

CARMEN CONDE, POETA EN NUEVA YORK

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

En el mes de junio de 1974, Carmen Conde viajó a Nueva York para dar unas conferencias, invitada por diversas universidades norteamericanas. La impresión que a la escritora causó la gran ciudad, quedó plasmada en tres poemas, de diferente extensión y distinto metro, que agrupó con el título de «Un momento en Manhattan», y que incluyó al final de su libro *Corrosión* en 1975, cerrando un volumen para el que la escritora había construido una lírica existencial desgarrada y dolorida, en la que su análisis de la vida y del mundo revela preocupaciones e inquietudes muy profundas. La deshumanización del mundo contemporáneo, la pérdida de los más entrañables valores de la convivencia, de la relación con los demás, desata una poesía hondamente preocupada por la destrucción en esta hora del mundo.

El poema que cierra la serie, y todo el libro, dice así:

Y,
¿no piensas tú, Manhattan
(no piensas, lo sé; lo he visto
que careces ya de tiempo
para pensar), que tu ansia
de conseguir el espacio
cada día más te aleja
de tu origen...?

Las manos que te crearon
manos de los hombres son,
que ni ves tú desde arriba.

Esclavos tuyos inermes
se lo sacrifican todo
a tu verticalidad: por dentro
causan y curan heridas
que te infiere el uso duro.

¿Qué decides desde arriba:
aprisionar a los astros
valiéndote de los hombres
que se pudren y sollozan,
amargos desesperados...?

Mortal orgullo, Manhattan.
Soberbio serás todo, altivo
siempre pugnando del suelo
que avariento se le agarra
a tus raíces de hierro.

Porque sujeto te tienen
aunque subas sin descanso.

El atractivo, indudable, que para algunos poetas españoles ha tenido la ciudad de Nueva York, ha dado lugar a una muy nutrida literatura sobre la populosa urbe norteamericana. Rubén Darío («La gran cosmópolis»), Juan Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, *Espacio*), José Moreno Villa (*Pruebas de Nueva York*, *Jacinta la Pelirroja*), Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*), Pedro Salinas (*Todo más claro y otros poemas*), Rafael Alberti (*Versos sueltos de cada día*), José Hierro (*Cuaderno de Nueva York*) son nombres que han creado la historia de la visión hispánica de una ciudad absolutamente sobrecogedora. A tales poetas, se podrían añadir otros muchos, y un libro de un hispanista que vivió en Nueva York, Dionisio Cañas, lo glosa con lucidez. En efecto, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos* constituye un original viaje por la poesía neoyorquina creadora de una singular y patética imagen de la ciudad. Pero en el libro de Cañas nada se dice de Carmen Conde ni de algunos de los otros poetas antes citados.

Nos podemos trasladar, tras estas reflexiones iniciales, unos años atrás en el tiempo a 1929, a Federico García Lorca y a *Poeta en Nueva York*. Muerte y violencia, frustración y angustia, muerte presente y muerte presentida, están patentes en tantos poemas de *Poeta en Nueva York*, como ocurre en esa especie de villancico laico, que no es otra cosa que «Navidad en el Hudson» cuando se nos ofrece ante nosotros una de las imágenes más representativas de la ciudad de Nueva York, el río Hudson, uno de los dos ríos que fluyen y dejan en su intermedio a la isla de Manhattan, en el centro mismo del gran Nueva York, donde vivió Lorca, ya que Columbia University está situada en el West Side, lindera con el barrio de Harlem. El Hudson, que baña la isla por el Oeste, es la representación de la sobrecogedora soledad de la ciudad, es la representación máxima del Nueva York gigantesco y

temido, y su imagen aparece en el libro varias veces. Y sobre todo en un poema que constituye el centro mismo de la obra, escrito el 27 de diciembre de 1929, justo en plena Navidad de aquel año. Su título «Navidad en el Hudson»: «¡Esa esponja gris! / ¡Ese marinero recién degollado! / ¡Ese río grande! / ¡Esa brisa de límites oscuros! / ¡Ese filo, amor, ese filo! / Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo. / Con el mundo de aristas que ven todos los ojos. / Con el mundo que no se puede recorrer sin caballos. / Estaban uno, cien, mil marineros, / luchando con el mundo de las agudas velocidades, / sin enterarse de que el mundo /estaba por el cielo».

Sabemos, por las cartas a su familia, que Lorca asistió, la noche del 24 de diciembre de 1929, a la Misa del Gallo en la Iglesia de San Pablo Apóstol, o de los Paúles, de Nueva York, situada en la esquina de Columbus Avenue y la calle 60, y allí escuchó todo el ceremonial del catolicismo norteamericano muy presente en este poema escrito unos días más tarde: «Después —escribe a su familia— fuimos a la misa del gallo a la Iglesia de los Paúles, donde cantaron una misa magnífica con coro de niños y oficiaron con una solemnidad sorprendente. Aquí pude ver lo vivo que está el catolicismo en este país, porque tiene que luchar con protestantes y judíos que tienen en la acera de enfrente sus iglesias». Lorca, en sus cartas a sus padres y hermanos, suele ser muy optimista y benévolo, y constantemente ante ellos crea un clima engañoso de bienestar y entusiasmo que no se correspondía con la realidad. No podía hacer otra cosa, porque de otra forma su familia se hubiera alarmado.

Pero en su poesía, como a su regreso haría en sus conferencias y declaraciones, se muestra de forma muy diferente. Así de aquellos cánticos que describe con afecto, pasan al poema sensaciones muy diferentes. El *Aleluya* de Haendel se hace presente en sus versos con el coro entusiasta al que el poeta no se siente unido en absoluto: «Cantaba la lombriz el terror de la rueda... cantaba el oso de agua... y todos cantaban aleluya, aleluya... Cielo desierto... es lo mismo, lo mismo, aleluya...». El poeta se siente situado en uno de los momentos de mayor soledad de todo el libro, justamente esa misma soledad que es uno de los temas fundamentales en la obra. Y se siente solo, una vez más, entre la multitud, porque se siente alejado desde un punto de vista muy personal de la sociedad que rechaza su propia condición de amador limitada y prohibida.

Los buenos lectores de Lorca saben que el viento, el aire, la brisa son representaciones simbólicas del amor y de su fuerza. La brisa de límites oscuros no puede ser otra que la realidad del amor tal como Lorca lo entiende. Amor que, como en los místicos, como en los *Sonetos del amor oscuro*, produce dolor: «ese filo de amor, ese filo». Y para confirmar esta realidad, aparece la palabra *hueco*, en el verso «lo que importa es esto. Hueco. Mundo solo. Desembocadura». En el «Nocturno del hueco», otro de los poemas claves de *Poeta en Nueva York*, expresa Lorca el significado de ese amor perdido y ya imposible que ha dejado en él un gran hueco personal y produce en él el gran hueco del mundo que le ordena, el vacío y la soledad. Ahora reitera ambos conceptos uniéndolos de nuevo y relacionándolos con la presencia del gran río, el río con el que el poeta se identifica, símbolo de la soledad,

porque solo llega a su desembocadura. «Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura». Después de haber insistido una y otra vez en la soledad metafísica del poeta, de la ciudad y del mundo que le rodea: «El mundo solo por el cielo solo».

La soledad, el amor y un tercer gran tema de *Poeta en Nueva York* se hace presente en los versos de este interesante poema: la pérdida de la fe religiosa, que tiene otras representaciones en el libro como el poema «Grito hacia Roma» o «Iglesia abandonada» o en poemas relacionados directamente con el nacimiento y muerte de Jesús, como «Nacimiento de Cristo» o «Crucifixión», y especialmente este de «Navidad en el Hudson».

Podemos, ahora, dirigirnos a una representación más moderna de Nueva York, y leer el libro de Rafael Alberti *Versos sueltos de cada día*, de 1982, en el que el poeta, viajero, recoge en su «diario», las impresiones ante la ciudad, ante la gran ciudad por excelencia, como es Nueva York, cuya visión desarrolla sentimientos reflejados en distintos poemas, de soledad, de rechazo de la soberbia y de la opresión, en definitiva, quejas del anciano poeta ante la deshumanización de la civilización contemporánea, aspecto en el que coincide totalmente con otros poetas de su generación que, en senectud, acogieron similares reflexiones. Guillén, Aleixandre, Diego, Alonso... Alberti asume, con naturalidad, la ya forjada tradición de la poesía española en torno a la gran ciudad de los rascacielos, con el recuerdo indeleble de Federico García Lorca, que será protagonista de algunos de estos poemas. La imagen de Nueva York, en Alberti, responde a los cánones tradicionales.

En los poemas neoyorquinos de Alberti se pueden distinguir cinco símbolos básicos: el viento, las ventanas, la altura (nubes-cielo), los ángeles y la madrugada. Ante ellos el poeta adopta una triple y simultánea actitud poseída por sentimientos también muy lorquianos, de soledad, ignorancia e indiferencia. El viento, símbolo de la renovación de la naturaleza, no puede penetrar por los edificios mientras la ciudad siga erguida y desafiante. Las ventanas, que se han ofrecido «cerradas», «sin que nadie se asome» manifiestan una imagen de la ciudad orgullosa y hermética. Quizá el poema más llamativo es uno dedicado a las Torres Gemelas, impresionante poema que hoy tiene una especial actualidad dada su condición premonitrice: «Aquí no baja el viento, / se queda aquí en las torres, / en las largas alturas, / que un día caerán, / batidas, arrasadas de su propia ufanía. / Desplómate, ciudad, de hombros terribles, / cae desde ti misma. / Qué balumba / de ventanas cerradas, / de cristales, de plásticos, / de vencidas, dobladas estructuras. / Entonces entrará, / podrá bajar el viento / hasta el nivel del fondo / y desde entonces ya no existirá / más arriba ni abajo».

Por eso el poeta se encuentra «sumergido, / bajo un inmenso océano de ventanas», «con los ojos al cielo / acribillado / de ventanas apagadas, sin que nadie las mire». La ventana se convierte así en el máximo símbolo de la incomunicación.

La soberbia de la ciudad se refleja en su altura, la misma que impide que el viento penetre y airee las zonas por donde transcurre el transeúnte. El viento se

queda «en las largas alturas». El poeta se encuentra *solo* «entre las nubes / altas, altas, muy altas / de los cielos más altos», y cuando está rodeado de esa altura advierte desde tan orgullosa posición lo injusto e inhumano de las dimensiones producidas por la ciudad. Los de abajo, degradados y reducidos, semejan a las hormigas: «Miro desde la altura, / desde esa inmensa altura. / Hormigas allí abajo. / Ciegas hormigas tristes, / allí abajo».

El proceso de deshumanización se acentúa cuando el poeta ve el mundo de las orgullosas alturas reflejadas en rascacielos que desprecian las *nubes* y los *cielos*, símbolos de lo natural, de la libertad frente a la opresión capitalista simbolizada por los grandes edificios deshumanizados.

La violencia de la gran ciudad y el sentido de la marginación social que anuncia la madrugada quedan recogidos en un poema de carácter narrativo, quizá del mejor de todo el conjunto, en el que, siguiendo también una línea interpretativa de la tradición neoyorquina en la poesía hispánica, nos da la imagen de un muchacho negro en el suburbano neoyorquino. Juan Ramón Jiménez, en su *Diario de un poeta recién casado*, legó magistralmente, en su texto «La negra y la rosa» una escena indeleble, con la que el texto albertiano guarda cierta relación: «Le arrancó el policía / —era un muchacho negro— / la pequeña botella de pobre naranjada / que sorbía en el metro. / Con un seco codazo, golpeó, sin moverse, / el cristal de la puerta en que estaba apoyado. / Luego, ufano, tranquilo, / se pasó a otro vagón / quedando en el cristal, / como una abierta araña furibunda, / su juvenil protesta».

Las imágenes negativas de la gran ciudad, reflejadas en la opresión policial y en la simpatía hacia el más débil, se concentran en el lacónico poema que precede al antes transcrito, en el que el día y el color blanco aparecen descodificados y adquieren componentes innovadores paradójicos y llenos de negros presagios: «Día en blanco, es decir, / que se ha muerto sin vida de su muerte».

Soledad, incompreensión, incomunicación, indiferencia, son sentimientos que surgen de esta visión de la gran ciudad norteamericana como rechazo a lo que simboliza, sin duda su prepotencia económica símbolo del capitalismo y de la sociedad materialista norteamericana. La reacción del poeta se concentra en sus reflexiones cotidianas: «De todos modos voy, / indiferente a veces, por tus largos / tubos de sombra, / tus frías hondonadas de avenidas / con los ojos al cielo acribillado / de ventanas cegadas, / sin que nadie las mire».

Se trata, por tanto, de una visión de la ciudad y de una ciudad concreta de importantes resonancias literarias, que contiene unas reacciones vinculadas a la tradición literaria hispánica de la gran ciudad: deshumanización, opresión social, alucinación, soledad, indiferencia. Nueva York entra de nuevo en nuestra literatura a través de la mirada de un poeta de casi ochenta años, que experimenta, en curiosa transmutación literaria, los mismos sentimientos que muchos años antes, otro poeta, bastante más joven, había creado para la literatura española: Federico García Lorca.

Con ninguno de los poetas que llevaron Nueva York a su poesía tiene mucho que ver el libro *Cuaderno de Nueva York*, de otro gran poeta, José Hierro, publicado en

1998. Camina José Hierro por senderos propios. Vive en la ciudad como habían hecho otros poetas pero no dramatiza el espacio urbano, no lo hace tragedia, ni tan siquiera asombro. Se trata de un poeta contemporáneo, con actitud contemporánea ante una ciudad sumamente atractiva, pero una ciudad habitable, admirable.

La originalidad de Hierro se basa en tres aspectos fundamentales: vivencia de los lugares de la ciudad que a él le resultan más atractivos, como mera referencia local; superación de pasiones contrarias a la gran urbe; admiración y seducción vital por la ciudad y el mundo de la ciudad en los años noventa. Su realismo poético, si es que lo podemos llamar así, supera cualquier referencia establecida. El poeta vive en la ciudad. Y lo más interesante de esta afirmación no es «la ciudad» sino que «vive». Importa, habida cuenta de las anteriores anotaciones, reflejar la calidad y la intensidad de la poesía misma que este libro constituye. Y lo primero que llama la atención al lector es la estructura, sólidamente trabada, del poemario. Utiliza el autor, para relacionar los variados materiales que el libro construyen, dos voces poéticas, que expresa de forma gráfica por el uso alternativo de letra cursiva y letra redonda. El libro se compone de tres partes (tituladas y numeradas) un preludio y un epílogo. Las tres partes, como hemos adelantado, llevan títulos y el recuerdo de un poeta español en sus palabras evidenciado en una cita que constituirá el espíritu ideológico de cada una de las tres partes: I. «Engaño es grande» (Lope de Vega); II. «Pecios de sombra» (Antonio Machado). III. «Por no acordarme» (Lope de Vega).

Y volvamos a las voces poéticas: tanto el preludio como el poema que comienza la segunda parte, o el inicio del poema que comienza la primera y algunos otros encabezamientos de poemas o incluso poemas enteros, están escritos en letra cursiva: es la primera voz poética, la que justifica los poemas, la que contiene reflexiones metapoéticas, la que sitúa al lector en el marco urbano neoyorquino en el que los otros poemas van a tener su sentido y razón. No está en letra cursiva el epílogo, dado que pertenece por contenido y sentido a la segunda voz poética, pero se distingue formalmente del resto de la obra por ser un espléndido soneto endecasílabo, conclusión metafísica del libro.

Está claro que *Cuaderno de Nueva York* es, ante todo, un gran canto a la vida, desde el mismo preludio, un poema que busca, analiza y expresa el valor de la palabra, su capacidad de significar, con otras palabras, un mundo: en la ciudad de Nueva York, entre anuncios luminosos, signos de nuevos significados. Las palabras pasan por los vientos esperando que alguien las recoja. El poeta entonces recupera su antiguo papel de intérprete, de médium. Y, del otro lado, la segunda voz nos habla de la vida: de la vida frente al tiempo y a la muerte. Y ahí comparece el gran homenaje que en toda la obra se hace a Lope de Vega: al principio como definidor de la vida como engaño. Si el dinosaurio permanecía, en el corazón de Manhattan, por encima de los siglos y de los milenios, en cambio la vida es un engaño grande porque mientras transcurre se convierte en muerte. Así lo reflejan todos los poemas de esta parte («Viva y deje vivir», «Viva y mire vivir»), y lo cantan tantos elementos tópicos de la ciudad de Nueva York reflejados en mosaico inconexo pero coherente con

la visión vital del mundo de este libro. La grandeza del verso libre es el cauce de expresión adecuado.

El centro del libro, la segunda parte, con Machado como patrón y referencia, está dedicado al mundo de las sombras, de los sueños: viaje al interior, a las galerías del alma, para recoger los restos del naufragio («pecios de sombra»). Poemas eneasílabos, heptasílabos, octosílabos, de andadura intimista, acordes con la inmersión del poeta a su propio interior. El camino de acceso es el sueño o la reflexión inconsciente, como la que el poeta hace ante su propia imagen frente al espejo (nueva entrada de Lope en el libro). Reflexiones que el poeta realiza «de pura sombra lleno»: memoria, olvido, amor, tiempo, juventud, hombres y mujeres que la vida poblaron, objetos que vivieron, con el poeta, una misma existencia. Y volverán de nuevo los versos de Lope a plantear la que será obsesión de la última parte: vivir y escribir. El poeta vive porque escribe o escribe porque vive. Eso es lo único importante y esa es la única verdad. Y vida nueva y nuevo intimismo personal como el sugerido por el «Villancico en Central Park», también con el Lope más candoroso al frente («Mañanicas floridas / del frío invierno...») que hace surgir un Hierro no menos entrañable.

Y ahora volvemos al poema de Carmen Conde. A pesar de estar escritos muchos de ellos junto al mar, o en la sierra, en momentos de descanso y de esparcimiento, los poemas del libro de 1975, *Corrosión*, representan otra de las decisivas revelaciones de su poesía, en aquellos años setenta, sobre todo a través del inmenso fragmento de la vida y el dolor que constituye la segunda parte de ese libro, «Digo palabras porque la muerte es muda», que, sin duda, formaliza una de las más apasionadas elegías de la poesía española contemporánea. Son muchos y variados los motivos, tonos y actitudes que confluyen en *Corrosión*, un libro que recoge poemas escritos durante más de una década, y que se abre con un poema prologal y un «Canto a la vida» espléndido, emocionado, existencial y vitalista, en el que entran a formar parte múltiples elementos procedentes de su propia poesía, de la naturaleza y de la vida misma.

Cuenta también este libro con un importante sector elegíaco, «Digo palabras porque la muerte es muda», escrito en 1969 y dedicado, directamente, al esposo muerto, nutrido por recuerdos, pero, más que por otros sentimientos, alimentado por el dolor y el rencor, la disconformidad con el destino, la rebeldía y la incompreensión, que va desgranándose en doloridos poemas, escritos día a día. Será «Corrosión» la sección más unitaria de todo el volumen, y en ella renacerá la luchadora disconforme, la inquieta denunciadora de los enemigos eternos del mundo y de la vida, los «sombrios siniestros buceadores de espacios abismales». La naturaleza y sus criaturas amables, la memoria, el día, la noche o la madrugada, todo se ve conmovido por el crimen y por el sufrimiento.

La corrosión de nuestro mundo, atacado por los espíritus adversos y destructores, va surgiendo en cada estancia de este diario poético concebido en caliente y día a día, dejando sentir la soledad sin sueño ni esperanza. «Si hablo palabras es

porque la muerte es muda», se dice en el poema en el que el horror y la desesperación descubren el alma tapada de «avarientos cuchillos». Tonos que se reiteran en la más extensa sección del poemario, «En esta hora del mundo», en la que vuelve a comparecer el mal, el dolor, los espíritus adversos. Sólo la naturaleza es la vida, y el mar, una vez más, vuelve a ser refugio regenerador, espíritu cómplice, consuelo decisivo. La Vida, con mayúscula, sigue y la escritora quiere despedirse de ella, de las criaturas, de los hijos de los otros, quiere despedirse también de la memoria de sí misma.

«Un momento en Manhattan», finalmente, cierra este libro con tres composiciones, secuencias poéticas sometidas al horror de la gran ciudad, de la esclavitud, del sacrificio, de la geometría angustiada, del orgullo y de la soberbia que causan opresión, desde esa ciudad, inmensa criatura oblicua, vertical y curva. Y en el poema que nos ocupa, la autora se enfrenta definitivamente a la ciudad opresora, se dirige a ella para reprocharle que, con su altura, con su altitud, se aleja de sus orígenes. Hay que observar en este poema cómo Carmen Conde asume algunos rasgos que pertenecen, inevitablemente, a la tradición poética hispánica de las visiones de la ciudad: altura, elementos geométricos, lucha entre los rascacielos y el cielo, esclavitud, orgullo mortal, soberbia.

Recupera Carmen Conde elementos que únicamente quieren mostrar un sentimiento que es común a todos estos poetas: deshumanización. Pero hay algunos elementos de novedad en esta nueva representación de la altiva ciudad. Si bien ella, la ciudad, quiere ante todo elevarse por encima de lo humano (las palabras de la escritora glosan esta intención con sus propias raíces: orgullo, soberbia, altivez), es su propia condición de arquitectura humana (y, en definitiva, de creación sometida al defecto) la que impide esa elevación, porque sus raíces, imborrables, indelebles, ineludibles, están en el propio suelo, y al suelo atan a su propia altivez, someténdola, sujetándola y sojuzgándola.

Y otro de los aspectos que debemos destacar en esta impulsiva imagen de la ciudad de los rascacielos es la negativa relación, incardinada en la tradición de las visiones de la ciudad, entre ser humano y entorno, entre persona y ciudad. Aparecen entonces conceptos que están ya en García Lorca, por ejemplo: la podredumbre, el llanto, la ausencia de esperanza, cuando alude a «los hombres / que se pudren y sollozan / amargos desesperados». García Lorca en «La aurora» de *Poeta en Nueva York* había escrito: «La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible». Y los mismos hombres que se pudren y sollozan también los hallamos en el mismo poema lorquiano: «Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre».

Como ocurrirá más tarde en Rafael Alberti, el proceso de deshumanización se acentúa cuando la autora ve el mundo de las orgullosas alturas reflejado en los rascacielos que desprecian a los astros, símbolos de lo natural, de la libertad frente a la opresión capitalista representada por los grandes edificios deshumanizados.

Pero todo será inútil, finalmente, y, del mismo modo que la ciudad con sus altos edificios, con su orgullo mortal, está presa en su propio suelo, por encima de la deshumanización representada por su altivez, están presos los edificios, los rascacielos, en su propia condición de seres inanimados, sin alma, a pesar de su soberbia, de su altivez y de su orgullo.

Consuelo humanísimo, pero quizá desesperadamente inútil, de esta mujer luchadora contra la adversidad, que cerró sus poemas de *Corrosión* con las visiones rebeldes de la gran ciudad, una vez más tan inhóspita como inevitablemente atractiva.