

Creación y recreación estética en Carmen Conde. Análisis pragmático-textual de *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978)

Francesca Coppola*
Università eCampus, Italia

FECHA DE RECEPCIÓN: 02-09-2024 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 28-10-2024

RESUMEN

Sin negar lo que de misterioso haya siempre en la expresión poética, es indudable que esta puede prestarse a profundas exploraciones pragmático-textuales. A partir de esta premisa, el artículo propone unas calas en el lenguaje carmencondiano y en sus propiedades constitutivas centrándose en el análisis del poemario *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978). El despliegue de elementos léxico-sensoriales que aflora del libro, su riqueza cromática y metafórica, las violaciones semánticas registradas y las repetidas desviaciones respecto al código habitual de la lengua, entre otros aspectos, hacen de este texto un ejemplo representativo de cómo la autora se sirve de la *poética de lo imaginario* (García Berrio 1994) para plasmar su obra de arte verbal y, en último término, introducir al lector en un espacio que asombra no solo por la tensión expresiva, sino también por una singularidad estilística basada en el uso peculiar y personal de la palabra.

PALABRAS CLAVE

Conde; tiempo; pragmática; lenguaje; poesía

Creation and Aesthetic Recreation in Carmen Conde: Pragmatic-Textual Analysis of *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978)

ABSTRACT

Without denying the inherent mystery that always exists in poetic expression, it is undeniable that it can lend itself to deep pragmatic-textual explorations. Based on this premise, the article proposes a series of insights into Carmen Conde's language and its constitutive properties, focusing on the analysis of the poetry collection *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978). The display of lexical-sensory elements that emerges from the book, its chromatic and metaphorical richness, the recorded semantic violations and the repeated deviations from the usual language code, among other aspects, make this text a representative example of how the author employs the Poetics of the imaginary (García Berrio 1994) to shape her verbal artwork. Ultimately, it introduces the reader to a space that astonishes not only for

its expressive tension but also for a stylistic uniqueness based on the peculiar and personal use of words.

KEYWORDS

Conde; time; pragmatics; language; poetry

1. Introducción

De acuerdo con un destacado artículo de Jaime Siles, en la poesía y el pensamiento de Carmen Conde hay “una confianza en el lenguaje que contrasta con su desconfianza de la cultura y de la sociedad” (2007: 79). En sus treinta y siete libros, publicados a lo largo de casi sesenta años, se observa una escritura poética nada convencional, que resume las principales encrucijadas estéticas que atravesó la literatura española del siglo pasado.

Esta amplia trayectoria literaria comienza en 1929 con el manejo exclusivo del poema en prosa, como atestigua su primer libro, *Brocal*. Posteriormente, pasa a una etapa en verso con *Ansia de la gracia* (1945) y culmina en 1988 con la publicación de *Una palabra tuya*.¹ Según Javier Díez de Revenga, en cada una de estas fases, Carmen Conde vierte “su especial sensibilidad, expresada con un lenguaje poético de gran entidad figurativa, imaginación desbordada y atención permanente al mundo de las sensaciones y de los sentimientos” (2007: 25). A nuestro parecer, esta labor artística alcanza su máxima expresión en la poesía de madurez –marcada por los libros *A este lado de la eternidad* (1970), *Cancionero de la enamorada* (1971), *Corrosión* (1975), entre otros– y que la llevaría, en 1978, a ser elegida como la primera Académica de Número de la RAE.

El año de esta concesión coincide con la publicación del poemario *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978).² El libro, cuyo análisis de algunas composiciones se propone en este artículo desde una perspectiva

¹ Para más detalles sobre las etapas de la producción carmencondiana, remito a la cronología elaborada por Fernández Hernández (2007: 57-66). Es consabido, a este propósito, que se ha debatido mucho sobre la pertenencia de la autora –ya sea efectiva o supuesta– a la Generación del 27 o, a más tardar, al grupo poético del 36. Lo cierto es que, más allá de la cronología de la historia literaria, hay sobradas razones para situar a Conde junto a figuras de la Edad de Plata. En primer lugar, la poetisa se codeó con los escritores más importantes de su época: entre otros, Juan Ramón Jiménez (a quién visitó por primera vez el 3 de marzo de 1929), Gabriel Miró y Gabriela Mistral (suyo es el prólogo del segundo libro de la cartagenera, *Júbilos*, 1934). Entre 1927 y 1931, Conde empezó una larga relación epistolar con Ernestina de Champourcin y compartió tiempo, espacio y experiencias (por ejemplo, publicando en las mismas revistas) con los demás miembros que protagonizaron el homenaje gongorino. Tuvo gran afinidad con Dámaso Alonso, de quien fue alumna, y vivió durante años en el piso de la calle Velintonia, cuyo propietario era Vicente Aleixandre. Para una profundización sobre este conjunto de relaciones, aquí solamente esbozado, véase Conde (1986: 66-67), Miró (2007: 131), Payeras Grau (2008: 307-333) y Ferris (2022: 294).

² El discurso de ingreso, sin embargo, tuvo lugar el 29 de enero del año siguiente (1979). La escritora obtuvo los votos en contra de la novelista Rosa Chacel y la médica Carmen Guirao, quienes también eran aspirantes. Un recuento detallado de todo ello puede leerse en Ferris (2007: 179-195).

pragmático-textual, es un ejemplo representativo de la madura y definitiva lengua poética de Conde, de su riqueza cromática y metafórica, así como de la abundancia de imágenes adoptadas para vehicular su aguda conciencia temporalista. Desde el punto de vista expresivo, el despliegue de elementos léxico-sensoriales que aflora en sus páginas introduce al lector en un espacio ideal que asombra por su intensidad, y en una singularidad estilística basada en el uso peculiar y personal de la palabra. Por estas razones –y tomando como punto de partida la metodología teórico-crítica de la *poética de lo imaginario* (García Berrio 1994)– el estudio de la forma en que Conde plasma su escritura resulta útil, en primer lugar, para ahondar en los procesos de creación y recreación artística de su quehacer lírico, los cuales generan construcciones solidarias, modulaciones expresivas y efectos estéticos precisos. Estos últimos y la relación que comparten garantizan, bajo el manto de la conformación poética, el paso del material verbal del poemario a representaciones de la sintaxis imaginaria de la autora.

En segundo lugar, un enfoque de este tipo, que se centra en los “estratos o escalones de la construcción artística” (García Berrio 1994: 484) del libro y en sus expedientes decisivos, brinda la oportunidad de medir, por un lado, el que Jean Cohen define como el “grado de poesía” (1974: 16) de un texto determinado y, por ende, el estilo, ese “toque personal” de un autor que lo hace reconocible entre todos. Por otro lado, ayuda a descifrar el hallazgo íntimo que descubre y experimenta el receptor a la hora de interpretar una obra en verso, que, en el caso específico de Conde, impacta por la tensión expresiva del registro.

A la luz de estas observaciones es importante señalar, para empezar nuestro análisis, que *El tiempo es un río lentísimo de fuego* consta de tres partes: la primera, “Los sonidos negros”; la segunda, “El tiempo es un río lentísimo de fuego”, que da título al libro; y la tercera, “Humanas escrituras”. El apartado central, con sus treinta y seis poemas de distinto metro y extensión,³ es el segundo en orden de amplitud y es el más interesante por la habilidad de la autora de “explotar las capacidades lingüísticas de la sintaxis” (Siles 2007: 11). Dado que este breve artículo no puede acometer una investigación exhaustiva, centraremos nuestra atención en las primeras doce composiciones, cuyas estructuras de superficie resultan paradigmáticas por los recursos fónicos empleados, las adjetivaciones frecuentes y recargadas y las violaciones semánticas registradas. En la estructura profunda, en cambio, mediante un hábil manejo de la cohesión léxica, los textos referidos parecen delinear las etapas de una apasionada historia amorosa, lo que asegura la contigüidad del sentido a lo largo de la obra. La observación de estas audacias del lenguaje, si por un lado permite al receptor, a través de un mecanismo inferencial, descifrar la

³ Hay, en concreto, una versificación irregular que va del alejandrino al más corto de los versos, el bisílabo. Sobre esto, Gabriele Morelli ha escrito que en su poesía Carmen Conde “alterna metri tradizionali a forme più aperte e moderne, seguendo in questo il flusso naturale del respiro sintattico più che la misura del ritmo tradizionale [...]” (2009: 115).

intencionalidad poética de la autora; por el otro, sugiere también el mundo de pertinencias y de validez en el que se enmarca la escritura de Conde. Además, muestra cómo, en virtud de una “movilización fantástica de su imaginación” (Chico Rico 2020: 17), la autora se aboca a una creación y recreación estética novedosa, que posibilita la conformación de su obra de arte verbal y de los esquemas lingüístico-textuales que la sustentan.

2. De la galaxia comunicativa a la galaxia evocativa

Los doce textos en cuestión presentan una macroestructura cuya sustancia del contenido puede resumirse de la siguiente manera: en el poema de apertura, la poetisa interpela a un destinatario imaginario, ilustrándole el dolor que se experimenta a lo largo de la vida. A partir de la segunda composición, nos informa que dicho dolor se debe a la función y al peso de la “espera”, la cual, gradualmente y no sin cierta codicia, posibilita la unión y la identificación del yo lírico con un misterioso ser amado. Este, en las composiciones siguientes y a medida que el proceso amoroso se cumple, acaba desapareciendo en los repliegues de la nostalgia y del olvido. Al sujeto del discurso poemático no le queda otra opción que la esperanza de retomar algún día el control de su vida y encaminarse hacia un comienzo prometedor.

Ahora bien, Carmen Conde podría haber expresado estas ideas de un modo similar al de nuestro resumen. Sin embargo, elige unos cánones estéticos cuyos efectos peculiares condicionan la estructura, el sentido del texto y su interpretación por parte del receptor. Como es sabido, en toda comunicación estética “se puede dar por supuesto que muchos elementos de la materia sígnica que no forman parte comúnmente de ningún sistema vigente de signos, tienen asignada una función que los convierte en vehículos de información” (Posner 1999: 130). Precisamente por ello, al adoptar nuevas modalidades de configuración del mensaje en un determinado texto, que difieren del lenguaje ordinario, es interesante examinar las repercusiones de tal elección, atendiendo no solo al código, sino también a todas las instancias que intervienen en el acto comunicativo. Valga como primer ejemplo de lo expuesto la evidente transtextualidad que emerge del poema prólogo titulado “Conciencia”, cuyas resonancias filosóficas recuerdan, más o menos explícitamente, la célebre locución latina *cogito ergo sum*. El hecho de que se remita al planteamiento cartesiano proporciona un primer indicio para alcanzar una comprensión global del poema, centrado, en un primer nivel de lectura, en la constatación inmediata e intuitiva del hecho de existir.⁴ Por ello, en esta composición de tipo monoestrófico, se observa cómo el sufrimiento que experimenta todo ser humano prueba el grado de vehemencia con el que este, en ocasiones, ha vivido. Se observa, además, que los elementos que constituyen la cadena

⁴ Esta conciencia del ser y del tiempo ha sido interpretada como “connotación existencialista” por Leopoldo de Luis (1982: 39).

hablada del texto presentan casos de homofonía y términos que procuran, por un lado, un evidente paralelismo; y, por otro, una cohesión léxica que responde a un fin comunicativo preciso, claro desde del comienzo del poema: “Tajaron tu carne, luego existes. /Acongojaron tu conciencia, luego eres.” (PC: 878, vv. 1-2).⁵

En el plano de la expresión, los cuatro verbos –dos conjugados en pretérito indefinido y dos en presente de indicativo– a la vez que abren y cierran los primeros dos versos, también denotan un antes y un después: es decir, brindan un marco temporal en el que una acción pasada reverbera, con sus consecuencias, en una condición actual. En el plano del contenido, aunque los verbos que inauguran cada verso remiten a la esfera semántica del dolor, cabe subrayar que, desde un punto de vista pragmático, la intención comunicativa expresada difiere sutilmente. De hecho, en el caso de “tajar” se indica un padecimiento de carácter físico, que radica en el cuerpo; en el caso de “acongojar”, en cambio, se insiste en un malestar de tipo espiritual, que afecta a la dimensión anímica. En otras palabras, si la “carne tajada” corresponde a la manifestación empírica del ser humano en el mundo material, la “conciencia acongojada” se refiere a la naturaleza intrínseca del universo interior y a su capacidad de percibir la realidad circundante. El mismo sistema de relaciones puede observarse entre “existir” y “ser”, dos formas de atravesar los días que, por asociación semántica, comparten una afinidad con el “vives” que cierra la estrofa: “Si todo puedes amarlo / sin límites ni fronteras, /es porque vives.” (PC: 878, vv. 3-5).

Se suceden, por lo tanto, tres capas de actos verbales mutuamente conectados. En particular, la reiterada utilización del tiempo presente asume una clara función deíctica, ya que indica el “tiempo en el que el hablante emite su enunciado, llamado a veces tiempo cero” (Oomen 1999: 143): es decir, no sabemos a qué momento concreto se refiere Conde al emitir estos versos, ni cuál es el lapso temporal en el que se ubica la producción del mensaje. Tampoco sabemos cuál es el espacio en el que se desarrolla el acto comunicativo, puesto que, como ha afirmado Barbara Herrnstein, “lo que compone el poeta no es un acto de habla, sino [...] la representación de un acto de habla” (1971: 273). El suyo es, en esencia, un mundo ideal o posible que, en el espacio de tan solo cinco versos y debido a una “semántica de la imaginación” (García Berrio 1994: 482), facilita un primer ejemplo de cómo el quehacer lírico de la poeta –cuidadosamente elaborado– funciona como modelizador del producto literario y está anclado, con toda evidencia, a una dimensión organizativa que subyace en el interior del texto.

En el poema siguiente, *La espera*, se incide en la historia amorosa antes mencionada que, en virtud de una dilatación temporal, parece no cumplirse nunca. La composición, mediante un uso reiterado de los deícticos de

⁵ Todas las citas proceden de Conde (2007). De aquí en adelante, el ejemplar se indicará en el cuerpo del texto como *Poesía Completa* y en las notas como PC, seguido del número de página y de la indicación del número de verso.

posesión, se abre con el verso “Suyos todos los pasos son;”; es decir, pertenecen a la espera misma, la cual, a lo largo del texto actúa como un yo fictivo y una fuerza perturbadora entre los amantes. A la altura del verso 7, la espera entabla una conversación con el destinatario de su visita, intercalada por una exclamación que se enmarca entre comillas angulares. De este modo, no solo se reproducen sus pensamientos: “«Estoy aquí, vine ya, soy yo!»”, sino que también se confiere un tono mono-dialógico al poema, creando conexiones y despertando reflexiones entre los actores del discurso. Paralelamente, cada elemento del poema parece supeditado a la voluntad personificada de este yo fictivo: en primer lugar, las puertas que “abren y cierran sus manos” (v. 2); la calle que “resuena” (v. 3) con su andadura ligera; el corazón, los ojos y los pulsos que anafóricamente “duelen” (v. 10) por la incertidumbre de la expectación; la “escalera” que “gime [...] su peso” (v. 12) en cada peldaño; la puerta lista para clamar cuando ella “la empuje” (v. 13); por último, los “relojes” (v. 14-15) que retrasan e incluso se “niegan a dar” el minuto exacto en el que el encuentro de los enamorados se realice. Se observa, en esta trayectoria, un movimiento circular en el cual el paso de la espera avanza desde una serie de objetos inanimados hacia las partes del cuerpo enumeradas en las estrofas tres y cuatro, para luego volver a los objetos y, de nuevo, a la esfera de la corporalidad. Surge espontáneamente, entonces, la pregunta de a quién pertenecen dichas partes. Para mayor claridad, léase la transcripción de las dos estrofas, seguida de las secuencias finales de la composición:

Duele el corazón, de incertidumbres bulto;
duelen los ojos por abrirse tanto
y los pulsos de tobillos y de brazos...
Gime la escalera, por fin, su peso
y clamará la puerta cuando la empuje.

Relojes retrasando el minuto preciso
que se niegan a dar. El tiempo
es un río lentísimo de fuego...
La boca traga carbonizando el aire.

Si no llegara nunca, si algún alguien
se ha interpuesto entre el ya y el antes...

Mas, no.
Asciende y golpea con prisa.
Pero, tampoco entra quien esperabas.
(PC: 878, vv. 9-22)

El poema está estructurado en torno a una coordinación de bloques presididos por la misma modalidad lingüística, el indicativo⁶, que normalmente se usa para expresar hechos con un carácter real, que están

⁶ En el espacio de veintidós versos figuran veinte verbos conjugados en modo indicativo.

ocurriendo con certeza. Sin embargo, cabe recordar que el poema es “un objeto lingüístico de una clase especial” (Levin 1999: 60) y que, en él “se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera [...] familiarizado” (Oomen 1999: 145) con su gramática. Una evidencia de ello reside en la abundancia de artículos determinados cuyo papel es, efectivamente, el de introducir al lector en una situación conocida, que gradualmente se va creando dentro de él por efecto de la suspensión de la incredulidad: condición que está en la base de la fe poética. Por lo tanto, para la comprensión de los versos en cuestión no es tan importante valorar el tiempo exacto de los enunciados, ya que este no correspondería al tiempo real, sino el tiempo del “acto de hablar” del enunciador fictivo (1999: 144) y, en última instancia, el mundo al que lo ha proyectado su acto imaginativo.

Esta multiplicación de las dimensiones de espacio y tiempo se refleja plenamente en el desdoblamiento de la persona poética. De hecho, lo que sabemos al respecto es que se trata de un poema escrito por Carmen Conde (información enciclopédica que obtenemos de la portada del libro). Sin embargo, es necesario tener en cuenta también los cambios a los que se ve sometido el mensaje literario y, no secundariamente, la transfiguración poética típica de este ámbito del discurso. De ahí que una segunda conclusión nos lleve a pensar que, si bien el sujeto empírico es la poeta Conde, el género que adopta la lleva a hablar como personaje de ficción. Una escisión de sí misma que –a merced del yo fictivo (la espera) presentado al inicio del poema– se asoma a esta galaxia comunicativa a partir del verso 9 y consigue un preciso efecto perlocutivo, a saber: suscitar *pathos*, emoción, resonancia de los sentimientos que traslucen de su corazón, de sus ojos, de los pulsos definidos como dolientes. Un estado de cosas, en suma, del que el lector hace experiencia directa hasta que este yo disociado se desvanece –como diluyéndose– en el “tú” implícito que cierra el texto: “Pero, tampoco entra quien esperabas” (v. 22). Se genera, de tal forma, una triple perspectiva y un “cuestionamiento del yo” (Combe 1999: 134), una dimensión fragmentada del propio poeta que puede resumirse como sigue:

- Dado un yo consciente, que observa y que monitoriza su propio discurso, hay un *enunciador* (la voz poética) en el que se encarna el *locutor* (Carmen Conde), responsable de la *enunciación* (el poema).
- Este yo es denotado también por las expresiones formales de segunda persona, es decir, el poeta adopta una faceta de su personalidad y se dirige a la imagen proyectada de sí mismo para, en este caso, lamentarse y constatar que, a pesar de haber padecido una larga espera, esta, a fin de cuentas, no ha merecido la pena.⁷

⁷ Debo estas reflexiones a la lectura de Gutiérrez Ordoñez 2000: 50-51. También se tienen en cuenta las clásicas distinciones formuladas por Ducrot 2001 sobre enunciador (cada una de las voces que hallamos en un texto) y locutor (el responsable último de cada enunciación polifónica).

En línea con lo afirmado anteriormente, resulta significativa también la intensificación de la cohesión léxica mediante la repetición de rasgos sémicos: en concreto, una serie de hipónimos que conforman, respectivamente, los campos semánticos de los sustantivos “cuerpo” y “casa”. Todos estos hilos cohesivos se entrecruzan, de manera especial, en los versos 15-17, donde una densa lista de imágenes acústicas recalca también el título del poemario. Quevedianamente⁸, la autora somete su lengua poética a un sistema metafórico asociativo que desemboca en una deslumbrante sinestesia. Sobresalen, por tanto, sensaciones pertenecientes a registros sensoriales distintos –visual y auditivo– en el ámbito de un *clímax* que se ha ido fraguando a lo largo de más de la mitad de la composición.

Si analizamos el sentido de estos versos en unidades semánticas menores, es posible evidenciar la habilidad del enunciador para dotar un mismo término de una pluralidad de significados. Así, “el tiempo” –sujeto del enunciado– protagoniza un fenómeno de “discordancia entre el metro y la sintaxis” (Cohen 1974: 32) a través de un encabalgamiento que se interpone entre él y el predicado nominal. Esta pausa encuentra su réplica metafórica en el “río lentísimo de fuego...”, el cual, con su léxico valorativo, designa las características del sujeto (el tiempo, como se ha dicho), aunando dos espectros cromáticos distintos:

- el azul del río, cuya tonalidad sugiere un efecto sedativo, enfatizado por la presencia del superlativo “lentísimo”, que marca el grado de la cualidad;
- y el naranja del fuego, color que produce el efecto opuesto, de un oscuro y enigmático palpitar.

Además de este juego de contrarios, todo el sintagma –de raigambre conceptista– evoca claramente la imagen de una lava que fluye: un lento arroyo encendido que brota, se podría afirmar, de la subjetividad del enunciador y de su representación del mundo. Ante tan compleja realidad, “la boca” (v. 17), se nos dice, acudiendo a una expresión pluriverbal, “traga carbonizando” el aire: una metáfora que acentúa el tedio impuesto por la espera y cómo, a pesar del esfuerzo para tolerar la insatisfacción del deseo, el acto ilocutivo mimético⁹ de “tragar” corresponde, en realidad, a una falsa rendición del yo. Sus labios, de hecho, en conflicto con esa misma espera, detentadora del tiempo amoroso, abrasan el aire con un fuego que vivifica la posibilidad de acercarse al ser amado, como demuestra el poema

⁸ Sobre la recepción de Quevedo en la poesía carmencondiana, véase el citado trabajo de Siles (2007: 73-79). Pueden rastrearse, además, influencias de la literatura espiritual femenina, sobre todo en relación con la de Santa Teresa de Jesús.

⁹ Al respecto, conviene traer a colación lo que argumenta Ohman (1999: 28): “Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por ‘mimética’ quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente o relata una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc”.

siguiente, titulado “El encuentro”. En este texto, cuya estructura es circular, la oportunidad de aproximarse al otro se concretiza en una serie de imágenes ceñidas al mismo campo semántico y que se extienden, como un *leitmotiv*, en muchas de las composiciones de nuestro interés. En esta, en particular, vemos que el encuentro se produce como un “choque fulmíneo” (v. 6), que participa de las propiedades del rayo, y que lleva a un hablante turbado a preguntarse:

¿Qué es esto que
el espacio interrumpe, la calle enciende
y el mundo transfigura...?

[...]

¿Desde cuáles astros se estaba derramando
gotas tras gotas inevitables,
esto que es de piedra inmortal:
el encuentro?
(PC: 879, vv. 9-11 y 23-26)

Sirviéndose de la pregunta directa retórica –que encontramos nuevamente en el cierre del poema–, la autora apela directamente al destinatario (el lector) involucrándolo en el movimiento discursivo. Se trata, claramente, de una interacción fingida que no pregunta, sino que afirma, puesto que ni el enunciador espera respuesta ni el lector podría efectivamente dársela. Sin embargo, se emplea esta estrategia –la *erotema*– para implicar al destinatario, captar su atención y establecer como posible y plausible solo la conclusión implícita a la que lleva el encadenamiento argumentativo: resaltar la excepcionalidad del encuentro y la emoción que produce.¹⁰ Obsérvese, además, la clase aspectual de los verbos “interrumpe, enciende, transfigura”: describen todos una situación dinámica que tiene lugar en un instante temporal único, encerrado en un aura casi cósmica según la referencia a los “astros” del verso 26. De este modo, la situación textual se muestra en su desarrollo interno y se presenta como “de escasa duración, que tiene lugar súbitamente” (Miguel 1999: 3030) y, en definitiva, enfocada en el modo de la acción: un encuentro orquestado por el hado, que conduce a “La entrega” del poema sucesivo y a una nueva interrogación retórica.

Tarde y noche, amanecer o mañana,
al amor, el amar reclama al cuerpo
en tenue caminar; o alborotando
por de lavas repleto sendero: [...]

¹⁰ A propósito de “enunciados que funcionan como exclamaciones, quejas y otros tipos de expresivos”, Van Dijk escribe que “se proponen simplemente la finalidad de suministrar al oyente algún conocimiento acerca del estado (emocional) del hablante, posiblemente con el propósito adicional de mover a compasión” (1999: 181).

Un helado volcán; ¿son océanos
lúcidos y vertiginosos
con furia de morirme mientras amo?
Porque así es la entrega del que ama:
una despótica catástrofe.
(PC: 879-880, vv. 7-10 y 13-17)

En este punto se manifiesta la riqueza conceptual del registro de Conde y, especialmente, la modalidad con la cual “trabaja los signos de la lengua hacia adentro” (Siles 2007: 73). Esta modalidad es visible, por ejemplo, en la rima asonante de los primeros tres versos y en la agudeza de “por de lavas repleto sendero”, con la cual se altera el orden de la secuencia lingüística “por un sendero repleto de lava”. El significado literal de “lava” y “sendero” no nos permitiría descifrar el sentido del mensaje, por lo que es necesario recurrir a un mecanismo inferencial que ayude a entender esta tipología de recreaciones. Acudiendo al bagaje enciclopédico poseído, el lector puede entonces constatar cómo se juega sobre la relación (o concordancia) – aunque extravagante– entre dos entidades: la lava y el sendero, creando una metáfora laboriosa que debe interpretarse a través del intelecto. Cabe preguntarse, entonces: ¿Qué quiere decir “un sendero repleto de lava”? En este caso, de acuerdo con la intención estética que persigue el poema, puede indicar un camino difícil, caracterizado por el deleite y el sufrimiento, coherente con las dos caras que normalmente acompañan al sentimiento amoroso.

Nótese, además, el oxímoron “helado volcán”, cuyo segundo término enlaza directamente con “furia” y “catástrofe”. Esta última se define como “despótica”, mientras que los océanos que embisten al yo poético son descritos como “lúcidos y vertiginosos”. Este conjunto de adjetivos relacionales, que significan la cualidad extrínseca (Almela Pérez 2000: 302) del objeto nombrado, tiñen la escritura de Conde con un impulso onírico e irracional, de cuño surrealista, que sabe encontrar el nexo entre la siempre fértil tradición y la vanguardia. Y si en la “Identificación” del texto siguiente “Una corriente sosegada / repleta los dos cauces” (vv. 7-8), metonimia que funde cuerpo y paisaje en una voluptuosa ósmosis –los dos cauces, de hecho, han de entenderse como las dos piernas de los amantes, o como la unión de los cuerpos de ambos–, es en las “duras sombras” (v. 3) de *La Despedida* que

La sangre avivó un volcán,
las hachas talaron luz;
en cada tierra del mundo
pozos abrieron los rayos.
(PC: 881, vv. 7-10)

Más allá de la evidente reiteración de rasgos sémicos que continúan compartiendo el campo semántico del fuego, es interesante subrayar

también el uso de palabras con doble acepción como el término “hachas” que remite, por un lado, a velas de cera y, por otro, a una herramienta cortante.¹¹ Así, al igual que una vela apagada repentinamente por una ocurrencia inesperada, a causa de la despedida las hachas “talaron” (v. 8), es decir, cortaron la luz que alimentaba el sentimiento amoroso: la poeta lo expresa con imágenes de gran plasticidad y belleza, en línea con el mundo vegetal hasta aquí denotado. Con todo, “La Nostalgia”, “persuasiva en su caricia” (PC: 882, v. 18), devuelve el pasado y, con él, “la pobre herida que conservará / amaratados bordes ferruginosos” (PC: 882, vv. 20-21): es decir unos márgenes, límites o riberas que son, a un tiempo, lívidos y salubres por la presencia de sal de hierro en su composición. En otras palabras, se registra un nuevo juego de referencias por medio de calificativos que caracterizan al nombre que complementan. Así es que la intensión sémica de los “bordes” de la herida se modifica, sus rasgos definitorios se amplían, connotando la añoranza como un sentimiento portador de gozo y tormento. De ahí que, en el espacio poemático de “El Recuerdo”, “quiere la voluntad trazar el mapa / de olvidadas vivencias” (PC: 882, vv. 1-2): fantasmagoría acariciada, que casi se corporiza en la aliteración del grupo consonántico “vd” y del sonido vocálico “a”. Por el contrario, en el poema titulado “El Olvido”, la atmósfera cambia bruscamente. De hecho, a lo largo del texto destaca el uso de los deícticos temporales “mañana” y “hoy”, que presentan un cierto grado de indeterminación. La voz poética, ahora, habita un espacio ambiguo, identificable únicamente a partir de las coordenadas egocéntricas de su propia enunciación. Solo en el lapso de un tiempo cero –un presente total– sobreviven las chispas de las cosas pasadas, y solo en este momento único (que no sabemos cuándo se realiza)¹² el amante podrá acercarse a ellas:

Quedan
migajas de un presente que no es mañana

¹¹ Tanto el diccionario de la Real Academia como el *Diccionario de uso del español* recogen varias acepciones del vocablo, entre las cuales señalamos: “Herramienta formada por una hoja ancha y fuerte, de forma aproximadamente trapezoidal, con corte por un lado y un ojo por el que se sujeta al palo en el opuesto; su filo queda paralelo al mango; se emplea para cortar a golpes por ejemplo, leña”; y “Trozo de madera resinosa o mecha hecha con esparto y alquitrán, que se hace arder por un extremo para dar luz”. (Moliner 2016: 1318-1319).

¹² No existen datos explícitos en el texto que nos hagan partícipes de esta circunstancia ni de su intensidad, con excepción de la fecha que cierra el poema: “4. VI. 75”. Señalamos, además, que todas las composiciones aquí comentadas presentan, alternadamente, una fecha de redacción entre el “4.VI. 75” y el “8.VI.75”, con excepción de *El instante*, datado en “12.2.75”. El hecho de que la disparidad de las fechas no corresponda al orden que los poemas asumen, efectivamente, en el libro, es un indicio más de la organicidad del proyecto poético carmencondiano. Este, es decir, no es casual, sino que se funda en una coherencia interna voluntaria. La locutora, por tanto, dispone sus textos de una manera tal que pueda otorgar una progresión de sentido a la historia que ha decidido relatar en su discurso poemático. De acuerdo con Enrico Testa, con cierta frecuencia en los libros de poemas “[...] i vari testi [...] vivono in un rapporto non di addizione ma di ‘integrazione’” y coherencia, es decir, “la connessione delle parti di un tutto, la coesione semantica e/o pragmatica, l’integrarsi in testo di più enunciati e/o di più enunciazioni” (1982: 13).

ni hoy
aunque naciera avasallándolos como idea
de lo eterno.
(PC: 883, vv. 12-16).

Para finalizar nuestro análisis, examinamos algunos fragmentos del largo poema *El instante*. En sus ocho estrofas, el sustantivo “luz” (v. 10) protagoniza una prosopopeya que atraviesa toda la composición. La palabra, gráficamente, recorre el texto tres veces y, en el nivel del contenido, se impregna de la fuerza plástica de un ave:

La luz viajando impasible
lleva en el pico el instante
noticia a un tiempo invisible
de este tiempo fugaz, que se escapa
en un abrir y cerrar de manos,
de ojos y de labios que suspiran,
de frágil corazón perseguido
por otro instante ya perenne.
(PC: 883-884, vv. 10-21)

Como puede comprobarse, a una entidad abstracta (la luz) se le atribuyen acciones y cualidades propias de un ser animado (el ave). Además, la autora no renuncia a dispersas rimas asonantes ni a la quiebra de relaciones de naturaleza sintagmática significativas. Aparece, por ejemplo, una aplicación desviada del verbo “viajar”, cuya propiedad no se ajusta totalmente al término “luz”. Entonces, ¿qué representación podemos obtener de dicha secuencia? Con la ayuda de supuestos culturales, es posible inferir que la luz, agente físico que con su expansión irradia y hace visibles los objetos, se asemeja al plácido batir de las alas de un ave –cuyo movimiento es rápido, casi imperceptible–, y que desde lejos trae consigo mensajes (instantes en forma de recuerdo) a un corazón –el del yo poético– atormentado. Dicho “instante ya perenne” (PC: 883-884, v. 17), como cristalizado en el tiempo y en el espacio,

Yéndose estaba cuando la luz un día
lo fijó a este papel.
Fue posible encarcelar el instante
y quieto está siempre.
(PC: 883-884, vv. 41-44)

La memoria del amado, es patente, sobrevive solamente en la eternidad del espacio poemático, en el “trozo de papel iluminado” (PC: 883-884, v. 30) que maneja la autora al dar rienda suelta a su aflato lírico, en el mismo momento de la enunciación. Y si en las fases en las que prevalece “La Anulación” no hay “nadie / que pueda convencerte de que vives” (PC: 885, vv. 17-18), es en “La Esperanza” cuando “madurarán los frutos en estas ramas negras / y un verano de fuego estallará en cigarras / y en grillos

clamoreantes.” (PC: 885, vv. 1-3). Secuencias como estas vuelven a fundir oxímoron, sinestesia y violaciones semánticas como componentes del reconocido sistema formular de la poeta.

3. Conclusiones

En conclusión, y habida cuenta de las reflexiones precedentes, no resulta difícil constatar que en *El tiempo es un río lentísimo de fuego* se condensan algunas de las marcas distintivas del lenguaje carmencondiano: un lenguaje que siente y reproduce de forma inmediata la vida humana, tal como se le presenta ante los ojos. Las que hemos planteado no son, naturalmente, las únicas vertientes de su mundo poético que, si bien por los límites impuestos a este trabajo aquí solo se han podido estudiar parcialmente, sugieren mucho con respecto al *modus* a través del cual la mirada lírica de Conde plasma diferentes estilos y modelos. Se crea, de tal forma, un “tipo de texto que podríamos [definir] como un *mosaico* en el que [...] las variantes del discurso se articulan en una escritura que las contiene tanto como las neutraliza y sintetiza a la vez” (Siles 2007: 73). Ninguna de estas variantes, además, llega a imponer a las otras “ni la forma y el sentido de su origen ni las propiedades y el efecto de su funcionalidad” (2007: 73). El resultado, por tanto, es una amalgama hábilmente moldeada que traza el “genoma” (2007: 75) de una creación y recreación poética que busca reestructurar las propiedades constitutivas de su propio estilo, haciéndolo a través de un emisor que no es monolítico, sino que se disgrega, se multiplica y se somete a “un proceso de ficcionalización” (Scarano *et al.* 1994: 14) para representarse y reconstruirse en el lenguaje. La individuación, descripción y estudio de esta serie de fenómenos textuales –y de su calidad– se ha postulado como un instrumento de penetración de la poesía carmencondiana, según una lectura que tiene en cuenta su arquitectura sintagmática y el hecho de que, en el nivel de percepción, un texto es el objeto de un descubrimiento progresivo. Además, una lectura de este tipo puede configurarse, parcialmente, como una reconstrucción genética ya que insiste en un examen de los rasgos del poemario a fin de dar cuenta de los procesos de gestación del mismo. Dicho de otra manera: los enunciados de un texto se estudian como una red de proposiciones en evolución, hasta mostrar los cambios a los que se ven sometidos y el microcosmo de relaciones que se va consolidando en el curso de la actividad creativa.

Paralelamente, cabe destacar que los doce poemas examinados se inscriben en un territorio en el que los signos de la representación evocan cualidades “terciarias” (Cohen 1974: 206), o afectivas. Cada palabra, más allá de su sentido denotativo, suscita una respuesta emocional que sobrepasa la simplemente intelectual, en un intento de la voz poética por reunir tanto los elementos disgregados del interior como los de la realidad exterior. Así, singularmente, los títulos de las composiciones obedecen a una pertinencia denotativa. En cambio, si los valoramos todos juntos, responden a una analogía subjetiva propia del lenguaje de la autora orientada, como se ha

dicho, a la eclosión imaginaria de una historia amorosa. Dicha analogía cobra vida mediante el empleo de palabras potenciadas –que se transmutan en símbolo–, el retorcimiento de figuras, interrogaciones retóricas, agudezas y violaciones semánticas. Son, por tanto, estilemas que no solo encuentran su máxima expresión en una notable “convergencia connotativa” (1974: 217), sino que también logran que todo –sustancia del contenido y sustancia de la expresión– sea pertinente. En suma, Carmen Conde forja un estilo que por un lado exterioriza un hablar poético latente, cuya totalidad de funciones semánticas “puede llamarse evocación” (Coseiru 1977: 201); por otro, transparenta su “literaturización de la experiencia” (Siles 2007: 70) a través de un “lenguaje tropológico” (de Luis 1992: 23): síntoma, este último, de los mundos imaginarios por los que conduce al receptor, de un relevante dominio del idioma, y de la plena realización de todas sus posibilidades funcionales. En este sentido, los poemas de *El tiempo es un río lentísimo de fuego* constituyen también momentos de una conciencia de la temporalidad, expresada a través del tema de una historia que oscila entre la concordia de los ánimos y el sentimiento de abandono y soledad. Por ello, la disposición de los textos está determinada por la voluntad de establecer paralelismos a nivel del contenido que guíen la lectura y, al mismo tiempo, delimiten sus posibilidades interpretativas. Se trata, por lo tanto, de una labor mediante la cual se transita de los significantes al sentido: a partir de las formas, es decir, elementos parciales de cada texto se distribuyen y reiteran a lo largo de los versos según un diseño, un puente de correspondencias o afinidades que se concreta en familias encadenadas de símbolos. Así, en la base de los versos en cuestión, reside un mecanismo cuyo objetivo es representar una serie de relaciones lógicas y analógicas: un trabajo combinatorio que evoca asociaciones, orienta la lectura y guía la recepción de los recursos semánticos empleados por la autora. Formas de encauzamiento de la atención como estas expresan la poética de lo imaginario que atraviesa la obra de Conde y desvelan, con acierto estético, las incógnitas de una mitología personal, de la cual la lengua propone universos alternativos propios, altamente tipificados, que trazan márgenes precisos de su fisonomía e ilustran, asimismo, la inesperada capacidad de efectos y sugerencias que logran los elementos relativamente inertes del sistema verbal.

* **Francesca Coppola** es investigadora en Lengua, Traducción y Lingüística Española en la Universidad eCampus. Su trabajo se centra fundamentalmente en la traducción, la pragmática y la lingüística del texto aplicada a los procesos de comunicación literaria, con una atención particular a la poesía española contemporánea, la novela y las escrituras autobiográficas. Entre sus publicaciones destaca la monografía *Lo perdido en la poesía del exilio de Rafael Alberti* (Madrid, Visor, 2021). Del autor gaditano ha estudiado también sus relaciones con los

intelectuales italianos durante los años del exilio romano, así como la recepción en su obra de los modelos áureos (Quevedo y Góngora). Finalmente, a partir de la labor mediadora de Benedetto Croce, se ha centrado en la difusión y acogida de la literatura española en Italia a lo largo del siglo XX.

Bibliografía

- Almela Pérez, Ramón (2000). "El orden AS / SA: La solución está en el conflicto". En Wotjak Gerd (ed.). *En torno al sustantivo y adjetivo en español actual. Aspectos cognitivos, semánticos, (morfo) sintácticos y lexicogenéticos*. Frankfurt am Main: Verwuert Verlag. 293-309.
- Chico Rico, Francisco (2020). "Pragmática y estudios literarios". En Escandell Vidal M. Victoria, Amenós Pons José, Kathleen Ahern Aoife (eds.). *Pragmática*. Madrid: Akal. 640-656.
- Cohen, Jean (1974). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En Cabo Aseguinolaza Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arcolibros.
- Conde, Carmen (1986). *Por el camino, viendo sus orillas III*. Barcelona: Plaza&Janes.
- Conde, Carmen (2007). Miró Emilio (ed.). *Poesía completa*. Madrid: Castalia.
- Conde, Carmen (2009). Morelli Gabriele (ed.). *Senza Eden. Poesie scelte (1929-1980)*. Milano: Medusa.
- Coseriu, Eugenio (1977). "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'". En *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos. 201-207.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2007). "Carmen Conde: voluntad creadora". En Javier Díez de Revenga Francisco (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 23-35.
- Dijk, Teun Adrianus Van (1999). "La pragmática de la comunicación literaria". En Mayoral José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcolibros. 171-149.
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Buenos Aires: Edicial.
- Fernández Hernández, Caridad (2007). "Cronología". En Javier Díez de Revenga Francisco (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 57-66.
- Ferris, José Luis (2007). "Del olvido al fervor popular: una mujer en la Academia (1978-1979)". En Javier Díez de Revenga Francisco (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 179-195.
- Ferris, José Luis (2022). *Mujeres del 27. Antología poética*. Barcelona: Austral. 294-295.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador (2000). *Comentario pragmático de textos literarios*. Madrid: Arcolibros.
- Herrnstein Smith, Barbara (1971). "Poetry as Fiction". *New Literary History*, 2. 259-281.
- Luis, Leopoldo de (1992). *Carmen Conde*. Madrid: Ministerio de cultura.

- Miguel, Elena de (1999). "El aspecto léxico". En Bosque, Ignacio / Demonte, Violeta (eds.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española / Espasa Calpe. vol. 2, 2977-3060.
- Miró, Emilio (2007). "La pasión o la vida". En Javier Díez de Revenga Francisco (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 131-145.
- Moliner, María (2016). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Ohmann, Richard (1999). "Los actos de habla y la definición de literatura". En Mayoral José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcolibros. 12-34.
- Oomen, Ursula (1999). "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". En Mayoral José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcolibros. 137-150.
- Payeras Grau, María (2008). "La obra de Carmen Conde entre dos generaciones poéticas". En Díez de Revenga Francisco, Mariano de Paco (eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación cajamurcia. 307-333.
- Posner, Roland (1999). "Comunicación poética frente a lenguaje literario, o La falacia lingüística de la poética". En Mayoral José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcolibros. 125-136.
- Scarano, L., Romano, M. y Ferrari, M. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos. Universidad de Mar del Plata.
- Siles, Jaime (2007). "El neoconceptismo metafísico de Carmen Conde". En Javier Díez de Revenga Francisco (ed.). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 69-81.
- Testa, Enrico (1982). *Il libro di poesia*. Genova: Il Melangolo.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons