

# CARMEN CONDE: EN EL PRINCIPIO

ANA SUÁREZ MIRAMÓN  
UNED

## EN EL PRINCIPIO

Se suceden las formas.  
Un prodigio de luz y de color me habita.  
En mi alma se mueven  
grandes mundos que buscan su palabra  
para llamarse algo y no sólo materia. 5

¡Nombres quieren los sueños!  
Música, amarillos y rosa, un céfiro blando  
Son mientras no son fuera de mí.  
Medito, y la conciencia elude  
la concreta criatura de llamarles algo. 10

¡Lucha sin descanso en mi callada  
Ignorancia del llamar perfecto!

¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo  
si cuando son presencias sin contorno  
alivian tanto el alma? 15

Ser donde yo soy, con un nombre:  
árbol, libro, calle con musgo en las piedras...  
¿Y lo que es eso mismo, pero no se ve nunca;  
lo que es el árbol todo, pero no son las hojas,  
ni los pájaros que cantan en sus límites verdes? 20

¡Qué tortura es llamar!  
¿No quieren los fantasmas seguir siendo fantasmas?

Me poblaría de ellos siempre; aquello  
 que los desnuda para hacerlos cosas, me aterra.  
 ¡Una niebla delgada entre el mundo y mis ojos; 25  
 un silencio de exactitudes, un cielo  
 sin arcos que sostengan la bóveda  
 de la verdad con nombre fijo!

Me voy quedando sola en este mundo,  
 porque en el otro crecen mis amigos eternos. 30  
 Son todos los que antes gimieron por dar nombre  
 al universo ávido que trabaja en mi alma  
 buscándose salida, emergencia concreta.  
 Prefiero sonreír callada, descalzar mi memoria.  
 A pesar de los llantos oscuros 35  
 y de que cada noche bajan a mis labios  
 Palabras ya maduras que pudieran ser nombres...

¡No llamar, no cercar, no destruir la eterna  
 sucesión de las formas inmersas en la Nada!

“En el Principio” es un poema que formó parte del libro *Ansia de la Gracia*, publicado en 1945 (editorial Hispánica, Adonais), y más tarde fue incluido por la propia autora en la antología femenina compilada por ella misma, con el título *Poesía femenina española viviente* (ediciones Arquero, Castilla, 1954), libro dedicado a otra mujer, Clemencia Miró, “Querida e inolvidable amiga que no quiso publicar ninguno de sus hermosos libros para que su nombre preceda a los nuestros”.

La idea de elegir y comentar este poema como homenaje a Carmen Conde parte de dos hechos: uno, el de tomar como texto representativo de su autora un poema que ella misma había elegido para la antología de poesía citada, con lo cual nos estaba indicando que de una manera u otra era un texto que significaba una elección consciente por algo que ella quería comunicarnos de manera muy relevante, y otro, y el más importante, el ver en él una clara introducción a su obra poética y un intento de lo que para ella podía significar la poesía. Desde esta perspectiva está claro que estamos ante una especie de “poema prólogo” o Arte poética, no tanto al estilo normativo y didáctico de los clásicos como Horacio en su *Epístola a los Pisones*, cuanto a la manera de la expresión interiorizada, programática y esencial de un post-romántico como Bécquer en su primera Rima, publicada como tal por los amigos del poeta. Es en este autor del siglo XIX en donde se ha visto al primer poeta moderno porque trata de indagar en el misterio de la poesía como algo inefable y de imposible aprehensión total.

Si el poema becqueriano puede ser un canto introductorio a su poesía, aunque evidentemente no es el primer poema que compuso ni siquiera el primero que transcribió del libro que se perdió en una revuelta, el de Carmen Conde puede entenderse así mismo como un poema introductorio o “poema prólogo”, aunque posiblemente tampoco lo concibió su autora para comenzar ningún libro, y desde luego en

*Ansia de la gracia* se localiza hacia la mitad del mismo. Desde luego la idea de construir un poema como “prólogo” a la obra poética de un autor es muy antigua, y no sólo procede del mundo clásico como intento de establecer una cierta Poética, sino que tuvo su máximo sentido ya en el siglo XIV cuando Petrarca abre el mundo moderno para la poesía con su *Canzoniere*. El poema que precede a su obra poética el que comienza “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” es una justificación y una palinodia de sus versos, pero es el inicio también de una serie de sonetos amorosos en donde va desgranando su antigua pasión por su amada Lauretta. La idea hizo fortuna y fue muy imitado por los poetas renacentistas de toda Europa. El texto de Bécquer al que aludimos sin embargo muestra otra cara fundamental del amor, el de la poesía, que, como sabemos, el poeta sevillano identificaba con aquel, de manera que la única forma de comunicación posible de la poesía tendría que ser a través del sentimiento amoroso.

Si de alguna tradición arranca el poema de Carmen Conde es de ésta, pero el Bécquer suyo está pasado por la experiencia de Juan Ramón Jiménez y de la Generación del 27, especialmente por *Cántico* de Guillén, como ya veremos. No obstante, la impronta consciente o inconsciente de Bécquer se deja sentir en los versos de Conde, en primer lugar en la idea misma de “prólogo” al que nos referimos, pero también en el aspecto intimista, y sobre todo en el intento de definir qué sea la poesía para ella. Y está claro que la idea de la poesía procede, como en Bécquer de nuevo, de la realidad interior. Como decía el poeta sevillano en la primera de sus *Cartas literarias a una mujer* “la poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma”. Esto supone que el poeta concibe la poesía como algo interior del alma, teoría muy alejada de la idea clásica de la poesía como “arte u oficio”, pero también del concepto inmanentista de que sólo hay poesía en el poema, tal como lo formuló, por ejemplo, Jorge Guillén.

La idea de Bécquer es de esencia romántica y procede seguramente del poeta alemán Atanasius Grün, pero el hecho de concebir la poesía como una realidad independiente de su realización literaria estaba en el ambiente de la época y no era ni mucho menos un privilegio de la poesía escrita sino compartida por las demás artes, principalmente la música, por la naturaleza, por la belleza, y en general, como escribe muy bien Bécquer en sus Rimas IV y V, por cuantos fenómenos de universo no tienen una explicación racional y pragmática. Y esos contactos o reminiscencias de que hablamos pueden completarse incluso en el tema mismo del texto, que es la dificultad o imposibilidad de expresar la poesía en toda su plenitud: en Bécquer “Pero en vano es luchar, que no hay cifra / capaz de encerrarle”, en Conde en esos dos versos que son como una exclamación lamentosa de su impotencia en medio del mismo poema “Lucha sin descanso en mi callada / ignorancia del llamar perfecto” (vv. 11 y 12). Pero también hay ecos becquerianos en la reiteración de “los fantasmas” (v. 22), y en la “niebla delgada” (v. 25). Y ¿no hay una velada alusión a Bécquer y todos los demás poetas que lucharon contra la palabra, pero con ella, por dar a la luz la poesía en los versos en los que dice, casi al final de su poema, “Me

voy quedando sola en este mundo, / porque en el otro crecen mis amigos eternos. / Son todos los que antes gimieron por dar nombre / al universo ávido que trabaja en mi alma / buscándose salida, emergencia concreta”? (vv. 29-33).

Pero al final sabemos que el mundo interior (recordemos también el poema *Interior* de Rubén Darío), no debe ser desvelado porque la poesía realmente es inefable y no consiente que se la materialice en las palabras más que de forma alusiva y metafórica. Por eso Carmen Conde al concluir su poema opta por “no llamar” (v. 38). En ella además la poesía no es una cuestión meramente literaria sino que está enraizada en la propia vida y por ello todo en el poema se prefigura como una “lucha”, “tortura”, como soledad (“Me voy quedando sola”), y gemido (“los que antes gimieron por dar nombre”).

El texto, compuesto por 39 versos libres, es un canto a la creación por la palabra. El título encierra el contenido del mismo. *En el principio* tiene ya una doble sugerencia bíblica. Coincide con las palabras iniciales del Génesis asimiladas a la creación del Universo y también con las palabras preliminares del Evangelio de San Juan, asimiladas a la importancia de la Palabra. Ya Jorge Guillén en el primer poema de *Cántico*, el titulado “Más allá”, nos hablaba del surgimiento de la “luz” (v. 3), tras un “caos” (v. 17), que implicaba en cierta medida el descubrimiento de la poesía en la gozosa contemplación de la realidad, y en este descubrimiento hemos de ver también una forma de creación poética inicial semejante.

El ritmo variado y el verso flexible se acompañan con el proceso de creación desarrollado en el poema. Rítmicamente destaca la presencia de cinco versos heptasílabos; dos integrados en la primera estrofa y el resto en las tres siguientes, correlativas. Queda libre de este tipo de verso la última, que se diferencia de las anteriores por el ritmo más reflexivo y el tono personal e intimista. Sin embargo, en las cuatro primeras estrofas, marcadas con heptasílabos, se desarrolla el proceso creador. Puede decirse que forman una especie de eje temático o células rítmicas en donde se concentran los elementos fundamentales del tema que van progresando en el texto. El primero (v. 1) “Se suceden las formas” expresa, frente al primigenio caos o nada del reino informe, la certidumbre de las formas en cuanto orden y movimiento. Sin embargo, estas formas que se destacan en el presente puntual no son elementos exteriores del cosmos sino que pertenecen al mundo interior del poeta, como se declara en el siguiente heptasílabo (v. 3) “En mi alma se mueven”. De nuevo el movimiento y el tiempo presente vuelven a insistir en la actividad. La agitación interior, expresada como si se tratase de la materia inicial del cosmos, dispuesta a salir de su estado caótico inicial para crear la materia, según la tradición de los filósofos griegos, sobre todo a partir de Demócrito, se corresponde ahora con el “alma” del demiurgo o poeta en quien están encerradas esas formas.

Tras esta primera dualidad (*formas-alma*) establecida por los heptasílabos en la primera estrofa, encontramos dos nuevos ejes expresivos marcados igualmente por versos de siete sílabas en las siguientes estrofas. En la segunda, iniciada por un heptasílabo cargado ahora de emoción y flanqueado por dos conceptos (*nombres* y

*sueños*), unidos por un verbo de voluntad, se avanza en la explicación del tema. Los dos sustantivos abstractos, situados en los ejes rítmicos (“¡Nombres quieren los sueños!”), constituyen los nuevos elementos axiales de la composición y marcan el sentido de toda la estrofa al definir lo inefable del nombre y su vinculación con el sueño.

Un nuevo heptasílabo, situado al final de una proposición interrogativa en la tercera estrofa, a modo de cierre dramático de una duda interior, “alivian tanto al alma?”, ilustra perfectamente el planteamiento agónico entre el mundo y los sueños que desarrolla esta estrofa. La aliteración de la vocal abierta más el sonido de la consonante lateral “l” sugieren asimismo el valor positivo destacado ya por el término “alivio” que imprimen al alma los sueños precisamente por ser “presencias sin contorno”.

La cuarta estrofa, como la segunda, se inicia también con un heptasílabo lleno de sentimiento y construido con dos formas nominales en los ejes rítmicos unidas por el verbo de las esencias (“¡Qué tortura es llamar!”). Todo el verso es conceptual, como un homenaje completo y callado a Salinas. En él se encierra la auténtica lucha del creador por encontrar la palabra que constituye un paso más en la expresión del tema y que desarrolla esta cuarta estrofa. Se puede afirmar que el heptasílabo ha ido creando toda una secuencia emocional y desencadena una tensión dramática que no se resuelve hasta la estrofa final. En ella lo propiamente intimista y reflexivo, concretado ahora en un tiempo y espacio personales, se interpone sobre los conceptos para reconocer la solidaridad de quienes la precedieron en la lucha por crear la palabra capaz de nombrar sin llamar; es decir, de conseguir un universo creado a partir de esencias, no de copias, que diría Salinas, o de la “aurora” (luz) de la que hablaba Bécquer en ese “himno gigante y extraño” elaborado con suspiros, risas, colores, notas.

Además de los heptasílabos, que van enumerando de forma breve, concisa y conceptual esa lucha con el idioma, llama la atención en el texto la presencia de dos grupos de versos, tipográficamente diferenciados del resto, y que actúan a modo de síntesis parciales. Forman una especie de pareados; el primero constituido por versos decasílabos (“Lucha sin descanso en mi callada/ ignorancia del llamar perfecto”) (vv.11 y 12) reafirma el carácter de lucha que implica la propia creación, tema expuesto en las dos primera estrofas. El segundo grupo, a modo de broche final del poema (vv.38 y 39), está constituido por alejandrinos; el primero de ellos tripartito y contundente en sus tres formas verbales nominalizadas negativas (“no llamar, no cercar, no destruir la eterna”) y el último, de cierre, más suave y equilibrado, que sintetiza la razón del poema (“sucesión de las formas inmersas en la Nada”). Asimismo, este final remite al primer verso, aunque ahora ya, a diferencia del movimiento inicial (“se suceden las formas”), se exalta el concepto como triunfo de la conciencia.

La ausencia de verbos excluye toda noción de temporalidad. La acción se ha detenido y se imponen las ideas en cuanto esencias; unas esencias que no han podi-

do atravesar el reino de la materia y se quedan nuevamente, como antes de empezar a bullir, “inmersas en la Nada”, en esa nada (término propio de los profetas) igual al caos (término poético) que Calderón nos recordaba al teatralizar la creación del mundo en los autos. En uno de ellos, *La vida es sueño*, aparecían, en esa nada inicial, los cuatro elementos dando vueltas en su centro nocturno hasta lograr alcanzar la luz, del mismo modo que las palabras aquí tratan de hacerse materia aunque Carmen Conde llega ahora a la conclusión de que es mejor que permanezcan siempre en movimiento, vivas, sin ser aprehendidas, en continuo latir.

La estructura resulta así cerrada como medio de expresar la perfección del universo creador en cuanto potencial vivo que es la poesía y su dificultad para definirla. Al igual que en Bécquer, la autora nos comunica que “en vano es luchar” y que es imposible encontrar un nombre que ligue de forma completa y perfecta ilusión y realidad. Esta reflexión sobre el acto creador tiene gran relación con la Rima III de Bécquer (“Sacudimiento extraño/ que agita las ideas”). En ambos textos se percibe el movimiento inicial, las “deformes siluetas”, los colores, paisajes sugeridos y la luz para tratar de definir la inspiración.

La composición de Carmen Conde se muestra, como hemos dicho, con una estructura cerrada, forma plena y perfecta según Platón (*Timeo*), y asumida como tal por Juan Ramón y Guillén en cuanto que utilizan el símbolo circular, exponente de la perfección (anillo) de la poesía. Los cinco primeros versos constituyen una introducción al tema. Primero se destaca el movimiento sin concretar espacio ni tiempo. El heptasílabo inicial (“Se suceden las formas”) se sitúa en la pura abstracción destacándose la armonía. Después aparecen como algo extraordinario (“Un prodigio”) la luz y el color, dos esencias incorpóreas e intangibles que dan vida a su interior (“Un prodigio de luz y de color me habita”). Precisamente la luz y el color responden a los principios de la creación universal: el primero, a la capacidad divina, (el *fiat lux* del Génesis) y el segundo, a la manifestación óptica y sensorial que puede descubrir el ojo humano en los diversos elementos naturales. Si tenemos en cuenta que según San Juan (1,9) la luz primordial se identifica con el Verbo, la palabra, y a su vez los colores, remiten a lo cósmico en tanto proyección de la luz, nos encontramos con el doble sentido de esta creación: la del principio universal y la de la palabra, ambas indisolublemente unidas en esta metáfora de la creación poética.

Toda la estética romántica, procedente de las aportaciones idealistas, derivadas del Renacimiento italiano (Ficino) y de Kircher, sostenían que los colores habían surgido de la refracción de la luz, como manifestación divina sobre la realidad del mundo. El propio Goethe, muy influido por la tradición hermético-platónica desarrolló en su *Esbozo de una teoría de los colores* esta tesis para justificar el fundamento de toda corporeidad. En este segundo verso se avanza en el proceso de esta nueva creación: se pasa de las formas iniciales que parecen flotar en el espacio a su instalación en el yo personal. Sin embargo, ese cuerpo habitado exclusivamente por el espíritu divino (luz) y embellecido en formas indeterminadas pero sensuales (color) no tiene aún realidad concreta. Todo es incorpóreo e inasible.

El tercer verso, que forma ya con los dos siguientes un encabalgamiento doble, el primero abrupto (entre el tercero y el cuarto verso) y siguiente suave (entre el cuarto y el quinto), heptasílabo, a diferencia de los demás, de arte mayor, está compuesto por el sustantivo abstracto “alma” y el verbo de movimiento en presente que, a modo de ejes semánticos, se refieren a lo que ya parecía sugerido anteriormente: el mundo y la palabra, dos elementos vivos que precisan la individuación (“su palabra”) para pasar de ser potencia (“materia”) a acto (“algo”, objeto, cosa).

En este primer corpus introductorio se destaca la semejanza entre el acto de crear el universo y el mundo interior que parece reflejar ese acto de la creación como un espejo que trasladase las formas cósmicas a las íntimas de las palabras. La alternancia de versos breves, contundentes, como los frecuentes de Salinas y Guillén, con los más extensos y reflexivos transmite una sensación de movimiento suave, propio del inicio de un cambio. Sin embargo, el ritmo suave se rompe en la segunda estrofa con la exclamación que deja al descubierto un sentimiento al que parece haber llegado la autora tras las reflexiones anteriores. El heptasílabo “¡Nombres quieren los sueños!” marca la relación entre el mundo etéreo de los nombres y el de los sueños. Esta relación desencadena una sucesión de elementos de color y armonía cuya esencia (bien marcada por la reiteración del verbo ser) pertenece exclusivamente al mundo interior. Un paso más, en los versos siguientes (9 y 10), asegura esta tesis: la acción de meditar, forma fiable de reflexión, le lleva a considerar la necesidad de eludir lo concreto. La cacofonía “concreta criatura” resalta lo desagradable de esa experiencia de llamar “algo” con un nombre concreto.

A modo de síntesis de esta parte, los versos 11 y 12 expresan la duda interna entre buscar el nombre exacto de las cosas (tal como pedía Juan Ramón) o permanecer en la duda, en el silencio verbal. De alguna manera nos recuerda el soneto de Dámaso Alonso, “Cómo era”, de *Poemas puros* (título procedente de un verso de los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón) en donde también se le escamotean los nombres directos al poeta y le llegan sin ser “materia ni espíritu”.

A continuación se suceden dos estrofas más amplias que las dos primeras, compuestas de ocho versos cada una, en donde el primer verso, alejandrino, muy propio de Aleixandre, marca el tono discursivo en el que se diluye la agónica dualidad del ser traducida en la palabra, en su esencia y existencia. El ritmo alternante, entre dramático y afirmativo, corrobora la dualidad entre el mundo reconocido en los nombres y las esencias de ese mundo, o presencias sin contornos, que nunca podrán llegar a definirse completamente con los nombres concretos. Los términos abstractos, *sueños, alma, presencias sin contorno, eso*, apoyados por el verbo *ser* reiterado en seis ocasiones tanto en la forma infinitiva como en las diversas personas (*son, ser, soy, es, es son*), por supuesto siempre en presente, luchan con los nombres concretos *árbol, libro, calle, piedra* (representativos del mundo natural, cultural y social) para concluir en la imposibilidad de definir todo cuanto encierran las cosas y que el nombre nunca alcanzará a reproducir (como el árbol cuyas hojas y el canto de los pájaros no pueden reconocerse en la simple voz árbol). Parecen resonar aquí las palabras del poema citado de D. Alonso cuando afirmaba que la poesía

“no es forma ni en la forma cabe” (v.8), situándose en la tradición romántica becqueriana como hemos visto antes.

Tras esa lucha agónica, la siguiente estrofa, iniciada por el heptasílabo que no sólo expresa el cansancio sino la *tortura* que implica el llamar, manifiesta la importancia del mundo onírico, de la ilusión, de lo que no tiene presencia material. La alternancia rítmica entre proposiciones exclamativas e interrogativas, además de la reiteración del término *fantasmas*, en cuanto entes desnudos, sin cuerpo, hacia los que muestra la autora un deseo infinito de sentirse llena de ellos, permite ver cómo dentro de esa gradación establecida en el poema, se ha tomado partido por las esencias frente a las cosas. La aspiración hacia la *niebla delgada*, el *silencio de exactitudes*, el *cielo sin arcos* representa nuevamente la perfección de lo intangible, de la palabra exacta, de la esfera nostálgica de una perfección sin límites de tiempo y espacio. Puede observarse cómo la composición se va decantando hacia lo personal para transmitir la identidad del yo y lo incorpóreo expresado con fuerza aquí por esas exclamativas que sugieren dentro de su propia contención el fuerte deseo de permanecer en el mundo de lo etéreo frente a lo material y concreto del nombre.

La última estrofa, la más extensa del poema, representa ya la estilización total de esa gradación. Si antes se hablaba de *lucha*, después de *tortura*, ahora es la *soledad* de la poeta la que se impone. La primera persona, femenina, y la perífrasis durativa *me voy quedando* sola (muy juanramoniana por cierto), introduce la marca temporal que unida a la espacial, *en este mundo*, nos habla de la persona completa y concreta, no sólo de las abstracciones o del alma. El yo humano se impone, con el dolor del recuerdo de quienes, como ella, los poetas, dejaron este mundo después de sufrir (*gimieron*) por tratar de hallar, en esas formas sucesivas que ella ha aprehendido en su interior, el nombre perfecto. Con dichas formas ha mantenido la lucha para tratar de verlas convertidas en algo concreto, moldeadas ya para tener vida propia fuera de su mundo interior y nombrar las cosas, como pedía Unamuno para sus propios poemas. Quizá sea el recuerdo de esos poetas y de sus esfuerzos lo que le impulsa a preferir el silencio y la ataraxia y a abandonar ese esfuerzo constante de rechazar incluso el nombre ya preparado para tener vida propia en favor de ese instante casi místico-panteísta en donde ha podido contemplar la *hylé* poética, en todo su dinamismo. No estamos lejos de *El poema* de Salinas, *Todo más claro*, en donde se nos habla de “tantas luchas que ha costado” (v.2). La conclusión impuesta en los dos últimos versos, llenos de sentimiento, representa una auténtica poética romántica conscientemente aceptada. Tras conocer el valor del nombre, prefiere *no llamar*; tras sentir la agonía de la lucha entre contemplar la génesis de la poesía y el resultado poético prefiere *no cercar* ni *destruir* y quedarse en el momento de ese eterno presente guilleniano en donde la sucesión de formas inmersas en la Nada la hace sentirse como un dios ante el caos inicial, un dios sabedor de que puede construir un mundo pero prefiere el mundo en potencia, en donde siempre ha de hallarse la poesía, antes que en un poema ya realizado. Por ello este poema-prólogo de Carmen Conde, además de constituirse como posible texto introductorio, nos habla de la concepción esencialista y trascendental de la poesía de la autora siempre encarnada en la persona individual que siente y habla.