

## La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética

### Poetry and the Epistolary Relationship of Ernestina de Champourcin and Carmen Conde: *A Room of One's Own* as Workshop of Aesthetic Authenticity

---

ISABEL GÓMEZ SOBRINO

Department of Literature and Language. East Tennessee State University. PO Box: 70683 Johnson City, TN 37614-0683, USA.

Dirección de correo electrónico: [gomezsobrino@etsu.edu](mailto:gomezsobrino@etsu.edu)

Recibido: 29-5-2017. Aceptado: 15-8-2017.

Cómo citar: Gómez Sobrino, Isabel, “La correspondencia epistolar y poesía de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 436-458.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.436-458>

**Resumen:** En el presente ensayo se estudia la relación entre la correspondencia epistolar de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde con la simultánea escritura de sus poemas. A la luz del concepto de habitación propia como espacio imprescindible y necesario para la creación literaria expresado por Virginia Woolf en *A Room of One's Own*, las cartas sirven como habitación propia donde ambas poetisas pretenden conseguir su autenticidad estética coartada por la sociedad patriarcal en los comienzos del siglo XX en España. La presencia del interlocutor, el desdoblamiento del yo poético y los poemas metapoéticos confluyen en la obligación por parte de la crítica de posicionar el epistolario de las poetisas en primer plano, ya que éste sirve como taller y espacio libre para el desarrollo de la estética de las poetisas.

**Palabras clave:** Ernestina de Champourcin; Carmen Conde; autenticidad estética; correspondencia epistolar; interlocutor poético.

**Abstract:** In this essay I study the link between the epistolary relationship between Ernestina de Champourcin and Carmen Conde and their simultaneous poetic production. In the light of the concept of a room of one's own as an essential and necessary space for creative writing elaborated by Virginia Woolf's eponymous book, I argue that, the epistolary discourse functions as a room of one's own where both poets try to attain an aesthetic authenticity that was limited by patriarchal society at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Spain. The presence of the interlocutor, the doubling of the poetic voice, and the metapoetic poems converge in our responsibility as critics to place the poets' epistolary at the forefront, since this is used as a workshop and a free space for the development of the poets' aesthetics.

**Keywords:** Ernestina de Champourcin; Carmen Conde; aesthetic authenticity; epistolary relationship; poetic interlocutor.

## INTRODUCCIÓN

Las poetas españolas Ernestina de Champourcin y Carmen Conde mantuvieron una amistad epistolar entre los años 1927 y 1995. Rosa Fernández Urtasun saca a la luz las cartas conservadas en un extenso trabajo donde se percibe que los años entre 1928 y 1931 son los de más intensidad epistolar entre ambas.<sup>1</sup> En este momento Ernestina de Champourcin vive en Madrid y Carmen Conde en Cartagena, Murcia. A través del prolífico intercambio epistolar durante este año se observa que la carta sirve, en palabras de Virginia Woolf, como *una habitación propia* donde cuestionar y buscar una mayor autenticidad estética gracias a la presencia de un interlocutor. En *A Room of One's Own* Woolf señala la necesidad física de una habitación propia para que la mujer pueda escribir. Esto se traduce, tanto en la correspondencia epistolar como en el ejercicio poético, en la creación de un espacio mental privado en el que la inspiración artística se halla libre de los moldes masculinos para el desarrollo de su propia autenticidad estética. Por autenticidad estética queremos señalar una expresión poética desligada de los límites y las expectativas de la mirada masculina. El papel en blanco les proporciona la soledad e independencia necesarias para encontrar dicha autenticidad que está coartada por su condición de mujer en la sociedad patriarcal en la que se encuentran. Como consecuencia del espacio de reflexión que proporcionan las cartas como habitación propia surgen temas que trascienden su escritura poética. Son varios los momentos en los que se preocupan por las trabas que encuentran en la sociedad patriarcal, sus ansias de soledad así como una inspiración subjetiva en la poesía. Estos tres factores tendrán como consecuencia la obsesión creadora traducida en el ejercicio metapoético y búsqueda de inspiración; una marcada ansiedad de autoría y alienación que las llevará a crear su propio grupo de apoyo a la hora de escribir; y, finalmente, su representación como poetas en los poemas que escriben en estos momentos. Formalmente, los comienzos poéticos de ambas comparten un estilo retórico que recuerda a la interlocutora de las cartas más líricas. Es en el espacio de la escritura dialogada donde fortalecen su creación e inspiración poéticas, donde

---

<sup>1</sup> Las cartas conservadas de ambas llegan hasta finales de 1928 por lo que será la correspondencia que más ayude a este trabajo puesto que escuchamos las voces de las dos poetas. A partir de aquí se pierden la mayoría de las cartas que Carmen Conde le envía a Ernestina de Champourcin.

emerge su autenticidad estética. Siegred Weigel explica el efecto de las cartas en la mujer escritora:

The letter as a genre, because of its private character, most closely fits her visual, associative language in which spontaneity and reflection do not exclude each other. In this genre the hierarchies of the male discourse and normative genre poetics are valueless, the male order of things, the order of rank, significance and importance cannot reach it. Here, “time can follow the rhythm of its feet” (1985: 66-67).

Asimismo, Rosa Fernández Urtasun ha señalado que las cartas van ganando en lirismo a medida que evoluciona la amistad epistolar. Se argumenta que este lirismo en las cartas se debe al espacio de reflexión que les proporciona la hoja en blanco, tanto en las cartas como en su creación poética, lo que les permite reforzar su autenticidad estética, así como su identificación y representación como poetas. La necesidad epistolar se ve incrementada por la situación social en la que se encuentran que coarta su libertad creadora y, en ocasiones, las lleva al aislamiento y alienación, como se demuestra en el último apartado de este trabajo. Tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde se enfrentaron con dificultades sociales a la hora de ser consideradas poetas ya fuera por las dudas acerca de la calidad de la poesía escrita por mujeres en los años 20 o por los obstáculos para consagrarse como poetas dentro del mundo literario masculino que les rodeaba. (Fernández: 2013).<sup>2</sup>

La producción poética contemporánea a esta correspondencia epistolar refleja la intensa relación entre los temas discutidos en sus cartas y los resultados poéticos que ambas consiguen. Más adelante se ejemplificará este vínculo con los poemas contenidos en *Poemas a María*

---

<sup>2</sup> Rosa Fernández Urtasun en su artículo “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20” hace un exhaustivo estudio de las trabas sociales con las que tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde se encontraron a la hora de representarse como poetas. El estatus social de muchas de las poetas de los años 20 creaba un “ambiente donde publicar un libro de poemas se entendía como un capricho propio de señoritas, pero ni siquiera se consideraba la posibilidad de que fuera el comienzo de una carrera literaria” (2013: 215). Por lo tanto, su afán no era simplemente publicar su obra sino que sus libros fuesen reseñados para así poder entrar en el círculo literario que tanto anhelaban. (2013: 220).

(1928) y *Brocal* (1929) de Carmen Conde<sup>3</sup> y *La voz en el viento* (1931) de Ernestina de Champourcin.

En lo que se refiere a la obra de Carmen Conde, la crítica ha prestado atención a las características más sobresalientes de su poesía. Emilio Miró destaca la presencia del diálogo en la prosa poética de *Brocal* así como la gestación del yo lírico en sus primeros poemas. John C. Wilcox hace una lectura femenina de su poesía afirmando que “there is a feminized consciousness and impulse running through Conde’s opus, in certain poems that textualize a state of womanhood that is not found in poetry written by men” (1997: 138-39). Por su parte, Candelas Newton se esfuerza por romper el filtro patriarcal con el que tradicionalmente se estudiaba su poesía.<sup>4</sup>

La poesía de antes de la guerra de Ernestina de Champourcin ha sido estudiada desde muy diversos puntos de vista. John C. Wilcox argumenta que Champourcin cambia la visión falocéntrica de la poesía del momento recalcando un estilo ginocéntrico donde se subvierten los modelos masculinos de la poesía (1997: 88).<sup>5</sup> En esta misma línea Juan Cano Ballesta estudia la poesía de Champourcin observando un intento de insertarse en la literatura rompiendo los moldes patriarcales

---

<sup>3</sup> Carmen Conde se encuentra escribiendo *Poemas a María* (1928) durante los años de máxima correspondencia epistolar entre ambas. Carmen Conde ya tiene escrito *Brocal* cuando comienza su amistad epistolar con Ernestina de Champourcin, sin embargo, no lo publica hasta después de haber terminado los *Poemas a María*.

<sup>4</sup> Candelas Newton menciona dos críticas de diferentes épocas que demuestran cómo se ha estudiado la poesía de Carmen Conde: “Desde el comienzo la crítica le alaba el arrebató y la sinceridad de su poesía, inesperados en una voz femenina tradicionalmente asociada con un intimismo sensiblero. Así en 1944 Victoriano Crémer calificaba la forma de *Pasión del verbo* de “ardiente” y “masculinamente sincera”, cauce “femenino” por el que se revitalizaba la mustia poesía del momento (144). Y en los setenta se sigue caracterizando esta obra de “voz viva, ancha y clamorosa”, “porosidad”, “pasión sin tregua” (Manrique de Lara 39) (1990: 62). Otros estudios relevantes es el realizado por José Luis Ferris quien presenta un análisis exhaustivo de la vida y obra de Carmen Conde aludiendo a su relación con Ernestina de Champourcin y su amistad epistolar. Señala los comentarios de la época sobre la recepción de *Brocal*. Unos hablan de “una voz auténtica y personal” (*La Época*), otros se refieren a su poesía desde un punto de vista femenino (Esteban Salazar y Chapela en la revista *El Sol*) mientras que la mayoría se remite a elogiar la primera obra de Carmen Conde.

<sup>5</sup> En palabras de John C. Wilcox “A woman’s identity with her sensibility, her desire to express her own emotions and feelings (rather than to distance herself from them) is now seen —for example, in Gilligan’s psychological studies- as a characteristic of female discourse. It is important to note this difference, because Champourcin began to write at a time when objectivity was the norm” (1997: 96).

preestablecidos (2006: 34-35). Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė llama la atención sobre un “yo que no se asoma directamente” en la primera obra de Champourcin (1994: 109). Esto se debe en gran parte a la búsqueda de autenticidad estética en sus primeros años de creación poética.<sup>6</sup>

Los estudios arriba mencionados desembocan, a nuestro juicio, en el trabajo presentado por María Cristina C. Mabrey sobre la obra de Ernestina de Champourcin que sirve como eslabón fundamental para el argumento presentado en este ensayo. Mabrey se refiere a la obra *La voz del viento* como ejemplo de “el diálogo con un Tú, que tanto puede ser la página en blanco, la poesía, un alter ego de la hablante o un amante imaginario o real” (2007: 357). Al hilo de las declaraciones de Mabrey, nosotros resaltamos que es en sus cartas donde esta presencia se fortalece y es debido a la existencia de Carmen Conde como interlocutora en sus cartas que Champourcin puede perfilar los poemas de *La voz en el viento*. Mabrey continúa el estudio de Champourcin afirmando que en su primera obra se produce “la doble búsqueda del ser y de su femineidad” (2007: 84) que a su vez se ve reforzada por la existencia de la interlocutora epistolar según el argumento presentado en este trabajo. Mabrey ha estudiado exhaustivamente los poemas de *La voz en el viento* llamando la atención los temas de la libertad, el amor y la creación poéticas afirmando que existe “una necesidad de un «tú» que inevitablemente afirma la naturaleza discursiva de su obra” (2007: 331-59). Estas observaciones secundan la presencia del interlocutor para la inspiración poética, de ahí que surjan temas como la libertad y la creación poéticas en su primera poesía.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Otros estudiosos como Catherine Bellver se ha acercado a la poesía de Champourcin como poeta liberándola de los moldes de la escritura femenina. Bellver deja claro que quiere alejarse de la dicotomía hombre/mujer a la hora de hablar de su poesía y argumenta que la poesía de Champourcin “evolves from a repository for emotions to a site for aesthetic invention and finally to a vehicle of communication and transcendence. Her poetic persona begins as a passive receiver of poetry to become an active agent to creation and then a converser with sublime forces” (2001: 444).

<sup>7</sup> Entre otros análisis de la estética de *La voz en el viento* llama la atención el de Rosa Fernández Urtasun quien afirma que “Los versos de este poemario, de gran riqueza imaginativa, acogen los símbolos de la modernidad (los coches, la velocidad, la ciencia) de origen futurista y surrealista, al tiempo que los aúnan con los matices y las sugerencias de la poesía esencial . . . Por otro lado, *La voz en el viento* es un libro de acentos apasionados, en el que hay una presencia muy fuerte de lo corporal. Ambas características han llamado poderosamente la atención de la crítica, que enfrenta esta obra a la poesía amorosa más intelectual y contenida de sus coetáneos” (2007: 49).

## 1. EN BUSCA DE LA AUTENTICIDAD ESTÉTICA: EL INTERLOCUTOR ENTRE LA CORRESPONDENCIA EPISTOLAR Y EL EJERCICIO POÉTICO.

Virginia Woolf señala en *A Room of One's Own* que, la mujer para escribir ficción o poesía necesita tres elementos fundamentales: una habitación propia, independencia económica y silenciar la voz del eterno pedagogo: “It is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry” (1989: 105). Estos tres elementos se observan en la correspondencia en comentarios sobre la soledad necesaria para crear y conocerse, así como la idea de que solo pueden ser ellas mismas en sus cartas al dirigirse a la otra. Virginia Woolf se refiere al eterno pedagogo como “that persistent voice, now grumbling, now patronizing, now domineering, now grieved, now shocked, now angry, now avuncular, that voice which cannot let women alone, but must be at them... admonishing them” (1989: 75). Carmen Conde se siente apegada a seguir el modelo tradicional de mujer casada y a escuchar al eterno pedagogo, lo que le trae problemas a la hora de su creación poética. Conde le confiesa a Ernestina de Champourcin que quiere ir a Madrid pero que no se atreve porque está enamorada, “no quiero, interrumpir este lazo de mí a él. Lo quiero tanto, tanto, que aunque deseo con toda el alma irme de esta tierra, como no sea con él no sé si saldré de ella” (Fernández, 2007: 77). Carmen Conde se encuentra completamente atada a un hombre, al poeta Antonio Oliver. Ernestina de Champourcin le advierte a Carmen Conde: “Tu «fiancé» tiene celos de la «joven literatura» ¿verdad? ¡Tiene gracia eso! Mira, no se lo consientas, te va a hacer rabiar mucho cuando os caséis. Ni querrá que publiques para que no te admiren. Eres demasiado buena, yo en tu lugar no le haría caso” (2007: 200). Lo cierto es que, según Rosa Fernández Urtasun en un pie de página en la carta del 27 de septiembre de 1928, Antonio Oliver tuvo mucha influencia en la poesía temprana de Carmen Conde puesto que Carmen Conde “rompió” algunos de sus poemas o suprimió versos “por indicación de Antonio Oliver” (2007: 211) además de que “no consideraba pertinente que una mujer mantuviera una correspondencia epistolar de tipo profesional” (Fernández, 2013: 221) cumpliendo el papel de eterno pedagogo en su relación con Carmen Conde.

Tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde utilizan las cartas como una habitación propia donde se enfrentan solas al papel en blanco y a sí mismas pero teniendo en mente a su interlocutora. Carmen Martín Gaité en su obra *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*

ha argumentado que la mujer, a la hora de escribir, tiene presente un interlocutor. El interlocutor que se halla en las cartas, un interlocutor real, rezuma en la poesía que escriben en este momento como consecuencia del ejercicio de autoconocimiento poético que les permite el espacio de las cartas a la vez que buscan una autenticidad estética en el cuestionamiento con la interlocutora que les aguarda al otro lado de la carta. Ernestina de Champourcin reflexiona sobre esto en una carta del 30 de julio de 1928 al declarar que no puede escribir poesía, que está bloqueada, y declara:

Eso sí, como ves, voy a ti constantemente. Aconséjame, ¿qué haces tú cuando sientes el poema y no puedes escribirlo? Juan Ramón dice que se debe esperar, no forzarlo. ¡Pero es tan duro que pasen los días sin cristalizar un átomo de la belleza que vemos —sentimos— en nosotros!

¿Por qué no estás aquí? Tomaríamos el té juntas a la sombra de un castaño redondo, abierto sobre nuestras frentes. ¿*Mi voz? La dejé en mis versos, en ellos se ha perdido, quiero encontrarla aquí otra vez.* La otra, la que me oyen todos, no es mía. Esa tampoco te importa a ti, ¿verdad? (Fernández, 2007: 149, énfasis mío).

Ernestina de Champourcin sabe que en el espacio que le proporciona la carta puede encontrarse de nuevo y así crear el poema. Asimismo, Carmen Martín Gaité afirma que la presencia de un interlocutor, real o ficticio, en la escritura de mujeres es necesaria para el autoconocimiento. Martín Gaité declara que “Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando las contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar *las riendas el propio sujeto* donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude” (200: 24, énfasis mío). Cuando Ernestina de Champourcin y Carmen Conde se cuentan sus más íntimas preocupaciones personales e intereses literarios y poéticos, ejercitan su «yo» de una manera más auténtica lo que contribuye a una visión independiente de sí mismas. En palabras de Weigel:

When writing down her unconscious, her fears and desires—even the totally regressive dreams of dependence— woman discovers a mass of images in herself, a terrible confusion of misleading images and rebellion caused by desire. By traversing these images in writing (and also by actually living them to get them out of her system) woman can free herself

from them and come to an independent consideration of herself from them, of her culture, and of her society.” (1985: 79)

Esta autenticidad estética se persigue en las cartas y se lleva cabo en la creación poética. Weigel declara que una vez conseguida dicha autenticidad “she will no longer have to identify herself as lack — although here too she is not imitating man but acting independently” (1985, 79). A través de la escritura y la presencia del interlocutor, la escritora se ve libre de verse a sí misma. Al descubrirse más independiente y auténtica, la creación poética irá plasmando esta seguridad en el plano estético haciendo de la carta un taller de autenticidad, donde ejercita sus más íntimos intereses poéticos.

Para encontrarse con su propio “sujeto”, como incita Carmen Martín Gaité a través de la escritura, la mujer necesita un espacio propio físico, una habitación propia y la hoja en blanco, donde se enfrenta a ella misma porque tradicionalmente la mujer “has altered her values in deference of the opinion of others” (Woolf, 1989: 74). Tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde son conscientes de esto y muestran sus deseos de querer ser independientes y liberarse de los lazos patriarcales que atan su poesía. Ernestina de Champourcin le expresa a Conde el 2 de agosto de 1928 su frustración ante este problema:

¿Por qué no podremos ser nosotras, sencillamente, sin más? No tener nombre, ni tierra, no ser de nada ni de nadie, ser nuestras, como son blancos los poemas o azules los lirios.

Mi familia me deja ser “literata” como ellos dicen, pero te aseguro que hay días que aún sin querer me lo hacen sentir. Hay siempre un vacío entre “ellos” y “nosotras” que no aprenderemos nunca a salvar. Llevo una temporada de paz en este terreno y creí la lucha —*conquista de mi Yo*—, para mí, concluida, pero temo que no es así. (Fernández: 2007: 153, énfasis mío).

Puesto que la sociedad patriarcal de los años 20 impedía que las mujeres pudieran realizarse como poetas abiertamente, las cartas sirven como el espacio de autoconocimiento y *hermandad* tan necesario para desarrollar su creatividad (Fernández: 2013). Tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde van a utilizar el espacio de la carta como un taller de escritura de donde emanan recursos estéticos similares a los hallados en su poesía. Detallamos a continuación el estilo dialogado



y el desdoblamiento del yo lírico como consecuencia de la interlocución proporcionada por la correspondencia epistolar.

Cristina Mabrey ha afirmado que la clave del estilo dialogado de *La voz en el viento* se encuentra en el título del poemario puesto que “La voz es, por correspondencia, una más con el viento. El viento, nos atrevemos a decir, es ese Tú, esa segunda persona dialógica que se desparrama por toda la obra champourciana” (2007: 343). Añadimos que la interlocución en la poesía surge como una necesidad que tiene la poeta para encontrar su inspiración poética que se ve reforzada por las cartas. El tú al que se dirige la persona poética es un desdoblamiento del yo lírico que le permite cuestionar la creación poética de manera similar a algunas cartas que dirige a Carmen Conde.

El poema “Huida” de Champourcin es un buen ejemplo del paralelismo entre la búsqueda de autenticidad estética, creatividad e inspiración a la vez que se produce un desdoblamiento del yo poético dirigiéndose a sí misma, retándose en el poema en el momento de la creación: “Que nada en mí se mueva. / Quiero salir sin ruido, / comprando el imposible / silencio de la hora. / Sujetando el menudo / chispeo de la vida / para alcanzar la voz / crecida sobre mí” (1931: 26-27). Desea salir del silencio para encontrar su voz hasta que “¡Ilimitada, única! / Buscándote en lo eterno, me evadiré de ti” (1931: 27). No cabe duda de que esta búsqueda es comparable a la conversación que las poetas tuvieron acerca de la subjetividad en el poema y que tiene como resultado el poema “Huida”.

Carmen Conde el 26 de junio de 1928 le escribe a Ernestina de Champourcin confidencias sobre su libro *Brocal* y hace la siguiente observación a Ernestina de Champourcin sobre la subjetividad en la poesía: “Voy a ilimitarme en el poema, alejándolo de la personalidad. Lo personal es concreto. Lo abstracto, sin embargo, es el límite de lo subjetivo. Objetivar es fácil: equilibrio intelectual cuando hay Arte de por medio” (Fernández, 2007: 119). A esta afirmación Champourcin contesta: “¿quieres escapar de ti misma, ilimitarte en el poema? ¿Por qué? Lo subjetivo hace más nuestro, más propio el poema. Lo abstracto, en un momento preciso, puede ser de todos, de nadie. El elemento subjetivo sólo puede ser nuestro” (2007: 120). Y continúa declarando: “Yo salgo de mí, para volver a mí siempre. Para encontrarme, perderme y buscarme de nuevo. Tú sales de ti con intención de olvidarte de una huida imposible. ¿No es eso?” (2007: 120). Las dudas que presenta Carmen Conde refutadas por Ernestina de Champourcin son fruto del

intimismo que les permite el conocimiento creativo oscilando entre lo objetivo y lo subjetivo para encontrar la autenticidad estética.

En el poema 5 de *Poemas a María* de Carmen Conde descubrimos que María es un pretexto para la creación poética. El yo poético afirma:

—Entonces, María, los poemas son míos, de ti, son blancos: por ellos, ventana, nos asomamos a tu color.

María calla. Por mucho que yo hable no dirá nada. Sonríe. Me mira el cabello, la frente, los ojos, las manos... Y sonrío. No está. *¿Dónde se fue, sin irse de mi lado?*” (Miró, 2007: 103-04, énfasis mío).

Este último verso nos da la clave del desdoblamiento del yo poético cuando se refiere a María. De nuevo, al igual que se observaba en Champourcin, el desdoblamiento se produce cuando se hace una referencia a la inspiración y a la creación, es decir, como recurso metapoético. La presencia del interlocutor se interpreta como el intento de Carmen Conde por encontrar su autenticidad estética rompiendo los moldes preestablecidos y ayudándose del desdoblamiento del yo poético a la hora de hablar de su inspiración poética.

Lo mismo sucede en los primeros versos de *Brocal* de Carmen Conde donde se observa el estilo dialogado y el cuestionamiento al tú: “Yo no te pregunto adónde me llevas. / Ni por qué. / Ni para qué. / ¿Tú quieres caminar?, pues yo te sigo” (Miró, 2007: 91).

Hay momentos en los poemas de *Brocal* en los que la interlocución se asume como un desdoblamiento de la persona poética en busca de su autenticidad estética en la poesía al igual que se ha observado en las cartas. Es el espacio en blanco el que proporciona la reflexión poética y el encuentro con su autenticidad estética apoyándose en el ‘tú’ para conseguirlo. En el apartado V la persona poética sigue desdoblándose: “Mi luz recorre todo tu paisaje interior. / Me veo en todo tú hecha mil yos chiquititas; yo, sólo perfil. Yo, sólo frente. Yo, sólo hombros. / Invado las galerías de tu silencio, descorro tus ventanas y sonrío... / ¡Ríe tú, que mi sonrisa es toda la mañana descalza!” (Miró, 2007: 96) “Mi luz”, la del yo poético, mira al tú, se mira a sí misma y se ve “hecha mil yos chiquititas”. El yo se encuentra despedazado y necesita el tú, salir de sí misma, para hallarse en el “silencio”.

## 2. LIBERTAD PERSONAL Y POÉTICA: SUBJETIVIDAD, METAPOESÍA E INSPIRACIÓN POÉTICAS COMO SUBTEMAS EN SUS POEMAS.

Uno de los grandes problemas con los que se enfrenta la mujer escritora según Sandra M. Gilbert y Susan Gubar es alcanzar su propia subjetividad, su autonomía y su creación propias debido a los moldes preestablecidos de la mujer como monstruo o como ángel lo que no les permite verse a sí mismas como escritoras (1997: 23). Por ello, el espacio que proporciona la correspondencia es fundamental puesto que ellas hacen hincapié en definirse y representarse como poetas en sus cartas, de ahí el lirismo. Además en la carta “se intenta afirmar la consciencia de sí, se pretende escribir la intimidad y se explora, mientras secretamente se pronuncia su conflictividad, la construcción de la subjetividad moderna” (Pagés-Rangel, 1997: 137). Virginia Woolf argumenta que una consecuencia inevitable de la necesidad de un espacio propio para crear literatura es el estado mental en el que debe encontrarse el artista a la hora de escribir. En sus palabras “the mind of an artist, in order to achieve the prodigious effort of freeing whole and entire the work that is in him, must be incandescent . . . There must be no obstacle in it, no foreign matter unconsumed” (1989: 56). Tanto Champourcin como Conde son conscientes de esta necesidad y la expresan en sus cartas ya que sin el estado de mente necesario para crear no podrán conseguir su autenticidad estética. Ernestina de Champourcin le comunica a Carmen Conde el 2 de mayo de 1928 su preocupación sobre la búsqueda de la subjetividad en la poesía y su afán por “realizarse”: “¿No te encuentras ya en mis caminos? Explícame por qué. *Claro que yo misma ignoro a veces por dónde voy. Desde luego, como tú, a realizarme. ¡Darme toda para mi propio goce, en la gracia del verso!* Tampoco deseo que me conozca la gente” (Fernández, 2007: 75, énfasis mío).

Unos meses más tarde Ernestina de Champourcin expresa la problemática de ser ella misma en un mundo que no le permite este logro en una carta del 27 de septiembre de 1928: “En Madrid ya no me pertenezco, pero este invierno *quiero ser más mía*; veremos si logro mi deseo. Pero soy cobarde y me cansa tanto la lucha... . . . Digo como tú: «¡Qué ganas tengo de vivir a mi gusto!»” (Fernández, 2007: 210, énfasis mío).

Se observa en estas afirmaciones que ambas desean realizarse en su poesía subjetivamente y rechazan la idea de que se las conozca fuera del

ámbito de la poesía. Su identificación como poetas se ve reforzada por declaraciones como esta.

El tema de la libertad es fundamental para entender la primera poesía de ambas, no solo en lo que se refiere a la libertad personal sino a la libertad creadora en busca de subjetividad. Dos subtemas que surgen como consecuencia de la búsqueda de libertad personal y poética son la metapoésía e inspiración poéticas. Ambas poetas cuestionan su voz, el sentido de la poesía y las bases que asientan su inspiración. El título del libro de Ernestina de Champourcin, *La voz en el viento* contiene la palabra ‘voz’ que representa la autenticidad estética que se traduce en un conjunto ejercicio metapoético relacionado con la creación y la inspiración en sus poemas. La palabra ‘viento’ representa la libertad ansiada y el instrumento que le da voz a su poesía. El primer poema empieza: “¡Encaramada al viento! / gritando hasta soltar / la rienda de mis voces...” (1931: 11). Estos tres primeros heptasílabos del poema se refieren directamente a la libertad como algo dificultoso de alcanzar para “soltar la rienda de mis voces” y dejarlas oír. El yo lírico se encuentra atado a otras voces y quiere dejar oír la suya. Además, una vez que lo consiga alcanzará “cumbres inholladas . . . sin base, ni raíz” (1931: 12). No hay base ni raíz porque es una voz nueva, “adherida / al filo de los tiempos / y colmará mi grito / vacíos insondados” (1931: 12). Este vacío se refiere a la poesía escrita por una voz diferente ahora, una voz de mujer en una sociedad patriarcal, una voz que conseguirá derrumbar “certezas” (1931: 12).

En el poema “Viaje” el yo poético se dirige a un tú que es motivo de un desdoblamiento del yo lírico donde se pregunta por su inspiración y creación poéticas. Comienza diciendo “Qué difícil salida / —sin puertas— / hacia todo. Ningún molde ciñó / la fuga ineludible. Tuvimos que inventar, / gracia definidora, / el marco del momento” (1931: 14). El desdoblamiento surge al no poder encontrar en sí misma la inspiración poética y sale de los patrones poéticos preestablecidos: “Buscándolos huí de mis propios dinteles” (1931: 15).

El estilo dialogado se manifiesta también en la pregunta retórica “¿Qué mirarán mis ojos / ya sueltos en el aire?” (1931: 18). El yo poético se siente limitado en este poema “Mirada en libertad” donde descubre “¡Mis ojos en el viento!” (1931: 18). Su yo se encuentra limitado para producir la “perfecta rosa” (1931: 19), el poema perfecto. Sin embargo, la persona poética recurre a la libertad para descubrir la belleza eterna en la última estrofa: “Límite justo y ciego, / no veré la belleza / que abrace

mi contorno. / ¡Por buscarla sembré / mis ojos en el viento!” (1931: 19). La metáfora de la rosa para hablar de la creación e inspiración poéticas aparece más adelante en el tercer apartado del poemario “Iniciación” en el poema del mismo nombre donde escribe que “Ya perdió su prestigio la rosa uniformada” (1931: 66) refiriéndose a su poesía como algo innovador: “¡Abridme paso todos! / Cerrad el horizonte, los caminos abiertos. / Voy tejiendo mi ruta de ausencias enlazadas. / ¡Con la brisa de un vuelo yo haré que nazca el dios!” (1931: 66). Vemos cómo se refiere a su poesía como “mi ruta de ausencias enlazadas” dando la impresión de una poesía innovadora fruto de su trabajo poético, esforzándose por crear algo nuevo.

En la segunda parte del poemario titulado “Poemas del buen amigo” se reitera la interlocución así como el tema constante de la libertad. A pesar del tono trascendental, los dos últimos poemas de la sección están claramente ligados al tema de la metapoésía y de las ansias de la libertad creadora. En el poema “Creación” aparece de nuevo el desdoblamiento de la persona poética entre el yo que quiere crear “una rosa nueva” (1931: 37) y la dificultad que esto conlleva cuando afirma “¡Cómo temblaste al sentir / el roce de mis pinceles / sobre la hoja arrugada!” (1931: 37) casi sin atreverse a escribir lo nuevo. Confiesa que “aboceté la estructura / de mis sueños en la página / que intentabas arrancar” (1931: 38) refiriéndose a un tú que le intenta dirigir en la escritura. Se interpreta este tú como un desdoblamiento de su yo que sigue las normas de escritura predeterminadas pero que al yo lírico no le sirven ya que este yo se dirige a “la ribera flexible” (38). En el poema “Libertad” parece alcanzar la voz cuando describe que “Embriaguez torturada, / rectitud de mi voz nueva, / al sentirse una, sola, / viéndose al fin despojada” (1931: 40).

La “voz” es uno de los temas favoritos en la sección de “Sonetos” donde la persona poética sufre un desdoblamiento nuevamente para hallar su autenticidad estética: “Detén mi paso incierto. Mansamente / callará en ti mi voz desorientada. / Para ser tuya volveré a la nada. / ¡Mi pulso en carne viva te presente! / Que el silencio me anude a tu sendero. / Más que el llano sin límites, prefiero / el cauce luminoso de tu huella” (1931: 77-78).

A medida que avanza el poemario, su voz se va limpiando, “libre ya de ajenas resonancias” (1931: 101) y se va haciendo más auténtica, más suya. Sigue reiterando la idea que se mencionó más arriba de la innovación poética ilimitándose en el poema: “Fuga honda y secreta que

apoya en lo visible / la audacia ilimitada, sin ruta, de su vuelo. / ¡No trates de encontrarme por sendas conocidas! / ¡Voy a ti desde todo!” (1931: 114).

### 3. IDENTIFICACIÓN COMO POETAS EN SUS CARTAS Y LAS CONSECUENCIAS ESTÉTICAS.

Rosa Fernández Urtasun argumenta que “para ambas escritoras la poesía es la manera más íntima y profunda de transmitir sus sentimientos” (2007: 23) y afirma que “el lirismo en sus cartas se debe a que ellas son poetas, y esa es la manera más pura que tienen de expresarse. Al escribirse no solamente se comunican contenidos sino también emociones estéticas” (2007: 25). Sin negar las afirmaciones anteriores, se observa que el lirismo se debe también a la decisión consciente de ser y de representarse a sí mismas como poetas en sus cartas ya que este es el espacio donde son capaces de encontrar su autenticidad estética. Las cartas, en ocasiones, se convierten en un taller de escritura poética. Por ello se envían poemas y la escritura, en muchas ocasiones, está pensada a la manera poética. De ahí que el lirismo se acrecienta a medida que hay más confianza y se produce un autoconocimiento estético mayor. Por tanto, se observa una similitud de temas entre el lirismo epistolar, los momentos poéticos en las cartas y los libros que se encuentran escribiendo en este momento.<sup>8</sup> Esta identificación como poetas en las cartas va evolucionando a la vez que aumenta la amistad epistolar. De ahí que Rosa Fernández Urtasun considere que “el epistolario entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde forma parte tanto del texto como del contexto de la historia de la literatura” (2007: 26). Dos factores contribuyen al lirismo presente en las cartas. Por un lado el hecho de que la carta funcione como una habitación propia puesto que ofrece el espacio necesario para la creación estética y, por otro, obliga a las remitentes a estar consigo mismas. Carmen Conde, en una carta que Rosa Fernández Urtasun fecha dudosamente el 4 de mayo del 1928, tiene la siguiente reflexión lírica al dirigirse a Ernestina de Champourcin:

---

<sup>8</sup> Rosa Fernández Urtasun argumenta que “pronto estas conversaciones personales adquieren un carácter lírico. El momento de inflexión está muy claramente delimitado: el 29 de abril de 1928. En esa fecha, Carmen envía a Ernestina una carta que sin dejar de serlo es también un poema en prosa, de la misma hechura y tono que los de *Brocal*” (23).

Hoy llueve en Cartagena (me he traído tu carta para terminarla en la oficina). En mi camino se ha abierto otro camino de lluvia, leve como un ala. Ruta: *A la derecha, el penal; a la izquierda, la barandilla del mismo, al mar. Hay unos gorrioncillos atrevidos que juegan con mis pasos.* Anoche, antes de estudiar, leí tu libro, y he soñado contigo. Tengo un vago recuerdo: tú y yo, junto a la ventana. Es la segunda vez que sueño contigo. La otra, tú estabas —por el mar— en una baranda de luna... (2007: 78, énfasis mío).

En *Brocal* Carmen Conde escribe “Al fondo, en los cristales altos, el mar. En los cristales bajos, el mar. / Y siempre —¡todavía!, un barco anclado en la ventana” (Miró, 2007: 92). El asíndeton que predomina en ambos medios de creación es muy similar.

Por su parte, Ernestina de Champourcin le confiesa a Carmen Conde lo siguiente:

Viniste con el sol, ahora al hablarte yo *llegas con el viento; un aire leve,* rizado contra la curva de los montes.

¡Qué bien sabes penetrar en todo! *Estás en el agua, en la luna, la lluvia o la brisa.*

No quiero ser una ausente para ti y sin embargo estos días me siento alejada de todos...

Se escapa lo que fue mío, lo que es mío... siempre estoy encerrada en un gran poema del que huyen los que ansío crear.

*Me quedé, vela blanca, en el mar de ayer. Un mar intenso, azul, como una ala de cielo.* (Fernández, 2007: 122-23, énfasis mío).

En primer lugar, Champourcin recurre a la idea del *viento* que es una de las ideas principales del conjunto de poemas. En el primer poema que abre el libro la persona poética exclama: “¡Encaramada al viento! / Gritando hasta soltar / la rienda de mis voces” (Champourcin, 1931: 11) y más adelante, en el poema “Mirada en libertad” reitera la idea del viento y del aire (en la carta mencionaba la brisa también): “¡Mis ojos en el viento! / ¡Qué mirarán mis ojos / ya sueltos en el aire?” (1931: 18). El viento en ambos lugares, tanto en la carta como en los poemas se interpreta como la libertad creadora. En el caso de la carta se reitera la idea de la creación cuando Champourcin declara que “ahora al hablarte yo llegas con el viento; un aire leve...” (Fernández, 2007: 122). A pesar de que en la carta se dirige a la interlocutora, Carmen Conde, se produce

un desdoblamiento similar al de los poemas donde el yo poético se pregunta a sí mismo sobre la creación lo que recuerda, de nuevo, a la interacción epistolar.

Este intenso lirismo de Champourcin es fruto del deseo de ser poeta puesto que el 10 de julio de 1928 le confiesa a Carmen Conde: “¡sólo escribiendo sé darme por completo!” (2007: 134). Solo entre ellas se desinhiben lo suficiente como para encontrar su autenticidad estética. Champourcin se está quejando de que no encuentra inspiración, sin embargo, está escribiendo estéticamente al dirigirse a Carmen Conde. Más adelante, el 2 de agosto del mismo año confesará “Yo sin la Poesía no existo, no soy nada. Prescindir de ella sería anularme, quedar en ese sueño tuyo... solamente” (2007: 161).

#### **4. LA SOLEDAD Y LA ALIENACIÓN COMO IMPEDIMENTOS PARA LA CREACIÓN POÉTICA ATENUADOS POR LA PRESENCIA DE LA INTERLOCUTORA EPISTOLAR.**

La mujer escritora debe “redefine the terms of her socialization” (Gilbert and Gubar, 1997: 24) buscando un precursor femenino para dejar de sentirse fuera de lugar a la hora de escribir. Gilbert y Gubar afirman que “The woman writer does experience her gender as a painful obstacle, or even a debilitating inadequacy” (1997: 24). Esto se debe a que la mujer “must legitimize her own rebellious endeavors” (1997: 24) teniendo un modelo femenino. Virginia Woolf afirma que las mujeres carecen de modelos femeninos de literatura. De la misma manera declara que “It is useless to go to the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure” (1997: 76).

La soledad tan ansiada para la creación poética las lleva, en ocasiones, a la alienación. Son varios los momentos en los que declaran que se sienten solas, que nadie las comprende. Ernestina de Champourcin le pregunta a Carmen Conde el 10 de julio de 1928: “¿Duermes siesta tú? Es la hora que prefiero para mí sola. La hora de escribir, de ir a ti. Hay un silencio apretado, vacío de banalidades, ajenas, sólo nuestro. Se piensa con más hondura, se quiere mejor también” (Fernández, 2007: 134).

En una carta de dos días más tarde, Champourcin le comenta a Conde la problemática y la necesidad de la soledad a la vez que le confiesa cómo se siente diferente, sola entre la multitud:



Estoy leyendo un ensayo de Unamuno sobre la soledad. Soledad entre muchos, claro; es la peor y la mejor... la que más cuesta y la que más eleva cuando conseguimos conservarla. Es la nuestra ¿verdad? Yo, hasta hoy, la aceptaba, nada más. Ahora estoy decidida a entrar de lleno. Me siento diluida, dispersa, y quiero volverme a encontrar. *Llevo unos días sin poder escribir. Únicamente cuando se trata de ti corre, gozosa, mi pluma*. Mi verdad se me escapa entre mil tonterías de “los otros”. (2007: 135, énfasis mío).

No solamente a “entrar de lleno” en su soledad para encontrarse a sí misma sino que Champourcin confiesa que escribe mejor cuando se trata de hablarle a Conde, a manera de interlocutor lo cual se deja ver en el estilo retórico y dialogado de su poesía.

Carmen Conde le expresa un sentimiento similar el 21 de junio de 1928.

Estoy triste y sola, porque estar con los míos es estar sola también. No tengo con quién dolerme, con quién hablar o callar esto. Te lo cuento espontáneamente, como si te tuviera abrazada. Perdóname si llego en mal momento.

Estoy en unos días de crisis, terrenal o mística, ¡qué más da!, y *desconozco los caminos que llevan a mí misma*.

Quiero irme, quiero irme, quiero irme. (2007: 111-12, énfasis mío).

La siguiente declaración de Champourcin a Conde ejemplifica la problemática de la mujer con la literatura: “Mi postura actual ante la Poesía es timidez. Mi imaginación, mi deseo, la ven tan alta, que a orillas del papel me quedo encogida, asustada y... dejo la pluma” (2007: 255).

Ernestina de Champourcin le confiesa a Carmen Conde un gran conflicto con su yo en los comienzos de su amistad epistolar así como su sentimiento de alienación: “Mi yo desnudo es [el] que pasa largas horas, aquí, junto a la mesa donde te escribo, emborronando cuartillas, leyendo o soñando... el otro, que suena y bulle un poquitín, es el que opongo al núcleo de personas que consideran el “charleston” o el “mah-jong”, las únicas ocupaciones propias de una muchacha joven” (2007: 75, énfasis mío).

Este sentimiento se alarga durante su correspondencia epistolar y Champourcin, el 3 de julio de 1928, confiesa que siente necesidad de volver a ella tras sentirse fuera de lugar con otras personas: “Vuelvo ahora a mi cuarto, tras un rato de tertulia con la gente de aquí. ¡Qué

sensación de libertad, de reposo, al encontrarme nuevamente sola! Es decir, sola no, contigo...” (2007: 128).

Carmen Conde le confiesa a Ernestina de Champourcin el 4 de mayo de 1928:

Porque yo, tú lo has visto, tengo una sensibilidad hiperestesiada. Razón: la contención. *La voluntad de hierro que opongo a todo lo que no quiero, pero deseo, realizar.* —A través de nuestras confidencias, encuentro mucha afinidad entre nuestras vidas... íntimas. En lo externo, yo me limito a tirar de mi “preciosa carga”. (2007: 77, énfasis mío).

Y unos días más tarde confiesa: “Pero ya, cuando espero las tuyas y no llegan, me pongo muy triste. *Es que tú, realmente, eres la única persona a quien yo quiero y puedo ir*” (2007: 96, énfasis mío). Llama la atención ese “puedo ir”, confirmando la idea de que Ernestina de Champourcin, como interlocutora, provee las herramientas necesarias para que Carmen Conde escriba y viceversa.

Al hilo de las afirmaciones de Woolf y Gilbert y Gubar sobre la escasez de moldes femeninos y los impedimentos que supone el género de la mujer ante la literatura, ambas poetisas son conscientes de que la poesía del momento es mayoritariamente masculina. Por esta razón crean su subcultura literaria informándose sobre otras mujeres poetisas tanto españolas como Rosalía de Castro, Concha Méndez, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, como extranjeras, especialmente de América Latina, entre ellas, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Dulce María Loynaz.<sup>9</sup> Carmen Conde le cuenta a Ernestina de Champourcin el 23 de marzo de 1923: “He vuelto a leer a las poetisas americanas y me han parecido mejores. Sobre todo, Juana de Ibarbourou” (Fernández, 2007: 66).<sup>10</sup>

Ambas se sienten muy aisladas en el oficio de poetisas y se sienten alienadas en un mundo mayoritariamente masculino, “an anxiety built from complex and often only barely conscious fears of that authority

<sup>9</sup> Son varios los momentos en los comienzos de su amistad epistolar donde se intercambian impresiones sobre poetisas latinoamericanas. Carmen Conde mantiene una larga correspondencia epistolar con la poeta cubana Dulce María Loynaz y la chilena Gabriela Mistral (quien escribe el prólogo de su libro de poemas *Júbilos* en 1933).

<sup>10</sup> La conexión entre Carmen Conde y la poesía escrita por mujeres en América Latina no cesará sino que su interés la lleva a publicar *Once grandes poetisas americanas* en 1967.

which seems to the female artist to be by definition inappropriate to their sex” (Gilbert y Gubar, 1997: 25). Ernestina de Champourcin le comunica a Carmen Conde todos los acontecimientos de lo que sucede en el *Lyceum Club* del que Champourcin forma parte, así como se crea entre ellas una *hermandad* o subcultura a la que solo tienen acceso las mujeres. Ernestina de Champourcin quiere incluir a Carmen Conde en este grupo al comienzo de su correspondencia epistolar: “hablé hace poco en el “Lyceum” de ti al presidente de la sección literaria que está organizando unos recitales de poesía femenina” (Fernández, 2007: 67).<sup>11</sup>

Tanto Carmen Conde como Ernestina de Champourcin interrogan en su poesía las ansias de libertad e inspiración creadoras como resultado de la alienación sufrida que ambas consiguen paliar gracias a la existencia de una interlocutora.

De gran relevancia es la figura de la mujer en los *Poemas a María*. En este poemario la figura de la mujer oscila entre la romántica y enfermiza. Sin embargo, Conde incorpora el deseo de un cambio representado por la aparición de la palabra *viento* a la manera que la presenta Ernestina de Champourcin en algunos de sus poemas. La propia Ernestina de Champourcin hace referencia a la palabra “viento” en la poesía de Carmen Conde, en concreto cuando menciona un poema de *Poemas a María*: “No te concibo sin viento, ni lluvia; veo siempre tu sien acariciada por la sombra giradora de un molino. Estás toda en el paisaje de tus poemas; “como el color en lo “Blanco”, ¿no es eso?” (2007: 208). Está haciendo referencia al poema 5 donde la persona poética afirma que: “los poemas son míos, de ti, son blancos: por ellos, ventana, nos asomamos a tu color” (Miró, 2007: 103).

---

<sup>11</sup> Rosa Fernández Urtasun estudia la fundación del Lyceum Club en 1926 y su función cultural afirmando que “Entre las actividades que promovía el Lyceum había muchas dedicadas a recordar a las mujeres que habían conseguido hacer oír su voz a través de la historia. De estas, a Ernestina y Carmen las que más les interesaban eran las escritoras, y en concreto las poetas, en las que buscaban los orígenes de su propia escritura. Una manera de dar a conocer a estas autoras eran las lecturas públicas de poemas, en forma de recital o de otros modos, como el “Torneo poético femenino” que se llevó a cabo el miércoles 9 de mayo de 1928. Ernestina le anuncia a Carmen que “toman parte en él Santa Teresa, sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Avellaneda, Carolina Coronado, en fin, todas las precursoras y luego... nosotras; es decir, Concha Méndez Cuesta, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Isabel Buendía, Pilar Valderrama, tú y yo”. De entre las “precursoras”, la que mayor protagonismo tiene en las cartas que aquí se comentan es Rosalía de Castro” (2007: 43).

A María se la describe como “Adolescente delgada, con ojos en penumbra, apoyada en el balcón de las despedidas” (2007: 101) con “ojos silenciosos” (2007: 101). Sin embargo, el interlocutor le interroga: “¿Por qué le temes tanto al viento? ¡Sigue andando por el mar! ¡Deja que dispare tus cabellos, deja que se diluya en tus labios, déjate envolver por las llamas!” (2007: 102). María está descrita a la manera romántica, silenciosa, pálida y lánguida. Parece como si Carmen Conde quisiera retar la representación enfermiza de la mujer en la literatura instigando a María a ser libre, a ser como el viento. El yo Poeta de los poemas quiere destruir el modelo del tú femenino patriarcal. De ahí que en el poema 3, después de haber descrito a María con un “traje negro, sus manos claras y sus sienes escarchadas” (2007: 101) el yo lírico cambia el tono al dirigirse a María y dice que “se ha puesto hoy un vestido claro. Junto al piano, muy peinada, con los ojos limpios de penumbras, estaba tan joven como en su retrato del balcón...” (2007: 102).

Más adelante, la voz poética declara: “¡Yo seré de viento, de llama, de agua!” (2007: 92). El viento que trae la libertad con la que se identifica y quiere que su poesía fluya como el viento, la llama y el agua.

Ernestina de Champourcin, en uno de los poemas finales de *La voz en el viento* se refiere a la actividad creadora que debe partir de la nada y que sale casi con miedo de la inspiración de la poeta: “Vas naciendo escondido en el hondo refugio / que tejen las ausencias de todas las palabras. / Un instante más claro / desprenderá del nuestro tu corazón sin forma”(1931: 137). Se interpreta que la poeta, en este poema, aúna su voz a la de otras mujeres poetas afirmando “Nadie sabe qué eres. Nuestras voces caídas / buscan tu rastro virgen en el silencio inerte, / nuestros labios que aún no aciertan a nombrarte / aguardan, balbuciendo, un grito por nacer” (1931: 138). Se trata de la idea de Gilbert y Gubar al miedo por escribir, al bloqueo que sufre Ernestina de Champourcin a la hora de escribir y a la falta de modelos femeninos.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha estudiado la correspondencia epistolar durante el año 1928 entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde así como la producción poética alrededor del mismo año para argumentar que la carta funciona como una habitación propia donde ambas poetas encuentran la autenticidad estética necesaria para la escritura poética así como su interés por representarse a sí mismas como

poetas en sus cartas. Se percibe una ansiedad de autoría en el deseo de soledad y sentimientos de alienación del oficio poético. En segundo lugar y como consecuencia de este ejercicio de escritura, se ha demostrado la importancia de la interlocutora epistolar a la hora de analizar el estilo dialogado de la poesía de ambas así como un lirismo dominante en las cartas. Finalmente se han puesto en correlación los temas que obsesionan a las poetisas en las cartas y la representación poética de los mismos ejemplificado con poemas concretos. La temática recoge la problemática de la inspiración y creación poéticas que da como resultado poemas metapoéticos; la obsesión por la libertad manifestada poéticamente con imágenes donde predomina “el viento”; y el desdoblamiento de la persona poética que tiene como consecuencia el estilo dialogado y retórico en la poesía de las poetisas objeto de estudio.

Esta correspondencia fascinante entre Champourcin y Conde enriquece el conocimiento de las dificultades vividas por las mujeres que rompieron los moldes preestablecidos en los años 20. Conocemos sus dudas, miedos y el coraje para conseguir su autenticidad estética. En la poesía se observa su dedicación y búsqueda de inspiración a pesar de los problemas expresados en sus confidencias. Sin embargo, otras preguntas surgen de este estudio que requieren la atención de la crítica, desde la representación corporal femenina en su poesía como consecuencia del empeño por escribirse en el poema hasta la obvia presencia de Juan Ramón Jiménez en la vida poética de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde y la influencia que ejerce el Poeta en las decisiones estéticas de la poesía de ambas.

La aportación de la visión de la habitación propia que proporcionan las cartas para la búsqueda de la autenticidad estética abre un nuevo abanico de posibilidades a la hora de estudiar los recovecos que las mujeres escritoras han utilizado para encontrar su voz y para salir de la mirada masculina. El ingenio de Carmen Conde y Ernestina de Champourcin al utilizar su correspondencia epistolar como taller de creatividad demuestra que las mujeres necesitan este espacio mental que las libere de las ataduras patriarcales para poder ejercer su creatividad.

En definitiva, tanto Ernestina de Champourcin como Carmen Conde consiguen desplegar la carta que contiene el mundo que les era ajeno. De esta manera se apropian de él y lo perfeccionan en sus poemas al echar el cerrojo de su habitación propia.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bellver, Catherine G (2001), “Ernestina de Champourcín: A Poet and Her Poetics”, *Hispanic Review*, 69, pp. 443-65.
- Cano Ballesta, Juan (2006), “Ernestina de Champourcin y la Generación del 27”, en Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce (ed.), *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 23-36.
- Ciplijauskaitė, Biruté (2004), *La construcción del “yo” femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Conde, Carmen. (2007), *Poesía completa*, ed. Emilio Miró, Madrid, Editorial Castalia.
- Champourcin, Ernestina de (1988), *Antología poética*, ed. Luzmaría Jiménez Faro, Madrid, Ediciones Torremozas.
- Champourcin, Ernestina de (1931) *La voz en el viento: 1928-1931*, Compañía General de Artes Gráficas.
- Fernández Urtasun, Rosa (2013), “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20”, *Epos: Revista de Filología*, 29, pp. 213-26.
- Fernández Urtasun, Rosa (2007), *Ernestina de Champourcin - Carmen Conde. Epistolario (1927 1995)*, Madrid, Editorial Castalia.
- Ferris, José Luis (2007), *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (1997), “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship”, en Robyn R. Wharhol and Diane Price Herndl (ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, pp. 21-32.

- Ladeira, Joy (2000), “El silencio simbolista en la poesía temprana de Ernestina de Champourcin”, *Monographic Review / Revista Monográfica*, 16, pp. 73-82.
- Ladeira, Joy (2005), *Ernestina de Champourcin: vida y literatura*, Ferrol, España, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Mabrey, María Cristina C (2007), *Ernestina de Champourcín, poeta de la generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- Martín Gaite, Carmen (2000), *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Anagrama.
- Miró, Emilio (2007), *Carmen Conde. Poesía completa*, Madrid, Castalia.
- Newton, Candelas (1990), “El discurso heroico de Carmen Conde”, *Monographic Review / Revista Monográfica*, 6, pp. 1988-2011.
- Pagés-Rangel, Roxana (1997) “Poética epistolar o sobre la hechura de las cartas”, *Siglo Diecinueve*, 3, pp. 137-49.
- Weigel, Siegrid (1985), “Doble Focus. On the History of Women’s Writing”, en Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press.
- Wilcox, John C (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press.
- Woolf, Virginia (1989), *A Room of One’s Own*, San Diego, Hancourt Brace Jovanovich.