dura para Méndez que, unido al sufrimiento por el exilio, convirtió al dolor en su tema principal (1989: 123). En sus versos, Méndez identifica un dolor común entre las dos:

Nos movió el mismo dolor...
la misma espina clavada...
la misma fuerza de amor... (1995: 129).

Con la espina como causa del dolor común que menciona Méndez se refiere a unos versos de *Follas novas* de Castro estudiados por Rafael Lapesa (1967: 305)⁶:

Un-ha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
y eu non m'acordo xa s'era aquel cravo
d'ouro, de ferro ou d'amor.

Méndez identifica el «cravo» de amor rosaliano clavado en el corazón con su propio sufrimiento, que ella reescribe en forma de «espina clavada» (1995: 129). El clavo y la espina son objetos punzantes que causan una herida que ambas poetas asocian con el amor. El dolor que producen hace más hondo el hermanamiento entre ellas. Esa pena profunda es esencial en la obra de Rosalía. Pero también en la de Méndez, pues según Ciplijauskaitė, desde que inicia el exilio, sus experiencias son «un canto a la pérdida», de la patria, del marido, de la madre (1989: 123). En estos versos, Méndez compara el dolor del destierro de ambas:

6. Rafael Lapesa ha identificado la tristeza de estos versos de la poeta gallega con la melancolía de Antonio Machado en el poema XI «Yo voy soñando caminos», de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1967: 305):

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día;
ya no siento el corazón.

Tú en tu tierra desterrada,
 y yo en destierro mayor,
 un cantar son nuestras vidas
 –canto entre queja y clamor– (1995: 129).

La vida de Rosalía fue un constante deambular por pueblos y ciudades, especialmente de Galicia, pero también Madrid. Asimismo, la preocupación por la emigración y el alejamiento forzoso de la patria es uno de los temas originales de su obra. En estos versos, Méndez imagina a Rosalía encerrada en Galicia, desterrada en su propia tierra, «ensimismada» en sus pensamientos, con la melancolía estimulando sus sueños. La experiencia de Méndez fue diferente. De joven, la búsqueda de su propia identidad y más tarde el exilio forzoso, le llevaron por el mundo, de un lugar a otro, lo que le conduce a afirmar que ella vive un «destierro mayor». Pero las dos sienten un hondo amor a la tierra natal, cuyo alejamiento es causa de un mismo dolor, como expresa Méndez en sus versos:

Mi existir es diferente;
 de acá para allá movida.
 Cien fronteras vio mi frente...
 un caminar es mi vida...
 pero, como tú, la tierra,
 mi tierra llevo en mi herida (1995: 129).

En el exilio, Méndez se vio primero reducida al papel de esposa y luego al de mujer abandonada, y a quien no se le reconocía como escritora, a pesar de tener varias obras publicadas. Todo esto le hizo sentirse aún más lejos de su tierra y lo que significaba para ella, incluyendo los muchos esfuerzos que hizo hasta ser considerada autora.

James Valender, refiriéndose a los poemas de *Vida a vida* de Méndez, obra publicada en 1932, destaca la aparición de un interlocutor sentimental cuya presencia le llevó a establecer un diálogo consigo misma, a enfrentarse a su incertidumbre y cuestionar su identidad (1995: 32). Años después, en tiempos de crisis, la poeta busca de nuevo un otro en quien reflejarse y, de acuerdo con María Payeras, encuentra en Rosalía una interlocutora válida para recuperar su propia identidad como mujer y como escritora (2009: 66-67).

Estos versos unen a Rosalía de Castro –marginada durante años por su género, desterrada en su Galicia natal y muy consciente de los que tuvieron forzosamente que abandonar su tierra–, con Concha Méndez, poeta que luchó durante años para establecer su identidad y ser reconocida pero que después fue olvidada durante su exilio mexicano, desde donde escribe. La poeta madrileña, además de encontrar un estímulo solidario en su predecesora gallega y

establecer con ella lazos de hermandad, por medio del poema se sitúa en su compañía y se inscribe en el linaje de Rosalía. De este modo, Méndez recupera su identidad autoral y se reivindica a sí misma como poeta.

Acacia Uceta y la solidaridad de las poetas en la posguerra

Si Concha Méndez representa el olvido en el que cayeron las poetas que marcharon al exilio, las que permanecieron en España después de la Guerra Civil fueron ignoradas, como también las representantes de las nuevas generaciones. Esta falta de reconocimiento se debía a múltiples factores, pues a la tradicional exclusión de las escritoras del canon por su género hay que añadir los obstáculos políticos y sociales que les impuso la dictadura. Como es sabido, la cultura franquista fue especialmente opresora para la mujer. Por consiguiente, la censura fue muy intolerante con los textos femeninos, fruto de la visión conservadora del régimen, ya que consideraba que la escritura y la cultura no eran actividades propias de ellas (Sánchez Dueñas, 2014: 418). Por esta razón, las editoriales restringieron la publicación de textos escritos por autoras (Vila-Belda, 2017: 170). Todo ello obstaculizó la presencia de las escritoras en la esfera cultural, especialmente de las alineadas con los vencidos de la guerra.

Las poetas de la posguerra sortearon algunos de estos obstáculos participando en recitales públicos en los que daban a conocer de viva voz las obras que no podían publicar por escrito. De nuevo, el ejemplo de otras poetas, del pasado o del presente, fue un estímulo para afrontar las dificultades que se imponían a quienes perseguían su vocación de letradas. En esta sección analizo el caso de Acacia Uceta (1925-2003), que se inspiró en Carmen Conde (1907-1996) como modelo contrario al que proponía el régimen.

Uceta nació en Madrid en 1925. De niña fue testigo de la guerra en su ciudad natal, experiencia que le dejó una huella imborrable. Como muchas poetas de esa época, no cursó estudios universitarios. Comenzó a escribir poesía en 1947 pero, al igual que otras, tardó muchos años en publicar, pues su primera colección, *El corro de las horas*, no salió hasta 1961. Pero desde finales de los cuarenta sus versos circulaban oralmente en recitales que se celebraban en encuentros públicos madrileños. Eran espacios de sociabilidad fundamentalmente masculinos que, gradualmente, fueron abriendo sus puertas a la poesía femenina de posguerra.

Pura Fernández ha destacado los esfuerzos de las escritoras del XIX por abrirse camino en los espacios de sociabilidad, «cotos cerrados masculinos», como los salones y los cafés (2015: 10). La situación cambió ligeramente en los años veinte y treinta de la siguiente centuria, los años de la modernidad, cuando las reuniones de los cafés fueron más tolerantes con la presencia

femenina. Al acabar la guerra, se produjo un retroceso y esos espacios volvieron a estar restringidos a la confraternización de hombres, salvo excepciones. Sin embargo, a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta tuvieron lugar cambios importantes. Las tertulias y los recitales de poesía que se celebraban en cafés y en otros lugares públicos, como teatros o asociaciones culturales, se convirtieron en actividades muy frecuentes que configuraron el mapa cultural madrileño. De hecho, algunas tertulias se convirtieron en espacios alternativos a los centros oficiales de la cultura hegemónica, donde se competía por la adquisición del reconocimiento. La participación de las poetisas en estos encuentros facilitó su gradual posicionamiento en el campo cultural.

Durante las primeras décadas de la posguerra, la situación de las poetisas empezó a cambiar a medida que se admitió su presencia en estos espacios de sociabilidad. De entrada, comenzaron a participar en algunas tertulias a las que se las invitaba⁷. Más importante todavía, se unieron entre ellas para crear la primera red femenina, «Versos con faldas», a fin de poder leer sus poemas. Estos encuentros facilitaron que las poetisas pudieran mostrar oralmente sus versos escritos no publicados y, de este modo, dar a conocer juntas su producción literaria. Adoptando una idea de Fernández, estas actividades de solidaridad y colaboración contribuyeron a la legitimación y la visibilidad de la mujer en el campo de las letras (2015: 13).

A pesar de que el número de tertulias en las que participaban mujeres era exiguo comparado al de los hombres, sus intervenciones públicas fueron aumentando, haciendo de la expresión oral de sus obras una contraofensiva al silencio franquista. En los años cincuenta, según informan los programas de los recitales, Uceta leyó, junto a otras poetisas, en «Alforjas para la poesía», «Versos a medianoche», y otros grupos literarios⁸. Con estas intervenciones la poeta se abrió paso en los espacios de sociabilidad masculina a fin de hacer circular oralmente sus escritos y alcanzar visibilidad y reconocimiento autoral.

-
7. Entre las tertulias madrileñas que invitaron a algunas poetisas a leer sus versos figuran «Amigos de Bécquer», Tartessos o Adelfos. A veces, las tertulias organizaban recitales de poetisas consagrados, generalmente clásicos, invitando ocasionalmente a alguna poeta a que leyera con ellos. Uceta intervino, junto con Gloria Fuertes y otras dos poetisas y cinco hombres, en la velada organizada por el grupo literario Tartessos en honor de Francisco de Quevedo el 6 de marzo de 1951 en el madrileño café Barbieri (Garcerá y Porpetta, 2019: 366). Uceta también leyó un poema en la reunión de este grupo el 18 de marzo de 1952, como anuncia el programa. En esta ocasión, el objetivo del encuentro era salutar a la primavera y leyeron solo escritoras, dieciocho en total (Garcerá y Porpetta, 2019: 376).
8. Información tomada de su semblanza incluida en la antología de Carmen Conde, *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971: 655).

La agrupación «Alforjas para la poesía» organizaba recitales con fines divulgativos. Surgió en Madrid en los años treinta y sobrevivió hasta comienzos de los ochenta. La dirigía Conrado Blanco, poeta y empresario teatral, y las sesiones se celebraban en el teatro Lara. En sus recitales intervinieron muchos poetas conocidos junto a jóvenes que aspiraban a darse a conocer, por lo general hombres. Entre los años cuarenta y los sesenta se celebraron algunas sesiones dedicadas a la poesía femenina, pero en cuyos recitales intervenían los hombres; otras, en las que intervinieron solo mujeres poetas; y, en ocasiones, algunas conjuntas en las que participaron poetas de ambos sexos. Uceta intervino en alguna de estas últimas⁹. Aunque en algunos de estos encuentros no leían poemas originales, al unir sus voces a las de los hombres, las poetas fueron ganando presencia social.

Uceta leyó poemas suyos en «Versos a medianoche». Esta tertulia se celebraba en el famoso café Varela, establecimiento que contaba con una larga tradición, pues a principios del siglo XX se reunía allí una famosa tertulia a la que asistían los hermanos Machado. En los cincuenta, en ese café se celebraban los recitales «Versos a medianoche», donde leían sus poemas poetas jóvenes que aspiraban a ser reconocidos y en los que, excepcionalmente, participaban mujeres. Uceta intervino en varias ocasiones¹⁰.

Asimismo, Uceta colaboró con «Versos con faldas», la primera tertulia integrada exclusivamente por mujeres. Fue creada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos en 1951. Esta iniciativa surgió como manifestación de la sociabilidad femenina, porque las mujeres fueron conscientes de que tenían que unirse para darse a conocer como poetas y defender su vocación contra los prejuicios y prohibiciones que atentaban contra ellas. Como señaló Fuertes años después, su propósito era acabar con la hegemonía de los poetas masculinos que controlaban el panorama cultural, creando una red lírica femenina en donde las poetas pudieran leer, intercambiar y comentar libremente sus versos (Vila-Belda, 2017: 172). Fuertes, al reflexionar años después sobre el título escogido por ella, reconoce que era «un Grupo Cultural Feminista», integrado por más de sesenta poetas (Las Santas, 1983: 10). Entre ellas destacan Carmen Conde y Acacia Uceta. Los recitales se celebraban en los sótanos de la Asociación Artístico-Literaria del Teatro Gallego ya que, al tratarse

9. Según el programa, en el recital del 25 de febrero de 1968, intervinieron solo dos mujeres junto a siete poetas masculinos: Uceta y Gloria Fuertes (Garcerá y Porpetta, 2019: 388).

10. Uceta leyó en el café Valera el 12 de mayo de 1950 (Garcerá y Porpetta, 2019: 306). Poco después, el 2 de junio de 1950, Uceta recitó sus versos en ese mismo café junto a otras dos poetas —una de ellas era Gloria Fuertes— y tres hombres (Garcerá y Porpetta, 2019: 362).

de mujeres, no podían reunirse en un establecimiento comercial, como hacían las tertulias masculinas, pues las normas sociales de la época no veían bien que las mujeres acudieran solas a los cafés y menos para hablar de literatura.

Cuando los recitales poéticos se encontraban en pleno apogeo fueron suspendidos en 1952 por una orden de la Dirección General de Seguridad. Esta prohibición fue un golpe mortal para la primera tertulia femenina que desapareció en 1953 como agrupación, aunque más tarde se organizaron algunos recitales esporádicamente. En 1983, Las Santas publicó la antología *Versos con faldas* en la que recoge una selección de las poetisas que intervinieron en los recitales, entre las que figura Uceta.

Si Concha Méndez escogió a Rosalía de Castro como ejemplo de antecesora con quien establecer lazos de empatía, Uceta eligió un modelo más próximo, Carmen Conde. Conde era coetánea pero mayor que Uceta, contaba con una vasta producción literaria y gozaba de cierto renombre. Además, representaba al prototipo de mujer y escritora contrario al que proponía el Régimen. Como señala Francisco Javier Díez de Revenga, durante la posguerra, Conde fue pionera en abrirse camino «en un mundo literario y cultural dominado por hombres» (2007: 35). Desde sus comienzos, Conde se apoyó en la solidaridad de otras escritoras para alcanzar su reconocimiento como poeta. Luego, al acabar la contienda, colaboró con diversas redes literarias femeninas como forma de hacer frente a una sociedad que era especialmente hostil a las escritoras.

Por edad, Conde se sitúa a caballo entre las poetisas de la órbita del 27 – muchas de las cuales marcharon al exilio – y las que se quedaron en España por decisión propia. Tras la contienda, sufrió represalias por haber apoyado a la causa republicana: se le sometió a un proceso político; no pudo trabajar en centros oficiales; y durante años tuvo que firmar sus colaboraciones en la prensa con seudónimos.

Conde fue siempre muy consciente de su vocación de escritora. Cuando tenía quince años se colocó en una oficina, rompiendo así con la tradición de que la mujer no debía trabajar fuera de casa, aunque su verdadero deseo era escribir. Según José Luis V. Ferri, consiguió sus primeras colaboraciones apoyándose en la «red de relaciones literarias, sociales y humanas» de amigos y conocidos (2007: 185). Desde entonces recurrió a su nutrida red epistolar como estrategia para establecerse profesionalmente como autora.

En los años treinta, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral actuaron como agentes de consagración de Conde. Asimismo, contó con el apoyo de escritoras mayores que ella, que ya habían alcanzado notoriedad, sobre todo Ernestina de Champourcin. Protegida de Juan Ramón, Champourcin se movía en el círculo de las poetisas del 27, conocidas como «las muchachas juanrramonianas»,

que contaron con el apoyo del de Moguer para establecerse profesionalmente. Siguiendo el ejemplo de su maestro, Champourcin auxilió a Conde en sus comienzos, ayudándole a publicar *Brocal*, su primera obra, cuando fracasó el proyecto de su lanzamiento en una editorial catalana (Ferri, 2007: 273).

En su correspondencia, Ernestina y Carmen comentan las dificultades que experimentaban las poetisas para publicar, a quienes con frecuencia los editores piropeaban como mujeres, pero no les daban el trato profesional de escritoras (Fernández Urtasun, 2006: 129). Además de oponerse a sus familias, ellas tenían que hacer frente al triple rechazo de los editores: por ser mujeres; por querer publicar poesía, y encima de vanguardia (Fernández Urtasun, 2006: 130). Champourcin también facilitó a Conde contactos con otras escritoras españolas, como Josefina de la Torre, Concha Méndez o Consuelo Berges, y con figuras reconocidas del otro lado del Atlántico, como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (Ferri, 2007: 274). Conde mantuvo con todas ellas relaciones epistolares durante años, siendo especialmente decisiva la ayuda de Mistral¹¹.

Mistral ayudó a la profesionalización de Conde y, sobre todo, a dar un impulso fundamental a su trayectoria autoral más allá de las fronteras españolas. Como ha señalado Claudia Cabello-Hutt, ambas fueron reconocidas como escritoras excepcionales en una época en que pocas mujeres vivían de la escritura como profesión (2015: 370). Para Conde, fue fundamental el prólogo que Mistral escribió para *Júbilos*, su segunda obra, una colección de prosas poéticas publicada en 1934. El apoyo de la escritora chilena fue decisivo para el lanzamiento de esta obra en un mercado literario tan limitado como el de la poesía, prácticamente inaccesible para las poetisas. Durante años, Mistral se carteó con Conde ofreciéndole consejos profesionales, cimentados en la empatía mutua y en la identificación ideológica compartida. Como afirma Cabello-Hutt, crearon un «espacio de solidaridad» entre ellas que fue decisivo en la profesionalización de Conde (2015: 381).

Conde empezó a publicar poesía vanguardista antes de la guerra, pero su producción más importante salió a la luz después de la contienda. La mayor contribución de la poeta cartagenera es su interés sobre el sujeto femenino. De hecho, su preocupación por la mujer fue esencial en toda su trayectoria, empezando desde su primera conferencia en el Ateneo de Cartagena en 1925,

11. Conde mantuvo una red de hermandad epistolar con otras escritoras, artistas o intelectuales, como Maruja Mallo, Concha Zardoya, Concha Lagos, Gloria Fuertes o Elena Fortún. Todas compartían una sensibilidad vanguardista, eran escritoras, artistas o pertenecían a la élite intelectual y sostenían ideas avanzadas sobre la mujer (Ferri, 2007: 279).

donde habló de la mujer moderna, la desigualdad social y los impedimentos para acallar su voz (Ferri, 2007: 200-201).

El interés de Conde por las mujeres se extendió también a sus compañeras de profesión, pues publicó antologías femeninas durante la posguerra con el objetivo de darlas a conocer en una época en la que eran ignoradas por la cultura oficial. Estas antologías fueron instrumentos de legitimación de la producción poética escrita por mujeres. En 1954 lanzó *Poesía femenina española viviente*. Para Payeras es una obra de «primordial importancia» por la difusión de la poesía escrita por mujeres en ese período (2006: 69). En el prólogo, destaca la presencia creciente de la mujer en el mundo de la cultura, con el consiguiente impacto en la literatura de autoría femenina (Payeras, 2009: 42). En 1969 Conde publicó *Poesía femenina española (1939-1950)*, en colaboración con Angelina Gatell. Por último, dio a la imprenta *Poesía femenina española (1950-1960)*, en 1971, en la que figura una selección de Uceta. Estas tres antologías son espacios culturales de sociabilidad en donde, según el año de publicación, conviven las poetisas de la Edad de Plata, incluyendo algunas del exilio, junto a otras de las nuevas generaciones. Con ellas, Conde crea hermandades líricas que difunden los nombres y las obras de muchas poetisas, en un momento en el que la cultura oficial silenciaba sus voces. Estas compilaciones consolidaron la figura autoral femenina y contribuyeron a labrar un lugar para las poetisas en el campo literario, en el que se les negaba su presencia.

La misiva de Uceta a Carmen Conde

«Carta a Carmen Conde» forma parte de la colección *Al sur de las estrellas* (1976) de Uceta. Como adelanta el título, la poeta madrileña escribe un poema en forma de misiva a Conde. Como otras muchas escritoras de la posguerra, Uceta era autodidacta. Se formó leyendo a muchos poetas, a quienes después expresó su agradecimiento dedicándoles poemas. Como ejemplo, en esta misma colección incluye unos versos «A Santa Teresa». Años después, en *Memorial de afectos* (2004), la poeta recuerda agradecida a las distintas personas que marcaron su identidad. Entre ellas, figura otro poema a «Teresa de Jesús» junto a uno a «Ángela Figuera», así como a poetas masculinos del pasado y del presente. Es interesante que Uceta dedicara dos poemas a Santa Teresa quien, además de ser un modelo pionero de escritora, es considerada la iniciadora de la genealogía de las letradas españolas¹². Además, es una

12. Según Kirkpatrick, Carolina Coronado se acogió a la filiación de santa Teresa como «forma de inscribirse en una línea de parentesco» de escritoras (1989: 81).

admiración que compartía con Conde, que también sentía gran estima por la santa de Ávila¹³.

En «Carta a Carmen Conde», Uceta destaca el ejemplo de la poeta de Cartagena como autora que le invita a escribir estimulando su vocación de escritora en un ambiente hostil a las mujeres. Más aun, reconoce el magisterio de Conde y su mensaje universal a las mujeres, estableciendo un vínculo de solidaridad con todas ellas. De este modo, Uceta distingue a la poeta cartagenera como modelo contrasubversivo que incita a todas a romper el silencio represivo y expresar su voz.

En sus versos, la poeta madrileña anuncia desde el título que se trata de una misiva, asociando su poema con el género epistolar. No sabemos si estos versos responden a una carta que Conde envió a Uceta, de la que no tenemos noticia. Trasfondo de estos versos son las *Cartas a Katherine Mansfield* (1935), un texto de la poeta de Cartagena donde recoge una serie de misivas que escribió a la escritora anglo-neozelandesa después de su muerte en 1923, en las que reflexiona sobre la creación literaria y como abrirse paso en un mundo controlado por hombres. Por otra parte, el poema carta de Uceta es un homenaje a las redes epistolares condianas que desempeñaron una función imprescindible en su legitimización autoral y fueron especialmente relevantes a lo largo de su trayectoria profesional, como hemos visto.

Uno de los temas presentes en las primeras hermandades líricas femeninas del Romanticismo es el dolor. Refleja la aflicción que sufren las escritoras que aspiran a alcanzar su vocación, así como las dificultades que se les imponen por su sexo. En su poema, Uceta comienza haciendo referencia a este tema, por medio de una voz poética femenina aparentemente autobiográfica, declarando que está «herida» de una pena que le acompaña desde su nacimiento, apuntando a su género como posible causa:

Herida estoy de muerte por la pena
desde el día primero de la vida.
Floreceda en espinas
creció la enredadera de mi sangre (2014: 33).

Más adelante, insiste en esta idea al comunicar a su interlocutora que le escribe «desde el dolor». El acto de escribir de las mujeres está acompañado por el sufrimiento. De hecho, según confiesa a su interlocutora, es el dolor lo que le mueve a iniciar la epístola:

13. Conde también compartía la admiración por la santa de Ávila. Cuenta Ferri que cuando era muy joven se acogió a su protección para empezar a escribir (2007: 123). Muchos años más tarde, publicó *Al encuentro de Santa Teresa* (1987).

Desde el dolor te escribo, amiga mía;
 desde el dolor tan sólo
 me atrevo a dirigirme a tu contorno (33).

El dolor era uno de los sentimientos comunes que unía a Concha Méndez y Rosalía de Castro, como también es el vínculo que aún a Conde y Uceta. En esta ocasión, además de ser una experiencia empática compartida, el dolor es extensivo a la colectividad universal de las mujeres. Esto es evidente cuando el yo poético declara que sus versos son su respuesta a una misiva que Conde escribió a «todas las mujeres de la Historia»:

Hoy contesto a un mensaje que escribiste
 a todas las mujeres de la Historia
 ofreciendo tu voz, casi tu grito,
 a sus gargantas rotas y humilladas (33).

Según Payeras, la colección *Mujer sin Edén* (1947) de Conde es una obra importante porque inició una nueva lírica reivindicativa sobre la mujer (2009: 85). Además, tuvo una gran influencia en la poesía femenina de posguerra (2009: 87). Esta crítica ha estudiado su impacto en las obras de otras poetisas de esa época, especialmente en Ángela Figuera, María Beneyto y Angelina Gatell observando que todas ellas mantienen un diálogo con la Eva del Génesis condiana, así como desarrollan aspectos relacionados con la fémmina expulsada del Paraíso: la mujer como objeto de deseo, la maternidad, la represión del género y la mujer como sujeto de la Historia. La protagonista de *Mujer sin Edén* es, según Payeras, una mujer desterrada, representante del colectivo femenino (2009: 307). De acuerdo con esta crítica, su voz «denuncia el sometimiento y la marginación de la mujer a lo largo de la Historia» (2009: 307). Uceta recoge esta idea, pues en sus versos reconoce que la voz de Conde habla – casi grita – por todas las mujeres enmudecidas, con «sus gargantas rotas» y, sobre todo, «humilladas». Destaca la voz poderosa de ese «tú» que se dirige a todas para transmitir su mensaje de libertad. Un mensaje que reclama el derecho de expresión de las mujeres:

Porque tú fuiste alzando con tu verbo
 apasionadamente esta derrota
 de tanta sumisión y tanto llanto
 por todas repetido¹⁴:
 en la terrible copa del silencio.

14. En la versión de este poema que Uceta publicó en el número de *Alaluz* figura el verso: «por todas derramado» (1977: 9). En cambio, en la versión posterior incluida en *Poesía completa*, reproducido aquí, vemos una ligera pero importante variación de este verso: «por todas repetido», que acentúa la derrota universal reiterada por todas las mujeres que se han sido silenciadas a lo largo de la historia (2014: 33-34).

Con tu libre canción se han liberado
mariposas que nunca
conocieron el sol ni la esperanza (2014: 33).

El verbo apasionado de Conde pone fin a la «derrota», a «la sumisión» y al «llanto» de todas las mujeres de la historia, forzadas a un silencio impuesto. Su canción libera a la colectividad femenina.

Uceta destaca el poder de la palabra de su contemporánea, «¡Tú palabra!», encendida y creadora. Califica al verbo condiano de acogedor, como un «nido» que invita a otras voces a unirse, incluyendo a las poetas que han aprendido de ella a construir su queja:

¡Tú palabra! La escucho
inventándose selvas y ramajes
para que hagan su nido
los pájaros cantores,
pájaros milenarios que han traído
a tu costa de nácar
sus plumajes azules
y un helénico acento con su trino (2014: 34).

Uceta escucha el mensaje de Conde, compuesto de palabras que brotan del amor por la vida – de las raíces de las flores, del fluir de los torrentes o de los remansos del agua – proyectándose sobre ellas:

Escucho tu palabra
derramada en torrentes,
en lágrimas que nunca
dejaste que brotaran de tus ojos;
tus palabras redondas y entrañables,
igual que piedrecillas
extraídas del fondo de tu tierra
conservadas
desde la infancia y el primer asombro (2014: 34).

Ana María Fagundo comparte esta idea, pues afirma que la poesía de la cartagenera es «una afirmación tenaz y apasionada de la poeta en el universo» (1977: 39). Esto es evidente en los versos siguientes:

Esta gran eclosión,
este latido antiguo
enamorado siempre de la vida,
este buscar la flor en sus raíces
y el amor en el agua que se escapa,
esta tenaz tarea
de aprisionar la luz y proyectarla
sobre la entraña herida (2014: 34).

El yo poético muestra la poesía de Conde como una fuerza natural que combate por los derechos de las mujeres, pero lo hace con palabras apasionadas que brotan de la vida.

La misiva de Carmen, como refuerza el apóstrofe, incita en el yo poético una respuesta que brota igualmente de la naturaleza, pero también del dolor:

esta es la carta, Carmen, que has escrito
 con el largo poema de tus horas:
 la que yo leí ayer
 y a la que hoy te contesto
 desde el dolor de siempre,
 desde el único puente permitido
 para mirar tus aguas turbulentas,
 tus remansos,
 como niños al sol
 y ese brillo acerado en soledades
 donde dejo caer una amapola (34).

La poeta madrileña concluye con una autorreflexión metapoética – con estos versos está contestando a la carta de su contemporánea –, y con un bello gesto: dejando caer una flor. Michael Ferber asocia la amapola con la diosa Démeter porque florece coincidiendo con la cosecha (1999: 160). Su corola está llena de semillas que representan la fertilidad, el principio de un nuevo florecer (1999: 160). La amapola cierra esta misiva en que Uceta agradece a Conde su valentía por romper con sus palabras el silencio y el sometimiento tradicional femenino. Palabras que abrieron la puerta a la escritura de las mujeres y que incitaron a Uceta a escribir el poema.

En su carta poema, Uceta reconoce el magisterio de su amiga Carmen, pero también el carácter universal de su mensaje, consciente de que su voz se dirige a todas las mujeres de la historia, animándolas a acabar con la sumisión y a expresarse. Asimismo, atestigua el prestigio alcanzado por Conde y la autoridad que había logrado entre las poetisas, al mismo tiempo que afirma el carácter extensivo de su mensaje feminista propagado a todas.

En conclusión, los casos de Concha Méndez y de Acacia Uceta muestran cómo la solidaridad con otras escritoras, del pasado o del presente, junto a su intervención en las redes literarias femeninas de sus épocas respectivas, contribuyeron a la forja de su identidad, al establecimiento de su autoría y a su reconocimiento como poetisas. Los poemas que dedicaron Concha Méndez a Rosalía de Castro y Acacia Uceta a Carmen Conde revelan que las más jóvenes buscaban establecer lazos de solidaridad con sus predecesoras, ya bien para recuperar su identidad perdida en el exilio, en el caso de Méndez; o para unir su voz y reclamar los derechos de las mujeres, en el caso de Uceta. Los versos

que dedican las dos a sus precursoras impulsan su visibilidad como autoras e inscriben a ambas en el linaje de las poetas.

Obras citadas

- AZORÍN (1941), *El paisaje de España visto por los españoles*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- BALLÓ, T. (2017), *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- BELLVER, C. (1991), «Tres poetas desterradas y la morfología del exilio», *Letras Femeninas*, 17, pp. 51-63.
- BOURDIEU, P. (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. e introd. Randal Johnson, New York, Columbia UP.
- CABELLO-HUTT, C. (2015), «Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)», en Fernández, P. (ed.). *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1834-1936)*, Madrid: Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954870523-018>
- CANO, J. L. (1960), *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama.
- CASTRO, R. (1983), *En las orillas del Sar*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1989), «Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la generación del 27», *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova, II*, ed. Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 119-126.
- CONDE, C. (ed.). (1971), *Poesía femenina española (1950-1960)*, Barcelona, Bruguera.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2007), «Carmen Conde: voluntad creadora», en Díez de Revenga, F. (ed). *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- FAGUNDO, A. M. (1977), «La poesía de Carmen Conde o la tenacidad de ser», *Alaluz*, IX (1), pp. 39-51.
- FERBER, M. (1999), *A Dictionary of Symbols*, Cambridge, UK, Cambridge UP.
- FERNÁNDEZ, P. (Ed.). (2015), *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954870523>
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2013), «Amistad e identidad. Las poetas españolas de los años veinte», *Epos. Revista de Filología*, (enero), pp. 213-226. <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15190>
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (2006), «Del epistolario íntimo al epistolario lírico. El comienzo de la amistad entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde»,

- en Fernández Urtasun, R. y Asuncion, J. A. (eds), *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 127-143.
- FERRIS, J. L. (2007), *Carmen Conde: vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy.
- GARCERÁ, F y Porpetta, M. (Eds.), (2019), *Versos con faldas. Historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*, introd. y notas de Fran Garcerá, Madrid, Torrezoas.
- GENETTE, G. (2001), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Foreword Richard Macksey, Cambridge, Cambridge U P.
- KIRKPATRICK, S. (1989), *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley, California UP. <https://doi.org/10.1525/9780520335592>
- LAS SANTAS, A. (Ed.). (1983), *Versos con faldas. Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*, prólogo Gloria Fuertes, Madrid, Aguacantos.
- LAPESA, R. (1967), «Bécquer, Rosalía y Machado», en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia Literaria*, Madrid, Gredos, pp. 300-306.
- MANGINI, S. (2000), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MAYORAL, M. (2008), *La poesía de Rosalía de Castro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MÉNDEZ, C. (2018), *Memorias habladas, memorias armadas*, prólogo de Paloma Ulacia Altolaguirre, presentación de María Zambrano, Sevilla, Renacimiento.
- MÉNDEZ, C. (1995), *Poemas (1926-1986)*, introducción y selección de James Valender, Madrid, Hiperión.
- MÉNDEZ, C. (1930), *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- NAVARRETE NAVARRETE, M.ª T. y Lozano Marín, L. (eds.). (2021), *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX*, Madrid, Visor.
- NEIRA, Julio (2009), *La quimera de los sueños: claves de la poesía del Veintisiete*, Málaga, Veramar.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (2006), «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la generación del 27», *Hispania*, 89 (1), pp. 20-26
- PAYERAS, M. (2009), *Espejos de palabras. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PAYERAS, M. (2006), «Escritoras bajo el franquismo. Poesía 1939-1959», En: *Mujeres y escritoras en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 67-91.
- QUANCE, R. (2001), «Hacia una mujer nueva», en Valender, J. (ed.), *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. *Actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en 1998 con motivo del centenario*

- del nacimiento de Concha Méndez*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 101-113.
- RAMÓN TORRIJOS, María del Mar, (2021), «Entre la individualidad y la comunidad: poesía y redes femeninas en los años 30», en Navarrete Navarrete, M^a. T. y Lozano Marín, L. (eds), *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 15-40.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (2014), «Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo en España. Los poetas del 50: textos, iniciativas y relaciones literarias», en Fernández Ulloa, T. (ed.) *Otherness in Hispanic Culture*, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 415-436.
- SILVA, M. y Durand, M. (2019), *Rueca*. Fundación para las Letras Mexicanas, Enciclopedia de la Literatura en México. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1914> [Consultado 20-05-2021]
- UCETA, A. (2014), *Poesía completa*, Madrid, Vitrubio.
- UCETA, A. (1977), «Carta a Carmen Conde», *Alaluz*, IX (1), pp. 9-10.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018), «Prólogo», en Méndez, C. *Memorias habladas, memorias Armadas*, presentación de María Zambrano, Sevilla, Renacimiento, pp. 13-21.
- VALENDER, J. (1995), «Introducción: Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños». En: Méndez, C. *Poemas (1926-1986)*. Madrid, Hiperión, pp. 9-49.
- VILA-BELDA, R. (2017), *Gloria Fuertes: Poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid, Iberoamericana <https://doi.org/10.31819/9783954876167>

