



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

DIPARTIMENTO DI LINGUE E  
LETTERATURE STRANIERE

CORSO DI DOTTORATO IN LINGUE,  
LETTERATURE E CULTURE STRANIERE  
XXVIII CICLO



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DOCTORADO EN LENGUAS Y CULTURAS

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:  
ESTUDIOS LITERARIOS HISPÁNICOS

DEL ESPACIO DESHUMANIZADO AL ESPACIO DE LA MEMORIA:  
TRAYECTORIAS DE LOS POETAS DEL VEINTISIETE

L-LIN/05

Tesi di dottorato di  
ALBERTO MAFFINI

TUTOR: PROF.SSA MARIA ROSSO  
CO-TUTOR: PROF. RAFAEL BONILLA CEREZO

COORDINATORE DEL DOTTORATO: PROF.SSA GIULIANA GARZONE

A.A. 2015/16

*A mi padre*

Alto, padre, como una montaña que pudiera inclinarse,  
Que pudiera vencerse sobre mi propia frente descuidada  
Y besarme tan luminosamente, tan silenciosa y puramente  
Como la luz que pasa por las crestas radiantes  
Donde reina el azul de los cielos purísimos  
(V. Aleixandre)

## Índice

<b>Abstract</b>	4
<b>1. Un espacio para la poesía pura</b>	6
1.1 Poemas puros. Poemillas de la Ciudad	8
1.2 Perfil del Aire	15
1.3 Ámbito	27
<b>2. El espacio de la revolución surrealista</b>	45
2.1 Pasión de la tierra	48
2.2 Un río, un amor	57
<b>3. El espacio del exilio</b>	70
3.1 Las nubes	71
3.2 Hijos de la ira	83
3.3 Sombra del paraíso	97
<b>4. El espacio de la memoria</b>	117
4.1 Desolación de la Quimera	118
4.2 Hombre y Dios	137
4.3 Diálogos del conocimiento	151
<b>5. Conclusiones</b>	181
<b>Bibliografía</b>	187

## Abstract

This work was born as an attempt to answer the following questions: what happens to the members of a literary generation when this generation's time is over? Do they stray on their own personal path or do they maintain some consistent bonds that witness the road they have walked together? In order to answer these questions we analysed some of the works by Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre and Luis Cernuda, focusing on some key moments of their production, in particular: the phase of the "poesía pura", surrealism, exile and memory. This chronological approach allowed us, on one hand, to shed new light on long-acquired critical evaluations –especially regarding the earlier works of these poets–; and, on the other hand, to pinpoint how, despite the distance that grew between some of them in their life experiences, these authors still shared a common sensibility, which led them to develop similar answers to similar problems.

This analysis was performed with special attention to the element of space. In fact, since the introduction of the concept of chronotope by Bakhtin, space and time have become useful categories for the analysis of literary works; yet, traditionally, they have been associated most frequently with prose. For this reason, the analysis of the poetical space is a kind of novelty, which provides an exceptional point of observation on texts, offering, with contributions from linguistics and traditional critical studies, new readings of classical works. This way, a correspondence can be established between the changes the concept of space itself experiments in these authors and the evolution of their poetical world.

We start from the artificial, claustrophobic space that is typical of the "poesía pura", where the young poet keeps a separate stance from the outside world, lingering in his room in strict meditation, only to later assist to its definitive breakthrough, when the chaotic agglomerate of irrational objects floating into nothingness, which is the trademark of the surrealist period, takes over. Afterwards, the painful occurrence of the exile, experienced both inside and outside the Spanish peninsula, contributes in transforming again the concept of

space, pointing out a severe division of its physical environment, which is somehow mended by resorting to a partly-metaphysical, partly-psychological reconstruction. The last modification of this poetical chronotope, induced by the increasing proximity of the end of these poets' lives, is represented by a further dwelling on the idea of limit, both from a temporal and spatial point of view, which puts in peril the same possibility of writing poetry. The risk of this poetical aporia is finally eluded by Aleixandre's appeal to dialogue, which doubles the space available, allowing a new configuration that comprises, in the counterpoint of two poetical voices, the finite and the infinite aspects of reality.

Thanks to this achievement, we can answer affirmatively to our initial question, and thus recognize in Aleixandre the point of equilibrium of this complex triangle of friendship and jealousy, where the emulation and the desire to surpass the other shaped marvellous spaces of poetical beauty.

## Un espacio para la poesía pura

El advenimiento de la modernidad en la España de los albores del siglo XX coincide con la posición de dominio asumida, en el pensamiento filosófico de aquel tiempo, por las reflexiones de José Ortega y Gasset, que constituyen un patrimonio superlativo de cultura e inteligencia y que ha llevado algunos estudiosos a afirmar, de forma un poco provocativa: “la historia de la filosofía española del [Novecientos] hasta fechas muy recientes no es otra cosa que la historia de la escuela orteguiana” (De Llera 1991: 96). Por otro lado, es imposible acallar la voz de Juan Ramón Jiménez, el otro gran maestro de la época, esta vez por lo que atañe a la poesía, determinando el éxito de este o aquel escritor con sus severos juicios. Es a estos gigantes, pues, hacia donde tenemos que dirigir nuestras miradas a la hora de comprender el fenómeno de la “poesía pura”, o por lo menos al enfocarlo correctamente desde una perspectiva limitada al área de las letras hispánicas.

Cabe destacar en primer lugar, como uno de los textos clave del purismo literario y filosófico, el ensayo orteguiano *La deshumanización del arte*, que no se limitaba a respaldar un movimiento o una escuela en particular, sino que ensalzaba todo lo nuevo frente a lo viejo, denunciando finalmente la omnipresente falacia realista:

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista (Ortega y Gasset 1962 III: 368)<sup>1</sup>.

En oposición a este entorno cultural ya rancio y en demasía uniforme, el programa delineado por Ortega era muy claro: “Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos

---

<sup>1</sup> Utilizamos esta edición por ser la más completa de la obra del filósofo en su conjunto. A propósito de *La deshumanización del arte*, véase Paul Aubert (2010), quien la vincula con las vanguardias; Constanza Nieto Yusta (2007-2008), con carácter más general; y Antonio Gutiérrez Pozo (2012), quien se ocupa de la incidencia que las reflexiones orteguianas tienen aún hoy en el terreno del arte contemporáneo.

sucesos de la vida. Este es el nexo latente que une las maneras del arte nuevo en apariencia más distantes” (Ortega y Gasset 1962 III: 374). En realidad, España contaba ya con quien se había atrevido, a su personalísima manera, a recorrer dicho camino: Ramón Gómez de la Serna. Francisco Ayala le reconoce al autor de las greguerías “una manera nueva de ver las cosas, una óptica a través de la cual la realidad se revelaba bajo aspectos insospechados antes y que, sin embargo, apenas descubiertos por él se imponen como pura e irrefrenable evidencia” (Ayala 1984: 95-6), evidenciando un aire inmediato de familiaridad con el programa orteguiano. El camino de la poesía pura sin embargo arranca de más lejos: latía ya en algunos versos de Baudelaire, mientras que fue Edgar Allan Poe el pionero a la hora de definir esta nueva corriente literaria en el ensayo *The Poetic Principle*, elaborado y dado a conocer en varias conferencias y tertulias públicas entre 1848 y 1849<sup>2</sup>.

¿Pero dónde reside, y a qué se refiere, esta cualidad de la pureza en la poesía? Antonio Blanch estudió con especial atención su desarrollo en la literatura francesa, individuando tres líneas de acción fundamentales: 1) la purificación material, presente sobre todo en Reverdy y Jacob; 2) la purificación del proceso creador, típica de Valery; y 3) la pureza de la inspiración, promovida sobre todo por Bremond (Blanch 1976: 12-13). Pero como confiesa el mismo Blanch (1976: 13), “los que llamamos poetas españoles de la poesía pura se aproximan sobre todo a los de la tercera modalidad, aunque tienen en cuenta también a los de la primera y la segunda”.

El centro neurálgico de esta nueva tendencia poética se localizaba en el ambiente intelectual madrileño de los años '20, donde los nuevos poetas puros compartían entornos, referencias y amistades que los unían incluso más que aquel manifiesto que nunca llegaría a escribirse. Se reunían en torno a la Residencia de Estudiantes, “la Resi”<sup>3</sup>, dirigida por el ecléctico Manuel Cossío, y aparecían con frecuencia en las numerosas revistas literarias de la época, animando el debate intelectual con sus reflexiones y poemas.

---

<sup>2</sup> Para entender mejor cuáles eran las tesis de Poe y cómo éste llegó a ponerlas por escrito en el ensayo citado, v. Kenneth (1987).

<sup>3</sup> Sobre el papel que la Residencia de Estudiantes tuvo en la formación del grupo de poetas del '27, v. Neira (2010).

### 1.1 *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*

Las primeras señales de esta revolución del gusto literario se remontan a 1922, cuando Juan Ramón, en su carta-prólogo a Manuel García Morente, incitaba a una “depuración consciente de la poesía”, en tanto que como editor de la revista *Índice* acogía en sus páginas a nombres que ganarían fama en breve tiempo, como los de Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso. Pues bien, este último, que sería, a no tardar mucho, más conocido por su actividad de crítico literario, fue el primero en sentirse con la suficiente confianza para dar a las prensas su libro *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, en 1921.

Se trata de una colección de versos juveniles que no ha gozado de excesiva fortuna entre los críticos, pero que mantiene, a nuestro parecer, ciertos motivos de interés, entre los que no resulta baladí la referencia a la “pureza”, presente ya en el título de la colección. El análisis de este poemario se configura así como punto de partida para avanzar en el reconocimiento de las características que Blanch se afanó en dilucidar en su ensayo cuando se pregunta: ¿qué significaba ser puro a principios de los años '20?

Rafael Ferreres, en el trabajo más pormenorizado sobre *Poemas puros*, conecta la experiencia de Dámaso Alonso con la de otros poetas ilustres, tales como Juan Ramón y Antonio Machado: “Algunos títulos dados por Juan Ramón Jiménez pudieron sugerir a Dámaso Alonso el suyo. Era, también, el momento de aspirar a la poesía pura, a los puros ‘claros versos’. [...] Machado, por su parte, gusta de este adjetivo y hacia su contenido orienta sus versos” (Ferreres 1973: 92). También asoma el influjo del Modernismo, pues “uno de los principales legados poéticos que deja Rubén [Darío] y que persiste en sus discípulos, es la *melancolía*” (Ferreres 1973: 93).<sup>4</sup>

Alonso pretende lograr en los cuarenta y cinco poemas que forman parte de esta colección una admirable aleación de refinamiento expresivo y atenuada angustia que sorprende un tanto en la pluma de un autor tan joven. No obstante median veintitrés años entre *Poemas puros* y su siguiente libro de poesía, *Hijos de la ira*,

---

<sup>4</sup> Sobre esta cualidad melancólica del creacionismo, v. el artículo de Soria Ortega (1991).

que data de 1944; de ahí que la crítica haya establecido una íntima conexión entre este y el resto de la obra del madrileño: “Todo esto sugiere que la poesía de Dámaso Alonso forma una sola senda: sus primeros poemas revelan ya preocupaciones humanas, filosóficas y poéticas que florecen del todo en sus libros posteriores” (Debicki 1970: 42). Centrándonos en los aspectos que adelantan con más propiedad rasgos de la poesía pura, nos topamos ya con algunos de sus elementos más típicos: la ventana, la luz –sobre todo del amanecer–, la insistencia en los ojos y en la mirada.

Tomemos en consideración el poema que abre *Poemas puros* para explicarlo mejor; se titula “La ventana, abierta”:

¿Qué nueva luz, qué clara maravilla  
se aposentó en mi alma? En el oscuro  
calabozo carnal se hundió la arcilla.  
Hay en el cielo azul un vuelo puro

de palomas en celo. La semilla  
rompió la costra del barbecho duro,  
y, bajo el sol, ondula la amarilla  
gloria del trigo para el pan futuro.

Y el alma está en reposo porque es buena.  
Tengo el manso dolor, tengo la pena  
del mal que te hice ayer, oh alma mía.

¡Pero en el día cierto de mañana,  
por el cuadro estival de tu ventana  
entrará la canción de la alegría! (Alonso 1981: 71).

En este soneto encontramos ya muchos de los recursos típicos de la poesía pura. En primer lugar, la “sustitución de la palabra común y corriente por la poética” (Blanch 1976: 125). Esto no quiere decir que la expresión se vuelva rebuscada y difícil, sino que cada término se sitúe en su preciso lugar y que el poeta no rehuya el uso de tecnicismos (como aquí los que proceden del léxico de la agricultura). El efecto que consigue Alonso es el de una especial precisión y nitor, donde podemos apreciar claramente el contraste entre la luz y la sombra. Dicho contraste queda resumido, tratándose de otro punto crucial, digno de mención, en la metáfora de la semilla. Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* otorga a la metáfora un papel fundamental, porque esta “crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios,

florecimiento de islas ingravidas” (Ortega y Gasset 1962 III: 373). Amén de constituir otro ejemplo de sacralización de lo elemental y telúrico, como ya hiciera Góngora en el *Polifemo* y las *Soledades*, y como posteriormente hará Neruda en sus *Odas elementales*, aquí la semilla existe precisamente en cuanto semilla, como realidad en sí misma, y no como objeto abstracto o idea platónica. Lo que sí cambia, y la convierte en más semilla aún de lo que aparenta, es la dimensión verbal a la que debe su existencia. En palabras de Blanch (1976: 143), “a través de la metáfora se cumple un salto lírico desde el objeto hasta la imagen” –algo que, por otro lado, habían intentado por aquellos mismos años los creacionistas. Este proceso desvela la nueva actitud contemplativa del poeta, que lo lleva no tanto a cargar el objeto de significados abstractos y confusos, sino, más bien, a descubrir su más profunda individualidad, según aquel proceso que el propio Blanch sintetizará con el marbete de “imagen de conocimiento”.

En cuanto a los elementos más directamente conectados con el método creativo, es decir, las circunstancias en que se produce la poesía, Blanch anota con acierto (1976: 171-74) que la poesía pura desconfía de la inspiración tumultuosa, y una prueba más de semejante actitud la hallamos en el verso “Y el alma está en reposo porque es buena” que leímos *supra*. Esta inclinación nos recuerda a las “emotions collected in tranquillity” de Wordsworth, quien podría considerarse el iniciador de la poesía de contemplación de la naturaleza en la edad moderna<sup>5</sup>. Obsérvese también, y tampoco es una novedad, cómo la mirada poética se dirige constantemente hacia fuera, igual que la semilla tiene que salir del calabozo donde se encuentra prisionera, ya que en el exterior hallamos todos aquellos elementos positivos –el aire, el cielo, la luz– que inspiran una apacible alegría en el alma. De esta manera, se puede leer el motivo de la ventana bajo una nueva e íntima asociación con la poesía: ambas constituyen el indispensable embrague formal para que la materia, caótica y confusa, fluya y se ordene, permitiendo que la mirada se oriente finalmente por el mundo exterior, reconociendo cada objeto en su individualidad y absoluta integridad.

---

<sup>5</sup> Una somera búsqueda sobre los lemas Wordsworth y naturaleza arrojaría centenares de resultados; nos limitamos a señalar por su exhaustividad la monografía de Bewell (1989).

Este somero análisis nos permite reconocer cómo desde el inicio están presentes en Alonso todos aquellos atributos que se asocian habitualmente con la poesía pura, lo que nos lleva a avanzar la idea, un tanto atrevida, de que la poesía pura, por la selecta formación literaria que habían recibido sus miembros, solo delata su relativa inmadurez a la hora de recoger motivos prestados por otros, sin que aquellos estén ya del todo interiorizados a fin de expresar con cumplido acierto una individualidad. Por tanto, en esta primera etapa se recogen ya muchas de las características que se expresarán con más detalle más tarde, y que nos incitan a rechazar la idea de enfrentarnos a una poesía poco meditada e inmadura. Una vez más, las pretensiones de depuración y perfección formal han condicionado la labor poética, que acaba así por rechazar los lances y las desavenencias más típicos de la edad juvenil.

El punto central de nuestras reflexiones, no obstante, sigue cifrándose en la dimensión del espacio en la poesía pura. ¿Qué tipos de espacios se configuran? ¿Qué postura asume el poeta en su tarea de observación? ¿Prefiere apoyar sus ojos en el microscopio o los entorna para enfocar figuras lejanas? ¿Podemos coincidir con la afirmación de Blanch (1976: 176), para quien “la poesía [pura] escapa en parte a la temporalidad”? Veremos a continuación algunos ejemplos que nos ayudan a formular unas primeras hipótesis al respecto.

Lo primero que se deduce de la lectura de los *Poemas puros* es la alternancia de los puntos de vista, como en “Eternidad”:

Hoy, día puro, me asomé a la muerte.  
La vida dormitaba  
y el cielo estaba absorto, ensimismado  
en tus pupilas, alma.

«¡Llega la sombra, llega!» , me decían.  
Y la sombra pesada  
pasó con su balumba atronadora,  
como un turbión, como una cosa mala.

Pasó.  
(Tal vez de lejos se veía).  
La vida dormitaba,  
y alma y cielo, los dos, estaban, solos,  
a flor de tierra,  
a flor de aire,

a flor de agua (Alonso 1981: 80).

Una vez más, la mirada se proyecta desde el interior al exterior, sin llegar a penetrar el secreto de ningún objeto, sino que es el objeto mismo, haciéndose reflejo, el que se impone directamente, como aquí el cielo. La posibilidad de la lejanía acaso pondría las cosas bajo otro enfoque, permitiría la intuición de aquella melancolía acechante, pero es una posibilidad que se descarta en la expresión atenuada de una duda. La vida se resume en esta mirada ciega, propia de quien duerme, y que apenas roza los elementos que forman el cosmos, sin ponerlos nunca en comunicación.

En muchas ocasiones los versos de *Poemas puros* se consuman en cuartos cerrados desde donde se observa la vida pasar: siempre fuera, siempre distante, siempre distinta de quien mira. De ahí la creación de particulares juegos de reflejos, mediante los cuales el autor levanta la pluma de su imaginación para emprender un viaje en una galería sin fin de imágenes repetidas:

Volverá a deshora,  
por un camino viejo,  
a la ciudad antigua donde duermen  
tus recuerdos.

Y en el balcón en donde tú soñabas,  
nuevamente soñando otro viajero  
verás.

Otro viajero que volverá a deshora,  
por un camino viejo,  
a la ciudad antigua donde duermen  
sus recuerdos (Alonso 1981: 77).

Este movimiento circular, generado durante la noche, momento privilegiado de lo indeterminado –como nos recuerda Hegel a través de la fórmula con la que presenta la unidad ontológica indiferenciada en que se basa la filosofía de Schelling: “la noche negra en que todas las vacas son negras” (Sciacca 1974: 17)– crea otro espacio distinto: el de la repetición. Los objetos son simulacros, contenedores de ensoñaciones y recuerdos, a los que no podemos acceder. Esto hace que cada evento se repita sin cambios, sin aportar nada nuevo. Al mismo

tiempo, el poeta parece otorgar a la potencia y a la virtualidad de los seres una supremacía sobre el acto, como en “País”:

Sensación de agua mansa. Sensación  
de hierba que ahora acaban de cortar.  
Sensación de aire joven de pinar  
y de campanas en la Anunciación.

Sube, quieta, a los labios la oración  
que ha tanto tiempo que no sé rezar.  
Y el cielo azul comienza a clarear  
divinamente, para el corazón.

Está cerca, dormida en el encanto  
de sus jardines y su camposanto,  
entre olor de reseda y de manzana,

la ciudad, de tan lejos presentida,  
donde estará mi blanca prometida  
esperándome siempre a la ventana (Alonso 1981: 73).

En este soneto los objetos quedan de nuevo inaccesibles al entendimiento del poeta, que solo puede percibirlos en sus impresiones, es decir, de una forma más difuminada y confusa, que se combina con otro tópico más que frecuentado, el de la insuficiencia de las palabras. Es el corazón el que presiente, en tanto que sabe leer los indicios de mayor claridad; la razón no alcanza, la razón no llega a creer en la posibilidad de que estos fantasmas se conviertan en algo real, ganando fuerza y concretándose. La oposición entre razón y sentimiento se refleja también en la oposición entre lejanía y cercanía: de lejos el poeta siente la realidad de las cosas, deseándolas intensamente, al tiempo que el enamorado desea a su amada; pero aunque se aproxime mucho, el ansiado encuentro nunca llegará a producirse. Se crea de ese modo una tensión entre lo que creemos conocer de lejos y lo que en cambio, hallándonos cerca, permanece en el misterio.

Es oportuno apreciar en los poemas de Alonso la constante presencia de *espacios liminares* como ventanas, balcones, puertas... que se configuran como puntos de no-encuentro; es decir, espacios que solo la mirada puede traspasar, mientras que se mantienen siempre virginalmente intactos frente al tránsito de los cuerpos. Se subraya una vez más la diferencia que existe entre la realidad y la limitada aprehensión que el poeta puede captar de ella. Es más: incluso hay quien está más

capacitado que el mismo poeta para describir este mundo, como por ejemplo en “Contadores de estrellas”, uno de los textos de la segunda parte de *Poemas puros*, *Poemillas de la ciudad*:

Yo estoy cansado.  
Miro  
esta ciudad  
—una ciudad cualquiera  
donde ha veinte años vivo.

Todo está igual.  
Un niño  
inútilmente cuenta las estrellas  
en el balcón vecino.

Yo me pongo también...  
Pero él va más deprisa: no consigo  
alcanzarle:  
Una, dos, tres, cuatro,  
cinco...

No consigo  
alcanzarle: Una, dos...  
tres...  
cuatro...  
cinco... (Alonso 1981: 93).

Nada permite reconocer el ambiente madrileño, pues todo sigue en el más absoluto anonimato. Una vez más, el balcón se define como atalaya y como límite, pero esta vez desdoblado. A su lado, de hecho, hay otro balcón, en uno de aquellos espejismos tan del gusto de los poetas puros; y allí también sorprendemos a un niño concentrado en contar las estrellas, a pesar de que su esfuerzo pueda resultar baldío. Las dos estrofas finales se atribuyen a la cuenta de cada uno: la primera, con los números más cercanos, discurre más rápida, mientras que la segunda, más dilatada en el espacio de la página, transmite fielmente la dificultad a la que se enfrenta el poeta, que podría incluso responder a obstáculos físicos (no olvidemos los problemas de visión que aquejaban a Dámaso Alonso).

Este poema nos lleva a preguntarnos si realmente el autor de *Hijos de la ira* quiso afirmar su condición subalterna frente a la inocencia y la agilidad de la mirada del niño. ¿Qué ha sido del poeta vate, de la guía romántica encendida por el sagrado

fuego de la inspiración? ¿Se ha escondido bajo una capa de falsa modestia o se ha rendido ya a un papel más humilde?

## 1.2 *Perfil del aire*

Para abordar estas cuestiones, nos centraremos a continuación en la obra del gran adversario poético de Alonso (Ruiz Noguera 1991: 12-13), Luis Cernuda, y en su controvertido libro *Perfil del aire*. La publicación de este volumen llega después de la definitiva consagración de la poesía pura, cifrada en las páginas de la *Revista de Occidente* y de sus émulas *Mediodía*, *Litoral* y *El amic de les arts*. En particular, conviene recordar la norma prescrita por *Mediodía* en su primer número de julio de 1926:

Una sola norma: depuración. [...] Depuración en todos los órdenes dentro de una fina cordialidad para los diferentes gustos y tendencias. Las épocas de avanzadillas literarias, de «ismos» y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy solo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida (Barrera López 1999: 40).

El nuevo orden se impone en la república de las letras casi con arrogancia, como heraldo de un monoteísmo poético que alcanza rápidamente su apogeo, pero cuyo máximo esplendor también se consumirá en breve tiempo. Durante estos años la fuerza de atracción de la nueva forma de poetizar es tal que lleva a reinterpretar incluso grandes clásicos del pasado bajo una capa de “pureza”, como acontecerá con Góngora en 1927, a resultas de la efeméride de la conmemoración del tercer centenario de su muerte. Los poetas que allí se dieron cita subrayaron y celebraron en particular el carácter estetizante y “despreocupado” de su obra, asimilándolo y acercándolo a la edad y a los gustos contemporáneos. Así, por ejemplo, Lorca en su admirable ensayo *La imagen poética de don Luis de Góngora*, donde destacan algunas ideas, especialmente significativas para ver cómo la figura del cordobés se conjugaba en la interpretación que de él hizo el granadino con los valores de la poesía pura:

[Góngora] amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables (Lorca 2008: 241); la originalidad de don Luis de Góngora [...] está en

su método de *cazar* las metáforas (Lorca 2008: 243); lo interesante es que tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética (Lorca 2008: 245); naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el mundo con que se funden (Lorca 2008: 247); huye de la expresión fácil, no por amor a lo culto, con ser un espíritu cultivadísimo, no por odio al *vulgo espeso*, con tenerlo en grado sumo, sino por una preocupación de andamiaje que haga la obra resistente al tiempo. Por una preocupación de eternidad (Lorca 2008: 258).

Estas declaraciones nos demuestran cómo en Góngora los jóvenes poetas buscaban un numen tutelar, un apoyo, un amparo sobre quien fundarse y gracias al cual diferenciarse de los demás. Poco les importaba que en esta operación de rescate se perdiese algo de profundidad histórica: lo más importante era la seguridad que en esta alabanza tenían de apoyar sus pies en tierra firme, y sobre todo la posibilidad de lucirse, cumpliendo al mismo tiempo una importante obra de autopromoción, efectuando de hecho, de acuerdo con unas duras palabras de Lara Garrido, un “magistral golpe de mano que encerró al poeta de Córdoba en el círculo estrecho de una hermenéutica limitadamente formalista y empobrecedora” (2008: 321-22).<sup>6</sup>

En este asalto, y con sentimientos que glosaremos enseguida, participó también el jovencísimo Luis Cernuda, ansioso por integrarse en aquel selecto círculo. El sevillano, aun contando con apenas veinticinco años durante la celebración del homenaje, podía presumir ya de varios poemas publicados en *Revista de Occidente*, también gracias a la afortunada entrevista que mantuvo con Juan Ramón en septiembre de 1925, avalado por su profesor Pedro Salinas, quien ejerció una influencia fundamental en su formación, como nos recuerda Díez de Revenga: “podemos decir que Cernuda entra en la órbita del 27 [...] gracias a Salinas” (2005: 31). De ahí que sus versos aparecieran también en *Mediodía*, *Litoral*, *Verso y prosa* y *La verdad*, es decir, la flor y nata de las revistas de la época, bajo la protección conjunta de Salinas y del otro poeta-profesor, Jorge Guillén.

La impresión de seguridad que se deriva de esta acelerada secuencia de publicaciones y su favorable acogida ilusionaron sobremanera al sevillano, hasta el

---

<sup>6</sup> Véase también el artículo de Gabriele Morelli (1997) que describe los pasos que se precisaron para que los jóvenes pudiesen reivindicar su papel de protagonistas en la escena poética del tiempo. En este ámbito cabe también señalar el volumen al cuidado de Andrés Soria Olmedo (2007), sobre los vínculos que los miembros del '27 estrecharon con el poeta cordobés.

punto de imaginar la publicación de su primera colección de poesías, *Perfil del aire*, en 1927, como el primer eslabón de un espléndido porvenir. El librito ve la luz tras solicitar de nuevo la especial protección de Salinas y Guillén –el primero tuvo el honor de recibir la dedicatoria, mientras que al segundo está consagrado el último poema–, quienes se la otorgaron a través de sus cartas, asegurando su bendición y aprecio por la obra del discípulo (Cernuda 2003: 49, carta 70; y 53-55, carta 75). Sin embargo, Altolaguirre, que editó el libro como anexo de su revista *Litoral*, siente la necesidad de animar, y al mismo tiempo amonestar, a Cernuda con estas palabras: “Estamos muy contentos con la publicación de su libro, del que nos hablan muy bien todos –claro–, los que son, los verdaderos y auténticos” (Cernuda 2003: 52, carta 73). ¿Quiénes eran los “auténticos y verdaderos”? Por supuesto no se trataba ni de Salinas ni de Guillén, que, si bien le regalaban el oído a Cernuda, a sus espaldas lo tachaban de malo, malísimo, en pos de que sus versos no llegasen a imprimirse (Pérez Bazo 2004: 411-13), provocando que sus manifestaciones de alegría nos resulten hoy, como mínimo, bastante ambiguas.

La aparición de las primeras críticas confirmó la impresión de que algo no había funcionado en *Perfil del aire*: los ásperos denuestos de Chabás, Ayala y Salazar y Chapela<sup>7</sup>, se clavaron en el corazón del joven Cernuda como espinas, asestándole heridas que nunca sanarían, apartándole de sus compañeros de generación y marcando una “distancia que, con el transcurso del tiempo, se mudó en recelo y enemistad, dilatando las grietas de la relación hasta los límites del desprecio e incluso del insulto” (Pérez Bazo 2004: 398). Si el juicio de Chabás podía ser fruto de una antipatía espontánea, patente ya desde el primer encuentro entre ambos –y que se produjo entre finales de 1925 y comienzos de 1926, como señala Morelli (2002: 25), a la luz de una carta del mismo Cernuda (2003: 16-17, carta 21)– la opinión igualmente desdeñosa del otro par de críticos, que señalaban la deuda de Cernuda con Guillén, hasta acusarle casi de plagio, nos lleva a interrogarnos en cierto modo sobre si su juicio fue realmente atinado.

---

<sup>7</sup> La primera crítica que apareció fue la de Juan Chabás en el diario madrileño *La libertad*, con fecha de 29 de abril de 1927. Siguió la reseña de Francisco Ayala, por aquel entonces todavía desconocido para la mayoría de los literatos, en *La gaceta literaria* (1 de mayo), y finalmente la de Salazar y Chapela en el periódico *El Sol* (18 de mayo).

Y sin embargo, como suele ocurrir en las *querelles* literarias, nos topamos con la postura opuesta de Bergamín, quien afirma rotundamente en su ensayo *El idealismo andaluz*, publicado en *La Gaceta Literaria* a comienzos de junio de 1927, la originalidad de la voz poética de Cernuda, que en los versos de Guillén encontró tan solo “la horma de su zapato”, ensalzando al mismo tiempo *Perfil del aire* como el más bello libro de poesía después de la revelación de Rafael Alberti (Dennis 2004: 174-75). Este comentario positivo gana estatura cuanto más nos fijemos en la calidad primaria que, para Bergamín, un texto poético debía poseer para ser considerado digno de aprecio, a saber: constituir la “expresión de la singularidad de la voz de un poeta” (Dennis 2004: 171).

Por esa razón pasamos ahora a examinar con detalle algunos de los versos cernudianos, para subrayar aquellos aspectos significativos para configurar el espacio de la poesía pura. Elegimos *Perfil del aire*, y no su posterior refundición, *Primeras poesías*, contenida en el volumen de *La realidad y el deseo*, acogiéndonos a la opinión de Carnero, que en su breve pero exhaustiva presentación del libro declaró que “el problema de la vinculación de *Perfil del aire* al purismo poético español sólo puede afrontarse adecuadamente utilizando el texto de la primera edición o una buena edición crítica” (Carnero 1988: 64). Harris se encargó de llevar a cabo dicha edición en 1971, interrogándose con tino sobre la licitud de una operación como la que afrontaba, después del repudio que Cernuda había manifestado a propósito de su debut. En la introducción del crítico británico, que revela una lectura detallada y atenta de la obra del sevillano, hallamos descrita con trazos raudos, pero seguros, la imagen del yo poético que se desprende de *Perfil del aire*:

El adolescente solitario y sensible que es el protagonista de estos poemas se encuentra en casi todos ellos en el ambiente retirado de su habitación al anochecer. [...] El rasgo más notable de su carácter es la indolencia; es un contemplativo que llena su soledad con la visión del mundo que se le ofrece desde la ventana del cuarto o con la contemplación de sí mismo en el espejo y en sus sueños. Él permanece pasivo ante la ventana, delante del espejo o echado en la cama, y son los objetos circundantes los que se activan para dirigir los acontecimientos de los poemas (Harris 1971: 26).

Ya en este párrafo se incluyen motivos comunes respecto a *Poemas puros*. *Poemillas de la ciudad*, que analizamos antes: el yo poético se encuentra confinado en el espacio de su habitación, de modo que la ventana continúa representando su puesto de observación privilegiado. Pero si Dámaso Alonso solía situar sus poemas en el momento en que la luz del día se abría paso entre las últimas sombras de la noche, Cernuda se decanta por la caída del ocaso. A través de esta oposición entre el madrugador Alonso y el crepuscular Cernuda podemos establecer una distinción importante en el temperamento esencialmente otoñal y melancólico de ambos. La espera del día, aunque no se vea siempre compensada según los deseos del poeta, indica en qué medida Alonso asume sobre sí y hasta goza con sus ensoñaciones imposibles, con los vagos anhelos de la muchacha que lo espera incansablemente en el balcón; para Cernuda, que incluso no desdeña alguna incursión optimista en la primavera, el paso de la luz del día a la noche viene a determinar en cambio “una situación de conflicto suscitado por el contraste entre la promesa que se ofrece en la nueva percepción del mundo y aquella misma promesa aplazada por la imposibilidad de darle definición” (Harris 1971: 26), lo que constituirá la base de la sucesiva construcción de la gran arquitectura de *La realidad y el deseo*. El conflicto está presente, aunque quizás todavía algo escondido y larvado, ya desde el poema que da comienzo a *Perfil del aire*, “¡Esa brisa reciente!”:

¡Esa brisa reciente  
en el espacio esbelta!  
En las hojas, abriendo,  
sólo una primavera.

Por el raso absoluto  
del cielo sin divisa,  
pájaros en la mano:  
primeras golondrinas.

Un árbol quieto asume  
la distancia tan breve.  
Así el fervor alerta  
la indolencia presente.

Verdes están las hojas.  
El crepúsculo huye.  
Ya las sombras alcanzan  
las fugitivas luces.

En su paz, la ventana  
Restituye a diario  
Las estrellas, el aire  
Y el que estaba soñando (Cernuda 1971: 107-08).

El contexto primaveral que el adolescente observa embelesado no es suficiente para despabilarle y hacer que también él se una a la naturaleza en su frenético bullicio. Poco a poco, el frenesí de las hojas, de las golondrinas de becqueriana memoria, y hasta del árbol en su quietud fervorosa se retira, al tiempo que las sombras invaden el aire del crepúsculo y la ventana vuelve a configurarse como el marco tranquilizador de una rutina donde cada objeto vuelve a su impalpable anonimato, a su potencia todavía falta de individualidad.

En la composición de *Perfil del aire* Cernuda alterna conscientemente estos pequeños cuadros líricos con décimas de clásico nitor y perfume conceptista, con el fin de otorgarle una impresión de mayor movimiento y variedad al libro; con vistas también, bien es cierto que pecando un poco de vanidad, a mostrar su habilidad versificadora. Sin embargo, no siempre los elementos que ya nos resultan familiares se mantienen fuera de este selecto entorno:

La luz, dudosa, despierta,  
pero la noche no está:  
hacia las estrellas va,  
sobre el horizonte alerta,  
El aire tierno concierta  
con esta cándida hora.  
¿Qué labio forma sonora  
dio a esa risa? La ventana  
traza su verde persiana  
en la enramada a la aurora (Cernuda 1971: 140).

En esta décima de ambientación primaveral la aurora, que surge al final del poema asumiendo así su puesto de relieve, es evocada nombrando aquellos elementos etéreos tan queridos por los puros: la luz, el horizonte, el aire. Harris la interpreta sumariamente leyendo en sus versos una clara e insistente metáfora revolucionaria (Harris 1971: 30), pero es mucho más relevante, a nuestro juicio, desentrañar en este poema, que quizás sea el más guilleniano de *Perfil del aire*, la voz propia de Cernuda. De Guillén hereda el amor por el alba, retratada en el momento preciso de su nacimiento, cuando de la blancura brota de repente en el

aire un atenuado calor. También deriva de Guillén la tensión musical que se advierte en toda la décima, a partir del verbo *alerta* y durante toda la progresiva difusión de la luz, hasta que ésta se descargue en la risa de algún labio desconocido. Y aquí radica la auténtica clave de bóveda: bien puede Cernuda darse cuenta de la creciente alegría que lo inunda, pero no sabe individuar su fuente con precisión. Guillén nombraría con esmero de naturalista cada pájaro trinando en los árboles; él no, porque no puede acceder a la fuente directa del gozo, situada en una dimensión de la que queda originariamente excluido.

De nuevo la ventana sale a marcar, a separar los dos mundos: el cuarto del poeta y la realidad exterior. En Cernuda todo se consume fuera y el poeta se reduce a un ojo, a una ventana desde donde observar, alternando conmoción y hastío vital. Talens subraya también la diferente relación que ambos poetas estrechan con la temporalidad:

En Guillén el poema [...] nos presenta el hecho poético en un momento determinado, estáticamente. Por supuesto que ello no indica la falta de visión *en el tiempo* del hecho en sí, pero los diferentes planos temporales quedan asumidos a un instante único que los engloba. [...] Podemos hablar de un tiempo *en abstracto*, sacado fuera de su propio medio, la temporalidad. En Cernuda, por el contrario, el tiempo se nos da de modo muy distinto. Su palabra no es palabra *acerca* del tiempo, sino palabra *en* el tiempo, como quería Machado, de manera que si en un solo instante guilleniano suma de diversos y variados instantes, la temporalidad no existe, en Cernuda, todo está visto en su fluir irremediable. Uno está en la línea de T. S. Eliot, otro en la de Manrique (Talens 1974: 62).

Es este tránsito continuo, uno de los aspectos que más diferencia a Cernuda de Guillén: en *Cántico*, la contemplación del universo, acompañada por la perfección de la dicción poética, llevan el yo poético a su propia afirmación orgullosa en el instante de la revelación; por otro lado, en *Perfil del aire* la revelación no supone el fin de la experiencia poética, sino un problemático comienzo para recrear aquel éxtasis dentro de sí.

Recordemos las páginas en que Cernuda relata su iluminación poética durante el año del servicio militar, una epifanía similar a la de San Pablo durante el camino hacia Damasco:

Hacia entonces el servicio militar y todas las tardes salía a caballo con los otros reclutas, como parte de la instrucción, por los alrededores de Sevilla; una de aquellas

tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia (Cernuda 2002: 626).

Impulsado por esta *urgencia expresiva*, claro está que Cernuda no siempre consigue decantar sus emociones lo suficiente como para expresarse de manera perfecta. Del todo acertada la metáfora de Rafael Alberti, que en su *Arboleda perdida* escribe:

Se pretendió, al principio, relacionar esta poesía (la de *Perfil del aire*) con la de Jorge Guillén. Pero pronto los buscadores de parecidos se llevaron el chasco. Cernuda había abierto los ojos en la calle del Aire, y el suyo, aun enjaulado en los finos alambres de unas décimas, levantaba en su vuelo temblor y música del sur, muy diferentes de los del poeta castellano. Cernuda era el cristal, capaz, en un instante, de romperse, Guillén, el mármol sólido, elevado a columna. (Alberti 1997: 200)

Un ejemplo de poema no del todo logrado, al menos según parte de la crítica, lo representa el siguiente texto:

Callada. Sábanas mudas.  
Entreabierta en la almohada.  
El sueño con su marfil  
la cabellera peinaba.

El labio duerme. No dice  
lo que supieron las alas.  
Entre las aguas del sueño,  
sirena leda, se salva.

¿Qué blanco corcel de espuma  
impidió que se anegara?  
La está guardando el silencio.  
Callan el eco y las auras (Cernuda 1971: 118).

El juicio de Harris sobre estos versos resulta un tanto despiadado:

“Callada. Sábanas mudas” es un ejemplo del poema que se malogra a causa de la nebulosidad de lo que intenta expresar. Describe una realidad femenina, pero presentada tan vaga y confusamente mediante evocaciones impresionistas que no es fácil saber exactamente de qué se trata. Parece describir lo que sueña una mujer dormida. [...] Este poema fracasa desde todos los puntos de vista, y la causa principal del fracaso es que Cernuda ha tratado de expresar algo que se halla fuera de su propia experiencia vivencial (Harris 1971: 33).

Si esto fuera cierto en todos los poemas de Cernuda, entonces sí que merecería la acusación de imitador con escasos méritos originales. En realidad, el centro del poema es la referencia a Leda –aunque en el poema aparezca en minúscula, disfrazada de adjetivo que vale leer como ‘alegre, contento, plácido’– y al mito de Júpiter metamorfoseado en cisne, con una clara alusión sexual, que todavía el poeta no ha sabido aclarar, ni siquiera a sí mismo. Así, su mirada va realizando giros concéntricos sobre una realidad extraña, porque no responde exactamente a su deseo; y por vez primera se queda muda, sin aquel especial brillo que deriva de su visión más íntima, donde las cosas se le aparecen *como por vez primera*.

Tenemos entonces que preguntarnos: ¿en qué mundos el joven poeta, que todavía debía cursar el duro aprendizaje del deseo y del desengaño que este conlleva, podía encontrar su diapasón? Es el cosmos<sup>8</sup> la única realidad que parece responder a este anhelo todavía primitivo de Cernuda, encendiendo hasta límites inusitados su fantasía poética.

¡Solo está! Ni las nubes,  
ni las fugas de pájaros,  
han de negar su terso  
resplandor tan ingrato.

¡Firmamento total,  
todo espacio desierto,  
sinfín de la medida  
en la palabra: cielo!

Desbordando en el aire  
las luces redivivas  
aclaran felizmente  
nuestra nada divina.

Esta sede final...  
El universo en calma...  
–Arboles a la orilla  
soñolienta del agua–.

Sobre la tierra estoy.  
¡Dejadme estar! Sonrío  
a todo el orbe: extraño  
no le soy, porque vivo (Cernuda 1971: 115-16).

---

<sup>8</sup> Adoptamos para la expresión de este concepto la terminología descrita por el Grupo  $\mu$  en su *Retórica de la poesía* (1977).

El poeta entra aquí en relación con el cielo<sup>9</sup>, purificado incluso de la presencia de nubes y pájaros, ya que podrían perjudicar su absoluto resplandor. Su realidad total esta vez no se contempla desde una ventana, ni en el espacio protegido de una habitación. El poeta empuja más allá su límite, y se coloca, en la cuarta estrofa, al lado de un río, rodeado por árboles. Podría debatirse si este entorno pertenece realmente al mundo natural –como parece creer Harris (1971: 29-30)– o bien si, como opinamos, sólo representa otra variante del *locus amoenus*<sup>10</sup> –lo que desvelaría, nuevamente, cierta artificiosidad en la experiencia de Cernuda, y su necesidad de acudir a la mediación del contacto directo con la naturaleza a través de esquemas y recursos más familiares.

Lo cierto es que de esta intensa contemplación deriva, para Cernuda, un sentimiento más agudo de su propia existencia: todo un logro, para quien, en muchas ocasiones, se representará a sí mismo como un fantasma o una sombra (baste pensar en el poema “Primavera vieja” de *Como quien espera el alba* o en los “Cuatro poemas a una sombra” que abren *Vivir sin estar viviendo*, Cernuda 1993: 349 y 383-91). A través de este contacto, el sevillano “no sólo proclama gozosamente su residencia en el mundo, sino que también afirma su individualidad nacida del descubrimiento de aquel mundo en torno suyo” (Harris 1971: 30). Es una manifestación más de aquella tendencia a proyectar el yo poético en el cosmos (Rosso 2002). Sin embargo, el gozoso sentimiento de comunión con la naturaleza no consigue prolongarse, ya que típica de la adolescencia es también la alternancia entre estados de fervor y otros más depresivos. El joven Cernuda parece sujeto a dicha ciclotimia durante todo *Perfil del aire*, y para ejemplificar mejor lo que acabamos de decir, tomemos en consideración el poema “El divorcio indolente”, que ya en su primer verso preanuncia una separación aceptada con pasiva resignación:

El divorcio indolente  
Ya la quietud se brinda.

---

<sup>9</sup> Sobre la importancia del concepto de ‘cielo’ en la obra de Cernuda, v. Ulacia (1986).

<sup>10</sup> Esta referencia al *locus amoenus* es el primer germen del camino que llevará Cernuda, una vez acabado *Perfil del aire*, a escribir su *Égloga Elegía Oda*, en polémica oposición con cuantos habían criticado su manera tan clásica de versificar. Sobre las relaciones que *Égloga Elegía Oda* mantiene con la producción posterior de Cernuda, v. Valdés (1983) y Rosso (1994).

Mullendo está la sombra  
la blancura inaudita.

Si los sentidos nuevos  
al presente se abren,  
temprano es para el gozo,  
que no amanece nadie.

Y las músicas van  
a endulzar el antaño.  
¿Qué mano detendría  
el sonido acordado?

La almohada no abre  
los espacios risueños,  
pero da la certeza  
de que existen más lejos.

El tiempo en las estrellas.  
Desterrada la historia.  
Los sentidos se duermen  
aguardando sus bodas (Cernuda 1971: 110-11).

El entorno ya en demasía familiar de la habitación de Cernuda es el teatro de una escena de melancólica ensoñación; desaparecen los colores y se borran los contornos en una quietud indefinida y blanquecina. Está presente el recuerdo de la experiencia vital vivida tan intensamente, pero no existe (¿todavía?) con quien poder compartirlo. “No amanece nadie”: el amanecer, el momento favorito de Guillén, en tanto que instante de la revelación del mundo en su perfección, todavía queda guardado e inaccesible para Cernuda. Una vez más la reflexión sobre la temporalidad se reduce a una oposición dinámica entre acto y potencia, bien cifrados en la valencia bisémica de la palabra *sueño*, en tanto que momento activo de la imaginación y pasivo para el sujeto que duerme. Este conflicto se traslada también al plano espacial: a la potencia le corresponde la lejanía, único lugar –o mejor, en su virtualidad, no-lugar– donde lo vivido y la felicidad que deriva del sentirse vivo y uno con el cosmos permanecen constantes. Al igual que en el Alonso primerizo, esta lejanía no supone incertidumbre ni peligro; solo se trata de una suspensión momentáneamente necesaria, ya sea por falta de madurez, ya por una forma de indulgencia para consigo.

Pero en esta separación y falta de acuerdo entre el sujeto y la naturaleza arraiga un sentimiento de angustia vital que tendrá consecuencias: “El descubrimiento de que

la unidad esencial entre el hombre y la naturaleza no existe supone para aquél el descubrimiento de la soledad. Ya no es uno *con* el cosmos sino uno *en* el cosmos” (Talens 1975: 250). La sensación de soledad marca el paso de la contemplación de la primavera a la observación melancólica y angustiosa del otoño:

¡Instante! Como pasado  
solemnemente se aleja.  
Sólo el tiempo permanece  
En distintas primavera.

Por debajo del otoño  
Las aguas pasan sedientas.  
Un árbol mustio se olvida  
De las hojas que lo dejan.

La llama tuerce su hastío,  
Sola su pura presencia,  
Y la lámpara se duerme  
Sobre la frente que vela.

Inasible todo. Ausentes  
Las rosas que Ayer abriera.  
Pero queda su secreto  
En las verdes alamedas.

Al sol tenderá la playa  
Sus soledades de arena.  
Venus, no nacida, yace.  
La tierra y el mar la esperan (Cernuda 1971: 125-26).

El *locus amoenus* de “¡Solo está!” se ha transformado en un entorno fúnebre donde toda la naturaleza está sofocada por el polvo y el paso del tiempo; de la primavera perdida no queda ni rastro. El poeta desaparece en la observación del paisaje (Rosso 2002), y encuentra un atenuado placer decadente en el hórrido espectáculo de la naturaleza que se marchita, visto desde el sosegado interior de su habitación, donde si la llama se cansa de velar, su frente en cambio sigue siempre despierta, perdida en sus reflexiones. No hay indicios de la naturaleza fervorosa y activa del pasado, excepto en la memoria, pero: ¿puede existir memoria de algo que no se ha vivido aún? Aunque débil y abstracta, como señala Harris (1971: 38), la figura de Venus, en cuanto personificación de la belleza y de lo vital, resulta útil para nuestras reflexiones. “No nacida, yace” es la manifestación, en un verso quizás demasiado facilón, de esta paradoja que siente Cernuda. Todavía no ha despertado

a la vida de los sentidos, pero ya el cansancio y el hastío le hacen sentirse muerto. Es una impresión que asomaría de nuevo en el poeta más maduro, verbigracia en el durísimo ataque a la familia consagrado en estos versos del poema homónimo, incluido en *Como quien espera el alba*: “Te dieron todo, sí: vida que no pedías / y con ella la muerte de dura compañera” (Cernuda 1993: 334).

El recorrido cernudiano que hemos querido trazar aclara cómo, en un conjunto de piezas comunes pertenecientes al repertorio ofrecido por la poesía pura, el poeta logró que aflorara su personal voz y angustia de joven adolescente. Incluso con sus fallos y errores, *Perfil del aire* no deja de ser un libro personal, muy personal, y no podría ser de otra manera, si consideramos el *perfil* de quien lo escribió. Esta vocación intimista se ve reflejada también en la atención constante a la dimensión interior: pocas veces Cernuda contempla la naturaleza en un lugar diferente de su cuarto, y casi siempre la mirada, dirigida en un primer momento hacia los elementos cósmicos, acaba por dar en el blanco de su individualidad escindida. Al mismo tiempo, la dimensión de la lejanía se configura como alteridad necesaria para poder otorgar voz a esta individualidad, el horizonte contra el cual detallarse de forma problemática, descubriéndose dramáticamente solo.

De esta manera la pureza de la poesía consiste, para Cernuda, en un camino que lo lleva a percibir más agudamente su dolor y soledad, sensaciones exacerbadas por el convencimiento de estar sufriendo una incompreensión, sentimiento que se traducirían finalmente en una decepción que no le habría de abandonar nunca.

### **1.3 *Ámbito***

Aunque parte de la crítica haya tachado *Ámbito*, al par que *Perfil del aire*, de libro primerizo y algo apartado de la obra posterior de su autor<sup>11</sup>, una lectura más atenta demuestra la preexistencia, incluso en aquellos versos juveniles, de los gérmenes de una voz muy personal, capaz de integrar con perspectivas nuevas nuestro análisis sobre la poesía pura.

---

<sup>11</sup> Nótese por ejemplo el juicio demasiado áspero de Gullón: “*Ámbito* es un librito adolescente, claro en lenguaje y sentimiento, sin nada de revolucionario, ni siquiera demasiado audaz” (Gullón 1958).

La aventura poética de Aleixandre empezó durante unas vacaciones de verano en la localidad de las Navas del Marqués, provincia de Ávila, al tiempo de su amistad incipiente con Dámaso Alonso, allá por 1917. Estos primeros cimientos, elaborados en gran parte durante los cinco años sucesivos, con una última propagación hasta 1924, quedaron recogidos en el famoso *Álbum*, cuya edición Alejandro Duque Amusco preparó en 1993, aunque muchos de los poemas se conocieran desde antes al estar incluidos en antologías, o citados por los mismos Aleixandre y Alonso en ocasiones varias. Además del magisterio juanramoniano, que va a ejercer una influencia cada vez mayor con el paso de los años, en *Álbum* se encuentran ecos machadianos y creacionistas (sobre todo de Rubén Darío) que, combinados con las sucesivas aportaciones provenientes del mundo de lo irracional y de la frecuentación de los poetas del Siglo de Oro, sobre todo los místicos, constituyen la piedra de toque para la escritura de *Ámbito*.

Su publicación en 1928 lo hace coevo de *Cántico* y *Perfil del aire*, libros con los cuales mantiene importantes puntos de contacto, aunque se diferencie en un aspecto decisivo: tanto *Perfil del aire* y, en medida incluso mayor, *Cántico*, son cancioneros que otorgan a la luz del día una importancia especial; al contrario, en la estructura muy calibrada y casi simétrica –esta disposición tan precisa y tan solo mínimamente irregular es ya un rasgo típico de Aleixandre– de *Ámbito* predomina la noche, cuyo retrato aparece a escandir las diecisiete partes en que se divide el libro (Duque Amusco 1989). Es una de estas visiones nocturnas de hecho la que abre el libro en “Noche cerrada”:

Campo desnudo. Sola  
La noche inerme. El viento  
Insinúa latidos  
Sordos contras sus lienzos.

La sombra a plomo ciñe,  
Fría, sobre tu seno  
Su seda grave, negra,  
Cerrada. Queda opreso

El bulto así en materia  
De noche, insigne, quieto  
Sobre el límpido plano  
Retrasado del cielo (Aleixandre 1990: 77-78).

A diferencia de *Poemas puros* y *Perfil del aire*, donde el sujeto poético se encuentra a menudo encerrado en un cuarto y separado del entorno, *Ámbito* manifiesta desde el principio una clara preferencia hacia los espacios abiertos, donde la voz poética puede entrar en contacto directo con el cosmos. Aun así, el entorno nocturno que se configura en estas tres estrofas iniciales se ve comprimido entre dos planos, el campo y el cielo, dando vida a una atmósfera opresiva que volverá a aparecer en todo el libro. A partir de esta compresión que opera entre el campo y el cielo, la noche, fría como un mundo desolado y sin vida, toma consistencia material y se propone como entidad física y palpable, que esconde en su seno, inmóvil y todavía indistinto, el bulto, palabra clave de la corporeidad en todo Aleixandre. En esta noche cerrada asistimos al nacimiento del mundo, a aquel *Big Bang* metafísico al que apunta Rafael Fombellida en su artículo (2009), que no prorrumpe con luces y estrépitos en el escenario, sino que más bien se derrama como jugo exprimido que va poco a poco tomando consistencia.

La noche va a volver ocho veces en la arquitectura del libro, colocadas como pausas de respiración entre cada grupo de tres poemas, como si el universo tuviese que detenerse un momento, para recobrar aliento y seguir en la expansión de este *ámbito*. No cabe duda de que el origen del mundo se encuentra en un espacio ideal, con rasgos afines al *Hyperuranion* de ascendencia platónica:

Hay un temblor de agua en la frente.  
Y va emergiendo, exacta,  
La limpia imagen, pensamiento,  
Marino casco, barca.  
Arriba ideas en bandada,  
Albeantes. Pero abajo la intacta  
Nave secreta surge,  
De un fondo submarino  
Botado invento, gracia (Aleixandre 1990: 81).

Este poema, titulado "Idea", sigue a "Noche cerrada", y presenta claramente, a través de la metáfora del barco, el nacimiento de la idea, en contraposición con la nada pre-existente. El punto de partida es siempre un elemento líquido: en este caso el agua, que se coloca en el espacio liminar de la frente, asociado por metonimia con las ideas por lo menos desde los poemas homéricos. Como en "Noche cerrada", el espacio concreto se inscribe en medio de dos virtualidades,

organizadas según el eje arriba-abajo: las ideas en bandada de arriba versus la multiforme masa de agua del espacio submarino. El esquife que se dibuja bajo la tenue luz de las ideas es expresión al mismo tiempo de lo efímero y duradero:

Un momento detiene  
Su firmeza balanceada  
En la suave plenitud de la onda.  
Polariza los hilos de los vientos  
En su mástil agudo,  
Y los rasga  
De un tirón violento, mar afuera,  
Inflamada de marcha,  
De ciencia, de victoria (Aleixandre 1990: 81-82).

Aunque el barco parezca a punto de rendirse frente al vigor de las olas, su existencia como individualidad distinta le otorga aquella fuerza necesaria a afirmarse y a romper el continuum de la virtualidad indefinida, representada por la masa del agua. El paso sucesivo para eternizar la idea es comunicarla, un objetivo ambicioso que se puede lograr solo a través de la lengua:

Hasta el confín externo -lengua-,  
Cuchilla que la exime  
De su marina entraña,  
Y del total paisaje, profundo y retrasado,  
La desgarrar (Aleixandre 1990: 82).

Hay cierto grado de violencia -la cuchilla- en la operación que separa definitivamente la idea singular del entorno indistinto en que se ha formado, llámese mar o paisaje, y la echa fuera, en un espacio nunca visto, más allá del límite insuperable constituido por la conciencia del sujeto.

En este espacio intersubjetivo e inexplorado habita el viento, protagonista del tercer poema de *Ámbito*, al cual le reserva la difícil misión de poner en contacto los cuerpos de los amantes:

Si te das al viento,  
Date toda hecha  
Viento contra viento,  
Y tómame en él  
Y viérteme mi cuerpo,

Antes que mi frente,  
Tú y el viento lejos,

Sea solo roce,  
Memoria de viento (Aleixandre 1990: 83-84).

Solo perdiendo la propia consistencia corpórea los sujetos pueden alcanzar aquella unión que es típica del caos primordial del que surgieron. El viento, elemento fundamental de la poesía de Aleixandre, puede actuar como médium en esta operación por ser testigo omnipresente de la creación, miembro, con el mar y el tiempo, de un conjunto selecto de realidades cósmicas eternas. Además, en la urgencia que este poema manifiesta a propósito de la reunificación de los amantes, se anticipa también aquella visión negativa del recuerdo que influenciará el último Aleixandre: tras la intensa y momentánea experiencia vital, se extiende siempre el dominio de la nada y del caos primordial.

Un ejemplo del proceso de eternización del recuerdo lo ofrece el poema sucesivo, "La fuente (Ingres)", ocasionado por la rememoración del cuadro homónimo del autor impresionista, contemplado durante una visita a París (Mesa 1993). La experiencia real, por medio del arte, se transforma y adquiere dimensión absoluta:

Sobre la fuente había piedra limpia.  
Limpia el agua pasaba.  
Había sol y campo. Tu serena  
Carne se ofrecía  
Caliente al viento, hecho gracia.  
Pasé yo por tu lado. Enhiesta estabas,  
Cántaro a la cadera, a regresar.  
Pasé yo por tu lado. Fresco niño,  
A detenerme iba. Tú alargaste  
tu gesto permanente y me dijiste:  
Pero, pasa...

Y pasaba, pasaba largamente, prolongando  
Bajo tu sombra mi estancia.  
Cuando ya mi cuerpo estaba lejos  
Y junto a tu sombra el agua (Aleixandre 1990: 85).

La transitoriedad del agua y del espectador que pasa admirado a su lado contrastan con el cuadro, expresión concreta y permanente de una idea. Frente al fluir continuo del tiempo, representado a través de la confusión de planos temporales, con el poeta que se retrata nuevamente niño, la fuente se mantiene orgullosamente igual a sí misma, negando al poeta incluso la posibilidad de detenerse un momento. El poeta no puede evitar que la corriente del tiempo lo

embista y lo arrastre lejos, pero puede volver a la fuente en su memoria. En la última estrofa el recuerdo, evocado desde una lejanía que afecta tanto el tiempo como el espacio, se coloca en la sombra de la fuente, reconociendo la necesidad, para eternizarse, de volver al espacio de indeterminación primitivo, tal y como ya ha hecho el agua.

En la noche “Cinemática”, que abre otro ámbito del libro, apreciamos una nueva aportación a sus versos: se trata de la inclusión en los poemas de esta sección de elementos geométricos, provenientes de las experiencias vanguardistas:

Tubo. Calle cuesta arriba.  
Gris de plomo. La hora, el tiempo.  
Ojos metidos, profundos,  
Bajo el arco firme, negro.  
Veladores del camino  
-ángulos, sombras- siniestros.  
Te pasan ángulos -calle,  
Calle, calle, calle-. Tiemblos.  
Asechanzas rasan filos  
Por ti. Dibujan tu cuerpo  
Sobre el fondo azul profundo  
De ti misma, ya postrero (Aleixandre 1990: 90).

La estrofa se abre con una greguería que reduce la calle, escenario de este fragmento, a un tubo gris de plomo, una realidad mucho más trivial y asequible. El mismo proceso de simplificación se observa para las cejas, descritas como arco firme, negro, mientras toda la calle se descompone en ángulos y sombras que en el universo bidimensional así delineado se imponen sobre la figura femenina, confundida en el fondo. En esta geometrización se puede leer un intento de llegar con la mirada a una realidad simple, absoluta, más fácil de transmitir. El ojo ve la forma con toda evidencia, y esta se le presenta casi parada, en un fotograma de película: así “Niñez”, poema sin verbos -y por lo tanto sin acción- donde la esencia de la edad infantil, inconsciente e impermeable al paso del tiempo, se describe a través de un giro continuo:

Giro redondo, gayo,  
Vertiginoso, suelto,  
Sobre la arena. Excusas  
entre los tiernos fresnos (Aleixandre 1990: 95).

También puede ser la forma misma, en este caso la del pie, la que devuelva una impresión de vida:

Menudo imprime el pie  
La huella de los dedos  
Sobre la arena fina,  
Que besa largo el viento.

Levántala, la lleva  
A dar contra mi pecho,  
Y, aún calientes, cinco  
Yemas de carne siento.

El gesto blando que  
Mi mano opone al viento  
Es molde que yo al breve,  
Huidizo pie le ofrezco.

Mas ya al paisaje, esquivo,  
Se alza y quiebra el céfiro,  
Y el pie con lluvia fina  
De arena cae disperso (Aleixandre 1990: 98).

Aun cuando los ojos no pueden percibirla ya, algo de la forma se perpetua en la materia en que quedó impresa. Así, los granos de arena que una ráfaga levanta y dirige contra la mano del poeta, se convierten en sensación táctil y concreta de un pie, aunque efímera. La esencia de las cosas, pues, su “sustancia”, para decirlo con Aristóteles, se encuentra en la forma, organización temporánea, animada y perceptible a través de los sentidos, que es jerárquicamente superior a una materia que solo se propone como conjunto inerte de posibilidades.

La ruptura por parte de la luna (símbolo de valor negativo en todo *Ámbito*, por propagar la luz a través de un reflejo inauténtico) de la oscuridad nocturna y total en “*Riña*”, abre las puertas a la posibilidad que, en la descripción del espacio, se configure un ámbito intermedio, separado, que rompe el orden cíclico nada-individualidad–nada, introduciendo una desplaciente sensación de desarraigo. Tal es, por ejemplo, el efecto provocado por la adolescencia, cuyos efectos se analizan en el poema homónimo:

Vinieras y te fueras dulcemente,  
De otro camino  
A otro camino. Verte,

Y ya otra vez no verte.  
Pasar por un puente a otro puente.  
-El pie breve,  
la luz vencida alegre-.

Muchacho que sería yo mirando  
Aguas abajo la corriente,  
Y en el espejo tu pasaje  
Fluir, desvanecerse (Aleixandre 1990: 105).

Lejos de ofrecer una identidad reaseguradora, las repeticiones muestran cuán distintas se ven las cosas tras el rápido paso de los años de la adolescencia. La luz y la alegría de la inocencia infantil, pues, han desvanecido en el breve dístico colocado en aparte, y el muchacho que embelesado observaba la corriente ahora puede ver su mismo rostro reflejado en las aguas, sintiendo por vez primera el tenue desconsuelo que provoca el paso del tiempo en la vida del hombre.

Es así que en “Retrato”, mientras el patinador ejecuta un despreocupado “ocho” sobre el hielo, la muerte asoma en la superficie del pensamiento, a fin de separarlo de su público, que solo sabe observar sus evoluciones extasiado; es también así que, en el espacio tranquilo y protegido del tálamo, la luz que filtra por una ventana se insinúa para dividir a los amantes:

Como la luna en primavera,  
Una ventana  
Nos da amarilla lumbre. Y un estrecho  
Latir  
Parece que refluye a ti de mí.  
No es eso. No será. Tu sentido verdadero  
Me lo ha dado ya el resto,  
El bonito secreto,  
El gracioso hoyuelo,  
La linda comisura  
Y el mañanero  
Desperezo (Aleixandre 1990: 108-09).

La asociación con la luna revela desde el principio el aspecto amenazador de la ventana, que muestra a la amante en la cama como realmente es, una entidad separada que, por su propio camino, fluye hacia la muerte. Aleixandre se opone a esta sentencia a través de uno de sus recursos más típicos: la rectificación. Gracias a aquella, el poeta aleja de sí la verdad no deseada, y puede concentrarse en la tarea de guardar el gozo de la unión erótica.

Como en todo Aleixandre, amor y muerte se presentan íntimamente anudados, pero la suspensión del pensamiento luctuoso que la rectificación ha consentido otorga nuevo vigor y entusiasmo para gozar de la vida, que se traduce, desde el punto de vista espacial, en un ansia por derribar límites. En “Agosto” la noche se vuelve total y absoluta: aunque la luz de las estrellas la alumbre, éstas no pueden escalfar su negrura, más bien la enriquecen. La noche se asocia con una prostituta, que a cualquier hombre ofrece las joyas de su cuerpo:

Rotunda afirmas la vida  
Tuya, noche, en secreto:  
Porque el mundo entero es ciego:  
Que tú lo gritas, la noche,  
Te vendes, ¡te das!, en sueltos  
Ademanes sin fronteras  
Para los ojos abiertos (Aleixandre 1990: 113-14).

La noche está ahí, y no podría ser de otra forma, pero para gozar de su presencia es necesario un aprendizaje, saber ver, distinguir el secreto de la noche, su existencia total, definitiva, a través de la cual el hombre también puede sobrepasar sus límites. Se aprecia de la noche su entregarse desnuda, *impura* (¡cuán contundente este adjetivo en una época en que todos buscaban la pureza) y, a costa de disfrutar con ella, se acepta también la muerte consiguiente. No hay rectificación esta vez: en el entorno blanco de su cuarto, iluminado por la luz del día, el joven Aleixandre pasa los días de su “Juventud”, y expresa el mismo deseo:

Paredes, techo, suelo:  
Gajo prieto de tiempo.  
Cerrado en él, mi cuerpo.  
Mi cuerpo, vida, esbelto.

Se le caerán un día  
Límites. ¡Qué divina  
desnudez! Peregrina  
luz. ¡Alegría, alegría! (Aleixandre 1990: 117-18).

El espacio claustrofóbico en que se ve encerrado el poeta, forzado a consumir allí su vida, cae bajo los golpes de una luz deslumbrante. La desnudez que se intuye en este océano de luz que invade el espacio es divina, porque permite ver las cosas en su esencia, desde el mismo punto de vista de Dios, y esto le provoca una alegría

irrefrenable, que se exalta en las exclamaciones finales. Pero como hemos aprendido, todo tiene su precio: la caída definitiva de los límites y la iluminación final pueden llegar solo pagando con la vida:

Pero estarán cerrados  
Los ojos. Derribados  
Paredones. Al raso,  
Luceros clausurados (Aleixandre 1990: 118).

Es una conclusión coherente con todo el camino poético que recorrerá Aleixandre, y que anticipa su poesía última. El conocimiento definitivo, la fusión con la luz (o con la noche) puede llegar solo con la muerte; mientras estamos vivos atravesamos un

Valle resonante  
Centrado en las ondas  
Intactas del día.  
Fontanar de la honda  
Vida, entre la oscura  
noche a voces romas  
y la insinuante  
mañana sonora,  
en sutiles lenguas  
claras brotadora (Aleixandre 1990: 120).

No obstante el manantial desde el cual brota la vida siga oculto, al valle, suspendido entre noche y día, le llegan los ecos seductores de ambos: ¿cómo decidirse por uno o el otro?

La fascinación que Aleixandre siente por el no-ser y la noche, la entidad que mejor se acerca a este concepto, es una muestra importante de la peculiaridad de su sistema de pensamiento binario, que singulariza a nuestro autor dentro del panorama de la poesía pura. Versos como los de “Pájaro de la noche”:

Fronda. Noche cerrada. Ausente el cuerpo,  
Se captarían  
Imágenes borrosas, a su contacto nítidas.  
Volúmenes de sombra desalojan  
el aire claro de la luna.  
Es inútil pensarlo. De luz y seda, nada.  
Pero presencia de presencia  
De frío y tacto, de planos repetidos (Aleixandre 1990: 127).

Suenan a perversión intencional de los esquemas compositivos típicos de la poesía pura. Los pájaros de Guillén, que al alba cantaban en las frondas, se confunden en el espeso volumen de la noche. La luz lunar y sus falsas revelaciones son huéspedes indeseados en este entorno, donde la vista no sirve: es el tacto, que revela la contigüidad existencial de los varios planos de sombra, el sentido con que se puede descubrir su presencia. Sin embargo, del contacto entre los cuerpos –mejor quizás sería llamarlos *bultos*, con término más indeterminado y tan aleixandrino– no nace calor ninguno: domina un frío total, absoluto, que restituye, al apuntar del sol, un pájaro mudo y eterno:

Estático y opaco, de entre las negras valvas,  
Con volumen y forma, helado y cierto (Aleixandre 1990: 128).

La visión de este pájaro helado confirma que, según la poética de Aleixandre, solo aceptando el abrazo de la muerte se puede llegar al conocimiento certero y definitivo. Con esta constatación estamos a punto de poner ya un punto final en la lucha entre luz y día que da vida a *Ámbito*, que hasta podría convertirse en aporía de la poesía –pues en la muerte, el pájaro se enmudece– si no interviniera un nuevo sujeto, que impone un cambio de perspectiva.

La sección “Mar”, pues, rompe con la cíclica sucesión de noches que ha escandido *Ámbito* hasta este momento, y propone la visión de un ente que “representa las fuerzas de la naturaleza, implacables, constantes. Y en cierto modo inútiles” (Duque Amusco: 45). La descripción del mar arranca desde el momento en que dejamos al pájaro muerto sobre la rama, el nacimiento del día, en el que la luz “mata” a la noche:

Todo el ámbito se recorre, se llena  
De crecientes tentáculos,  
Alba clara, alba fina, que se adentra  
A volúmenes largos, en estratos de luz,  
Desalojando la estéril sombra,  
Fácil presa a esta hora.  
Comienzan a alzarse bultos  
De espuma voluntaria,  
Inminentes.  
No permitáis que emerja (Aleixandre 1990: 132).

El ámbito, la porción de espacio vastísima del mar, cede el paso a la luz y a la voracidad de la vida, que como un animal se anima para abrir grietas en el bloque monolítico de su cuerpo, creando la ilusión de la multiplicidad en las olas que se levantan como bultos todavía indistintos. La exhortación final suena ya a derrota, y precisa aquel aspecto que Duque Amusco define con la fórmula de “la inutilidad del esfuerzo”: el mar no puede oponerse a que luz y sombra libren su batalla sobre su piel, alternando sus victorias según el ciclo inalterable de noches y días. A completar el cuadro, leemos como en “Mar y noche” se introduce precisamente la situación opuesta:

El mar bituminoso aplasta sombras  
Contra sí mismo. Oquedades de azules  
Profundos quedan quietas al arco de las ondas (Aleixandre 1990: 133).

La vuelta de la noche se convierte en otra acción violenta sobre la superficie de las aguas, expresión de un deseo de auto-aniquilación del mar que se afana en crear y volver a borrar su identidad, en un suplicio parecido al de los titanes. Las imágenes de lucha y de vacío devorador tocan su fin en la última estrofa del poema, cuando se describe a la noche ya plenamente instalada en el espacio del cielo:

Mientras la noche rueda  
En paz, graciosa, bella,  
En ligado deslíz, sin rayar nada  
El espacio, capaz de órbita y comba  
Firmes, hasta hundirse en la dulce  
Claridad ya lechosa,  
Mullida grama donde  
Cesar, reluciente de roces secretos,  
Pulida, brilladora,  
Muestra en superficie (Aleixandre 1990: 134).

Es un cambio radical de perspectiva: luz y sombra dejan de presentarse como entidades puramente antagónicas, y alcanzan en su abrazo aquella fusión de amor y muerte que es uno de los rasgos distintivos de Aleixandre. La agitación del mar se aplaca finalmente en la noche que lo cubre todo, y que se aplica a la realidad como un velo ligero. En la delicadeza con que se cumple esta operación la noche muestra haber aceptado su destino: desaparecer con la llegada del día, dejando, como último regalo para los ojos, una superficie renovada en el regazo de su seno.

La solución de esta lucha entre luz y sombra permite que la sección que se abre a continuación (la V) sea la más solar de todo el libro. Por fin, el mundo se ofrece a la mirada del poeta en una luz total, que le ofrece la ocasión de meditar sobre la correspondencia entre la visión directa de la imagen y su reproducción mental, como en “Campo”:

Mañana vieja. Filosofía. Nueva  
Mirada hacia el cielo  
Viejo.  
Con mi mano los hilos recogidos  
a un punto nuevo,  
exacto, verdadero.

Campo, ¿qué espero?

Definición que aguardo  
De todo lo disperso.  
Suprema vibración de los hilos  
Finos, en el viento,  
Atados a mi frente,  
Sonora en el silencio (Aleixandre 1990: 139).

El poema está claramente repartido en dos mitades, separadas por la pregunta definitoria: ¿qué es el campo? En la primera estrofa se describe la fenomenología que precede a la aprehensión de esta nueva idea: el cielo, realidad bien conocida, se revela en una mirada nueva, concentrando en un punto el concepto, tan preciso, de campo. El fragmento muestra rasgos que se pueden claramente adscribir a la influencia de la poesía pura: entornos y espacios familiares se ven reemplazados por su nueva versión mental y concentrada. Así en la segunda estrofa asistimos a la configuración del campo en abstracto, con las ideas que resultan más afines: dispersión, hilos de hierba, viento. El *adynaton* final “frente / sonora en el silencio” derriba todas las dudas sobre la naturaleza de este campo, y lo coloca en aquel espacio de virtualidad absoluta que es la mente del poeta.

La luz también se puede asociar con el cuerpo femenino, como en “Luz”, donde la progresiva abertura de los brazos de una mujer gigantesca se corresponde con la creciente invasión de todo el espacio por parte de la luz. En la contemplación de la desmesurada extensión de este ámbito iluminado, que en su inmanencia alcanza la

perfección de su ser, la voz poética parece encontrar tierra firme, un lugar que, sólido, se resiste al cambio, en la afirmación absoluta del día:

Llegas tú, y el marco acaba,  
Cierra, y queda firme el día (Aleixandre 1990: 141).

Sin embargo, sabemos por la alternancia que domina las páginas de *Ámbito* que tampoco este equilibrio puede ser eterno, pues se va a disolver en cuanto llegue la noche. En "Íntegra" domina un clima de desasosiego interior causado por la desaparición de aquellos límites que, aunque remotos, la luz del día parecía ofrecer:

¿Qué hora? La de sentirse  
aislado, roto el recinto  
-límites-, sobre la frente  
suelta los celajes lívidos (Aleixandre 1990: 145).

La noche sorprende al poeta solo y lo envuelve en su dimensión total, borrando todo sistema de referencia y dejándolo al desnudo. Podría ser una destrucción trágica, y en cambio, avisados por la feliz fusión entre luz y día que se había producido al final de "Mar en la noche", asistimos a una progresiva recuperación de confianza, a la aceptación de la noche y de su misteriosa consistencia:

Siento en mi cuerpo, ceñido,  
Un tacto duro: la noche.  
Me envuelve justo en su tino.  
¿Mi alma sola? Aquí estoy,  
cuerpo, pasión. ¡Vivo, vivo!  
¿Me sientes? La noche. Cuerpo  
mío, basta; si yo mismo  
ya no soy tú. Mas ¿qué pides,  
si eres contorno? ¿Eres mío?  
(Firmes siento los perfiles.)  
¿Tu amor? Es la noche. Mío  
es ya. (Me pasa el silencio:  
le soy presente.) ¡En ti vivo! (Aleixandre 1990:146).

Una vez más, es el tacto el sentido destinado a mover los primeros pasos por el entorno desconocido. El poeta sale del solipsismo del alma y, fusionado con la noche, siente a través de su piel. Así el cuerpo inútil queda abandonado por su insuficiencia a expresar la nueva condición: se convierte en contorno, en límite

sobre el cual la noche puede verter su sobreabundante totalidad, fijándolo. La voz individual ya no es suficiente a describir el encuentro con amor o muerte, noche o día, y por ello se desdobra en el diálogo que, aunque en forma todavía prematura, anticipa los resultados finales de la poesía aleixandrina.

Desde el nuevo conocimiento alcanzado, el poeta procede en un camino de progresiva autoconciencia, que se refleja en los momentos del alba y del crepúsculo, describiendo el exacto y precario equilibrio entre luz y sombra que los compone:

Luz difusa en la hora  
Última,  
De cosas que, si han sido,  
Se tornan paso  
A paso ("Final", Aleixandre 1990: 149).

Hallazgo en las sombras:  
Luz de la mañana  
Entre las riberas  
De la noche ("En el alba", Aleixandre 1990: 151).

Aleixandre va introduciendo su reflexión sobre la dimensión del tiempo, aquí al acecho en ambos poemas. El crepúsculo y el alba son tan solo configuraciones momentáneas, instantes privilegiados en los que es posible observar la fusión entre luz y sombra y que, debido a la acción poderosa del tiempo, rápidamente dan lugar a la plenitud del día y de la noche.

El sujeto lírico también se hunde en el río del tiempo en "Viaje", afrontando la paradoja de un movimiento inmóvil, pues es el tiempo de un día el que va pasando, en círculo, a su alrededor. Empieza a imponerse, en el acarreo de realidades cósmicas diversas y en las yuxtaposiciones irracionales, cierto sabor superrealista, la sensación de que el aprendizaje del poeta para encontrar su voz verdadera está a punto de terminar, la sensación de que el *Ámbito* se ha ensanchado lo suficiente. En esta línea de pensamiento destaca la noche de "Cruzada", seleccionada por el mismo poeta para su antología personal *Poesía superrealista* (1971). "Cruzada" es un diálogo entrecortado por acotaciones continuas, que causan la oscilación entre el vagar de los placeres de la noche y del día:

-¿Vendrá ya la luna?- (Liso

ciñe y reverbera.) –¿Es tiempo?  
¡Oh si ya lo fuera!–  
[...]  
–¡Mañana  
dulce, querida hora!– (Enteros  
los barre el viento.) –¡Te adoro,  
luz del día!– (Rotos, negros) (Aleixandre 1990: 158-59).

Noche y día luchan con sus encantos para conquistar la supremacía sobre el sujeto, pero, como muestran los cuatro poemas de la sección “Reloj”, que se dedica a profundizar este tema del tiempo, no puede haber un ganador definitivo. Según pasan las horas del día –“La una”, “Las seis”, “Las ocho”, “Las tres”–, pasamos del día pleno al tenue claror de la madrugada, con cada hora que encierra en sí el germen del tiempo que vendrá después.

A consecuencia de las reflexiones sobre la naturaleza del tiempo, el espacio de *Ámbito* se ha vuelto circular: la senda de la noche o del día representan dos caminos opuestos, pero coincidentes, para llegar a describir una misma realidad. Así, la última sección (VII) de *Ámbito* inaugura aquella duplicidad del pensamiento que es típica de Aleixandre: en un primer tiempo, en el poema “Alba”, se describe el tipo de conocimiento ofrecido por la luz, que alumbra el valle y ahuyenta a las sombras.

¡Qué llanuras! Galopes de lo oscuro,  
desbridados. Seguro paso lento,  
con mando, de la aurora, joven, terca,  
pastora de la luz –pero sin cuerpo– (Aleixandre 1990: 170).

La velocidad con que las sombras desaparecen contrasta con el paso lento y seguro de la aurora, que da vida a los colores y muestra

¡Vellones primerizos! Blancos, rosas,  
pastan las sombras frescas, y dan, bellos,  
copia de bultos claros por las lomas.  
Silencio es el cristal, tranquilo, quieto (Aleixandre 1990: 170).

La luz ofrece un conocimiento visual, gozoso, pero también potencialmente insincero, pues no se conoce el objeto real –cualquier que sea, en la indeterminación típica de la palabra *bulto*– sino su copia, deformada aún más por la polisemia del término, que vale también abundancia, y que se coloca en la loma,

a cierta distancia. Al contrario, en la noche, se recela de las informaciones ofrecidas por los ojos, como se lee en “Materia”:

Cadencia y ritmo,  
Y augur  
De cosas que tú aventas  
Con tus dedos abiertos,  
Hacia mis ojos, recargados  
De sospecha (Aleixandre 1990: 172).

Por lo tanto, es preciso un cambio de actitud, aquel en el que se produce el encuentro directo con la materia:

He buceado en la noche,  
Hundido mis brazos  
-materia de la noche-,  
y te he tropezado entre mis dedos,  
concreta (Aleixandre 1990: 173).

Se presenta otra vez aquella fusión que también había protagonizado “Mar en la noche”: los brazos del poeta se han vuelto brazos de la noche, y tras esta transformación se produce, de forma casual e instintiva –como indica el uso del verbo tropezar–, el encuentro con la materia, alcanzando su conocimiento pleno y total.

El poema “Memoria” es un intento de crear un espacio donde estas dos modalidades puedan coexistir y conciliarse, empezando por sus límites. En primer lugar, en la memoria hay que registrar la ausencia de la materia auténtica, o sea lo que se ofrece es un

Valle de ausencias claro,  
Frescor de nube presto  
Presencia dan a un vivo  
Paisaje descubierto (Aleixandre 1990: 174).

Como si no bastara la naturaleza fantasmática del entorno, la imagen que el espejo devuelve a los ojos tampoco es perfectamente nítida:

La tarde ha sido sesgando  
De luces el espejo,  
En que verán mis ojos  
Jugarse en el silencio  
la tenue y dulce farsa

de masas: tu reflejo (Aleixandre 1990: 174-75).

La memoria resulta así como el producto final de un conjunto de imperfecciones, pero el único que el poeta pueda asir, reducir a su medida, investigar en lo profundo. Aceptando la memoria como su dominio favorito, el poeta admite la imposibilidad de llegar a la pureza de las cosas y, por consiguiente, en “Noche final”, después de recorrer una última vez todos los pasos dados en *Ámbito*, recibe dentro de sí la plena investidura poética:

La noche en mí. Yo la noche.  
Mis ojos ardiendo. Tenue,  
Sobre mi lengua naciendo  
Un sabor a alba creciente (Aleixandre 1990: 181).

La pureza no existe porque la realidad es contradicción, y la incorporación de esta verdad a su experiencia vital transforma el quehacer poético de Aleixandre: la materia informe de la noche puede pasar a tener forma en la luz del día solo a través de él, y de su lengua poética. El hombre es solo un punto intermedio en medio de un espacio infinito y autosuficiente, pero es el punto sin el cual el ámbito no llegaría a tener una conciencia, si bien parcial, limitada, de sí. El papel del poeta es dar voz a esta conciencia del universo, sacándola con todas sus limitaciones y contradicciones, sucia de sangre, de tierra y de noche, cansada del inmenso esfuerzo que la potencia hace para transformarse en acto, estremecida de gozo, sabiéndose viva, resuelta a afrontar la muerte para proyectarse en la eternidad.

## El espacio de la revolución surrealista

El imperio de la poesía pura en las letras españolas gozó de corta vida; ya a mitad de los años '20, empujada por la vanguardia de los artistas visuales que se habían asentado en París –Picasso, Dalí, Miró, Buñuel–, una ola surrealista comenzó a invadir España, conquistando y modificando inexorablemente espacios que hasta entonces se habían considerado como puros.

Hablamos de ola surrealista, y no de surrealismo *tout court*, pues todo un abanico de actitudes por parte de los poetas, que se dejaron sugestionar por las novedades que les llegaban de Francia, incorporándolas y adaptándolas de forma muy personal. De hecho, el rechazo que los españoles manifestarían hacia conceptos básicos del nuevo estilo de escritura, como el de “escritura automática”, se tradujo en que incluso se pusiera en tela de juicio la dependencia del surrealismo peninsular respecto al francés, amén de la posibilidad de que, por lo menos en literatura, así se lo designe; tal fue por ejemplo la posición de Dámaso Alonso, que siempre se mantuvo al margen de esta corriente estética, suavizando y limitando el empleo del marbete “superrealista”.

El debate sobre la existencia de un surrealismo español con características propias se ha convertido ya en moneda corriente, y se estructura en esencia en torno a las reflexiones de Morris (1972), con aportaciones sucesivas de estudiosos del calibre de Morelli (1997) y Harris (1998). Los tres especialistas han chocado, en la formulación de sus conclusiones, con toda una serie de prejuicios chovinistas que porfían en mantener la tradicional independencia de las letras españolas; un cliché que asoma también en el análisis de otros géneros literarios, como la picaresca o la novela naturalista<sup>12</sup>. De tal manera, el origen foráneo del surrealismo no sería más que una ilusión, o, en el mejor de los casos, una coincidencia, ya que sus verdaderas raíces se encontrarían en el mismo espíritu español, un concepto que, a pesar de ser un tanto nebuloso, por la fuerza de las convicciones nacionalistas, sigue condicionando el debate crítico.

---

<sup>12</sup> Para ver cómo, en otro contexto, se ha reflexionado en torno al problemático origen extranjero de un género literario –la picaresca– que ha florecido en lengua castellana, v. Darnis (2015).

Entre los últimos trabajos que han intentado poner punto final a la controversia, sobresale el de Paola Laura Gorla (2000) que, después de enfocar las razones que incitaban a Aleixandre a formular, en varios momentos de su vida, una rotunda negativa sobre su pertenencia a un supuesto movimiento surrealista internacional, reconduce el debate hacia las figuras de Azorín y Alonso.

La actitud que estos dos últimos autores mantienen a propósito de aquella novedad poética es coherente con sus trayectorias literarias: por un lado, un miembro de la generación del '98, que había asistido a lo últimos coletazos del resplandor internacional de España y ansiaba una renovación que tenía necesariamente que venir del extranjero, ya que todas las revoluciones acometidas durante el siglo XIX se habían frustrado; por el otro, el gran teórico de la generación del '27 y estudioso del Siglo de Oro. En los ojos de Azorín, la voluntad de ser grupo y de subvertir las reglas del juego gracias también a sugerencias externas sería entonces el concepto más importante, mientras Alonso, receloso de una tradición poética que desde siempre se considera autónoma, niega en parte la importancia de la intervención externa, para poner de relieve el papel de la individualidad creadora de cada uno de sus compañeros.

Damos aquí con la clave que permite superar la cuestión de una manera definitiva, y hacia la cual se ha orientado la crítica de las últimas dos décadas: poco importa establecer si hubo un contacto más o menos directo de los poetas con las nuevas teorizaciones de Bréton, ya que está claro que para los más jóvenes éstas se habían determinado al mismo tiempo como un reto y como un instrumento de liberación. Por un lado, el desafío consistía en la posibilidad de desvirtuar el juego de las asociaciones psicológicas, trocándolo en algo que tuviese más alcance que una simple ensoñación del sujeto; por el otro, la libertad y la carga rompedora que el surrealismo parecía ofrecer –en verdad aprovechada durante más tiempo por lo que atañe al plano de los conceptos y de los contenidos, que en lo relativo a la aplicación de los dictámenes formales forjados en el otro lado de los Pirineos– permitían que la voz de cada poeta, condensada en las imágenes ofrecidas por su subconsciente, saliera, personal y única, de las profundidades telúricas del deseo. Cernuda, en *Historial de un libro*, identifica correctamente lo que el superrealismo supuso tanto para él como para su compañero Aleixandre:

Ambos, tras un primer libro de tono reticente y gesto recogido, cuya significación y alcance pocos percibieron, buscábamos mayor libertad de expresión. Supimos que podíamos hallar ésta a través del superrealismo, entonces en su boga inicial [...].

El superrealismo acaso no representó para nosotros más de lo que el trampolín para el atleta, y lo importante, ya se sabe, es el atleta, no el trampolín. Es posible además que el propio Aleixandre piense hoy acerca de esto de modo diferente. En todo caso, desde aquel momento, y tenga el arranque que tenga, la poesía de Aleixandre había de dar mayor libertad expresiva, a través de un desarrollo y enriquecimiento constante, a las fuerzas oscuras y torturadas que tan admirablemente nos han relevado (Cernuda 2002: 1385).

Dentro de esta perspectiva, que reconoce el surrealismo como instrumento de liberación, se han publicado asedios como el de Elena Castro (2007), con el objetivo de analizar en qué medida el surrealismo fue capaz de proporcionar a los poetas una expresión nueva, y cómo éstos supieron aprovecharla para subvertir los equilibrios poéticos de aquel tiempo.

Es importante mencionar la dimensión de marginación que, dentro de su propia piel, vivía cada uno de los poetas más afines al discurso surrealista –Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda– pues les repercutía en el plano físico, afectivo, y, a veces, incluso en el poético. Desde esta posición periférica y un punto *underground* los poetas se desplazaban hacia el centro del escenario poético, aprovechando la flexibilidad del surrealismo para sobreponer discursos, dando así libre salida a la otredad, de manera que ésta no se quedara en posición subalterna respecto al discurso oficial, sino que pudiera triunfar finalmente.

Se trata, en suma, de dar libre salida al mundo que cada poeta lleva *dentro*, y si el análisis de Castro describe este movimiento sobre todo como una *inversión* respecto a los valores poéticos tradicionales, nuestro acercamiento se propone en cambio destacar las nuevas relaciones que evidencian un movimiento de dentro a fuera y de fuera a dentro, individuando asimismo cuáles son aquellos elementos que atraen a los poetas y cuáles, en cambio, causan su renuencia.

Se tomará en consideración *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre y los poemas de *Un río, un amor* de Luis Cernuda. Ambos escritos en 1928 –aunque *Pasión de la tierra* se publicara más tarde–, su rico universo imaginario permite afiliarlos sin dudas a la galaxia surrealista, en la que se colocan, junto a *Poeta en Nueva York* de Lorca y *Sobre los ángeles* de Alberti, como los mayores éxitos de aquella etapa de la historia literaria española y de su generación. Los dos textos mantienen puntos de contacto innegables –por ejemplo, la presencia de un intenso impulso erótico, que

se revela problemático en su enfrentamiento con la realidad– y que sin embargo determinan opciones y movimientos poéticos opuestos: Aleixandre busca consuelo en una ansiada fusión con la naturaleza, pues dirige su movimiento hacia el interior, mientras la frustración amorosa tiene un efecto de condena sobre el espíritu de Cernuda, quien perennemente fluye como un cuerpo vacío.

## **2.1 *Pasión de la Tierra***

Nos aproximamos al texto de Aleixandre casi con respeto, avisados de su fama de texto oscuro y difícil. ¿Es realmente así? El empeño de los críticos ha contribuido a arrojar luz sobre muchos aspectos controvertidos de la obra: analizando, por ejemplo, la peculiar estructura gramatical que la sostiene (Jiménez Ruiz 2007) o catalogando su compleja simbología (Novo Villaverde 1981). Aun así, mucho queda por decir sobre *Pasión de la tierra*, especialmente si se pretende brindar una evaluación global de la obra, en pos de su sentido profundo. Se ha subrayado especialmente la presencia en ella de “un mundo dialéctico hecho de sucesivas corrientes de contrarios; contrarios que no se excluyen, sino que van conformando un paisaje que impregna de sentido lo irreconocible” (Lucas 2009: 150). Y de esta dialéctica surge aquella fusión de amor y muerte, aquella tensión erótica constante que ocupa cada página de *Pasión de la tierra*.

Quizás la mejor forma para enfrentarse a *Pasión de la tierra* sea sumergirse en ella. Como afirma justamente Altisent, *Pasión de la tierra* deriva de un acto creador, a través del cual “el poeta cuestiona la autenticidad de la escritura, la verbalización, la sustantividad y referencialidad del nombre y la posibilidad de superar el canto humano con el canto natural” (Altisent 1987: 64). Es decir, *Pasión de la tierra* quiere presentarse más como objeto encontrado y preexistente que como producto del ingenio. Y sin embargo, en todo momento el control del autor sobre el material que va sacando a la luz es muy poderoso<sup>13</sup>. Nos encontramos frente a aquella paradoja que encarna el rasgo distintivo del surrealismo español: el autor nunca se oculta detrás de sus metáforas; aunque irracionales, la vía de las

---

<sup>13</sup> Pensemos un momento a la constante revisión que se obra entre una edición y otra (Morelli 1987).

asociaciones analógicas siempre delata la presencia de un yo, en un cuadro de interpretación difícil y tal vez imposible, pero que, al ser producto de una voluntad creadora, no deja de tener *sentido*.

La palabra *sentido* será clave para nuestro análisis de *Pasión de la tierra*: ¿hacia dónde van las metáforas aleixandrinas? ¿Podemos encontrar una dirección de fondo en el poemario, de forma similar a lo que vimos en el caso de los poetas puros? En *Pasión de la tierra* se propone, según algunos críticos, una gnoseología alternativa, basada, más que en la razón, en el libre ejercicio del instinto: “A Aleixandre le atrajo más esa exploración de un fondo, esa apertura (o ilusión de apertura) de su instinto y energía al instinto y energía del mundo” (Oliván 2009: 176-77). No se antoja baladí recordar que el título original de *Pasión de la tierra* era *Evasión hacia el fondo*, revelador, por tanto, de dos direcciones entre sí contradictorias: a través de la palabra *evasión* el poeta busca una salida, quizás una salida de sí mismo, para ir *hacia el fondo*, hacia aquella dimensión tan interior asociada con lo constante e inmutable. Salir al exterior para llegar más adentro: este es el plan original de Aleixandre, cuyo cosmos es “un mundo ambivalente y dialéctico donde los contrarios no se excluyen porque su sustancia básica, al igual que la del cosmos primigenio, es una” (Novo Villaverde 1978: 25).

Los estudios ya clásicos de Puccini han demostrado como esta actitud del poeta madrileño es fruto de abundantes lecturas filosóficas, especialmente de la obra de Nietzsche (Puccini 1979), que constituirían el indispensable *fondo* para sus poemas en prosa, donde el impulso erótico está íntimamente asociado con el deseo de muerte, en una dialéctica que, repetimos, no es contradictoria, sino sinérgica. Sin embargo, hay quien se resiste a esta filosofización de Aleixandre, señalando el riesgo de una lectura reductora y un tanto forzada: “No cabe, tampoco, apelar a la Filosofía, que es una organización e interpretación racional y lógica de Ideas, para justificar el irracionalismo, aparente y retórico, de toda una obra poética” (Maestro 2011: 46). En las palabras de González Maestro que acabamos de citar se evidencia cómo, en realidad, en Aleixandre no se registra ninguna nostalgia por la supremacía de un saber irracional, ni tampoco por la inocencia de una infancia perdida. Se trata, en cambio, de emplear la razón para fines nuevos, en búsqueda de un límite que en realidad no existe, porque, incluso en los pliegues más

recónditos y más distantes en apariencia de su configuración habitual, todo es razón.

Así se demuestra, y así lo leemos, en el poema que más se adentra en una definición del límite, “La forma y no el infinito”:

Soy la quietud sin talón, ese tendón precioso; no me cortéis; soy la forma y no el infinito. Esta limitación de la noche cuando habla, cuando aduce esperanzas o sonrisas de dientes, es una alegría. Acaso una pena. Una cabeza inclinada. Una sospecha de piel interina. Extendiendo nosotros nuestras manos, un dolor sin defensa, una aducida no resistencia a lo otro se encontraría con términos. De aquí a aquí. Más allá, nada. Más allá, sí, esto y aquello. Y, en medio, cerrando los ojos, aovillada, la verdad del instante, la preciosa certeza de la sombra que no tiene labios, de lo que va a decirse resbalando, expirando en espiras, deshaciéndose como un saludo incomprendido (Aleixandre 1987: 114-15).

En este fragmento, ya analizado por Puccini (1979: 18-19), encontramos algunos de los temas y motivos más típicos de Aleixandre. Primero, el talón, una de las extremidades del cuerpo –junto con axilas, caderas y tobillos– que le fascinan, por resumir en sí dos rasgos fundamentales: por un lado, los talones *son* el límite más verdadero, el fin definitivo de un cuerpo, después de los cuales empieza *la otredad*; por el otro, al tener forma definida y redondeada, parecen estar en sí acabados, perfectos. La noche es el elemento que se les opone, en forma (o mejor, no-forma) de infinito. Dando un paso atrás, el poeta parece ir a tientas en una noche oscura, rozando con las yemas de sus dedos aquella *piel interina* que se interpone, que revela los límites de la forma, pero tampoco permite conocer con certidumbre. Pena y alegría están entremezcladas: los sentimientos no son más que incrustaciones de una misma superficie. Y he aquí la definición *precisa* del límite según Aleixandre: “De aquí a aquí. Más allá, nada. Más allá, sí, esto y aquello”. Los objetos –y con ellos la verdad y el conocimiento– se esconden, se ocultan detrás de los demostrativos. La definición parece casi familiar, e inteligible, antes de la última notación relativa a un segundo más allá, que pone en tela de juicio todo lo dicho hasta el momento. ¿Habría un límite nuevo, más lejos de éste que hemos encontrado? ¿Un límite del que realmente no se puede saber nada? A ciencia cierta el límite solo sirve en cuanto que *retiene* algo en medio, la verdad del instante, aquel conocimiento instintivo, inefable –“no tiene labios”– y precario.

Pero el “espíritu geométrico” de Aleixandre no se reduce solo a una contemplación del límite. En “Ropa y serpiente” se contraponen las formas geométricas del círculo y del trapecio: “Soy largo, largo. Yazgo en la tierra y sobro. Podría rodearla, atarla, ceñirla, ocultarla. Podría ser yo su superficie. Cubriéndola, ¡qué infame ropa rueda en el espacio! [...] Oh amor, ¿por qué no existes más que en forma de trapecio?” (Aleixandre 1987: 112). El círculo es dimensión que todo lo envuelve, símbolo de perfección, mientras que la amada se obstina y persiste en forma de trapecio, forma humana y por ende imperfecta, aunque igualmente difícil de conocer, por estar encerrada en sus complejas simetrías. Se precisa de una exclamación para salir de este *impasse*: “Pero no importa, ¡qué importa!”. La voz poética invoca la serpiente mística, el *ouroboros*, para renacer: “¡Serpiente larga! Sal Rodea el mundo. ¡Suerte! Pitón horrible, séme, que yo me sea en ti. Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme, deshacerme” (Aleixandre 1987: 113). El círculo asume así otro significado: de renovación, de nueva vida en espera, de paso doloroso, quizás temido, pero necesario, para la purificación y la inclusión del yo en el cosmos, en todo momento clave y objetivo del proyecto poético alexandrino, como él mismo se lo confesaba a Dámaso Alonso:

Por eso el amor personal, es decir, individual, en mí trasciende siempre en imágenes un amor derramado a la vida, la tierra, el mundo. ¡Cuántas veces confundo a la amante con la amorosa tierra que nos sustenta a los dos! En el fondo no es más que el ansia de unificación, de la cual el amor es como un simulacro, el único posible en la vida, porque su cabal logro no está más que en la verdadera destrucción amorosa: en la muerte (Rozas 1995: 278)

En el poema “El mundo está bien hecho” encontramos un testigo más de la profunda deuda que Aleixandre mantiene con Guillén. En este verso de *Cántico*, que Aleixandre toma como epónimo para su poema, el poeta-profesor vallisoletano resumía su misión poética: percibir y cantar el mundo en su armonía y belleza. Aleixandre se apodera de esta afirmación para expresar a la vez su peculiar cosmovisión, fundada, según acabamos de ver, en la fusión de amor y muerte. Como consecuencia de este origen común, toda la realidad, ricamente representada en las varias manifestaciones de la naturaleza, brota de un mismo impulso erótico primitivo.

Protagonista del poema es una mujer *enamorada*, con toda la carga semántica que el adjetivo posee en Aleixandre, que la coloca en el umbral mismo de la creación. A esta mujer se dirigen las anáforas recurrentes, tan típicas de este poeta –“tú, tú, y tú, también tú”– que la avisan del peligro que correría si se perdiera en la contemplación de la naturaleza. Una amonestación inútil, porque la mujer se deja seducir por aquel espectáculo, dando su consentimiento pasivo a la visión. Encontramos aquí uno de los recursos sintácticos más típicos de Aleixandre: la inversión de la negación en frases de significado pragmáticamente afirmativo, que armoniza muy bien con la escena, pues cada invitación del yo lírico para que la mujer no se detenga queda desatendida.

En el final del poema la vibración del impulso amoroso por los pilares de la creación causa un terremoto, cuyas perturbaciones afectan también al lenguaje, que adopta las formas de una caza de amor entre la mujer y la naturaleza. La serpiente, que ya vimos retratada con los rasgos típicos de la tradición oriental, símbolo de suprema sabiduría y del infinito, se insinúa en este diálogo incitando a la muerte, presentada ahora como el clímax en que se resume toda la experiencia vital y erótica, quizás no muy distante de aquella *petit mort* con que en francés se suele designar el orgasmo.

Sin embargo, Jorge Guillén no es el único compañero de generación al que Aleixandre rinde abierto homenaje en *Pasión de la tierra*: hay, pues, otros dos poemas en los que se hace patente la presencia de Federico García Lorca, encarnado a través de sus figuras y obsesiones.

Los jinetes que poblaban las páginas de *Romancero gitano* –especialmente en el “Romance sonámbulo” y en la “Canción del jinete”– resultan en el poema en prosa “Fuga a caballo”, abriendo así un importante espacio de intertextualidad en torno al tema de la muerte. Si tuviéramos que describir el movimiento de los jinetes lorquianos, sin duda lo podríamos definir como un acercamiento, del espacio exterior del campo hacia dentro la misteriosa torre en que está encerrada la chica gitana, y de lo más lejos a lo más cercano, hacia la nunca alcanzada ciudad de Córdoba, que permanece eternamente “lejana y sola”. Ambos jinetes lorquianos al final de sus andanzas se topan con la muerte, mientras que el movimiento procede

al revés en el texto de Aleixandre, pues allí el jinete está huyendo de la misma muerte.

El poema se abre con un acto amoroso y sexual, en virtud del cual el poeta tiene miedo a perder su individualidad, a confundirse con el todo que se reproduce sin cesar, pasando de sujeto que nombra<sup>14</sup> a objeto nombrado: “Tengo miedo, escucha, escucha, que una mujer, una sombra, una pala, me recoja, muy negra, muy de terciopelo y de acero caído y me diga: «Te nombro. Te nombro y te hago. Te venzo y te lanzo»” (Aleixandre 1987: 133).

Aleixandre necesita, para desarrollar su misión poética, mantener su propia individualidad, aunque esta sea solo de mentira. Solo de esta manera puede asegurarse aquella dialéctica entre el yo y el cosmos que constituye el centro de sus reflexiones. Por este motivo los jinetes lorquianos pierden su dimensión trágica y misteriosa, y quedan en el poema del madrileño convertidos en naipes, una versión rebajada y trivial de los mismos: “¡Ah, pero no será! ¡Caballo de copas! ¡Caballo de espadas! ¡Caballo de bastos! ¡Huyamos!” (Aleixandre 1987: 134).

Es el último intento para resistir a la muerte, que había entrado en el poema ya desde el principio: a través de la unión carnal los cuerpos disfrutaban de un bocado de infinitud, pero una vez terminado el acto, también se termina la perspectiva de vivir y permanecer indefinidamente en el todo sin nombre. Aleixandre se disfraza en las realidades más pequeñas y humildes para contemplar con más comodidad el universo. Su testamento, al final del poema, donde pide: “No me cantéis” (Aleixandre 1987: 134), rinde homenaje a esta idea de descomposición, de difuminación del yo en la naturaleza. El canto humano sobra, comparado con el de los pájaros.

Otro poema de sabor lorquiano que se sirve de la baraja para ahondar en las profundidades psicológicas aleixandrinas es “El solitario (juego de naipes)”, donde encontramos nuevamente la figura del fugitivo:

Aquí hay una sombra verde, aquí yo descansaría si el peso de las reservas a mi espalda no impidiese a la luna salir con gentileza, con aérea esbeltez, para quedar

---

<sup>14</sup> Este es el papel que Dios entrega a Adán en el jardín de Edén: “Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre. Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo ganado del campo” (Gn 2, 19-20).

sólo apoyada en una punta, con los brazos extendidos sobre la noche. [...] Pero no puedo por menos de reconocer que mis manos son anchas, grandísimas y que caben holgadamente cuatro filas de desfilantes. Cuatro (sin recosidos) cintas de carretera. Pero aquí no las hay. Sólo un prado verde recogido sobre sí mismo, que me contiene a mí como un lunar impresentable. Soy la mancha deshonesto que no puede enseñarse. Soy ese lunar en ese feo sitio que no se nota bajo las palabras (Aleixandre 1987: 144-45).

El color verde, símbolo de la muerte en Lorca con su fascinación siniestra, se disfraza aquí, penetrando en el horizonte racional del poema. No se pierda de vista que es también el color típico de las mesas de las casas de juego, mientras que el disco lunar no ocupa toda la centralidad del cielo nocturno, sino que, como acostumbra a ocurrir en la poética del madrileño, se coloca en el límite, apoyándose en una rama. Aleixandre consigue combinar imágenes que toma prestadas de otros y connotarlas con su propia voz de forma admirable. El yo poético no es entonces el de Lorca ni el de Aleixandre, sino alguna otra voz nacida de la rara confusión entre ambos. Las manos grandes, herencia de la costumbre de tocar el piano, y la obsesión por los lunares gritan Federico, pero los mismos lunares, al permanecer tímidamente ocultos, susurran Vicente. La capacidad de Aleixandre de sumar, enumerándolos, los objetos y sus cualidades, se aplica también a las personas, a sus obsesiones, a su forma de poetizar.

El juego de las identidades se cumple y se precisa con cada una de las tres figuras que voltean desde el principio en la mano del jugador. El rey representa el yo ideal de Aleixandre, su dimensión vital y positiva:

Si los reyes soltasen ahora mismo la carcajada, yo me sentiría ahora mismo aliviado de mi cargazón indeclinable. Y recogería las coronas caídas para echarlas en el hogar que no existe, dulce crepúsculo que dibujaría mi reino con sus lenguas que el cartón alimentaría, apareciendo las palabras que certificarían mi altura, los frutos que están al alcance de mi mano (Aleixandre 1987: 146).

Aleixandre aspira ser un rey que se entrega completamente a su pueblo; rey pescador, como el de las leyendas de los pueblos mediterráneos, que en el sacrificio primaveral permitía la regeneración de toda la naturaleza; rey del carnaval, de la carcajada, de la risa liberatoria y del disfrute, de la hoguera que

clausura el invierno<sup>15</sup>. Sin embargo, su condición física real es bien diferente, y se concreta en la descripción del as de bastos:

Su verde es antiguo. Se ve que no es que haya retoñado, sino que se quedó así recién nacido, con esa falsa apariencia de juventud, mostrando sus yemas hinchadas en una esterilidad enmascarada. Por más que las mujeres lo besen, esos botones no echarán afirmaciones que se agiten en abanico. De ninguna manera su copa acabará sosteniendo el cielo. (Aleixandre 1987: 146-47).

La apariencia de falsa juventud, el carácter enfermizo y la esterilidad son rasgos comunes a Aleixandre y al as de bastos. El joven poeta perennemente enfermo, y que en su enfermedad se mantiene inalterado, siente ahora una fuerte afinidad con el pimpollo que nunca dará fruto, por más que las mujeres lo besen, aludiendo también veladamente a su condición homosexual. Es quizás la descripción más verdadera de cómo Aleixandre se ve a sí mismo, dotada de aquella melancolía de quien se queda fuera, excluido del triunfo de un mundo que se renueva a cada paso.

Y sin embargo, hay una vía de escape, representada por la sota, el último *alter ego* de Aleixandre, que se estira hiriéndose en su ataúd, comunicándose carnalmente con la tierra, consumiéndose de deseo en la propia muerte:

¿Sucumbiré yo mismo? Acaso yo pondré los labios sin miedo a la espina más honda, sin miedo al fracaso de papel, que es el más barato de todos, el que puede lograrse siempre, sin más que guardarse la carta para lo último. Acaso yo terminaré echándome sobre la tierra y cerrando los ojos, al lado de mi baraja extendida. ¡Oh viento, viento, perdóname estas barbas de hierba, esta húmeda pendiente que como un alud me sube hasta los ojos cerrados! ¡Oh viento, viento, oréame como al heno, písame sin que yo lo note! ¡Bárreme hasta ensalzarme de ventura! ¿Por qué me preguntas en el costado si la muerte es una contracción de la cintura? ¿Por qué tu brazo golpea el suelo como un látigo redondo de carne? Ya los naipes no están. ¡Oh soledad de los músculos! ¡Oh hueso carpetovetónico que se levanta como los anillos de una serpiente monstruosa! (Aleixandre 1987: 147-48).

En su muerte, en su abandono, el sujeto poético se descubre al lado de su baraja. Allí tendido, y en una entrega sexual muy física con la naturaleza acaba herido: por la espina, que representa su límite corpóreo, y por el viento, que expresa el aspecto infinito de la naturaleza. De esta manera entra en su cuerpo la creación, y la fusión

---

<sup>15</sup> Estas son las cualidades del rey sacrificado en varios momentos de la primavera por los pueblos mediterráneos: cfr. Frazer (1986).

entre sujeto y cosmos se hace posible. Es también el momento en que la ensoñación poética se acaba; el papel corta, a la par que las espinas, cuando se vierte sobre el la propia individualidad. El poeta se descubre otra vez solo, fuera del universo de las metáforas que ha creado. Y no falta un último guiño a Federico, con aquel adjetivo tan suyo que el granadino había forjado: “carpetovetónico”. Finalmente, cansada, la serpiente se levanta de nuevo. Porque la creación no ha terminado.

En el Génesis, la separación entre mar y tierra protagoniza el tercer día de la creación. En su oposición a la tierra, la masa de agua se presenta como espacio indescifrable e íntimamente misterioso; un aspecto que pervive incluso en *Pasión de la tierra*. En “Víspera de mí” el poeta ruega a la amada tal que así: “No me jures que el mar está lejos” (Aleixandre 1987: 107); como si la lejanía, el único atributo que aquí se desliza, fuera suficiente para ampararlo del peligro que este gran desconocido esconde, y que se revela en “El mar no es una hoja de papel”: “Los peces podridos no son una naturaleza muerta. El mar vertical deja ver el horizonte de piedra. Asómate y te convencerás de todo tu horror” (Aleixandre 1987: 139).

Este mar surrealista es capaz de dar la vuelta a nuestra concepción de la realidad, rompiendo la identidad de la tautología: lo vemos en la metáfora de los peces podridos, pero sobre todo en el cambio de los ejes de la perspectiva. El mar, que acostumbra a extenderse horizontalmente, no solo se presenta en posición vertical, sino que también es transparente y permite intuir un horizonte nuevo, de piedra, sólido y definitivo. El estupor de la amada es también el del lector al constatar hasta qué punto se realiza la que Elena Castro llamaría “la subversión del espacio poético” (2007). Casi al final de nuestro breve recorrido aleixandrino nos encontramos, pues, con una actitud desafiante, casi inesperada, en un entorno por más señas gozoso y hedonístico. Cabrá atender a otro poeta del '27, Luis Cernuda, para distinguir mejor de qué manera esta revolución surrealista podía impactar sobre el lector.

## 2.2 *Un río, un amor*

La relación de Luis Cernuda con el surrealismo se extiende desde los primeros intentos de poemas irracionales contenidos en las páginas de *Un río, un amor*, hasta toda la primera mitad de los años '30. La voz poética de Cernuda –siempre empeñada en presentar el tema de la dramática separación entre realidad y deseo, entre el impulso erótico y su realización efectiva– toma vigor durante esta década, manteniéndose muy reconocible y personal, dando vida a un surrealismo lleno de tensiones románticas, que delata la frecuentación de los poetas románticos alemanes, como Hölderlin, del que Cernuda hizo una traducción. Precisamente respecto a estas fuentes de inspiración extranjera el sevillano se diferencia de sus compañeros de Generación, pues no tendrá nunca reparos en admitir cándidamente la huella que las lecturas de poetas extranjeros –franceses e ingleses sobre todo– imprimieron en el nuevo gusto y manera de hacer poesía.

El surrealismo es una opción que adopta entre la estancia malagueña y el lectorado en Toulouse, aun cuando tiene su momento de máxima revelación en París, durante la Semana Santa de 1929 (Chica 2002: 216-19). En la capital francesa Cernuda da rienda suelta a una nueva sensibilidad, a la conciencia de una segunda realidad, accesible solo a través de la poesía. En *Historial de un libro* se lee:

De regreso en Toulouse, un día, al escribir el poema “Remordimiento en traje de noche”, encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. Inactivo poéticamente desde el año anterior, uno tras otro, surgieron los tres primeros poemas de la serie que luego llamaría *Un río, un amor*, dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas (Cernuda 2002: 634).

Cernuda también expresa, en estas breves líneas, el motivo que subsistía a la elección, por partes de los poetas españoles, del estilo surrealista. Un ansia por decir cosas nuevas que también necesitaba formas nuevas. Una vez más repetimos que el éxito del surrealismo en España se debe a su capacidad para ofrecer a los autores peninsulares una libertad expresiva hasta entonces nunca alcanzada.

Esta nueva libertad queda patente ya al comienzo de *Un río, un amor*, especialmente en aquellos tres poemas iniciales publicados en *Litoral* en 1929, donde Cernuda va a trazar, y es lo que más interesa para nuestro análisis, una

verdadera geografía poética, donde los tumultos de la sensibilidad del sevillano aparecen transfigurados por montañas, ríos y declives.

El primer personaje que surge de las páginas de *Un río, un amor* es el hombre gris, hecho de niebla, transfiguración del mismo Cernuda en la solitaria rutina de su vida en Toulouse. La consistencia misma de la niebla es la que permite pasar de un lado a otro de la realidad, enfocando realidades físicas como la pampa, el mar, e incluso el viento bajo otra perspectiva.

Un hombre gris avanza por la calle de niebla:  
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;  
Vacío como pampa, como mar, como viento  
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable (Cernuda 1999: 49).

Recordamos ahora el afán de plenitud de Aleixandre, el *horror vacui* que caracteriza a las páginas de *Pasión de la tierra*; ahora bien, aquí encontramos el sentimiento opuesto: una exaltación del vacío que se refleja y enlaza no solo esas realidades físicas, sino también al hombre protagonista del texto. Por caminos distintos llegan Aleixandre y Cernuda a beber de la fuente surrealista: el primero, excavando en las profundidades de la tierra y acarreando los tesoros que va hallando en sus versos; el segundo, expoliándose de todo, aislándose de la realidad, proclamando solemnemente su exclusión. Es la pregunta retórica que aparece en el epílogo del poema: “¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda”, la que certifica el fracaso de la experiencia comunicativa del hombre gris, uno más de esos muertos que andan por la vida entre la indiferencia general. Inmerso en este cuadro desalentador la poesía es la única esperanza, la “puerta del eco”, la pálida fuerza que permite recuperar sentimientos humanos –como el remordimiento–, la misma que empuja la naturaleza –en este caso la yedra, terco exponente del mundo vegetal– a perpetuarse, rechazando la gloriosa derrota ofrecida por el vacío.

La geografía y la vegetación como elementos vivos y positivos regresan en el segundo poema de *Un río, un amor*, que retrata, en tierras francesas, la ensoñación de un Sur lejano, que no coincide con Andalucía, sede de la educación del joven Cernuda –aquella tierra que en *Perfil del aire* se le antojaba como límite a sus deseos y aspiraciones–, sino más bien pertenece al Sur de Estados Unidos, representando un lugar impreciso y soñado, que llega al poeta desde el telón

blanco de un cine. El anhelo del poeta se dirige precisamente a este Sur mítico porque, en su virtualidad, este no se encuentra *allí*, ni en ningún otro lugar, confundido entre recuerdos que no se han vivido y la imaginación de vidas alternativas.

El surrealismo se insinúa con más fuerza en esta composición, crece como un río subterráneo y transforma el mismo desierto que en el poema precedente estaba vacío: “El sur es un desierto que llora mientras canta / y esa voz no se extingue como pájaro muerto” (Cernuda 1999: 50). El surrealismo, en Cernuda, nace de la no coincidencia entre las expectativas y el contexto en que estas se han formado, de la resistencia de una vida que parecía destinada a la rendición, y que, sin embargo, sigue arrastrándose de cara a la muerte, aunque esta parezca la única opción lógica y posible.

En estas condiciones se hace posible la ambivalencia que late en estas imágenes:

La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;  
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.  
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales (Cernuda 1999: 50).

Es el punto de llegada al que nos conducía también Aleixandre a través del uso de su famosa *o* disyuntiva; las dos visiones no llegan a anularse, ni son alternativas; más bien, como si pertenecieran a un mismo fragmento de película que está impresionado más veces, se superponen, dejando ver su secreta y misteriosa correspondencia. La poesía es el sonido –y el sueño– que brota de esta afortunada disonancia, y Cernuda la reconoce, la recoge, la custodia.

Es más: Cernuda experimenta con un surrealismo que quiere ser, antes de todo, clave para entenderse a sí mismo. De esta manera el yo poético se desdobra en imágenes de hombres derrotados por la vida –náufragos, exiliados, extranjeros, ahogados– separados del resto del mundo por el transparente velo de un cristal. Como se lee en los versos de “Cuerpo en pena”: “Un vidrio denso tiembla delante de las cosas, / un vidrio que despierta formas color de olvido” (Cernuda 1999: 53). La necesidad de interponer una barrera, incluso física, entre el sujeto y el cosmos, se manifiesta con fuerza cuando consideramos la naturaleza frágil de las ensoñaciones del ahogado:

Delicados, con prisa, se insinúan apenas  
vagos revuelos grises, encendiendo en el agua  
Reflejos de metal o aceros relucientes,  
Y su rumbo acuchilla las simétricas olas (Cernuda 1999: 53).

La imaginación poética se transforma así en una prisión de espejos, invernadero donde se cría y mantiene en precario equilibrio el motor inmóvil de la poesía de Cernuda: el olvido, entendido como aquella distancia necesaria para percibir y protegerse de la disonancia que el poeta experimenta entre sus deseos, confinados en el plano ideal, y sus límites y fracasos, que ocupan el plano de la realidad. Esta peculiar dialéctica, a la que obedecen en su mayoría todas las asociaciones que forman el catálogo visionario del surrealismo cernudiano, otorga a este último un matiz de inteligibilidad y coherencia interna que no hallamos en otros autores.

Un ejemplo de la persistencia de estos mecanismos, en un contexto que se presenta más romántico que surrealista, lo encontramos en el breve poema “Como el viento”:

Como el viento a lo largo de la noche,  
Amor en pena o cuerpo solitario,  
Toca en vano a los vidrios,  
Sollozando abandona las esquinas;

O como a veces marcha en la tormenta,  
Gritando locamente  
Con angustia de insomnio,  
Mientras gira la lluvia delicada;

Sí, como el viento a que una alba le revela  
Su tristeza errabunda por la tierra,  
Su tristeza sin llanto,  
Su fuga sin objeto;

Como él mismo extranjero,  
Como el viento huyo lejos.  
Y sin embargo vine como luz (Cernuda 1999: 57).

La sensación de soledad que se desprende de estos versos se concreta en imágenes que ya nos resultan familiares: la ambientación nocturna, la identificación –con disyuntiva *á la Aleixandre*– entre el cuerpo solitario y el viento errabundo, ambos empujados por la pena de amor, que es el sentimiento responsable del aislamiento en que se encuentran, y que los vidrios mudos certifican. En el cuadro de

desolación que pintan los elementos atmosféricos personificados, hay sin embargo una nota de esperanza: es el adjetivo *delicada* asociado a la lluvia. No es un chaparrón despiadado que se vuelca sobre el extranjero, sino un bálsamo que, de lo alto, desciende para consolarle. En realidad, las dos condiciones, como acostumbra a suceder, coexisten: la lluvia es parte imprescindible de aquella tormenta que hace gritar de desesperación, así como la luz es la causa principal de aquel retraerse sin fin, pero sin ella tampoco podría existir la esperanza.

La dialéctica entre luz y sombra es otro de los motivos fundamentales de *Un río, un amor*, que se desarrolla sobre todo en la sección central del poemario, a partir de “Sombras blancas”. Más de una vez, la asociación lógica entre luz y esperanza, entre oscuridad y desconsuelo, se pone en jaque; del misterioso lugar de encuentro entre luz y sombra surge el poeta, muerto en vida, aborto del deseo, hombre gris que sin rumbo y casi sin cuerpo anda en la penumbra.

El conflicto entre luz y sombra puede tener la función de subrayar la absoluta soledad del hombre gris, como en “Destierro”, en cuyos versos finales “Le abandona la noche y la aurora lo encuentra, / Tras sus huellas la sombra tenazmente” (Cernuda 1999: 55) destaca su posición intermedia, que antes había asomado ya en el dístico “Todos acaso duermen / Mientras él lleva su destino a solas” (Cernuda 1999: 55).

La noche y el día se pueden manifestar simultáneamente también a través de la nieve, cuyo color blanco, capaz de borrar toda diferencia, derrumba los frágiles confines de la individualidad, perdiendo al sujeto en un entorno imposible de descifrar, como en “Nevada”:

En el Estado de Nevada  
Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro,  
Son de nieve los campos  
Y de nieve las horas.

La noches transparentes  
Abren luces soñadas  
Sobre las aguas o tejados puros  
Constelados de fiesta.

Las lágrimas sonrían  
La tristeza es de alas,  
Y las alas, sabemos,

Dan amor inconstante.

Los árboles abrazan árboles,  
Una canción besa otra canción;  
Por los caminos de hierro  
Pasa el dolor y el alegría.

Siempre hay nieve dormida  
Sobre otra nieve, allá en Nevada (Cernuda 1999: 56).

Una vez más Cernuda nos desplaza a Estados Unidos, al estado de Nevada, que se presenta dominado por las libres asociaciones típicas del surrealismo: así pueden sus caminos de hierro tener nombres de pájaro, y sus lágrimas sonreír. Pero más allá de estas asociaciones hay, otra vez, un mensaje racional que se esconde bajo la aparente irracionalidad del poema en el símbolo de la nieve, capaz de borrar toda diferencia, y por lo tanto de unir los diferentes estados anímicos del yo poético. Por el brillo cegador de la nieve son transfigurados noche y día, que llegan así a participar de las cualidades del elemento opuesto, mientras en la acumulación inconsciente de los copos de nieve del dístico final se refleja el continuo crecer del deseo, que no puede encontrar satisfacción.

Otro elemento de gran importancia presente en “Nevada” son las alas, atributo físico que en toda la producción de Cernuda se asociará con el amor inconstante, y por ende, con la ilusión erótica, que aquí por vez primera manifiesta abiertamente su orientación homosexual y narcisista, con el retrato de elementos naturales y poéticos (los árboles y las canciones) que se complacen en besar y abrazar otro ser similar a ellos. Nevada no es muy diferente de una de aquellas bolas de nieve que curiosamente atraen nuestras miradas y nuestro interés durante algunos segundos, en el breve tiempo en que los copos de nieve descienden dentro de la esfera de cristal. En la suspensión a la que nuestros sentidos se abandonan se entremezclan recuerdo y deseo, el anhelo de la paz de aquel mundo tranquilo delimitado por la esfera, y el desasosiego al percibirlo tan diferente del mundo que nos rodea.

La dialéctica entre luz y sombra sigue en otros muchos poemas, oscilando siempre entre exaltación y depresión, dos caras de la misma moneda, como se afirma claramente en “Linterna roja”: “La luz es un pretexto de la sombra” (Cernuda 1999: 70). Quizás sea posible interpretar ambas, luz y sombra, como textos, como

posibilidades de lectura de una vida, y la palabra pretexto tenga que ser leída de nuevo según un sentido más bien temporal: lo primero en la vida es la ilusión (la luz), y luego viene la desesperación (la sombra).

Podemos encontrar esta idea en los poemas gemelos “Durango” y “Daytona”, otra vez localizados en los Estados Unidos. Hablamos de poemas gemelos pues se encuentran uno tras el otro, y tratan los dos del mismo tema: el paraíso perdido. Sobre cada uno de ellos el yo vierte sus inquietudes y sus esperanzas, dando voz a estados anímicos bien diferentes, señales de una transformación que el sujeto padece en correspondencia con el paisaje.

“Durango está vacío”: aquí aparece la condición fundamental que pertenece tanto al yo poético como a la ciudad. A pesar del intento de la primera estrofa por retener los bellos guerreros que lo poblaban en un abrazo gris, Durango está deshabitado: así lo muestra la ventana abierta, objeto que señala una delimitación clara en el espacio y en el tiempo, pero una delimitación que ha cesado de tener sentido, pues no hay nada que retener de un lado y otro del marco. Permanecen solo restos, fragmentos (la mano que vuela por los muros) que flotan por el vacío, guardando todavía alguna esperanza, algún recuerdo de un tiempo más antiguo, en que Durango estaba lleno de luz, y la sombra todavía no lo había invadido.

Daytona es un Durango joven y, sobre todo, separado del resto del mundo. Lo delata desde el principio el uso del pretérito: “Hubo un día”. Lo confirma la segunda estrofa, donde el yo poético, desde la sombra, lamenta haber perdido el acceso consciente a aquel lugar:

Mas hoy es imposible  
Buscar la luz entre barcas nocturnas;  
Alguien cortó la piedra en flor  
Sin que pudiera el mundo  
Incendiar la tristeza (Cernuda 1999: 65).

Frente a esa noche, Daytona es el lugar de la luz perenne; espacio destinado a perecer, con una aclaración que tiene el sabor de la desmitificación, necesaria para hacer aquel lugar posible. Las olas –símbolo del deseo a la par que su casi homófono las alas– abrazan nuevamente la luz, con el verbo que indica la posesión erótica.

Daytona es un lugar, pero es más que esto: con su mellizo Durango son los centros neurálgicos de la conciencia cernudiana, donde se asume la derrota inevitable que espera toda historia de amor, sede del fracaso y de la desesperación que no grita su dolor –no se “incendia”– más bien se deja, apagándose poco a poco en una vida incolora y sin sabor. Hace falta esta constatación para poder mantener en vida Daytona; hace falta mucha fuerza para crear un límite donde la luz pueda sobrevivir, y luego dejar que la luz se derrame por ahí (“A tanta luz desbordando en la arena, / desbordando en las nubes, desbordando en el tiempo”) para otorgar nueva vida al mundo, corriendo el riesgo de transformar otra vez Daytona en Durango, dejando la ventana abierta.

Daytona, entonces, en cuanto lugar todavía virgen, donde la sombra no tiene derecho de ciudadanía, es el punto de partida para los poemas reivindicativos que se encuentran al final de *Un río, un amor*, en los que la presencia surrealista se acentúa, y que actúan como preludeo al estilo más narrativo de *Los placeres prohibidos*. Es ya una pequeña narración la aventura del mar en “No intentemos el amor nunca”, donde el motor de la acción es el intento de satisfacción del deseo amoroso. El sentimiento que tienen en común mar y poeta, y que permite la personificación del primero, se cifra el cansancio; los dos sienten el mismo tedio existencial respecto a la indiferencia general, a la incapacidad de encontrar alguien que pueda comprenderlos y escucharlos.

Frente a este sentimiento desconsolador, la dimensión de la lejanía parece ofrecer una posibilidad de rescate: “Quiso vivir hacia lo lejos / Donde supiera alguien de su color amargo” (Cernuda 1999: 68). En su viaje, el mar encuentra realidades que les resultan ya familiares a los lectores de Cernuda, y que encarnan la continua lucha entre un amor correspondido y una poco piadosa soledad: así desfilan voces y cuerpos pálidos, sombras y pájaros bañados en la luz de las estrellas, otros topónimos americanos, vírgenes como Daytona o abandonados como Durango: Cielo Sereno, Colorado, Glaciar del Infierno. Pero este viaje tampoco sirve para escapar de la soledad que desde el principio atormenta al mar y al poeta; es una conjunción adversativa –“Mas”– desesperada la que introduce la penúltima estrofa, cuando el mar decide volver y dirigir su camino hacia otro destino, hacia el fin trágico del mundo.

La misma ambientación marina asoma en “Mares escarlata”, donde prevalece en cambio el sentimiento de la derrota y de la incomunicabilidad entre el deseo y su realización concreta, concretado en la imagen de la puerta seca frente a los mares ya coronados de otoño. Es importante notar el simbolismo de esta estación, que se vuelve perenne y cada vez más presente en el alma del Cernuda maduro, donde el deseo, reducido a nostalgia, a pura virtualidad –porque ya se ha reconocido su imposibilidad– llena con su presencia todo el entorno. Las mismas ciudades que el mar atravesaba en “No intentemos el amor nunca” aparecen ahora en ruinas, humeantes, como tristes cementerios de sueños desvanecidos.

No hay que pasar por alto, sin embargo, que la conciencia de la inevitable derrota no constituye para Cernuda razón suficiente para dejar de esperar, y de amar. Hay en la psique un espacio de reserva, un lugar frágil y diferente donde el deseo puede todavía sobrevivir y realizarse: es el sueño, que solo a través de las técnicas surrealistas puede a la postre ser sondeado y explicitado.

“No sé qué nombre darle en mis sueños” nos pone, ya desde el título, frente a la paradoja de un lugar donde la desautomatización del lenguaje prescrita por Tynianov (1973) es condición esencial de su existencia. La vida y todo el entorno declaran una situación de profundo desengaño. Así leemos ahora en versos que nos conducen al “tiempo de crepúsculo”, donde los colores se confunden, y “Una angustia sin fondo aullaba entre las piedras”. Lo que es característico de los sueños es su falta de sentido lógico, que se manifiesta siempre en una prevalencia de la yuxtaposición frente la corrección y la precisión del pensamiento consecuencial. En los sueños no hace falta volver y corregir para rectificar lo que se ha dicho o pensado; la solución de los problemas se presenta simplemente y con toda evidencia, como en el poema sucede con esta lámpara que con poca misericordia ilumina los muros sangrientos, imagen de la lucha que hace poco se había combatido en el alma, pero que ya no importa, pues toda la atención, toda la luz, está en la lámpara.

Y la lámpara se asocia con la figura del amado, que representa el verdadero límite que los sentidos de Cernuda quieren buscar, lugar del verdadero conocimiento de sí, imagen en la que reflejarse y finalmente comprenderse. Así podemos descifrar

mejor la última estrofa, donde se exalta el sueño como lugar de encuentro con la parte original y más real de sí:

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,  
Detrás de la cabeza  
Detrás del mundo esclavizado,  
En ese país perdido  
Que un día abandonamos sin saberlo. (Cernuda 1999: 74)

Hay un rechazo del conocimiento racional y de la realidad que de este conocimiento deriva, expresado en un adverbio, *detrás*, poco común en poesía, y que apunta a un doble fondo, a un doble sentido de la realidad. Si los caminos de la razón nos han llevado al crepúsculo y a la angustia sin que pudiéramos oponer ningún tipo de resistencia, estamos obligados a cerrar los ojos, a rechazar las imágenes mentirosas y a centrarnos en otros sentidos para orientarnos en la oscuridad luminosa de los sueños.

De ahí que la dimensión táctil adquiriera una importancia cada vez mayor en los poemas finales de “Un río, un amor”. Sí, como leemos en “Dejadme solo”: “En cuanto a la mentira, basta decirle «quiero» / para que brote entre las piedras” (Cernuda 1999: 77), hay que desconfiar de las palabras, y atenernos solo al lenguaje de los cuerpos, como hacían aquellos cazadores de Virginia, “los cuerpos estrechamente enlazados, / los labios en la llave más íntima” (Cernuda 1999: 78). La reticencia que sigue a la presentación de estos cuerpos unidos –“¿Qué dirá él, hecho piel de naufragio?” (Cernuda 1999: 78)– y la condena hacia la consolación ilusoria y autosuficiente de la masturbación –el famosísimo verso final, “Ahora inútil pasar la mano sobre otoño”– nos inducen a pensar que Cernuda ha abandonado finalmente la pretensión de reducir el deseo a una dimensión racional y personal, colocándose a favor de un empirismo carnal que no sabe nada, y nada quiere saber.

Se trata de un camino no exento de insidias, pues el tacto también puede fallecer en su desesperado intento para anclarse a otro, expandiendo los límites de su individualidad. En la “Canción del oeste” reza:

Lejos canta el oeste,  
Aquel oeste que las manos antaño

Creyeron apresar como el aire a la luna;  
Más la luna es madera, las manos se liquidan  
Gota a gota, idénticas a las lágrimas (Cernuda 1999: 80).

Las manos, instrumento de conocimiento de la realidad, pierden aquí su consistencia física. Como los relojes blandos de Dalí se vuelven líquidas, y caen, asemejándose a las lágrimas. Es otro intento frustrado que viene a sumarse a los muchos fracasos que condenan al poeta a una soledad no deseada; sin embargo, sobrevive en la dimensión de la lejanía la esperanza que las cosas puedan cambiar, bajo la condición que el olvido cubra esta misma dimensión, impidiendo entonces cualquier tipo de acceso y de contacto directo por parte del yo:

Olvidemos pues todo, incluso al mismo oeste;  
Olvidemos que un día las miradas de ahora  
Lucirán a la noche como tantos amantes,  
Sobre el lejano oeste,  
Sobre amor más lejano (Cernuda 1999: 81).

Llegamos finalmente al poema que cierra *Un río, un amor*, en que se resume toda la poética del libro, al tiempo que abre a la nueva esperanza que dominará en *Los placeres prohibidos*. “Como la piel” expresa ya desde el propio título esta voluntad de dejarse, de escindir el deseo como parte más superficial de sí y revelar su doble cara, la oscuridad que lo habita.

De ahí la imagen de la “ventana huérfana” que abre el poema, conectándose con las ventanas que habían abierto *Un río, un amor* y que luego habían ido desapareciendo, a medida que el sujeto cerraba la posibilidad de un encuentro en el plano racional con el objeto de su deseo. El adjetivo huérfana expresa toda la miseria de este marco que no encuaderna ya nada que pueda resultar de interés; todo transita, todo la atraviesa sin cesar: el viento, los gritos, mientras que los cabellos le donan aquella cualidad antropomorfa que permite conectar el objeto y el sujeto de la dicción poética (Rosso 1994: 71).

A través de la disolución de la función de la ventana asistimos también a la destrucción de la realidad como correlato del deseo:

Esas cuevas de luces venenosas  
Destrozan los deseos, los durmientes;  
Luces como lenguas hendidas

Penetrando en los huesos hasta hallar la carne,  
Sin saber que en el fondo no hay fondo,  
No hay nada, sino un grito,  
Un grito, otro deseo,  
Sobre una trampa de adormideras crueles (Cernuda 1999: 84).

Aquel pequeño límite que protegía Daytona –la ilusión amorosa– y que las manos pretendían explorar en la oscuridad, sin saber, sin darse cuenta, instintivamente, se ha roto. Ya no viene la luz y después la sombra, sino que la luz está intoxicada por la sombra misma, y el deseo se vuelve violencia en la imagen de la penetración. La obligación que el sujeto siente para repetir estos gestos de ilusoria satisfacción erótica demuestra la imposibilidad de llenar este pozo negro, que traga largos sorbos de luz, contaminándola definitivamente. Son los versos de la rendición: de un deseo que no está a la altura del ideal que lo ha determinado, de una realidad que pide a ciegas, pide siempre, y corrompe. Es el mismo sentimiento de poemas como “Durango”, o “No intentéis el amor nunca”, en que la derrota es definitiva y total.

Sin embargo, como la tercera sección de *Un río, un amor* se abre a la esperanza, así también la última estrofa de “Como la piel” manifiesta su fe en la posibilidad de un resurgimiento del deseo y del amor como guía para una existencia serena. Es una inversión de signo que está sintetizada por la imagen de la flecha:

Algún día nuevamente resurgirá la flecha  
Que abandona el azar  
Cuando una estrella muere como otoño para olvidar su sombra (Cernuda 1999: 84).

La oscuridad de la estrofa anterior, que se había prolongado en las imágenes de “paraísos artificiales” (el alcohol, la fiebre), es un necesario preludio a la palingenesia del último verso, que preconiza también el abandono, por parte de la poesía, finalmente liberada, de la modalidad surrealista.

Cernuda cumple así en *Un río, un amor* un largo periplo, que lleva su poesía a moverse en múltiples direcciones. Primero dentro de sí, en la galería descolorida de los ambientes tocados por el hombre vacío, espacio metafísico de una interioridad deshabitada, lugar en todo caso cerrado y pasivo respecto a las solicitudes ambientales. En un segundo momento, su mirada se dirige hacia lo lejos, hacia un lugar mítico donde pueda finalmente cumplirse aquella coincidencia

entre el deseo que lo anima y la realidad. Es un viaje que al final abandona lo exótico de un Edén terrestre por las extrañas tierras del sueño; destinado a la derrota desde el principio, pero cuyo trágico éxito permite finalmente la liberación de la carga psicológica que oprime al poeta, ofreciéndole nuevo material sobre el que construir los fragmentos narrativos que caracterizan *Los placeres prohibidos*. La conclusión de *Un río, un amor* apunta a lo que será después la poesía de Cernuda, una vez interiorizada y superada la lección surrealista: flecha que vuela alta, observatorio de las miserias humanas, torre de guardia a la que solo se puede acceder si alguien, desde arriba, nos ofrece una escalera.

## El espacio del exilio

La experiencia de la Guerra Civil representa una herida incurable en la trayectoria vital de los supervivientes de la Generación del '27. El conflicto bélico fratricida, el sangriento final de la Segunda República y la trágica muerte de Lorca marcan la desaparición de aquel mundo de fervor cultural y político donde habían movido sus primeros pasos como poetas. Tras el cierre de esta etapa feliz de su vida se abre, pues, otra más dolorida, donde los lazos de amistad trabados durante las décadas previas parecen desatarse progresivamente, sometidos a la prueba de la distancia, de la censura y de la soledad.

Cuando ya estaba claro que el bando republicano no iba a ganar el conflicto, el camino del exilio se presenta pues para los miembros de la élite cultural republicana como la única opción posible. Francia, Inglaterra, Estados Unidos, México se convierten en hogares provisorios para miles de refugiados españoles, que desde lejos añoran su patria perdida. Este es el caso también de Luis Cernuda, quien emprende la vía del exilio muy *a su pesar*, empujado por circunstancias vitales que le ocultan durante un tiempo la dimensión trágica y definitiva del abandono de su patria. Cuando la ilusión de volver, mantenida durante un par de años, desvanece definitivamente, se advierte con más vehemencia la amargura de destierro, que provoca una reacción de rechazo hacia España, madrastra cruel. Al mismo tiempo, se da comienzo a un proceso de desdoblamiento de España, que en el plano ideal va a constituir una patria hecha de literatura, capaz de reunir en sí todas aquellas características de tolerancia, inclusión y modernidad que no tenían cabida en el rancio país franquista.

Y sin embargo, alguien se queda. Aleixandre, por sus conocidos problemas de salud, no abandona su casa de Velintonia en Madrid, que poco a poco se convierte en cenáculo y punto de encuentro para jóvenes poetas y literatos, para los cuales el autor de *Espadas como labios* ejerce de maestro y *auctoritas*. La creación de un puerto franco para la cultura y el debate literario dentro de la España franquista es un proceso lento, que a menudo tiene que confrontarse con las injerencias de la

censura, y que por su voluntad de abstraerse del mísero escenario nacional experimenta un “exilio interior” (Ilie 1981), con características parcialmente asimilables a la experiencia de los desterrados.

Por otro lado, Dámaso Alonso, ya entregado a una brillante carrera académica, parece no sufrir demasiado de las limitaciones que afectaban a Aleixandre y a Cernuda. Él puede moverse libremente dentro y fuera de España, pero no siempre lo que ve es de su gusto: de la desesperación provocada por la contemplación de los horrores de la guerra surge *Hijos de la ira*, un libro que es una intensa sacudida de conciencias, que dará un nuevo rumbo a toda la poesía peninsular.

El objetivo que nos proponemos en las páginas que siguen es mostrar, a partir de las diferentes experiencias de vida, como

Aún teniendo en cuenta estas diferencias, insistimos en la necesidad de no abandonar una mirada conjunta sobre los autores que son objeto de nuestro trabajo.

### **3.1 *Las nubes***

En *Las nubes* asistimos, como en las páginas de un diario poético, a la evolución de la condición de exiliado de Cernuda: de ser un exiliado en el interior, en Valencia último refugio de los republicanos, pasa a serlo en el extranjero, en París primero y luego en el Reino Unido; de una condición de exilio transitorio, pues, llega a una de exilio definitivo. Los poemas, ordenados cronológicamente, registran y transfiguran las experiencias vividas en cada uno de los refugios. Quizás sea ese peculiar eje experiencial lo más novedoso de *Las nubes*; es cierto que toda la poesía de Cernuda nace en realidad de su *Erlebnis*, para decirlo con Husserl, de su vivido, pero solo a partir de *Las nubes* apreciamos la voluntad de abandonar por un momento el lirismo y su visión parcial y subjetiva, con el fin de alcanzar una objetividad más segura, a la vez que el poema logra abordar también una dimensión narrativa más eficaz.

Este nuevo enfoque narrativo se nota especialmente en los poemas inspirados en episodios evangélicos, como “Lázaro”, o “La adoración de los Magos”. Sorprende un poco el acercamiento de Cernuda a la fe cristiana, sobre todo después de la prueba

de *Invocaciones*, donde defendía abiertamente las razones de un nuevo paganismo. Jorge Fernández López afirma, a propósito de esta inclinación hacia los dioses griegos y latinos: “Vivir la vida de los seres del mito o de la poesía, como los de Hölderlin, no es una salida de tono, sino una manera de aludir a la cualidad esencialmente irreal, por falsa, que tiene la vida cotidiana, frente a la verdad superior de otro orden, del mundo mítico de la poesía y la imaginación” (Fernández López 2001: 58).

La atención a los elementos cristianos, por lo tanto, lejos de ser prueba de cualquier tipo de “conversión”, resulta puramente funcional a la expresión de la nueva condición cotidiana del autor, donde el exilio real y físico se sobrepone al exilio personal que Cernuda sentía desde siempre:

El exilio *real* (que es el que fundamentalmente aparece en *Las Nubes*) le irá haciendo constatar al poeta [...] que él es un exilado perpetuo. Y no sólo un desterrado de su país material, sino un exilado en el mundo, porque todo poeta pertenece a un orbe más perfecto y más alto, a un mundo *más puro*” (Villena 1984: 30).

Cernuda busca en la Biblia a personajes que puedan servirle de guía y modelo en la nueva experiencia vital que se dispone a afrontar; y no es casual, creemos, que tanto Lázaro como los Reyes Magos presenten, en el hilo de una historia humana que se repite cíclicamente, un aspecto de novedad absoluta: el hombre que no nace del vientre de una mujer, sino de su mismo sudario; los reyes que, aburridos sobremanera, lo abandonan todo para visitar a otro rey, para confirmar una profecía.

El innatural nacimiento de Lázaro, en vez de abrir los labios de quien asiste a la proclamación del milagro, lo aísla de los demás hombres: “aquellos / Rostros ávidos, sobre mí estaban mudos” (Cernuda 1984: 106). Lázaro, que pertenecía ya con pleno derecho a la vasta sombra indistinta de la muerte, es arrancado de ella por la voz de Cristo, y seguir aquella orden no es una opción, sino un mandamiento. Lázaro vive una vida nueva, pero falta de los placeres de la carne que consuelan a los mortales: “Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas, / El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo” (Cernuda 1984: 107). Quizás no sea descabellado recordar la voz de otro gran exiliado, Dante, que se dolía tal que así: “Como sa di sale / lo pane

altrui" (*Paradiso*, Canto XVII). Sin embargo, la oración con la que Lázaro cierra el poema

Sé que el lirio del campo,  
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches  
Con larga espera bajo tierra,  
Del largo verde erguido a la corola alba  
Irrumpe un día en gloria triunfante (Cernuda 1984: 107).

afirma la fe en un nuevo comienzo, a través del símil con el lirio, que espera la llegada de la nueva vida después de haber aguantado durante meses bajo tierra.

La ecuación que se establece en el poema entre la paciencia –entendida como la capacidad de sufrir– y la hermosura introduce un elemento de novedad respecto a la enseñanza del aprender sufriendo de origen griego ("*to pathei mathos*"). La única esperanza de Lázaro, personaje puramente pasivo y naturalmente dispuesto a sufrir, de sustraerse a la dolorida experiencia del re-vivir sabiendo lo que le espera después de la muerte, consiste en el abandono al *ahora*, al *hic et nunc* entrevisto en la mirada dulce del Cristo, que rompe la cadena de la temporalidad que tanto le hace sufrir. En la inmanencia del *ahora* está representado aquel mundo ideal, de deseos hechos realidades, que Cernuda va ansiando desde siempre.

A diferencia que Lázaro, los Magos desempeñan un papel más activo. La individualidad de Melchor, viejo y añorante, prevalece sobre Baltasar, maduro y cínico, y sobre Gaspar, joven y hedonista, empujándolos a emprender el viaje hacia Belén. Los tres magos son por lo tanto otras tantas instancias del yo poético de Cernuda y es Baltasar, especialmente, quien habla con más claridad sobre la experiencia del exilio, acerca del sentimiento de encontrarse en tierras ajenas:

Como pastores nómadas, cuando hierne la espada del invierno,  
Tras una estrella incierta vamos, atravesando de noche los desiertos,  
Acampados de día junto al muro de alguna ciudad muerta,  
Donde aúllan chacales; mientras, abandonada nuestra tierra,  
Sale su cetro a plaza, para ambiciosos o charlatanes que aún exploten  
El viejo afán humano de atropellar la ley, el orden.  
Buscamos la verdad, aunque verdades en abstracto son cosa innecesaria,  
Lujo de soñadores, cuando bastan menudas verdades acordadas.  
Mala cosa es tener el corazón henchido hasta dar voces, clamar por la verdad, por la  
justicia.  
No se hizo el profeta para el mundo, sino el dúctil sofista

Que toma el mundo como va: guerras, esclavitudes, cárceles y verdugos  
Son cosas naturales, y la verdad es sueño, menos que sueño, humo (Cernuda 1984:  
117-18).

La experiencia del exilio, aquí recontada por Baltasar, se desarrolla entre privaciones y sufrimientos, pasto del escarnio de las gentes, que no entienden, que no pueden entender, a quien abandona a su patria en pos de un ideal. Se produce aquí un interesante enfrentamiento entre la verdad absoluta, a la que se llega solo a través la revelación, y la presencia en el recuerdo de otras verdades parciales, fruto de experiencia. Preferir estas últimas a la verdad general es una elección casi obligada para poder seguir con vida, pero también es una vía que entrega a la resignación. De ahí la transformación del profeta en sofista, y la aceptación pasiva de la situación del mundo, sin esperanza para ningún cambio. Si el final de *La vida es sueño* podía parecer desconsolador, aquí el desaliento es incluso más radical: la verdad, lo que buscan los Magos, el valor por excelencia, medida y juicio de todos los demás valores, es menos que un sueño: es humo.

Se ha manifestado en los poemas que acabamos de comentar el problema de la relación entre el hombre y la dimensión ideal, la que debería elevarlo por encima de las bestias, y de la que desciende, entre otras cosas, la poesía. Lázaro se somete a este ideal a sabiendas de que, hasta el momento de su segundo nacimiento, éste no le ha deparado más que pesares, mientras que los Magos siguen el ideal obligados por la fuerza de la jerarquía, siendo Melchor el más anciano y el más poderoso, pero una vez se produce el encuentro, los resultados difieren de lo esperado. Leemos pues a continuación el resultado del encuentro con el niño Jesús en la cabaña:

Pero ninguno  
De nosotros su fe viva mantuvo.  
Y la verdad buscada sin valor quedó toda,  
El mundo pobre fue, enfermo, oscuro.  
Añoramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras,  
O las salas templadas, lo baños, la sedosa  
Carne propicia de cuerpos aún no adultos,  
O el reposo del tiempo en el jardín nocturno,  
Y quisimos ser hombres sin adorar a dios ninguno (Cernuda 1984: 121).

La pérdida de valor del ideal lleva a los Magos a añorar las comodidades de antaño, y a amoldarse a una realidad que, perdido su brillo, puede procurar aún comodidades en abundancia. Es la reducción de hombres a bestias, sin ninguna dimensión de transcendencia, la que lleva los Magos a la perdición. El pastor asiste a este espectáculo siendo él mismo nómada, pero insertado en el cuadro inmutable de la naturaleza, sin haber dejado su lugar en el mundo. De él aprendemos el feto de los Magos:

Uno muerto, al regreso, de su tierra distante;  
Otro, perdido el trono, esclavo fue, o mendigo;  
Otro, a solas viviendo, presa de la tristeza (Cernuda 1984: 122).

En estos destinos se lee la condición del exiliado, en su triple configuración: la muerte, que siempre le acecha en el camino de un regreso que no ha de cumplirse nunca; la condición económica y social subalterna que padece; la soledad y la tristeza que tiñen cada uno de sus días. Cernuda se refleja en los Magos y vive en carne propia la dificultad de mantenerse fiel a un ideal mientras vive tan lejos de aquel lugar que es su realización más próxima: España.

Villena en su Introducción a *Las Nubes* individúa la presencia de dos Españas en *Las nubes*: una, “la España *presente* (entonces) atrasada, envidiosa, intolerante [...], denostada como *nuestra gran madrastra*” y otra “idealizada [...] una mezcla del edén mítico del sur [...], una nación tolerante, creativa, grande y respetada” (Villena 1984: 27-28). La dialéctica que estas dos Españas mantienen evoluciona al tiempo que la situación personal del poeta. Si en Valencia, durante los últimos días de su permanencia en España, prevalece la actitud crítica hacia la primera, en el extranjero es la segunda, y el abandono que está sufriendo, la que cataliza sus atenciones.

En el primer poema de *Las nubes*, “Noche de luna”, Cernuda asume el punto de vista de la luna, interponiendo una justa distancia para poder contemplar las masacres fraticidas que han ensangrentado la historia universal. Es un poema de tipo programático, en que encontramos muchos de los motivos cernudianos: la violencia del acto erótico y la estrecha relación entre semen y sangre; la actitud contemplativa del sujeto –recurre la presencia de verbos de este campo semántico, como “miró”, “contempló”, “vio”– y la decadencia de cada objeto sobre que se posa

la mirada, confundido entre sombras efímeras, que se renuevan gracias a los prodigios obrados por primaveras oscuras. Cernuda dibuja, a través del reflejo de la luna sobre el agua, una triple partición del universo: por un lado tenemos el mundo real, lugar donde habita la violencia y que es casa de los hombres. Opuesto a este mundo, en el otro extremo, se encuentra el mundo puro e ideal, desde el cual la luna observa impasible la realidad. En el medio, con límites borrosos, se halla el mundo del sueño, al cual los hombres se abandonan inconscientes, mientras la luna proyecta su reflejo sobre el agua inmóvil:

Mientras los hombres solitarios duermen  
Inermes en su lecho y confiados.  
Los enemigos yacen confundidos.  
Algo inmenso reposa, aunque la muerte aceche,  
Y el mágico reflejo entre los árboles  
permite al soñador abandonarse al canto,  
Al placer y al reposo,  
A lo que siendo efímero se sueña como eterno (Cernuda 1984: 65).

En este espacio intermedio puede obrarse aquella inversión de los valores que permite unir, bajo la perspectiva de la luna, el mundo ideal, sin rasgo de presencia humana, y el mundo real, donde la furia homicida del hombre ya ha provocado su desaparición de la tierra.

Es el refugio que Cernuda escoge frente a los horrores de la guerra: un espacio sin hombres, donde el tiempo no tiene significado, y donde lo efímero puede volverse eterno en virtud de su habilidad para conectar mundos. Es una apertura de la poesía a una dimensión universal que permite transfigurar la inmediatez de la guerra y de la situación vital de Cernuda en algo que tenga sentido para cualquier ser humano, no solo español o poeta.

Esta nueva dimensión universal se debe a la lectura de los poetas modernistas anglosajones, que habían sido escasamente frecuentados por sus compañeros de Generación (Hughes 1987: 157-200). En los versos de Yeats y, sobre todo, T. S. Eliot, Cernuda podía leer otros fragmentos que le venían de un mundo en disgregación y devastado por la guerra –en este caso, el primer conflicto mundial. Como ha señalado Claudio Guillén, se desarrolla “un proceso de universalización como consecuencia virtual del exilio” (Guillén 1995: 97), lo que permite a los

textos de Cernuda integrar los testimonios de otros grandes exiliados del pasado, como Dante –el *incipit* de “La visita de Dios” es una paráfrasis al castellano del verso inicial de la *Comedia*: “Pasada se encuentra ya la mitad de mi vida” (Cernuda 1984: 89).

En este poema, uno de los pocos donde encontramos un yo lírico claramente delineado, Cernuda hace uso de su derecho a proclamar la unicidad de su dolor, y el alivio que le da poder expresarse mediante el verso:

Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren  
Hombres callados a quienes falta el ocio  
Para arrojar al cielo su tormento. Mas no puedo  
Copiar su enérgico silencio, que me alivia  
Este consuelo de la voz, sin tierra y sin amigo,  
En la profunda soledad de quien no tiene  
Ya nada entre sus brazos, sino el aire en torno,  
Lo mismo que un navío al alejarse sobre el mar (Cernuda 1984: 90).

El poema surge de la privación del espacio, del haberse quedado sin tierra, una situación común a otros tantos hombres que, a diferencia de él, no gozan del privilegio de poder cultivar el *otium*. Cernuda se apropia de este concepto clásico y lo utiliza para justificar su vocación poética, pero también para reafirmarse como hombre, pues solo al hombre verdadero le es concedido poder andar detrás de la Musa, en busca de una verdad, aunque esta sea solo artística. Y aquí hay otro puente de conexión con el modernismo europeo, pues la divinidad que se esconde y de la que Cernuda siente insufrible nostalgia está amantada por una pesada capa de indiferencia:

Compadécete al fin, escucha este murmullo  
Que ascendiendo llega como una ola  
Al pie de tu divina indiferencia” (Cernuda 1984: 91)

que la hermana con la divina indiferencia de Eugenio Montale: “Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina indifferenza” (Montale 2011: pos. 438).

Esta exaltación de la indiferencia nace al constatar que vivir “sin piel”, con los sentidos más despiertos, con aquella sensibilidad que es propia del oficio del poeta, en tiempos de exilio no sirve, más bien, procura pesares y dolencias incluso más grandes. Cerrar los oídos y la vista, olvidando el dolor, quizás sea el único antídoto

contra la decepción que se siente al encontrarse en tierra extranjera y sin raíces, aunque no sea siempre fácil actuar esta solución.

En *Las nubes* se explora esta posibilidad sobre todo en los poemas que vienen cargados con más rabia, como las dos elegías españolas, en las que se presenta el papel de España como madrastra:

Háblame, madre;  
Y al llamarte así, digo  
Que ninguna mujer lo fue de nadie  
Como tú lo eres mía.  
Háblame, dime  
Una sola palabra en estos días lentos  
En los días informes  
Que frente a ti se esgrimen  
Como cuchillo amargo  
Entre las manos de tus propios hijos (Cernuda 1984: 71).

España se queda muda, al igual que la estatua en “Resaca en Sansueña”, y al igual que Dios en “La visita de Dios”. El silencio frente a la tragedia es lo que provoca la indignación de Cernuda, porque, callando frente a un espectáculo tan terrible, su patria pierde su halo de racionalidad y se hace cómplice. Sin embargo, la rabia también es un sentimiento transitorio, y a medida que la distancia del conflicto va creciendo –recordemos que “Elegía española I” se escribió cuando el poeta estaba todavía en Valencia–, el tiempo del exilio también va dilatándose y haciéndose definitivo:

Ya la distancia entre los dos abierta  
Se lleva el sufrimiento, como nube  
Rota en lluvia olvidada, y la alegría,  
Hermosa claridad desvanecida;  
Nada altera entre tú, mi tierra, y yo,  
Pobre palabra tuya, el invisible  
Fluir de los recuerdos, sustentando  
Almas con la verdad de tu alma pura.  
Sin luchar contra ti ya asisto inerte  
A la discordia estéril que te cubre,  
Al viento de la locura que te arrastra.  
Tan solo Dios vela sobre nosotros,  
Árbitro inmemorial del odio eterno (Cernuda 1984: 85).

En estos versos de “Elegía española II”, el primer poema escrito *fuera* de España y significativamente dedicado al amigo Vicente Aleixandre, que se había quedado en

patria, ya se puede observar el cambio de tono, la pérdida de toda esperanza y de la voluntad de combatir para que la realidad de España sea diferente. Al poeta no le queda más remedio que encaminarse por la senda de los recuerdos, para encontrarse con la España perdida de su juventud y con la España arquetípica, que vienen a coincidir en un no-lugar, utópico e inalterable, en tanto que inaccesible en el tiempo.

El paso de la realidad a este mundo utópico puede resultar casi imperceptible, como una lluvia de otoño que recuerda a primavera:

Llueve el otoño aún verde como entonces  
Sobre los viejos mármoles,  
Con aroma vacío, abriendo sueños,  
Y el cuerpo se abandona (Cernuda 1984: 78);

O bien puede ser causado por episodios más traumáticos, como la muerte de un niño vasco en Inglaterra:

Recordarás acaso nuestros días  
Este dejarse ir en la corriente  
Insensible de trabajos y penas,  
Este apagarse lento, melancólico,  
Como las llamas de tu hogar antiguo,  
Como la lluvia sobre aquel tejado (Cernuda 1984: 87).

El símil del pareado final, construido con acertados paralelismos, evoca lugares lejanos en el tiempo y en el espacio, gracias al uso sinérgico de los adjetivos *antiguo* y *aquel*. Se interpone de hecho una distancia que ablanda el sufrimiento, que lo hace más soportable a cambio de llevar consigo una parte del alma del exilado; no es casualidad que al final del poema Cernuda exprese su solidaridad con el niño muerto: los deseos de la patria que el muchacho ha proyectado contra la pared en su sueño febril son también los del poeta, y con el niño muerto Cernuda pasa de un lado a otro de la cortina que separa realidades, experimentando así la condición de muerto en vida.

Al contrario que la rabia por la situación política de su país, el aislamiento y la sensación de alienación no se mitigan con el paso del tiempo. Si Cernuda reconocía con dificultad la existencia de dos bandos contrapuestos en la península, un “nosotros” que nunca llegará a afirmarse completamente contra “ellos” (Valender

2003: 649-66), de buena gana protesta su diferencia respecto a los británicos y a su estilo de vida:

Todo ha sido creado,  
Como yo, de la sombra:  
Esta tierra a mí ajena,  
Estos cuerpos ajenos.

Un sueño, que conmigo  
Él puso para siempre,  
Me aísla. Así está el chopo  
Entre encinas robustas (Cernuda 1984: 100).

El elemento que distingue y separa a Cernuda de los demás hombres es el sueño, y en la dimensión del sueño entra ya plenamente España perdida, pero ¿cuáles son los elementos que caracterizan el sueño, cuál es la sustancia –por decirlo con Aristóteles– de la España soñada?

La respuesta a esta pregunta va precisándose a medida que se alargan los años de exilio, donde, a pesar del correr del tiempo, “No hay olvido” (Cernuda 1984: 101). Inglaterra es el reino del gris, aquel color que dominaba los primeros versos de *Un río, un amor*. Sus verdes apagados, sus sombras alargadas le deprimen y no tienen encanto ninguno, mientras por contraste los colores del recuerdo, en la memoria, resultan más vívidos, más brillantes:

Agua ha pasado por el río abajo,  
hojas verdes perdidas llevó el viento  
Desde que nuestras sombras vieron quedas  
Su afán borrarse con el sol traspuesto (Cernuda 1984: 101).

Normalmente los elementos de uno y de otro mundo son los mismos, y solo la intensidad de su aprehensión delata a cuál de ellos pertenecen, pero a veces hay “intrusos” que irrumpen en el cuadro real, provocando una perturbación del alma, como en “Gaviotas en los parques”:

El verde turbio de la hierba y los árboles  
Interrumpe con parques los edificios uniformes,  
Y en la naturaleza sin encanto, entre la lluvia,  
Mira de pronto, penacho de locura, las gaviotas.

¿Por qué, teniendo alas, son huéspedes del humo,  
El sucio arroyo, los puentes de madera de estos parques?

[...]

Quien con alas las hizo, el espacio les niega. (Cernuda 1984: 125).

Dentro del sobrio paisaje escocés las gaviotas son una nota de disonancia, un elemento familiar e inesperado que conecta al poeta con su patria, con el sur lejano y deseado. Si las gaviotas son las mismas, y si, a diferencia de él, tienen alas para moverse libremente, ¿por qué se quedan aquí, en este entorno tan escuálido? El símbolo de las alas, tan recurrente en Cernuda para identificar el deseo amoroso, aquí se presenta con una variación: el deseo no va dirigido al amado, sino a la madre patria; las gaviotas, siguiendo el impulso original de sus alas, deberían dirigirse a otros lugares más conformes a su naturaleza, y sin embargo no pueden. El verso final, con el que se sanciona la imposibilidad de llegar a satisfacer este deseo, a través de la fórmula del “espacio negado”, va más dirigido al poeta en exilio que a las propias gaviotas.

Pero si Cernuda anhela juntarse nuevamente con España, en su fantasía ella también lo desea. Puede que esté muerta, como en los versos de “Impresión de un destierro”, donde un alter-ego de Lázaro, otro muerto en vida, así lo declara, tan directamente: “España ha muerto”. O puede que el exiliado mismo esté muerto:

Un día, tú ya libre  
De la mentira de ellos  
Me buscaras. Entonces  
¿Qué ha de decir un muerto? (Cernuda 1984: 127).

En estos versos se manifiesta el problema de amar una idea, que perdura inmutable, mientras nosotros nos hacemos mayores; y no hay cura contra el paso de los años, ni remedio, si la muerte nos sorprende separados de lo que amamos.

En el fondo, *Las nubes* es la historia de una separación forzosa y de los intentos de buscar un remedio, o por lo menos, de mantener viva la llama de un amor, de guardarlo en la memoria, idealizado sí, pero por eso capaz de resistir a los embates del tiempo. Y cuando se trata de resistir, volviendo la mirada atrás, no se puede ignorar San Lorenzo del Escorial, el monasterio/palacio/corte de Felipe II, otro intento de llevar una utopía al mundo terrenal. Se ha discutido mucho sobre los

motivos de la especial consideración de la que goza en Cernuda la España Imperial, siendo aquella, como es sabido, también referencia ineludible para el bando franquista. Yo creo que, más que en una supuesta voluntad de exaltar la grandeza del pasado de España, la motivación se halla en la historia arquitectónica del monumento, en su filiación ideal, manteniendo, a pesar de su aspecto exterior mesurado y sobrio, oculta en su interior la llama que lo enciende –“recio afuera, / mas propicio y jugoso en lo escondido” (Cernuda 1984: 131).

“El ruiseñor sobre la piedra” es la mejor manera de poner la palabra fin a la colección de *Las nubes*, donde asoma una España diferente a la Andalucía a menudo evocada en otras páginas del poemario, pero no por eso menos amada. Los colores –el gris y el verde– de los bosques son los mismos que los de Inglaterra, pero parece percibir en el verso mismo la cualidad más pura del aire de San Lorenzo. Cernuda recuenta su experiencia del exilio subrayando la condición de privación en la que se encuentra:

Porque me he perdido  
en el tiempo lo mismo que en la vida,  
Sin cosa propia, fe ni gloria  
entre gentes ajenas  
y sobre ajeno suelo  
Cuyo polvo no es el de mi cuerpo (Cernuda 1984: 132).

La disociación del individuo es total: ni las realidades más nimias, que solo superficialmente pueden adherirse a su persona, consiguen entablar con él una relación de comunión. Situado en aquel lugar intermedio que no es dominio de la realidad, ni pertenece al espacio puro de las ideas, Cernuda dirige su mirada interior a las paredes del Escorial, evocándolo frente a él, en el espacio borroso e indeterminado del sueño:

Tus muros no los veo  
Con estos ojos míos,  
Ni mis manos los tocan,  
Están aquí, dentro de mí, tan claros  
Que con su luz borran la sombra  
Nórdica donde estoy, y me devuelven  
A la sierra granítica en que sueñas  
Inmóvil, por la verde foscura de los montes  
Brillando al sol como un acero limpio,  
Desnudo y puro como carne efímera,

Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses (Cernuda 1984: 133).

La ensoñación es el terreno de encuentro entre el poeta y el monasterio, y que este último también pueda soñar es monumental indicio de cómo Cernuda está proyectando su individualidad sobre él. En este mundo donde las contingencias de lo real están suspendidas vuelve la paradoja de lo efímero que se vuelve eterno. Esto es, a fin de cuentas, el Escorial: el sueño de Felipe II hecho piedra, que surge como hijo natural de la sierra.

Frente a los valores prácticos del norte, quizás incluso frente a la posibilidad de llegar a adaptarse, Cernuda reivindica la belleza y el valor de la inutilidad, la belleza y el valor del ocio, aunque forzoso, del que él también participaba. El poeta y el ruiseñor comparten el mismo sino: cantar para ellos no es un oficio, sino una misión vital que no exige público para ser apreciada. El Escorial resume, en su arquitectura maciza, las tres realidades –ideas, sueños y pura realidad– en las que está escindido el mundo en la visión de Cernuda, y recordarlo y cantar su existencia afianza la convicción del poeta acerca de la posibilidad de hacerlo perdurar:

Y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas  
Es tan sólo una imagen;  
Y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán insatisfecho,  
Es sólo como un sueño;  
Que ha de vivir tu voluntad de piedra,  
Ha de vivir, y nosotros contigo. (Cernuda 1984: 134).

### **3.2 Hijos de la ira**

*Hijos de la ira* de Dámaso Alonso comparte con *Las nubes* de Cernuda el lugar y el momento de gestación, aquella ciudad de Valencia donde la República agonizaba en los últimos meses del año 1937. Sin embargo, su autor nunca tomará la vía del exilio, entregándose a un encerramiento interior roto solo por la dedicación a la actividad docente, y a la poesía. Consideradas estas circunstancias vitales, resulta pues fundamental preguntarse qué herencia dejaba la guerra a Alonso y a los que quisieran dedicarse a la poesía en los años inmediatamente sucesivos al cierre del conflicto: ¿podía pasarse por alto aquella tragedia que todos habían vivido?

Los estudios de Cano (1960) y Ridruejo (1972) han puesto de relieve la ausencia, en las voces nuevas de la poesía peninsular, de una significativa reelaboración sobre lo que aquellos habían vivido. Lo más notable de la década inmediatamente posterior a la guerra es la implantación de una moda neoclásica, con Garcilaso como referente y modelo principal –significativamente así se llama la revista de poesía más difundida del período, *Garcilaso*– pero que carece de fuerza conceptual, pues su postura poética parece resolverse en un esteticismo que entronca directamente, en la abstención del debate político, con la fase pura de la década de los '20.

Francisco Grande (1970) resume el nuevo rumbo hacia el cual se estaba encaminando la poesía trayendo a colación el fragmento de una carta que García Nieto, director de la revista, había dirigido a Victoriano Crémer: “Créeme, Crémer, el mundo está bien hecho”. Aquí el famoso verso guilleniano se presenta como hoja de parra para justificar el desinterés hacia la realidad de miseria de la posguerra, y la hipocresía de una poesía que cree poderse bastar a sí misma, perdida en ensoñaciones estériles, reducida a puro juego intelectual.

Al mismo tiempo, se señala la irrupción de otra tendencia, de carácter más marcadamente intimista y religioso, en principio conectada con la poesía mística del Siglo de Oro. A este bando, que reanimará el debate poético nacional a través de la revista *Escorial* y de la colección “Adonais” pertenecen, entre otros, Rafael Morales, José Suárez Carreño, Vicente Gaos, Blas de Otero, Carlos Bousoño y Carmen Conde. A estos poetas Dámaso Alonso los define como “desarraigados” (Alonso 1952) por la condición de desamparo que viven frente al poder y la cultura oficiales, y también debido a la angustia existencial y al caos en que parecen moverse, y que manifiestan en sus obras. Como todo buen desarraigado, ellos también buscan sus orígenes, algún lugar donde poder anclarse y afirmar su derecho a existir. En su búsqueda encuentran las raíces subterráneas de los árboles de Federico García Lorca y Antonio Machado, ya cortados, mientras el viento les trae noticia de las andanzas poéticas de otros compañeros en el exilio. En su ayuda interviene Dámaso Alonso, con la publicación de su primer libro de poesía en veinte años, y que tan profundamente incidirá sobre la evolución de la poesía en la década de los '40.

*Hijos de la ira* aparece en 1944, casi siete años después de su escritura inicial, como testigo de la doble condición de exilio que sufre su autor: el exilio universal del hombre frente a la tragedia humana, reforzado por asistir a la masacre de la Segunda Guerra Mundial, y el exilio individual de un español de la República, que no se reconoce en el nuevo país que surge después del conflicto, en medio de tantos muertos. Insisto sobre este carácter dúplice porque en verdad *Hijos de la ira* se puede leer, y se ha leído, desde varios ángulos: como experiencia existencial, en primer lugar, de un hombre que le busca sentido a la vida, encontrando al final de su interrogante una ausencia, la ausencia de Dios; o bien como un grito de desesperación, pues *Hijos de la ira* es reacción violenta ante la violencia del mundo, por medio de un lenguaje que aprovecha elementos prosaicos para subrayar su contundencia, pero que nunca se reduce a prosa; como forma de resistencia, porque al final de todas las batallas, si algo merece sobrevivir, es la poesía.

*Hijos de la ira* se abre en aquella ciudad que hace veinte años Dámaso Alonso había retratado en *Poemas puros...* Pero Madrid ya no es la ciudad del niño que contaba estrellas, sino “una ciudad de más de un millón de cadáveres” (Alonso 2013: 85). Este punto de partida tan concreto crea un espacio físico real que el autor decide llenar a través de la macabra cuenta de los muertos. Su presencia es el detonador de la poesía personal después de tantos años entregado a estudiar la de otros; los muertos formulan preguntas que no pueden permanecer sin respuesta, aunque esta solo sea un grito de dolor. “Insomnio” establece aquella correspondencia entre el sinsentido universal y su aprehensión individual, claves para entender todo el conjunto de *Hijos de la ira*. La putrefacción ya no es solo el terreno en el que cultivar el desafío y el escándalo para el espectador que codiciaba Dalí, sino una amarga constatación que desciende del silencio y de la indiferencia de Dios frente a los muertos.

Alonso reconoce dentro de sí mismo los gérmenes que han llevado a su patria, a toda Europa, al mundo entero, a la destrucción, pero no puede darles un nombre, no puede distanciarse de aquellos. Esta inquietud interior se concreta en la imagen de la sombra, que se adhiere a todas las cosas y las cambia, robándoles su brillo. En “La injusticia” esta sombra se acerca progresivamente. Su negrura nace de las regiones cósmicas –meteoros, ocasos, cumbres– y luego se expande sobre el

mundo hasta encontrar su demora en el hombre y dentro de él: el corazón del viejo. “... Hoy llegas hasta mí” (Alonso 2013: 87) es la expresión perfecta del agudo sentir que muerde la carne del poeta, la herida primitiva que lo hace hijo de la ira y frente la cual no se rinde:

Podrás herir la carne.  
No morderás mi corazón,  
madre del odio.  
Nunca en mi corazón,  
reina del mundo (Alonso 2013: 88).

Es especialmente importante notar cómo Alonso se refugia en su interior, él, exiliado dentro de España, preservándose de los ataques del mal del mundo, y desde allí quiere pasar al contrataque.

La sombra protagoniza también otros poemas, como “Cosa”, donde revela una dimensión más positiva, disfrazada de niña traviesa, inalcanzable en su baile sobre las superficies. En realidad aquí Alonso procura una descripción casi fenomenológica de la sombra, reflexionando sobre la relación que mantiene con la idea del límite, pues participa de las realidades que toca y al mismo tiempo se mantiene separada de ellas. Es un poema que muestra evidentes ecos de la experiencia precedente de *Poemas puros...* como atestigua también la cita de versos de Juan Ramón en el prólogo.

La duplicidad que caracteriza la sombra es uno de los aspectos más representativos e interesantes de *Hijos de la ira*, porque expresa, sin intentar recomponerla, la fractura del conflicto interior. Si se llega a un punto de estabilidad, es solo gracias a la acción redentora de la poesía, que permite conquistar un efímero punto firme, anclado en una técnica poética que no es simple juego intelectual, sino estructura del pensamiento. “Yo”, por ejemplo, se construye sobre cuatro estrofas ligadas entre sí por una estructura en quiasmo: la primera y la última manifiestan la fe en el hombre y en sus cualidades, mientras las estrofas centrales expresan el menosprecio total hacia el hombre y también del propio Alonso hacia sí mismo:

Hace 45 años que te odio,  
que te escupo, que te maldigo,

pero no sé a quién maldigo,  
a quién odio, a quién escupo (Alonso 2013: 114).

La incertidumbre sobre la real identidad del hombre conecta con el problema del origen del mal. Entender la dirección del mal y su proveniencia es clave a la hora de oponerse a él, y por lo tanto, en torno a esta pregunta, surgen poemas como “El último Caín”, donde se relata la aventura del último homicida de la historia. Es importante notar en este poema la presencia de un concepto cercano al creado por Hannah Arendt (1963) cuando describe el sistema de conducta de los jefes nazis, resumido en la fórmula *la banalidad del mal*. Aquí el mal muestra sus límites y su estupidez en la insensata ausencia de dirección, pues, después de haber matado al último hombre, al último hermano, a Caín se le pregunta: “¿adónde dirigirás tu planta?” (Alonso 2013: 106). Dos dimensiones se abren ante quien ha derribado a todo enemigo y a todo amigo: la vastedad infinita del espacio, “¡Espacios: plaza, plaza al hombre!”, y del tiempo:

ya sólo tiempo en extensión, sin ansia,  
tiempo de Dios, quehacer de Dios,  
no de los hombres (Alonso 2013: 108).

La violencia parece haber conseguido liberar al hombre, entregarle un mundo perfecto que puede ser sometido a su dominio, pero a este plan tan perfecto se oponen las sombras. Son los muertos y los recuerdos que, en su nueva dimensión metacorpórea, se presentan eternamente en su memoria. Frente a este ejército pálido, simiente de un Dios absurdamente viejo y cansado, Caín decide huir, decantarse por la vía del olvido, animalizarse:

Y huyes buscando  
del jabalí la trocha inextricable  
el surco de la hiena asombradiza;  
huyes por las barrancas, por las húmedas  
cavernas que sus últimos salones  
torpes lagos asordan, donde el monstruo sin ojos  
divina voluntad se sueña, mientras blando se amolda a la hendidura  
y el fofito palpar de sus membranas  
le mide el tiempo negro (Alonso 2013: 110).

Los pies que tenían a su disposición todo el ancho del mundo ahora corren en una huida desenfundada, mientras el espacio se encoge, adaptándose a las dimensiones

del angosto refugio de animales brutales, como el jabalí, y carroñeros, como la hiena. El tiempo mismo deja de ser eterno y vuelve a ser medido con la implacable finitud del respiro. Es la venganza del exiliado en el interior, que no ha abandonado su patria y que, quedándose, ha visto su mundo encogerse; ahora le toca a Caín huir sin destino, mientras las sombras que antes se le oponían solo en su imaginación se hacen más tangibles en una naturaleza exuberante, que aprovecha el espacio vacío y lo ocupa todo. Dios, instinto de autoconservación, tiempo cíclico, espacio sin medir, silencio sin fin, gana; Caín, fuerza de opresión, tiempo lineal, espacio de límites trazados por la sangre, voz blasfemante, se desvanece, sombra entre las sombras, y con él el hombre, porque en todo hombre se esconde Caín.

Y sin embargo, pertenecer al bando de los que resisten no es garantía suficiente para que el camino por la vida tenga sentido; la insensatez, pues, marca también los pasos de “Mujer con alcuza”, quizás la composición más famosa de *Hijos de la ira*. La sensación de desarraigamiento vital se alcanza en este poema a través de la imagen de un viaje en tren que no concluye nunca. Todo el texto está magníficamente construido para llevar el lector a sentir una humana compasión hacia la mujer que avanza con este objeto peculiar en la mano, vestigio de alguna transcendencia perdida de su persona. El color gris, cuya importancia como color de la indiferencia y de la angustia vital hemos ya subrayado tanto en Alonso como en Cernuda, confiere la nota inicial al poema. Sigue la descripción de la motivación que empuja la mujer a emprender este viaje:

llevada  
por un terror  
oscuro,  
por una voluntad  
de esquivar algo horrible (Alonso 2013: 115).

Es la misma motivación compartida con Caín, pero mientras el horror que él siente y que lo incita a escaparse tiene origen dentro de sí mismo, la mujer con alcuza se mantiene ajena a este horror, y sufre, huyendo, sus efectos, asumiendo un papel más pasivo.

El paso de la ciudad al campo ensancha la perspectiva del poema, y le otorga una dimensión más universal, enfocada también en la corrupción de la tierra,

especialmente en aquellos lugares donde ya Caín se había ocultado: zanjas, pozos, barrancos, tierra movida, sepulcros donde los muertos no pueden descansar en paz. Al mismo tiempo, la elección del tren como medio de transporte para el viaje que la mujer emprende despersonaliza la acción; en el tren, todo es igual y rutina – un aspecto subrayado también por los insistentes paralelismos– y el paisaje y las estaciones a las que el tren va arribando en su trayecto se confunden en un conjunto indistinto.

La repetitividad que se instala con la descripción del paso del tren permite, por un lado, una unión más íntima del lector con la mujer –al borrarse nombres y paisajes, reducidos a paradas irreconocibles, cualquier estación puede ser etapa de aquel viaje desesperado– y, por el otro, induce aquella sensación de trance y de cansancio a la que, por fin, la mujer se rinde, entrando en la dimensión del sueño. El sueño es la derrota de quien se acostumbra al horror, de quien no tiene el valor de bajar del tren; despertar de aquel trance supone para la mujer reconocer su condición de soledad, la misma que Alonso sentía dentro del exilio interior que le tocaba vivir. Reaparecen la ciudad y el campo, espacios que se recorren otra vez: no para huir de algo, sino para encontrarle un sentido a la propia existencia, mientras se barajan las posibilidades perdidas, y los recuerdos se amasan, pesados sobre cada paso.

“Mujer con alcuza” viene a ser un punto de equilibrio fundamental en *Hijos de la ira* a través de la transformación del ser humano en interrogante:

Ella,  
en este crepúsculo que cada vez se ensombrece más,  
se inclina,  
va curvada como un signo de interrogación,  
con la espina arqueada sobre el suelo (Alonso 2013: 120).

Aquí empieza la *pars construens* de un ser humano que busca nuevamente su autenticidad, el motivo de su existencia. Es un camino que, a veces, da giros concéntricos que parecen no llevar a ningún sitio, como en “Monstruos”, donde Alonso reza a Dios para que le explique, para que le revele: “Dime qué significan / estos espantos que me rodean” (Alonso 2013: 126), hasta reconocer, al final del

poema, que es él, Dámaso, el monstruo más espantoso, y empezar de nuevo su oración.

Se sale de esta *impasse* solo dirigiendo la atención a la mujer, más que al hombre. En su asociación con la poesía y con la vida, la mujer conserva dentro de sí la solución al intrincado problema. En la búsqueda de unas raíces, es natural volverse hacia la raíz primera de la existencia, la madre que nos ha llevado en su vientre. La inmersión en el río de los recuerdos permite construir un espacio soñado, todavía virgen, donde madre e hijo se encuentran, intercambiándose con inocencia palabras de cariño:

...Ya ves: ya hemos llegado.  
¿No es una maravilla que los dos hayamos arribado a esta prodigiosa ribera de  
nuestra infancia?  
Sí, así es como a veces fondean en un mismo día en el puerto de Singapor dos  
naves,  
Y la una viene de Nueva Zelanda, la otra de Brest.  
Así hemos llegado los dos, ahora, juntos.  
Y ésta es la única realidad, la única maravillosa realidad:  
Que tú eres una niña y que yo soy un niño (Alonso 2013: 129).

El sueño de la infancia es el punto de encuentro entre madre e hijo, transfigurados en navíos que vienen de puertos diversos, pero que coinciden en la tierra del sueño. Allí Alonso ahora ofrece su protección a la madre, ahora se la pide a ella, hasta que la caducidad, con el peso de los años y el paso del tiempo, consiga adentrarse también en esta tierra mítica, aunque el prodigio del encuentro logrado haya contribuido a ablandar su furia. La profundidad del sueño es el puente entre la muerte y la vida, y las palabras ilusorias de la dulce nana del hijo, nuevo Orfeo, preservan al espacio sagrado y seguro del sueño dentro del espacio ignoto de la muerte.

La pretensión de crear un espacio más íntimo y seguro no siempre se revela ganadora, así como el camino hacia una resolución positiva de la ira tampoco está exento de obstáculos e incertidumbres. En “Dolor” la zona franca del interior es violada por la agresión de una fuerza enemiga externa:

Hacia la madrugada  
me despertó de un sueño dulce  
un súbito dolor,

un estilete  
en el tercer espacio intercostal derecho (Alonso 2013: 140).

La mezcla de una realidad muy concreta, como la percepción de un dolor físico, y la capacidad de transfigurar este hecho trivial en algo más que el simple dolor, otorga una elevada carga simbólica al poema. La oposición entre dentro y fuera cifra en una misma estrofa el malestar físico y el desasosiego interior:

Fuera, había formas no ardientes,  
Lentas y sigilosas,  
Frías:  
Minutos, siglos, eras:  
El tiempo.  
Nada más: el tiempo frío, y junto a él un incendio universal, inextinguible (Alonso 2013: 141-42).

Es importante notar la inconsistencia de la barrera que separa las dos realidades, los dos estados físicos y anímicos: el mundo exterior, impasible y glacial, y el interior, dolorido y en ebullición constante. El dolor puede penetrar la región del sueño donde el poeta se había refugiado junto a la madre, y, por este motivo, permanecer en el sueño no puede ser la respuesta definitiva a la angustia vital, a la búsqueda de sentido que atormenta al poeta.

La solución pasa por la aceptación de la necesidad de una destrucción del sujeto, de la atomización de su espacio vital, tal y como se registra en “El alma era el mismo que una ranita verde”. La rana es animal fuertemente simbólico: su naturaleza anfibia la hace partícipe del mundo terrestre y del acuático, pero a ninguno de los dos pertenece del todo. Su balanceo en la orilla –“Y duda y duda y duda la pobre rana verde”– representa la vacilación del mismo Dámaso, que finalmente es arrebatado por este sentimiento nuevo, por esta ira que le deja no en tierra firme, sino en lo más profundo del abismo, bien dentro la corriente de aquel río Misisipí que había servido también de escenario para las ensoñaciones de Cernuda. Y de la profundidad del río surge de nuevo la plegaria a Dios, a quien ruega que lo libre de la duda y de la indecisión:

Yo dudaba.  
No, no dudo:  
dame tu incógnita aventura,

tu inundación, tu océano,  
tu final,  
la tromba indefinida de tu mente,  
dame tu nombre,  
en ti (Alonso 2013: 144).

La ira que Dámaso ha sentido dentro de su alma puede aplacarse solo volviendo al origen, a la causa primera, que, si bien no coincide con el Dios de los cristianos<sup>16</sup>, puede llamarse con este nombre, ya que no hay otra cosa más antigua que él.

Prosiguiendo en este empeño para buscar las realidades originarias, Alonso finalmente vuelve la mirada no solo a la causa primera del bien, sino también a la causa primera del mal, y lo hace en el poema “Raíces del odio”, donde todo el mundo interior e inocente de la adolescencia es perturbado por la contaminación que emana de aquel sentimiento, que toma forma en la raíz infecta que Alonso iba buscando con tanta insistencia:

Sí, sois vosotras, hijas de la ira,  
frenéticas raíces  
que penetráis, que herís  
que hozáis, que hozáis con vuestros secos brazos,  
flameantes banderas de victoria,  
donde lentas se yerguen,  
súbitas se desgarran  
las afiladas testas viperinas (Alonso 2013: 157).

A pesar de la presencia en esta estrofa de claros símbolos que permiten asociar las raíces del odio con la victoria de los franquistas –los brazos tendidos en el saludo romano, las banderas flameantes en el sol, como en el himno franquista “Cara al sol”–, su presencia en el ánimo del poeta y de todos los hombres es más profunda y antigua, como atestigua la maldición final:

¡Oh malditas raíces  
del odio, en mis entrañas,  
en la tierra del hombre! (Alonso 2013: 158).

El gran salto cualitativo, condición necesaria para romper las cadenas del exilio, es reconocer que el odio ha hundido sus raíces en el corazón de los ganadores a la par

---

<sup>16</sup> Un testigo fundamental de esta no-identidad nos lo ofrece el mismo Dámaso, al aludir a su reacción a la carta de una señora holandesa, que le daba las gracias por haberla reconducido, gracias a la lectura de *Hijos de la ira*, a la fe católica. Frente a esta declaración entusiasta, Alonso recuerda: “Aunque sin mucha fe le contesté que rezara por mí” (Rubio 2013: 193).

que en el alma de los vencidos, y por ello todo esfuerzo individual para resolver esta parálisis ha de resultar insuficiente. Solo en el aislamiento y en el abandono místico hay esperanza, y así Alonso vuelve al cajón de sastre de su memoria, construyendo el poema “La isla” a partir del recuerdo de un viaje en barco de Nueva York a Cherburgo, en 1930. Se encuentra quizá en este poema la descripción más precisa y detallada de la condición de exilio interior. El espacio de la isla retiene su tranquila vida, sus pequeños placeres limitados; así también la interioridad del poeta, que le corresponde, se mantiene sagrada, virgen, inatacable:

isla ufana de sus palmeras, de sus celajes, de sus flores,  
llena de dulce vida y de interior isleño,  
con villas diminutas, con sus mercados, con sendas  
por las que corre tal vez a la aurora un cochecillo traqueteante (Alonso 2013: 159).

Condición necesaria para que persista esta suspensión temporal es el olvido:

pero olvidada, ensimismada en sueños como suaves neblinas,  
quizás sin conocer  
el ceñidor azul que la circunda (Alonso 2013: 160).

La imagen del mar que rodea la isla rompe la idea de aislamiento: su nueva configuración como espacio contenido permite lo que hasta entonces parecía imposible: el cambio. El “espejo de azogue incommovible” se agita con “las grandes olas de fondo”, “las jacas desenfrenadas y unánimes, que rompieron por fin la rienda y chocan de frente con las estrías del acantilado” (Alonso 2013: 161). Tras esta poderosa descripción, la isla descubre la vida interior, misteriosa, que corre en sus venas, y va buscando la causa de aquella perturbación, equivocándose en un primer tiempo. Solo un proceso de despersonalización del conocimiento permite conocer, de hecho, las cosas como son realmente:

Oh Dios,  
yo no sabía que tu mar tuviera tempestades,  
y primero creí que era mi alma la que bullía, la que se movía,  
creía que allá en su fondo volaban agoreras las heces de tantos siglos de tristeza  
humana,  
que su propia miseria le hacía hincharse como un tumefacto carbunco.  
Y eras tú (Alonso 2013: 163).

El camino que el alma de Alonso recorre en su aprendizaje se parece al camino de la ciencia, que a través de pruebas y errores va buscando sus verdades y sus leyes. La isla deja de ser espacio seguro, y se abre al cambio, a la posibilidad de ser destruida por aquella misma ira que le parecía sentir dentro de su pecho, pero que en realidad solamente entraba en resonancia con todo lo que la rodeaba. Frente a esta desconsoladora revelación, el deseo de anularse es el único remedio. ¿Para qué sirve una isla beata en un mar de injusticias? Una vez abandonada la propia imperturbabilidad, después de haber abrazado el dolor del mundo y la ira, las olas mudan de signo, rejuvenecen y se preparan para una palingenesia: la isla ansía una fusión erótica con el mar que la deje sin conciencia de sí: “Sí, ámame, abrásame, deshazme. / Y sea yo isla borrada de tu océano” (Alonso 2013: 164).

El mismo deseo, en términos más desagradables y excrementicios, se halla al final del poema “*De profundis*”. Reducido a su miseria, el hombre acoge la señal del escarmiento de Dios sobre sí como una bendición, y vuelve a su creador su amor putrefacto:

¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,  
déjame que me pudra hasta la entraña,  
que se me aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser,  
para que un día sea matillo de tus huertos!” (Alonso 2013: 166).

La renuncia a la propia individualidad y la aceptación de la condición de degradación del propio ser es la clave para que la ira deje de ejercer su poderío sobre el hombre y éste pueda encontrar consuelo en las dos alas que surgirán en los últimos poemas de *Hijos de la ira* de la figura de la mujer, en su doble papel de madre y de esposa.

“A la virgen María” y “Dedicatoria final (Las alas)” constituyen un díptico poético que mantiene sendos puntos en común. En ambos poemas el yo lírico parte de una situación de marginalización; en el primero se lee “Como hoy estaba abandonado de todos” (Alonso 2013: 167), y en el segundo:

Ah, pobre Dámaso,  
tú, el más miserable, tú el último de los seres,  
tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden  
perturbas la sedeña armonía  
del mundo (Alonso 2013: 171).

Para seguir viviendo en condiciones tan desfavorables se necesita una fuerza especial, y esta fuerza le viene al poeta de la mujer, transfigurada en “dos alas, amores de mujer y de madre, que pueden seguir sosteniéndole en el vivir” (García de la Concha 1987: 45). A nivel espacial la situación de frustración personal está magistralmente estructurada en el poema “A la virgen María”:

Cerraré, cerraré, como al herir la aurora pesadillas de bronce,  
la puerta del espanto,  
porque fantasmas eran, son, sólo fantasmas,  
mis interiores enemigos,  
esa jauría, de carlanças híspidas,  
que yo mismo, en trailla, azuzaba frenético  
hacia mi destrucción,  
y fantasmas también mis enemigos exteriores,  
ese friso de bocas, ávidas ya de befa  
que el odio encarnizaba contra mí,  
esos dedos, largos como mástiles de navío,  
que erizaban la lívida bocana de mi escape,  
esas pezuñas, que tamborilean a mi espalda, crecientes, sobre el llano (Alonso 2013: 169).

Hay que interpretar esta estrofa teniendo en la mente algunos aspectos que Paul Ilie describe en su libro sobre el exilio interior:

El exilio es un fenómeno bilateral [...]. De cualquier forma que se perciba, el exilio depende de su interrelación con el no-exilio. [...] El factor primordial [el exilio geográfico, n.d.a.] se convirtió en un concepto más sutil, el exilio interior, definido estructuralmente por las barreras intelectuales y afectivas que se levantaron contra los miembros de un conjunto cultural, sin tener en cuenta su localización física. (Ilie 1981: 25-26; 28; 30).

La cuestión levantada por Ilie se resuelve en el poema a través de la oposición de dos espacios, interior y exterior, en medio de los cuales se encuentra el sujeto en estado de parálisis anímica. Podría considerarse que, además de representar al mismo Alonso, el sujeto poético es la voz de una unidad –y por qué no, puede tratarse de la unidad de la misma España– que se ve amenazada por la presencia de enemigos, tanto fuera como dentro de ella. Sin embargo, la verdad, y Alonso casi al final de su experiencia mística con *Hijos de la ira* lo observa correctamente, es que estas presencias enemigas son más fantasmales que reales, es decir, no tienen un poder real, si exceptuamos su capacidad para suscitar sentimientos de miedo y

de odio, que llevan a la autodestrucción del sujeto. Es la *pars destruens* de *Hijos de la ira* la que determina la decisión de Alonso de volver a tomar la pluma, pero si a esta no le correspondiera otra *pars construens*, solo quedaría un sujeto lacerado y dividido.

El poeta despierta por segunda vez en el espacio seguro y tranquilo del regazo de su madre, pero ¿cómo puede describir la maravilla que le rodea? Solo la poesía puede restituir y retener parte de aquel encanto, actuando como instrumento para derribar todos los fantasmas, racionales e irracionales, que habitan en el corazón del hombre. En “Las alas” se registra un testimonio de la primera vez en la que Dámaso descubrió su magia:

¿Me atreveré a decirte  
que yo he sentido desde niño  
brotar en mí, no sé, una dulzura torpe,  
una venilla de fluido azul,  
de ese matiz en que el azul se hace tristeza,  
en que la tristeza se hace música?  
La música interior se iba en el aire, se iba a su centro de armonía. (Alonso 2013: 172-73).

Este monólogo interior se dirige a aquel mismo Dios que había puesto en el corazón del poeta las “raíces del odio”, y que ahora le pregunta a Dámaso qué había hecho en su vida. La respuesta es la vocación poética como la única posibilidad de acercarse a un sentido, por presentar aquella característica de espontaneidad que permite el salto lógico de la desesperación a una renovada esperanza; en la simbología del poema, del azul a la música, pasando por la tristeza. También es relevante el último verso: la poesía es una fuerza imparable, capaz de poner todas las cosas en su sitio, reconduciéndolas a su armonía original. No es asunto de poca monta, en un mundo que se había dividido, recuperar nuevamente un centro desde el cual pueda irradiarse un sentido.

Alonso pasa revista a toda su aventura poética hasta la madurez y no lo puede declarar de forma más clara: “Tenía que cantar para sanarme” (Alonso 2013: 175). Este canto no es una operación individual, apta para hinchar el pecho y llevarse la gloria, pues el poeta admite: “yo remedé tu voz cual dicen que los mirlos remedan / la del pastor paciente que los doma” (Alonso 2013: 176). Esta destrucción ulterior

de la individualidad es la que permite la redención: sin un centro de egoísmo al que anclarse, las raíces del odio tienen que dejar su presa, al mismo tiempo que un sujeto más ligero puede abandonarse en la contemplación y, finalmente, elevarse. *Hijos de la ira* ha sido un largo y atormentado viaje, de la escisión a la recomposición, del lodo de la existencia más miserable a la gracia de la revelación poética, con el objetivo de quitarle la máscara a Dios y verle finalmente cara a cara. La búsqueda del sentido originario de la existencia se ha convertido en la decantación por una opción mayéutica, en la que el sentido, presente pero oculto – he aquí la referencia al panteísmo de Alonso (Debicki 1970)– se revela al tiempo que el poeta accede a una dimensión trascendente, donde, despojado de sus límites terrenales, se abre a la dimensión de las infinitas posibilidades del canto.

### **3.3 Sombra del paraíso**

La publicación en el mismo año de 1944 de *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* supone, para los exiliados en el interior, el despertar de inesperadas formas de resistencia poética; pero si *Hijos de la ira* expresa de manera evidente el horror y el rechazo hacia la Guerra Civil y sus postreras consecuencias, los versos de *Sombra del paraíso* están teñidos por una melancólica nostalgia que disimula la angustiada condición del presente. La ausencia de una referencia manifiesta a los traumas de la posguerra ha causado un desliz traducido en los trabajos que la crítica ha venido dedicando al texto, con vistas a una dirección más preocupada por sus conexiones intertextuales –poniendo de relieve, por ejemplo, el legado del *Paradise Lost* de Milton (Pérez Romero 1996) o la influencia de Hölderlin (un autor que lo ponía en directa comunicación con Cernuda)– que por los lazos que *Sombra del paraíso* estrechaba con la realidad social y política de su tiempo.

Si acudimos a la cronología establecida por Bousoño (1968) los poemas de *Sombra del paraíso* pueden fecharse entre septiembre 1939 –“Primavera en la tierra”– y febrero 1943 –“La isla”–, pero su orden dentro del volumen no se rige según este criterio, pues los 52 poemas están divididos en un poema inicial y seis partes sucesivas. La división corresponde como siempre a la voluntad orgánica y arquitectónica de Alexandre de construir en sus obras un camino de lectura

coherente. Más concretamente, Sobejano individúa dentro de esa organización la presencia de tres momentos fundamentales: “Exhortación al lector poeta a aunarse con la naturaleza; nueva exhortación a los hombres a sumergirse en la dicha del universo mientras éste, ardiendo de amor, se consume, y por último acogimiento del hombre a la tierra para en ella consolarse de la ausencia de un Dios personal entrevisto y desde ella soñar la promesa de Dios” (Sobejano 1979: 373).

Aun afirmando la validez de la división de Sobejano, es importante notar como el poema inicial de *Sombra del paraíso*, emblemáticamente titulado “El poeta”, revela decisivos puntos de contactos con las conclusiones de *Hijos de la ira*; en particular con la reivindicación que Dámaso Alonso hace, al final de su itinerario místico y poético, de la importancia de la misión poética.

A estos versos hace eco Aleixandre al entregar con orgullo su libro al poeta, a todos los poetas, que tendrán que guiar la humanidad en este exilio fuera del paraíso, reteniendo siempre el recuerdo de aquel en el pecho y en la mirada:

Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento  
La embestida brutal de las aves celestes,  
Y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas (Aleixandre 1976: 83).

El arrebato violento que la ira había suscitado en el corazón de Dámaso Alonso se traduce para Aleixandre en el espacio de dos versos en empuje ascensional sobre las alas de las aves celestes. Es más: la presencia de las mismas aves como causa y efecto de la inspiración poética, lograda a través de la metonimia de las alas, es testimonio de la capacidad, por parte de la poesía, de fusionarse con el cosmos, para configurar un conjunto holístico que canta a sí mismo sin cesar. También la identificación del poeta –y de la poesía– con la luz va en esa dirección:

Esa luz que en el mundo  
No es ceniza última,  
Luz que nunca se abate como polvo en los labios,  
Eres tú, poeta, cuya mano y no luna  
Yo vi en los cielos una noche brillando (Aleixandre 1976: 85).

En estos versos el poeta traza una fenomenología de la luz, destacando unos rasgos fundamentales: la luz deja ver las cosas como nuevas (en latín, *lux pristina*, la luz primordial, que reconduce las cosas a su esplendor primitivo); la luz no es mero

accidente que adhiere a la superficie de las cosas –“polvo en los labios”–, más bien acción consciente, signo visible de una mirada, de una voluntad; de ahí el habitual rechazo alexandrino de la luna, por ser espejo de luz refleja, y su sustitución con la mano del hombre, que sin cesar contribuye a la creación.

Al identificarse luz y poesía, resulta más clara la invitación hedonística y epicúrea de la estrofa final:

Sí, poeta: arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello de sol,  
Y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,  
Mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente  
Y tus manos alzadas tocan dulce la luna,  
Y tu cabellera colgante deja estela en los astros (Aleixandre 1976: 85).

Si el dominio de la poesía y de la luz coinciden, incluyendo de tal manera todo el universo, es natural que el objeto libro, donde la luz/poesía se manifiesta en una forma concreta, pero limitada, resulte de por sí insuficiente para dar cuenta de toda la complejidad de la experiencia vital y poética, y sea sustituido por una invitación a dejarse sumergir, adentrándose en la profundidad de la vida misma.

La sección primera de *Sombra del paraíso* se desarrolla en poemas sucesivos que van de la aurora a la caída de la noche. El mundo que se presenta en “Criaturas en la aurora” es un mundo remoto –dislocado en la lejanía a través del deíctico *allí*– y virginal:

Allí nacían cada mañana los pájaros,  
Sorprendentes, novísimos, vividores, celestes.  
Las lenguas de la inocencia  
No decían palabras:  
Entre las ramas de los altos álamos blancos  
Sonaban casi también vegetales,  
Como el soplo en las frondas.  
¡Pájaros de la dicha inicial, que se abrían  
estrenando sus alas, sin perder la gota virginal del rocío! (Aleixandre 1976: 90-91).

La determinación temporal –la mañana– se difumina a través de su repetición cíclica, al tiempo que la colocación del paraíso en un universo pre-verbal –solo se oyen el canto de los pájaros, el ruido del viento entre las frondas– lo pone a salvo de la insuficiencia y de la corrupción de las palabras. La espontaneidad y la inocencia, también vistas como ignorancia de la propia identidad, son

características que este paraíso comparte con el Edén bíblico, donde es Adán quien otorga el nombre a las fieras, ejerciendo su dominio sobre ellas.

El primer paso hacia el conocimiento y la pérdida de la inocencia se puede leer en el poema siguiente, “Destino trágico”, donde, ya con el primer verso, se rompe la ilusión de la identidad: “Confundes ese mar silencioso que adoro / con la espuma instantánea del viento entre los árboles” (Aleixandre 1976: 93). En el poema anterior, el canto de los pájaros era casi una manifestación más del mundo vegetal; aquí en cambio el uso del verbo *confundes* hace presagiar una dimensión de error, una voluntad de distinguir que rompe con la sinestesia inicial del mundo. La llamada del hombre al conocimiento y a la perdición se fija en la imagen de las alas oscuras:

Pero de pronto os levantasteis.  
Habíais sentido las alas oscuras,  
Envío mágico del fondo que llama a los corazones.  
Mirasteis fijamente el empezado rumor de los abismos.  
¿Qué formas contemplasteis? ¿Qué signos inviolados,  
qué precisas palabras que la espuma decía,  
dulce saliva de unos labios secretos  
que se entreabren, invocan, someten, arrebatan?  
El mensaje decía... (Aleixandre 1976: 94).

Mirando en las profundidades del abismo, el hombre parece ver algo más, oír un susurro, entender un mensaje misterioso que se cela detrás de esos puntos suspensivos. Sigue entonces la caída del hombre, su desaparición en las profundidades abisales, mientras la esfera de luz del paraíso, acompañada por los trillos despreocupados de los pájaros, se cierra por última vez sobre él.

“Sierpe de amor” y “El río” tienen que enfrentarse con esta nueva situación de separación, desde la cual el hombre busca recuperar la unidad perdida. Lo intenta primero a través de la unión carnal, pues el cuerpo femenino retiene en la frente parte de aquella luminosidad primitiva, pero la operación no es fácil, y conlleva una serie de riesgos:

Yo no sé qué amenaza de lumbre hay en la frente,  
Cruje en tu cabellera rompiente de resoles,  
Y vibra y aun restalla en los aires, como un eco  
De ti toda hermosísima, halo de luz que mata (Aleixandre 1976: 96).

Después de la caída la luz cambia parcialmente de signo; deja de ser puro elemento positivo, y se presenta como potencial amenaza para quien vive en la sombra, como el hombre. Además, la repetición insistida de palabras del área lexical del reflejo –vibra, restalla, halo, eco– parece sugerir cómo en realidad del cuerpo de la mujer la luz no irradia directamente, como en la aurora, sino que más bien se difumina a través de una posterior refundición, una copia que, si bien hermosa, no puede sustituir al original.

Otro camino para recuperar el mundo del paraíso pasa por la senda de los recuerdos. En “El río” Aleixandre dibuja un paisaje concreto de su juventud, el campo andaluz en las orillas del río Guadalhorce:

Allí libre la palma,  
El albrichigo, allí la vid madura,  
Allí el limonero que sorbe al sol su juego agraz en la mañana virgen;  
allí el árbol celoso que al humano rehúsa su flor, carne sólo,  
magnolio dulce, que te delatas siempre por el sentido que de ti se enajena.

Allí el río corría, no azul, no verde o rosa, no amarillo, río ebrio,  
Río que matinal atravesaste mi ciudad inocente,  
Ciñéndola con una guirnalda temprana, para acabar desciñéndola,  
Dejándola desnuda y tan confusa al borde de la verde montaña,  
Donde siempre virginal ahora fulge, inmarchita en el eterno día. (Aleixandre 1976: 97).

La anáfora insistida del deíctico *allí* media entre la distancia, física y temporal, que existe respecto a aquel panorama y su constante presencia y representación en la memoria. El elenco preciso de los especímenes vegetales tiene la misma función que las repetidas negaciones relativas al color del río: definir y precisar, devolver una forma concreta al río y al paisaje que lo rodea. Se puede intuir también, a través del uso del adjetivo *ebrio*, un eco de Rimbaud y de su *bateau eivre*, motivado por la misma búsqueda de una poesía sinestésica. Finalmente, es importante señalar en este poema unos versos en los que Aleixandre precisa la relación que el paraíso mantiene con el mundo desde el cual el poeta escribe:

Yo te veo gozoso todavía allá en la tierra que  
Nunca fue del todo separada de estos límites en  
Que habito. (Aleixandre 1976: 98).

Aleixandre pues, a pesar de colocarse a sí mismo y a su escritura en una posición de marginalidad con respecto a la plenitud del cosmos, también divisa una continuidad entre los dos mundos, estableciendo un contacto a través de los sonidos que provienen, inmutables, del paraíso: el canto de los pájaros y el sonido de las olas que se rompen en la orilla.

“El nacimiento del amor” relata más detenidamente esta persistencia, y cómo el amor –un amor universal, panteísta y palingenésico– es la única manera para captar aquellos fragmentos de paraíso que todavía se mantienen en la tierra de los mortales. El verso inicial “¿Cómo nació el amor? Fue ya en otoño” (Aleixandre 1976: 98) remonta a la adolescencia perturbada de Dámaso Alonso, de Cernuda, del mismo Aleixandre: jóvenes muchachos algo envejecidos por su natural condición melancólica y su dedición a los versos. El amor interviene en un mundo que es ya decrepito y triste –los críticos han denominado esta aparición postrera, presente en Aleixandre desde *Espadas como labios*, con el término “nacimiento último” (De Luis: 1970)– pero que, gracias a su presencia, se descubre nuevamente capaz de gozar y renovarse:

Mis sentidos dieron su dorada verdad. Sentí a los pájaros  
En mi frente piar, ensordeciendo  
Mi corazón. Miré por dentro  
Los ramos, las cañadas luminosas, las alas variantes,  
Y un vuelo de plumajes de color, de encendidos  
Presentes me embriagó, mientras todo mi ser a un mediodía,  
Raudo, loco, creciente se incendiaba  
Y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos  
De amor, de luz, de plenitud, de espuma (Aleixandre 1976: 100).

La experiencia del amor es, ante todo, experiencia sensorial y de fusión con la naturaleza. La luz, que antes se irradiaba serena en la pureza virginal de la aurora, ahora, gracias al amor, se desprende del interior, del pecho del poeta. Su nueva presencia es un evento en parte traumático, que arrebató y trae una manera de vivir más intensa, descontrolada –aquí de nuevo la referencia a la embriaguez– en un constante estado de sobreexcitación.

Del encuentro poderoso entre las fuerzas de la oscuridad y de la luz nace “Arcángel de las tinieblas”, paronomasia para indicar la figura mítica de Luzbel. Lejos de ser simplemente el arcángel rebelde del Génesis<sup>17</sup>, el ángel caído

no siempre conlleva la representación demoníaca (negativa) de su figura. [...] Ya que no solo es un condenado, sino también un abandonado por la mano de Dios. Pero, además, tiene como otro de sus rasgos definidores el tener conciencia de la luz, su recuerdo –acaso, incluso, nostalgia de ella– lo que acrecienta su figura como testigo de su condena eterna, de su drama existencial (Arlandis 2005: 218).

La interpretación de Arlandis es correcta y muy útil para enfocar la fascinación que este ser mítico ejerce sobre el poeta y el lector. Al par que el poeta, Luzbel es un *desterrado*, pues se encuentra exiliado en el mundo de los vivos –que también es el mundo de lo efímero y de la caducidad– y está constantemente atormentado por el recuerdo de la luz. Poco importa que, en el caso de Aleixandre, el destierro no se haya producido a través de una separación física de la madre patria, o que, en el caso de Luzbel, su alejamiento del paraíso se muestre invertido respecto a la tradición textual (en el poema el arcángel de las tinieblas *nace* del abismo, mientras Luzbel *cae* de lo más alto de los cielos); ambos se colocan en un espacio marginal y periférico, desde el cual, sin embargo, pueden ahondar en la nostalgia de la luz que los devora, y que a través de ellos invade el infierno oscuro de los vivos:

Tu frente altiva rozaba estrellas  
Que afligidamente se apagaban sin vida,  
Y en la altura metálica, lisa, dura, tus ojos  
Eran las luminarias de un cielo condenado (Aleixandre 1976: 102).

La luz enciende aquellas partes del cuerpo que se relacionan con la creación poética –la frente, lugar de la racionalidad, y los ojos, sede de la mirada– y aunque su presencia se resuelva solamente en una ilusión, en un tránsito efímero ante el caer pesado de la noche, la aurora del deseo permite desvelar, en la oscuridad indiferenciada, la presencia de las diversas siluetas que la habitan. La situación es parecida a aquella descrita en la cueva de Platón: las sombras que se proyectan en

---

<sup>17</sup> También es importante recordar la presencia de estas figuras sobrenaturales en la poesía moderna, a partir del ángel caído Baudelaire, pasando por las multitudes de *Sobre los ángeles* de Alberti y el tríptico dedicado a los arcángeles Rafael, Michael y Gabriel por Lorca.

la pared son lo único que el prisionero pueda conocer, y lo llenan de fascinación y espanto, aunque sean solo ilusión. Aleixandre se remonta a las raíces de la experiencia del conocimiento, y se detiene en la contemplación del dolor que éste provoca, recordando el árbol de la ciencia del Edén y el *tò páthei máthos* de los griegos. El mismo Milton, el autor que quizás haya influido más en *Sombra del paraíso*, reconoce una dolorosa consistencia al proceso del conocimiento que rompe las ilusiones, y que el gran poeta británico describe así:

Fires that give no light, but visible  
Darkness that only were used to rediscover  
Unfortunate scenes (2003: 73).

En cuanto instrumento de ese conocimiento, la luz adquiere un significado ambivalente: es don de Dios destinado al hombre, y en especial al poeta, que dispone de unos sentidos más despiertos, pero también es el elemento que revela su dolorosa separación, su condición de exilio del paraíso perdido. En este nuevo mundo en que se encuentra exiliado, “es el poeta quien está llamado a ejercer [...] de guía (vigilante). Es él quien debe velar por la armonía del Todo y aún recordarla” (Arlandis 2005: 226). Además, el poeta se encuentra ante esta tarea en la más completa soledad, marcando otro punto en común con Luzbel, quien, perdida la protección de Dios, se encuentra solo en la tierra, en la oscuridad.

El último poema de la primera sección de *Sombra del paraíso*, “Poderío de la noche”, investiga pues aquella oscuridad que es destino último del hombre y del mundo:

Yo sé cuán vasta soledad en las playas,  
Qué vacía presencia de un cielo aún no estrellado,  
Vela cóncavamente sobre el titánico esfuerzo,  
Sobre la estéril lucha de la espuma y la sombra (Aleixandre 1976: 103).

Después de haber evocado en las primeras estrofas la llegada del ocaso, la voz del poeta, solo, aislado, resuena por el espacio vacío de la noche, donde se extienden inmensidades desiertas: la playa, el cielo sin estrellas, el mar. La ausencia de la luz confiere un matiz misterioso a todo el escenario, donde la lucha eterna y confusa entre espuma y sombra sobre la superficie del mar indica una vez más el

predominio de la indeterminación. Sin luz, tampoco puede haber vida: la única manera para recuperar una impresión de vida es buscar en los recuerdos:

Entonces la juventud, la ilusión, el amor encantado  
Rizaban un cabello gentil que el azul confundía  
Diariamente con el resplandor estrellado del sol sobre la arena.  
Emergido de la espuma con la candidez de la Creación reciente,  
Mi planta imprimía su huella en las playas  
Con la misma rapidez de las barcas,  
Ligeros envíos de un mar benévolo bajo el gran brazo del aire,  
Continuamente aplacado por una mano dichosa acariciando sus espumas vivientes.  
(Aleixandre 1976: 104).

Los mismos elementos que aparecían vaciados de toda presencia vital, a la par que humana, vuelven en el recuerdo a empaparse de la luz de la juventud y de la infancia. La sombra esconde su presencia en la huella del pie del poeta, que señala la transitoriedad de su paso por el mundo, mientras la Creación revela su continua e inmanente renovación en el incesante encrespase de las olas. Nos encontramos frente a un recuerdo vivo, aislado en el tiempo por aquel *entonces* inicial, sustraído a la corrupción que, en cambio, domina el mundo de los mortales, y que se identifica, en última instancia, con la noche misma:

Esta noche, cóncava y desligada,  
No existe más que como existen las horas,  
Como el tiempo, que pliega  
Lentamente sus silenciosas capas de ceniza,  
Borrando la dicha de los ojos, los pechos y las manos,  
Y hasta aquel silencioso calor  
Que dejara en los labios el rumor de los besos (Aleixandre 1976: 105).

La dimensión de la temporalidad está representada a través de la oscuridad, entendida en particular como ausencia de luz y de vida, para significar la lenta corrupción que todo ser vivo experimenta, pasando lentamente del ser al no-ser, perdiendo su brillo original, a la vez que incluso la luz última, la que era fruto del descubrimiento del amor, se apaga.

Así, dentro de la primera sección de *Sombra del paraíso*, Aleixandre ha dado ya una vuelta completa al tema de la luz, refigurándola desde el momento en que esta manifiesta su poderío inicial en el Edén hasta su progresivo apagarse en el mundo de los mortales, analizando lo que la separación de los dos mundos viene a

significar para el hombre, y, sobre todo, para el poeta que ha de cantar desde su exilio interior.

En la sección segunda su canto cambia de objeto, pues abandona los tonos épicos de una cosmogonía, al tiempo que se dirige hacia la descripción de la figura femenina, como en los poemas “Diosa”, “El desnudo”, o “Los besos”. Se trata de un tríptico que analiza la condición del cuerpo femenino como custodio de la luz, una función que asomaba ya en la sección primera (sobre todo en los poemas “Sierpe de amor” y “Nacimiento del amor”). En un primer momento este se mantiene todavía intacto, virgen –la definición más recurrente en “Diosa”– y luego, como consecuencia de haber entrado en contacto con la sombra que habita el corazón del poeta,

Y déjame que en tu oído yo musite mi sombra,  
mi penumbrosa esperanza bajo los álamos plateados (Aleixandre 1976: 112).

el amor se deja consumir progresivamente por el deseo de una unión física entre los amantes, que absorbe toda la luz, hasta su definitiva extinción:

[...] –Muere, sorbe  
la vida. –Besa –Beso.  
¡Oh mundo así dorado! (Aleixandre 1976: 117).

El cuerpo femenino, inmerso dentro de la realidad, lucero de belleza, se consume en la fusión de amor y muerte que el beso sella como punto final.

La descripción de las mutaciones que las realidades primitivas sufren en su paso por el mundo viene a ser más en general el *leitmotiv* de toda la sección segunda, como en el poema “La rosa”, donde la presencia concreta de una rosa en las manos del poeta, es la ocasión para indagar su proveniencia:

Pero aquí, rosa fría,  
Secreta estás, inmóvil;  
Menuda rosa pálida  
Que en esta mano finges  
Tu imagen en la tierra (Aleixandre 1976: 116).

Frío es el adjetivo de los cuerpos muertos, de los cuerpos privados de la luz y del calor, como esta rosa pálida, que en su manifestación sensible e imperfecta delata todavía alguna correspondencia con su imagen arquetípica, confinada en el Edén e

inaccesible. Es clave, para entender la relación que se establece entre las dos rosas, el uso del verbo *finges*, que rompe la identidad entre una y otra, y se abre a la corrupción y a la burla. El poema “La verdad” había precisado ya la consistencia real de los elementos sensibles:

Pájaros no: memoria de pájaros. Sois eco,  
Sólo eco, pluma vil, turbia escoria, muerta materia sorda  
Aquí en mis manos. Besar una ceniza  
No es besar el amor. Morder una seca rama  
No es poner estos labios brillantes sobre un seno  
Cuya turgencia tibia dé lumbre a estos marfiles  
Rutilantes. ¡El sol, el sol deslumbra! (Aleixandre 1976: 110).

La presencia contemporánea del arquetipo y de su versión concreta y más trivial revela la insuficiencia de la segunda; la experiencia sensorial no basta para volver al paraíso perdido, y por eso en el verso final de la estrofa se invoca la luz del sol, tropo que en Aleixandre equivale a la iluminación poética, la única que permite llegar a una intuición directa del Edén sin pasar por el engañoso camino de la aprehensión sensorial. A veces, como se lee en los versos de “No estrella”, parece posible una inversión de los papeles, la demostración de que el mundo sensible y el ideal están unidos en la clave más íntima, pero esta pretensión sigue revelando en el fondo su carácter ilusorio, como se desprende del poema “El cuerpo y el alma”, que no es, como afirma en nota Leopoldo de Luis, poema que “no se corresponde bien con la idea general del libro” (Aleixandre 1976: 114), sino que anticipa ya, en la melancolía atenuada y en la reflexión en torno a la lucha entre finitud e infinitud que escinde al hombre, las conclusiones últimas de la poesía de Aleixandre.

Es un mundo que asoma también en “Primavera en la tierra”, poema que abre la sección tercera de *Sombra del paraíso*, y a su vez el más antiguo de todo el volumen. Al final de una extensa descripción del mundo en su juventud, llena de colores y de vida, el poeta divisa en las estrofas finales una incómoda sensación de separación respecto a aquel entorno en que había dado sus primeros pasos:

Hoy que la nieve también existe bajo vuestra presencia,  
Miro los cielos de plomo pesaroso  
Y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres  
Como espectros de todos los deseos efímeros.

Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,  
Máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,  
Mientras siento lejana la música de los sueños  
en que escapan las flautas de la Primavera apagándose (Aleixandre 1976: 124).

Bastarían estos versos para cambiar de signo a *Sombra del paraíso*, y connotarlo como un libro transido por una melancolía que proviene de la visión directa de las miserias de la Guerra Civil. Sin una palabra explícita sobre los cañonazos que devoraban a sus compatriotas, los colores han desaparecido del mundo, dejando que solo el blanco de la nieve y el gris oscuro de un cielo de plomo se enfrenten. A la descripción certera y vívida de árboles, espumas, flores, abismos, rocas y aves, que habían ocupado la mayor parte del poema, y en los que se reflejaba la alegría de la juventud, se sobrepone la contemplación desolada de una nada habitada por sombras vagas que todavía mantienen alguna traza de tensión ideal (la verticalidad que es connatural a las torres, así como el intento de fabricar unas telas para enmascarar este entorno precipitado en el caos). La clave para llegar a entender la situación que el poeta vive se oculta en los últimos dos versos: el poeta sigue sintiendo la música de los sueños, aunque esta vaya alejándose cada vez más, y en esta dimensión, donde lo vivido no corresponde con lo que está viviendo, se consume su exilio, frente al cual toma la decisión de volver eternamente al paraíso que había abandonado, consciente de la insuficiencia de sus palabras y de la caída y de la corrupción que siempre acechan en el mundo de los vivos, en el mundo de las cosas que existen.

No hay que sorprenderse, pues, si toda la sección tercera está preocupada por esta dimensión metapoética: en “Los poetas” continúa la asociación de aquellos con la figura del ángel caído –Aleixandre habla abiertamente de “ángeles desterrados”, con toda la carga semántica que aquel adjetivo podía mantener en la inmediata posguerra– mientras se subraya, con la repetición anafórica de la pregunta “¿Quién vio?” en posición inicial del verso, la posibilidad para los poetas de ver cosas que el hombre común no puede captar, aun cuando la alienación del poeta del mundo que todavía alcanza a ver es denunciada en los versos finales:

No, no preguntes; calla.  
La ciudad, sus espejos,  
Su voz blanca, su fría

Crueldad sin sepulcro,  
Desconoce esas alas.

Tú preguntas, preguntas... (Aleixandre 1976: 129).

Por primera vez se presenta aquí una alternativa a la poesía: callar. Y callar precisamente porque el poeta, el ser privilegiado que vuela sobre la realidad con las alas del deseo y de la invención poética, aquí no es más que otro como tantos, perdido en el sepulcro anónimo y desolado en que se ha convertido la ciudad. Pero rendirse no es una opción, y la repetición final del verbo “preguntar” le reserva una vez más al poeta la misión de dar cuenta de las maravillas que puede ver, y de encontrar un sentido a una realidad que parece haberlo perdido.

Así vuelve a considerar las primeras realidades cósmicas: la luna, en “Luna del paraíso”, y el sol, en “Hijo del sol”. Fijando su atención en los dos astros que iluminan el cielo, Aleixandre puede acceder a sus recuerdos más antiguos y felices, y sentir dentro de sí nuevamente el deseo de una fusión total con el cosmos, sabedor de que aquella fusión solo se puede alcanzar a través del amor, o de la muerte, que están reunidos en el símbolo de la serpiente, el animal seductor y al mismo tiempo responsable de la caída del hombre del paraíso terrestre. La pregunta que cierra el poema “Como serpiente”

¿Esa sombra es tu cuerpo que en la tormenta escapa,  
herido de la cólera nocturna, en el relámpago,  
o es el grito pelado de la montaña, libre,  
libre sin ti y ya monda, que fulminada exulta? (Aleixandre 1976: 136),

organizada en dos mitades unidas por la famosa *o* aleixandrina, revela la vacilación entre la seducción de la corporeidad pecaminosa y el ansia por librarse de ella y retornar al mundo de las realidades eternas e incorruptibles.

En el mundo de los vivos son pocas las realidades capaces de expresar aquella infinitud que era el rasgo distintivo del paraíso: entre ellas brilla con luz propia el mar. Ubicándose directamente frente a la masa de agua,

Heme aquí, luz eterna,  
Vasto mar sin cansancio,  
Última expresión de un amor que no acaba,  
Rosa del mundo ardiente. (Aleixandre 1976: 136),

el poeta, gracias a su extensión infinita, puede viajar a través de los años y revivir los tiempos de su infancia en Málaga, volviendo a sentir aquella comunión íntima y respetuosa con la naturaleza. La sensación de aquella unión tan intensa se logra sentir, en la edad adulta, únicamente cuando el impulso erótico encuentra satisfacción plena: de ahí que el siguiente poema tome en consideración la “Plenitud del amor”, que, recordamos, no es un sentimiento primaveral en Aleixandre, sino más bien el último fuego del otoño. Al abandono del cuerpo en el fuego del eros le corresponde el abandono del cuerpo en la muerte.

El poema “Los dormidos” retoma la imagen familiar de los muertos como hombres dormidos, contrastando la inquietud que deriva del cuerpo insepulto con la hermosura del entorno, constituido por una apacible noche de primavera. El poeta es el puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos, bebiendo a largos tragos de la dulzura de la noche, y llamando a aquellos que no pueden contestar. De esta posición intermedia surge el poema central de *Sombra del paraíso*, “Mensaje”, en el que Aleixandre se dirige al lector para invitarle al gozo, a sentir, él también, la dulce presencia de una naturaleza que se renueva sin fin. El apóstrofe final lo declara abiertamente:

¡Ah! Amigos. Arrojad lejos, sin mirar, los artefactos tristes,  
tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales,  
y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo,  
lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada,  
mientras el universo, ascua pura y final, se consume (Aleixandre 1976: 147).

La unión mística entre hombre y cosmos que había resuelto el conflicto interior de *Hijos de la ira* se propone aquí como vía para vivir más verdaderamente, lejos de la artificiosidad de los inventos del hombre, que solo son capaces de procurar tristeza. Es fundamental notar la exclusión de la mirada en este proceso: los ojos no deben contemplar el despojamiento y el abandono progresivo de las realidades humanas, bajo la pena de perder para siempre al sujeto en una nostalgia que revelaría la imposibilidad de volver al estado natural.

En el mundo así liberado de la tristeza, Aleixandre retoma los elementos que, según los presocráticos, constituían el fundamento del mundo, y los canta de nuevo, en la sección cuarta, significativamente llamada “Los inmortales”. En los

cuatro poemas dedicados a los cuatro elementos no hay presencia humana ninguna: tierra, fuego, aire y agua están tranquilos, eternamente iguales a sí mismos, mientras que en los tres elementos añadidos por Aleixandre –lluvia, sol y palabra– se percibe todavía una tenue presencia humana. ¿Es este el paraíso perdido, reducido a su forma más esencial, que el poeta recuerda siempre desde la sombra de su exilio en la tierra?

La sección quinta contiene en cambio una serie de líricas amorosas, donde la figura femenina es clave para examinar una vez más el tema de la persistencia del paraíso terrestre en el mundo de los mortales. Muchos de estos poemas giran en torno a la idea del límite, empezando por el primero, “A una muchacha desnuda”:

Desde el borde de ese río, con las ondas por medio,  
Veo tu dibujo preciso sobre un verde armonioso (Aleixandre 1976: 157).

La contemplación estática de la figura femenina adquiere dinamicidad a través de las ondas, que separan al poeta del cuerpo de la mujer, y plasticidad en la colocación de la mujer en el entorno natural. La distancia es la condición necesaria para que se mantenga una tensión que pueda mantener en vida el deseo, aunque condene al amado a la marginalidad y a la soledad. Lo vemos muy bien en “Desterrado de tu cuerpo”, donde la experiencia del exilio se sobrepone a la separación del cuerpo de la mujer, cristalizando en una polisemia que enriquece el discurso poético:

Mutilación me llamo. No tengo nombre; sólo  
Memoria soy quebrada de ti misma. Oh mi patria,  
Oh cuerpo de donde vivo desterrado,  
Oh tierra mía,  
Reclámame (Aleixandre 1976: 158).

En un primer nivel de lectura, la separación sigue afectando solo a los dos amantes, pero si prestamos atención al tono dolorido de estos versos y a las isotopías del léxico relacionado con las ideas de patria y de destierro, nos encontramos con una elaborada metáfora que resume los sentimientos del poeta respecto al exilio interior al que se enfrenta. La primera experiencia es la de mutilación: la memoria de la España que Aleixandre había conocido no se corresponde ya con la versión oficial que el régimen franquista propugnaba, que condena al exilio y al olvido a

sus opositores derrotados. A duras penas, Aleixandre se mantiene vivo, mientras pide a gritos que la recuperación de su identidad empiece por el otro lado, por parte de aquella tierra que lo había ignorado aun guardándolo en su vientre.

La presencia de imágenes fantasmales, de un halo de identidad, sigue en los poemas sucesivos, como “El pie en la arena”, donde no se contempla directamente el pie, sino la huella que éste había dejado; o “El perfume”, donde el rastro oloroso, presente y al mismo tiempo impalpable, invade y posee todo el cuerpo del sujeto lírico. La imposibilidad de tocar, de alcanzar, de poseer físicamente a la amada, que dentro de sí guarda el recuerdo del Edén, revela el fracaso de la operación de restauración del paraíso que el poeta había intentado, al tiempo que la oscuridad, que se hace cada vez más opresiva, revela la nueva condición de pérdida y desorientación de la voz poética, como podemos leer por ejemplo en “Noche cerrada”:

Ah, cuán hermosas allá arriba en los cielos  
Sobre la columnaria noche arden las luces,  
Los libertados luceros que ligeros circulan,  
Mientras tú los sostienes con tu pequeño pecho,  
Donde un árbol de piedra nocturna te somete (Aleixandre 1976: 160).

El contraste entre cautividad y libertad, entre la luz remota y la sombra presente, entre la ligereza de los cielos y la pesadumbre de la columna, conforman este poema, donde advertimos toda la angustia y la opresión de saberse eternamente condenado al exilio, fuera del paraíso, en una sombra que, en la ausencia de luz, se ha vuelto noche total. Y sin embargo, la rendición no es completa; “Cabellera negra” concluye con la intuición de un espacio de resistencia, a pesar de todo:

¡Oh inundada: aún existes, sobrevives, imperas!  
Toda tú victoriosa como un pico en los mares (Aleixandre 1976: 162).

En estos versos, dirigidos a la amada rendida sobre la almohada, sumergida en un sopor pesado, hay ecos del mito de la Atlántida, la ciudad perdida en el abismo, que aflora de nuevo a la superficie para afirmar la posibilidad de sobrevivir a cualquier catástrofe.

Así la última sección del libro no es solamente, como parte de la crítica había subrayado, el reino de la desesperación. Es verdad: el paraíso se ha perdido para el

hombre, e incluso su recuerdo ha ido borrándose progresivamente. Aun así, en la sombra del exilio donde el hombre ha quedado relegado, es posible recuperar algunos fragmentos de paraíso y ponerlos a salvo. No es casualidad que la sección sexta se abra y cierre con el recuerdo de los padres de Aleixandre: la presencia de los númenes tutelares de su infancia, los guardianes del paraíso, indica la voluntad de poner a salvo este esfuerzo, para que el canto no se pierda. En “Padre mío” la oposición entre los diferentes planes espaciales y temporales resulta muy neta:

Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras.  
Mira a tu hijo, oscuro en esa tiniebla huérfana,  
Lejos de la benévola luz de tus ojos continuos.  
Allí nací, crecí; de aquella luz pura  
Tomé vida, y aquel fulgor sereno  
Se embebió en esta forma, que todavía despide,  
Como un eco apagado, tu luz resplandeciente (Aleixandre 1976: 167).

En la estrofa se enfrentan dos sombras diferentes: el padre fallecido se sitúa en la oscuridad del Hades, mientras el poeta, aunque perdure en el mundo de los vivos, se confunde en la sombra que le viene de su condición de orfandad. La luz no existe más que en el recuerdo, formando una triangulación con los dos polos del padre y del hijo, frente a los cuales actúa como el elemento de unificación perdido. La separación es consumada también a través del uso del pretérito indefinido, mientras que el presente, como hemos visto ya anteriormente, no existe más que como eco, careciendo de consistencia y vigor propios.

La existencia terrena se representa en toda la sección como momento transitorio, suspensión entre los dos tiempos de la materia. Todos vinimos de una misma masa indistinta, encendida un instante por aquella luz, y todos, finalmente apagados, volveremos a ella. “Al hombre”, “Adiós a los campos” y “Destino de la carne” analizan el curso de la existencia humana, matizando sus diferentes aspectos: en el primer poema se subraya la pretensión y la soberbia del hombre en creer eterna su juventud; en los últimos dos se presenta el continuo repetirse del ciclo natural de muerte y vida, indiferente a la vida del hombre.

Merece una mención especial el poema “Ciudad del paraíso”, dedicado a Málaga, donde los padres de Aleixandre fijaron su residencia durante la infancia del poeta:

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.  
Colgada del imponente monte, apenas detenida  
En tu vertical caída a las ondas azules,  
Pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,  
Intermedia en los aires, como si una mano dichosa  
Te hubiera retenido, un momento de gloria antes de hundirte para siempre en las  
olas amantes (Aleixandre 1976: 175).

La estratagema que el poeta usa para sustraer la ciudad al dominio del tiempo y de la corrupción es la suspensión: frecuentes son las llamadas a esta condición en todo el poema, sumadas a la presencia de parejas de verbos que contrastan mediante negaciones –“vivieron no vivieron”–, y que confieren un efecto similar a la paradoja del gato de Schrödinger, donde es imposible establecer, en el momento aislado, si la condición de interés se verifica o no. Málaga deja, pues, por un momento su imagen real para convertirse en símbolo del mundo bello de la infancia del poeta; el poema resulta especialmente logrado porque a la suspensión temporal, que aísla un recuerdo eterno de la ciudad, le corresponde también una suspensión espacial, con la ciudad a medio camino entre cielo y mar, flotando sin decidirse entre uno u otro.

En estos últimos poemas Aleixandre parece recorrer aquellos mismos caminos que había pisado Alonso al querer salvar parte del mundo de la furia embestidora de la ira. En “Hijos de los campos”, por ejemplo, ya alejados del entorno marino, la sensación aguda de la separación entre pasado y presente, entre paraíso y dominio de los mortales, es mitigada a través de la figura de los labradores, que alcanzan una comunión total con la tierra que habitan. En “La isla”, al contrario, el yo lírico constituye la única presencia humana admitida en aquel espacio cerrado y sagrado, donde todos los elementos cósmicos se mantienen eternamente jóvenes. Sin embargo, la presencia fantasmal del impulso erótico pone en peligro aquel mundo, sin que el poeta pueda oponer ninguna forma de resistencia:

¿En qué entrevista playa un fantasma querido  
me espera siempre a solas, tenaz, tenaz, sin dueño?  
[...]  
Fantasma, dueño mío, si un viento hinche tus sábanas,  
Tu nube en la rompiente febril, sabe que existen  
Cuerpos de amor que eternos irrumpen, se deshacen...,  
Acaban, resucitan. Yo canto con sus lenguas (Aleixandre 1976: 183).

Es el mismo deseo de consumirse que constituye el destino último de los itinerarios místicos, y que encontramos también en los versos finales de “Último amor”:

¡Pero no importa! Gire el mundo y dame,  
dame tu amor, y muera yo en la ciencia  
fútil, mientras besándote rodamos  
por el espacio y una estrella se alza (Aleixandre 1976: 181).

Una vez más, a través de la realización del impulso erótico, se prefigura la superación de los límites humanos, y la llegada, o, mejor dicho, el retorno, al espacio cósmico primitivo, pero esta vez con la conciencia del sacrificio mortal que el acceso a esta forma de conocimiento pre-racional implica.

La insuficiencia de los recursos humanos es el último mensaje que *Sombra del paraíso* aspira a dejar al lector. El último poema, “No basta”, es una intensa reflexión sobre los elementos que constituyen la esencia del libro: la contemplación de la imperturbable hermosura del universo, la inquietud creciente al saberse mortales, la búsqueda de un consuelo y la conciencia de la infinita soledad del hombre en la tierra. Aleixandre siente en el pecho el mismo vacío que Alonso, la misma lacerante ausencia de sentido, frente a la cual tiene la misma reacción: volver a la madre.

Estos límites que me oprimen,  
Esta arcilla que de la mar naciera,  
Que aquí quedó en tus playas,  
Hija tuya, obra tuya, luz tuya,  
Extinguida te pide su confusión gloriosa  
Te pide sólo a ti, madre inviolada,  
Madre mía de tinieblas calientes,  
Seno sólo donde el vacío reina,  
Mi amor, mi amor, hecho ya tú, hecho tú sólo (Aleixandre 1976: 186).

Arrojado a un mundo que lo deslumbra con su belleza, pero del que no logra captar el sentido último y más profundo, el poeta dirige su reflexión al vientre materno, al momento de su formación más primitiva, en la nada de un vientre. La madre adquiere así el papel de divinidad creadora, hoja en blanco de potencialidad infinita, lugar donde finalmente descansar por la eternidad. El poeta no viene al mundo solo, ni le basta unirse al canto de los pájaros para alargar indefinidamente

nuestra estancia en la tierra, este paraíso corrompido en el que vivimos como exiliados. Es necesaria una madre que nos dé a y la luz, y por ello la vida, hasta que la otra madre, la tierra que nos sustenta, nos reclame otra vez dentro de su seno.

## El espacio de la memoria

Para la definición del “espacio de la memoria” abarcamos aquel periodo de tiempo que se extiende entre la mitad de los años '50, cuando las circunstancias vitales de nuestros poetas empezaban a gozar de cierta estabilidad después de las turbulencias bélicas, y el fin de sus vidas. Se trata en efecto de un momento muy importante en la vida de estos autores, en el que su temperamento naturalmente otoñal y melancólico encontraba por fin un correspondiente directo en la experiencia de lo vivido. Con el límite de la muerte bien a la vista se restringen las posibilidades de mirar hacia el futuro, al tiempo que se abre, en su correspondencia, otro espacio, pues como afirma Heidegger todo límite es el lugar “a partir de donde algo comienza a ser lo que es” (Heidegger 1994: 113).

Y sin embargo, este espacio que se extiende tras la muerte exige ser llenado, medido, cantado. Y solo se puede hacer esto con los materiales acumulados a lo largo de la vida, es decir, operando una transferencia de materiales vividos más allá de la muerte, construyendo un puente que permita cruzar el límite. Claro está, hay un nombre más fácil para indicar esta vida que ha dejado su forma de ser puntual y presente para extenderse indefinidamente en el espacio metafísico: es la memoria.

Contrariamente a lo que se piensa, la memoria no interviene con el objetivo de guardar el pasado, custodiándolo celosamente, sino se propone de pensarlo de nuevo, para que pueda “dar lugar a la posibilidad de lo venidero, al instituir la huella en la piedra o en la tinta” (Garza Saldívar 2009: 155). La memoria pasa así a ser momento de significación colectivo a partir de una experiencia individual, espacio que se extiende en lo desconocido a partir de entornos familiares. Así se explica también, por ejemplo, la progresiva asimilación en estos poemas de un tono profético: la profecía es la proyección de la voz poética que llega, transformada, desde los umbrales ultraterrenos, porque, a pesar de todo esfuerzo humano, el límite sigue existiendo, y pone en peligro la transmisión de saberes, delimitando espacios faltos de comunicación, separados como compartimientos estancos.

En los poetas analizados asistimos a una progresiva ampliación del dominio de este espacio de la memoria y de su capacidad para acoger al hombre, otorgando significado y eternizando su existencia de manera positiva. Desde el espacio absolutamente inhóspito de *Desolación de la Quimera* pasamos de hecho al enfrentamiento simbólico de *Hombre y Dios*, en que las modalidades de finitud e infinitud entran en conflicto dentro del mismo ser, hasta su final recomposición en *Diálogos del conocimiento*.

#### **4.1 *Desolación de la Quimera***

¿Qué queda del hombre al final de su existencia terrenal? ¿Qué recuerdo vamos a dejar de nosotros después de muertos? Y sobre todo, ¿qué es lo que realmente importa en la vida? *Desolación de la Quimera*, escrito entre 1956 y 1962, fue para Cernuda la ocasión para formular por última vez estos interrogantes capitales y darles una respuesta final y definitiva, brutalmente sincera, como supo ser el poeta sevillano durante toda su trayectoria literaria.

La crítica ha debatido mucho sobre este aspecto confesional y casi conclusivo de *Desolación de la Quimera*, sobresaliendo afirmaciones como la de José Olivio Jiménez: “Se lee como una revisión de cuentas del poeta con su pasado; para hallarle al final solo, reflexivo, crítico, seco y amargo” (Olivio Jiménez 1972). Estas palabras revelan el carácter agrio y destilado de esta poesía última cernudiana, que hay que tomarse como un amargo zumo de hierbas que dejan la boca acorchada y preparan el estómago para una difícil digestión, al final de una larga comida llena de disgustos.

Con tan solo 54 años, y sin ningún aviso de que padeciera problemas de salud, Cernuda presagiaba ya su muerte, que encontraría por mor de un repentino ataque de corazón el 5 de noviembre de 1963, en México, un año después de la publicación de *Desolación de la Quimera*. Es la cercanía de la muerte la que lo empuja a escribir, y su presencia amenazante se puede leer en los títulos de varios poemas –“Antes de irse”, “Dos de noviembre”, “Del otro lado”, “Epílogo”, “Despedida”– que señalan así el presentimiento de su inminente deceso; pero es quizá el poema epónimo del libro el que más fidedignamente nos transmite la

angustia y el aislamiento en que Cernuda se consumía durante aquellos últimos años.

“Desolación de la Quimera” debe su nombre a un verso de T. S. Eliot, incluido en el poema *Burnt Norton*, el primero de los *Cuatro cuartetos*, que reza así: “The loud lament of the disconsolate chimera”. Es conocida la afición que Cernuda llegó a sentir hacia la poesía inglesa –y por Eliot en particular– que cifró en aquellos mismos años en el raro ensayo *Pensamiento en la lírica inglesa* (1958), donde nos presenta “la meditación de un poeta acerca del oficio de poeta” (Elizondo 2002: 166-7), seguida de la pregunta: ¿con qué motivación el verso 161 de aquel poema llegaría a ser la clave de lectura del último esfuerzo poético del sevillano?

Para dar una primera respuesta a esta cuestión habría que tomar en cuenta el núcleo constitutivo de aquel verso: la quimera que se produce en un lamento desolado. La quimera, como se sabe, es un monstruo de la mitología griega formado por partes de varios animales (según la versión más difundida, tiene cuerpo caprino, alas y cabeza leonina, a veces integradas por una cola de serpientes). Su naturaleza peculiar de animal compuesto por distintas partes la distinguía de las demás criaturas, tanto mitológicas como reales, a la vez que Cernuda se sentía aislado de los demás poetas y de todo el género humano. Además, a través de la figura retórica de la antonomasia, la quimera se había convertido en el símbolo mismo de lo imposible, que Cernuda reinterpretaba en carne propia como la imposible coexistencia de realidad y deseo.

En cuanto a la adjetivación, la quimera se califica en el texto de partida como desolada, manifestando con este atributo la poética pesimista del autor de *The Waste Land* –rasgo que tenía en común con su lector sevillano– e insistiendo sobre el carácter individual del abandono y la postración que el monstruo padece. Es notable en cambio cómo, en el interludio que va de Eliot a Cernuda, la quimera deja de actuar (en este caso, deja de emitir su dolido lamento) y se encuentra, mediante el uso del sustantivo «desolación», rodeada por los efectos de su olvido y soledad. Es un cambio en el que podemos entrever la nueva actitud de Cernuda, que confirmará en otros comentarios metapoéticos diseminados por el libro: no se trata ya de abandonarse a un canto lírico al que entregar disgustos y desavenencias personales, sino más bien de mostrar, de manera algo despiadada,

los efectos que la malevolencia del hombre había causado en su alma.

La quimera habla desde un espacio cósmico, despojado de toda presencia vital:

Todo el ardor del día, acumulado  
En asfixiante vaho, el arenal despide.  
Sobre el azul tan claro de la noche  
Contrasta, como imposible gotear de un agua,  
El helado fulgor de las estrellas,  
Orgullosa cortejo junto a la nueva luna  
Que, alta ya, desdeñosa ilumina  
Restos de bestias en medio de un osario.  
En la distancia aúllan los chacales (Cernuda 1984: 184).

Es un mundo dominado por los contrastes: el calor que sube de la tierra se pierde frente al brillo glacial de las estrellas, mientras que la luna es el único foco que ilumina el escenario, por lo demás entregado a la oscuridad azulada de la noche. La distancia que separa a los chacales de los huesos que son su alimento de preferencia es la misma que aleja este mundo del de los vivos. Y aquí, en medio de una desconsoladora nada, toma la palabra la quimera.

Su discurso se articula en tres fases diferentes: en primer lugar, la quimera lamenta su condición de muerte en vida; el olvido que amanta su figura la priva de la consolación que el pensamiento de otros le pueda procurar, mientras el fuego divino de la imaginación que la creó, y que a duras penas la mantiene, impide que su existencia se apague con la muerte, como es el destino de todo ser vivo. Única compañía de la quimera son los poetas, pero la mayoría de ellos es compañía bien ingrata, pues no aceptan el don de miseria y locura que es el galardón de la misión poética, prefiriendo la tranquilidad de una existencia burguesa. Al final casi de su discurso, la quimera evoca los tiempos bellos de su juventud:

Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto  
Donde a tantos perdí y a tantos otros los dotaba  
De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro,  
Esperanzas de amor, periplos soleados (Cernuda 1984: 186).

Volvemos una vez más al mundo antiguo, a la tierra mítica de las ensoñaciones cernudianas, habitada por la luz y el calor, *locus amoenus* donde imaginar la feliz

plenitud de un amor correspondido. La quimera se refugia por última vez en esta utopía, en este lugar que, si bien existió en el pasado, no consiguió mantener sus promesas de felicidad, y que, sin embargo, ahora la imaginación, a través de su potencia vivificadora, recrea embellecido.

La quimera calla, y el paisaje vuelve a una quietud más sombría; después de encontrar en el entorno natural una caja de amplificación para su alocución, la bestia mitológica, retirándose, deja aquel mismo escenario más desolado y vacío. Es la ocasión para otra amarga constatación:

Muda y en sombra, parece la Quimera retraerse  
A la noche ancestral del Caos primero;  
Mas ni dioses ni hombres, ni sus obras,  
Se anulan si una vez son: existir deben  
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo (Cernuda 1984: 186).

No hay, al final de esta existencia, la ilusión de una palingenesia, de una vuelta al caos primigenio y, después de este, a una nueva edad mítica. Todo lo que existe perdura, sujeto a la ley de entropía, hasta su disolución final en la nada; y cuanto más su existencia fue verdadera y significativa en algún tiempo –como la de la quimera, que un tiempo fue la más admirable expresión de la imaginación creadora– tanto más le va a doler este inevitable camino de olvido. Es una perspectiva que se coloca en el polo opuesto de la ideología cristiana de la resurrección y del perdón, frente a la cual Cernuda parece abrazar en cambio las creencias paganas sobre el mundo ultraterreno, con un Hades gris y sombrío, habitado por sombras sin felicidad ninguna y que solo sienten una profunda añoranza de la vida perdida.

Incluso dentro de la vida misma Cernuda ataca la posibilidad de volver, como en el breve poema “Peregrino”:

¿Volver? Vuelva el que tenga,  
Tras largos años, tras un largo viaje,  
Cansancio del camino y la codicia  
de su tierra, su casa, sus amigos,  
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,

Sino seguir libre adelante,  
Disponble por siempre, mozo o viejo,  
Sin hijo que te busque, como a Ulises,  
Sin Ítaca que te aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,  
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,  
No echés de menos un destino más fácil,  
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
Tus ojos frente a lo antes nunca visto (Cernuda 1984: 187).

El poema dice la última palabra sobre la experiencia del exilio de Cernuda, dándole un nuevo significado. Aquí el sevillano rompe definitivamente con la idea posible de una vuelta y le da un giro copernicano al viaje de su vida, convirtiéndolo bajo el signo de una paradójica peregrinación hacia la nada y el olvido. Es un movimiento que empieza con el rechazo y el desconocimiento de la importancia de aquellas realidades que deberían motivar el deseo de volver: la patria, la familia, los amigos y el amor son los grandes traidores de la vida de Cernuda, los mismos que le han deparado las desilusiones más intensas. Frente a ellos, en la segunda estrofa, destaca el fuerte sentir individual del poeta, quien, embebido de literatura hasta la médula, se compara con un punto de orgullo con la figura del primer héroe solitario, aquel Ulises que Joyce y Kavafis habían consagrado como patrono de la modernidad (Dimou 2005: 233-40).

Pero es otro el Ulises que quizás Cernuda tenía aquí en mente, el de la *Comedia* de Dante, quien, acosado por la vejez, como el poeta, decide abandonar una vez más Ítaca, emprendiendo otro viaje en busca de lo nunca visto, hasta perderse en su periplo por el mundo. Esta voluntad de sustraerse a los efectos nocivos del paso del tiempo relaciona al Ulises dantesco y al propio Cernuda, también atormentado por una vejez incipiente, y les otorga una inquietud cuyos efectos leemos en la tercera estrofa, donde se afirma con resolución la decisión de seguir en la aventura hacia lo desconocido. Además, la presencia del héroe homérico en *Desolación de la Quimera* no se acaba con este poema: en “Las sirenas” nos topamos una vez más la lamentación de un hombre que se queda, tras escuchar la voz de aquellas, “viudo y desolado para siempre” (Cernuda 1984: 145).

Aunque el viaje no termine con el regreso a la patria, y aunque la peregrinación ofrezca continuamente la posibilidad de visitar nuevos lugares, el espacio aquí

conquistado no deja de poblarse de recuerdos. Se trata de un camino doble: por un lado, Cernuda se abandona a una tendencia culturalista (pero no estéril) cuando evoca a los grandes artistas y solitarios del pasado: Mozart, Luis II de Baviera, Keats... Por el otro, se dirige continuamente a sus compañeros de generación, para descargar sobre ellos la acritud que pesaba en su corazón al sentirse por ellos abandonado y, sobre todo, como afirma el título de uno de sus poemas, “Malentendu”, es decir, Malentendido.

Nos detenemos ahora en el catálogo de los espíritus solitarios afines al poeta, para apreciar mejor el significado de dichas elecciones. Los personajes vienen de todas partes de Europa (un continente que, nunca hay que olvidarlo, en los años '50 movía sus primeros pasos en el dificultoso camino hacia la unidad) y demuestran cómo, a pesar de las diferencias geográficas, culturales y temporales, se puede encontrar en ellos un rasgo común en la entrega artística radical y absoluta.

Esta unión de todo el espacio europeo se afirma abiertamente en “Mozart”, donde se lee:

Desde la tierra mítica de Grecia  
Llegó hasta el norte el soplo que la anima  
Y en el norte halló eco, entre las voces  
De poetas, filósofos y músicos: ciencia  
Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír. Mozart  
Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto  
De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo (Cernuda 1984: 139).

La tradicional contraposición entre el mundo mediterráneo y el norte de Europa se resuelve en Mozart en una fusión que exalta al mismo tiempo el elemento dionisiaco y el apolíneo, y que permite alcanzar un conocimiento global y exhaustivo del hombre, declinado según las tres modalidades fundamentales de la visión (ver), de la reflexión (saber) y del oído (oír). Se trata de las acciones que componen la dialéctica gnoseológica según Hegel, representando respectivamente la aprehensión directa, la deducción y la intuición (Hegel 2000: 418-22). A esta última, raíz de la música y de la revelación divina, por su carácter de universalidad se le atribuye el puesto de honor, y a Mozart el de maestro de aquella.

La ambiciosa afirmación “Europa es el mundo” del último verso es tanto más significativa si consideramos las circunstancias en que se produce: en unos años donde estaba cada vez más claro cómo Europa había perdido su supremacía mundial, al tiempo que sus colonias lograban la independencia y el espacio europeo se encogía bajo la mortal presión de la Guerra Fría, Cernuda desde México, un lugar donde, a pesar de todo, nunca logrará integrarse, expresa su añoranza por el continente perdido, sintiéndose así no solo fuera de su tierra –y volveremos sobre su conflictiva relación con la madre patria– sino fuera del mundo mismo, o por lo menos, del mundo civilizado.

Pero ¿por qué colocar Mozart en el panteón de los artistas de *Desolación de la Quimera*, y con posición de especial importancia? La respuesta la leemos en la última sección del poema, donde se compara la creación divina con la creación del artista absoluto, que es Mozart:

Si de manos de Dios informe salió el mundo,  
Trastornado su orden, su injusticia terrible;  
Si la vida es abyecta y ruin el hombre,  
Da esta música al mundo forma, orden, justicia,  
Nobleza y hermosura. Su salvador entonces,  
¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces?  
Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre (Cernuda 1984: 141).

Frente a un mundo que salió desordenado y caótico de la mano de Dios, en cuya irracionalidad el hombre también está condenado a la desesperación y a perderse, la música de Mozart constituye un ejemplo de creación perfecta, regida por la simetría y el orden, ejemplo de justicia y belleza. Es un mundo que no necesita la salvación por medio del sacrificio cruento de Cristo, hacia el cual Cernuda había manifestado ya sus perplejidades en la prosa de *Ocnos* titulada “El poeta y los mitos”:

Bien temprano en la vida, antes que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmataba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la

hermosura? (Cernuda 2002: 560-61).

La religión laica de la hermosura que Cernuda había entrevisto en los mitos griegos es la misma en la cual Mozart ejerce como sacerdote máximo, y a ella el poeta sevillano se aferra con la esperanza de escapar de su propio sacrificio, pues si la figura de Dios creador es ambivalente (aunque prevalezca hacia aquella una instancia acusatoria, por haber abandonado al hombre en su desamparo), ninguna duda queda sobre la identificación constante, por lo menos desde *Invocaciones*, de Cernuda con Cristo, figura de la cual “el poeta sevillano se sirve para expresar su propio dolor por la incomprensión, por la marginación de la que se sintió víctima durante toda su vida” (Rodríguez Lázaro 2014: 303).

Mozart viene a ser uno de los alter ego de Cernuda precisamente porque su figura de artista, a pesar de las relaciones algo turbulentas con la sociedad de su tiempo, ha recibido posteriormente señas de aprecio universal, atestiguando de esta manera la posibilidad de superar el ostracismo y las envidias que el poeta sentía que le perseguían desde su primera salida editorial.

Es una situación que Cernuda proyecta sobre Keats, retratado a punto de morir en Roma, jovencísimo aun, en el poema “A propósito de flores”:

Era un poeta joven, apenas conocido.  
En su salida primera al mundo  
Buscaba alivio a su dolencia (Cernuda 1984: 178).

Estos primeros versos pueden describir a Keats y su viaje por Europa al igual que al propio Cernuda mientras el sevillano se encontraba a punto de dar a las prensas su *Perfil del aire*, para recibir luego aquellas críticas despiadadas de las que nunca se recuperaría. El paralelismo sigue tal que así: si Keats estaba atormentado por la tisis, Cernuda sufría por su personal mal de vivir, aquella especial melancolía que ya afectaba su adolescencia y que no le habría de dejar nunca. No le quedaría mucho tiempo de vida al poeta inglés y por ello medita acerca de los sinsabores de la vida; y lo propio le ocurre al autor de *La realidad y el deseo*. Así que ambos, cerca de su final, acompañados por una sensación de urgencia, buscan llegar a la última palabra sobre la naturaleza del poeta, ser contradictorio que, mientras va en busca de la belleza, un destino adverso le

fuerza a vivir entre dolores.

El lirio se corrompe como la hierba mala,  
Y el poeta no es puro o amargo únicamente:  
Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,  
Aunque su genio amargo y puro algo más le regale (Cernuda 1984: 179).

Una lectura poco atenta del verso que abre la cita puede llevar a engaño: no hay una evolución del “lirio” –símbolo de la pureza de la poesía– a “hierba mala”, sino que la corrupción afecta al destino de ambas flores. Es decir, “lirio” y “hierba mala” coexisten y están sujetos a las mismas reglas; la prevalencia del uno o de la otra solo se debe al tipo de experiencia del mundo que cada artista tiene. Tanto Keats como Cernuda tuvieron prevalencia de amarguras y tristezas en sus vidas, y sin embargo el primero, quizá debido a la temprana edad de su encuentro con la muerte, sabe todavía servirse de la ironía, contrastando los numerosos percances del destino con el recuerdo de la dicha más pura que haya encontrado: observar cómo nace y crece una flor.

Es una operación mental de remembranza perfectamente acorde con la poética del autor del verso “*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*”, en el que se declara el predominio de la imaginación creadora sobre la realidad. Eso es lo mismo que viene afirmando Cernuda en el verso final, aunque la fuente de esta ironía se encuentre ya disecada por la influencia de muchos más años de pesares: gracias al genio que lo anima, el verdadero artista sabe superar los límites de la realidad, ofreciendo, tanto en la pureza como en la amargura, algo que no está presente en el mundo real, y sin embargo es más real que aquello.

Es la paradoja que vive Luis II de Baviera, el rey loco de Neuschwanstein, cuando asiste a la representación de Lohengrin:

Asiste a doble fiesta; una exterior, aquella  
De que es testigo; otra interior, allá en su mente  
Donde ambas se funden (como color y forma  
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia (Cernuda 1984: 168).

Disfrutando del espectáculo teatral en absoluta soledad, ensimismado en la contemplación de lo que se desarrolla sobre el escenario, Luis II se desdobra en la

experiencia estética, representándose a la vez como espectador y protagonista de la maravilla escénica. Este elemento de duplicidad es clave a la hora de entender el poema, construido como transposición del mito de Narciso. El impulso erótico, que surge poderoso tras la identificación con el héroe de Wagner, hace que el rey se enamore del protagonista, o, mejor dicho, de sí mismo en calidad de protagonista. Así, abandonados sus ojos sombríos y su pelo moreno, en el escenario se encuentra

Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega  
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?  
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?  
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos? El  
rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro.  
Sobre la música inclinado, como extraño contempla  
Con emoción gemela su imagen desdoblada  
Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso. (Cernuda 1984: 168-69).

A través de esta ilusión se hace patente la paradoja de una forma sin contenido, que es el sueño de todos los formalistas del siglo XX: la música ofrece, pues, a Luis II el armazón donde éste puede proyectar sus propias fantasías, confiriéndoles finalmente apariencia de realidad. La insistencia sobre la imposibilidad de separar los dos mundos suena a reivindicación, por parte de Cernuda, del derecho del artista a vivir una vida extraordinaria. Frente a los poetas acomodados en sus existencias burguesas que tanto insolentaban a la quimera, el artista verdadero vive y lo sacrifica todo por arrebatos momentáneos, enamoramientos fugaces que lo llevan indefectiblemente a la perdición.

Fue este el destino de Rimbaud y Verlaine, amigos durante un breve tiempo y cristalizados en el recuerdo de "Birds in the night", aunque la rehabilitación póstuma edulcore el escándalo de sus existencias bohemias. Este es también el destino de Luis II, cuya muerte -ahogado en el estanque de Neuschwanstein- recrea y confirma, a distancia de tantos años, la ilusión de encontrar en el reflejo de las aguas a otro ser que pueda llenar el deseo que devora el corazón del hombre. Frente a este impulso erótico inextinguible, ¿cómo proceder? De acuerdo con la voz narradora del poema nos preguntamos: "Contemplar lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?", lo que es repetido en uno de los últimos poemas de

*Desolación de la Quimera*, “Lo que al amor le basta”: “¿Sólo contemplar basta?” (Cernuda 1984: 204).

La respuesta es un rotundo no, y para demostrarlo Cernuda se refugia una vez más en otra existencia, en otra obra de arte, dentro del cuadro de Ticiano *Ninfa y pastor*. Hay un evidente paralelismo entre este cuadro, que data de la época final del pintor veneciano, y la sensación de obra última que domina todo el conjunto de poemas de *Desolación de la Quimera*. La exploración de la posibilidad de una vida contemplativa ocupa tan solo la primera estrofa del poema:

Lo que mueve al santo,  
La renuncia del santo  
(Niega tus deseos  
Y hallarás entonces  
Lo que tu corazón desea),  
Son sobrehumanos. Ahí te inclinas y pasas,  
Porque algunos nacieron para ser santos  
Y otros para ser hombres (Cernuda 1984: 151).

Pittarello interpreta así dicho exordio: “El poema contrapone, desde la primera estrofa, la *realidad* y el *deseo* [...] Renunciando al deseo, que es el móvil de la acción, el santo vive como si no estuviera vivo, como si perteneciera ya al más allá. Cernuda no comparte esta actitud idealista” (Pittarello 2002: 87). Y no lo comparte precisamente porque él quiere colocarse todavía en el espacio de lo humano, interpretando auténticamente lo que significa ser hombre, incluso en sus aspectos más contradictorios, como el de seguir sintiendo el impulso erótico, llamar a la puerta y quererla abrir, aun cuando el tiempo del amor parece haber terminado ya.

El poema se demora en la descripción de la relación carnal y sensualísima entre el cuerpo de la ninfa y los dedos de su pintor, analizando aquella técnica última de Ticiano, descrita por Palma el Joven y asentada en la historia gracias a la labor de Boschini (Pittarello 2002: 95). En el gesto preciso, en el contacto cuidadoso y en la insolente cercanía de vejez y hermosura, Cernuda/Ticiano encuentra el antídoto para retrotraer la arena de su clepsidra, eternizando su obra de arte:

Mas su fervor humano, agradecido al mundo,  
Inocente aún era en él, como en el mozo,

Destinado a ser hombre sólo y para siempre (Cernuda 1984: 152).

El poema concluye, pues, con el reconocimiento de la persistencia en el artista, incluso en la edad adulta, de una actitud infantil, que le permite desafiar el paso del tiempo. De este modo el artista sigue persiguiendo sus ilusiones, en la inmanencia de una mirada que se sorprende continuamente y también continuamente pide la fusión con el objeto deseado, negando así de forma categórica la posibilidad de un camino hacia la transcendencia. El viejo se queda en el mundo, buscando al niño dentro de sí, formando, el uno y el otro juntos, la dimensión auténtica del hombre. La vuelta a la infancia como fuente de la vocación poética es el tema de “Niño tras un cristal”, un poema que nos lleva otra vez a las atmósferas melancólicas de *Perfil del aire*:

Al caer la tarde, absorto  
Tras el cristal, el niño mira  
Llover. La luz que se ha encendido  
En un farol contrasta  
La lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas  
Le envuelve tibiamente,  
Y el visillo, velando  
Sobre el cristal, como una nube,  
Le susurra lunar encantamiento (Cernuda 1984: 142).

A cualquier lector de *Perfil del aire* este cuadro le debe resultar familiar, pues tiempo y espacio mantienen las mismas características que en aquellos poemas juveniles: la elección del crepúsculo como momento privilegiado y la presencia de una neta separación entre el espacio interior, seguro, aunque un tanto sofocante, del dormitorio, y el mundo exterior, donde los elementos atmosféricos adversos típicos del otoño añaden otra veladura al contraste entre luz y sombra que tanto fascina al niño que observa todo desde su ventana.

A través de su mirada nostálgica transformada en poesía, Cernuda consigue anular la distancia y los años que lo han provisto de la ilusión de ser otro de aquel niño, fascinado por el continuo devenir del espectáculo que se produce ante sus ojos y sobre todo en su mente, dentro de lo que Kant llamaría su facultad

imaginativa.

Vive en el seno de su fuerza tierna,  
Todavía sin deseo, sin memoria,  
El niño, y sin presagio  
Que afuera el tiempo aguarda  
Con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla (Cernuda 1984: 142).

La vuelta al origen mismo de su vocación poética, a las horas sin número pasadas en contemplación y retratadas en *Perfil del aire* con aquella sutil angustia que todavía no tenía el nombre irrevocable y terrible de “deseo”, supone también la apuesta por una evaluación personal. Representar la propia producción poética como perla que crece en un vientre oscuro, todavía ignaro del mundo, significa, por un lado, reconocer con un punto de orgullo la cualidad de lo que se ha logrado, pero al mismo tiempo revela en qué medida las presiones externas –el juicio de los compañeros de generación, la imposible coincidencia entre el deseo y su satisfacción, la sensación de alienación continua– han contribuido en determinar el producto final.

Para preservar la perla ha sido necesario, como en el caso de las ostras, la oclusión del mundo exterior bajo una capa de incomunicabilidad, que dificulta todas las relaciones humanas, incluso las más afortunadas. Lo leemos muy bien en el poema “Hablando a Manona”:

Manonita, Manona,  
Ahora has aprendido  
Cómo el aire, de pronto,  
Se lleva los amigos.  
Y así  
Tú estás ahí,  
Yo estoy aquí (Cernuda 1984: 200).

El poema entabla un diálogo entre el mismo Cernuda y la nieta de Altolaguirre, después de que el poeta se hubiera mudado a San Francisco en octubre de 1961. Detrás de la aparente liviandad que el tono de cancioncilla infantil le otorga, el estribillo final, repetido en cada estrofa, subraya no solo la evidente separación física intervenida entre Cernuda y su joven amiga, mediante la oposición de

deícticos y pronombres; más en general, el refrán apunta también al desequilibrio y a la precariedad de toda relación amical.

De hecho, si nos detenemos en el análisis de los dos poemas de *Desolación de la Quimera* en los que el tema es tratado más de cerca, “Amigos: Enrique Asúnsolo” y “Amigos: Victor Cortezo”, notaremos cómo Cernuda atribuye siempre a la amistad un espacio y un tiempo bien limitados en que producir sus efectos. El reconocimiento de la importancia de aquellas relaciones (y de la felicidad que éstas le procuraban) ocurre solo *a posteriori*, mientras el recuerdo se vuelve lamento por algo de lo que no se ha podido gozar plenamente:

Ausente yo, brusca y definitiva, la noticia  
De su muerte. Y recordé: ante alguna bebida  
Bien compuesta, ante algún plato  
Bien ordenado, con él, de humor sutil, aquellas horas  
Que, al pasar, no dejaban saciedad ni fastidio,  
Cuando yo estaba, por una vez, en compañía (Cernuda 1984: 159).

Cuán fácilmente tú aceptabas  
El don de su amistad, su compañía  
Sin maravillarte ante ellas,  
Como lo milagrosamente natural se acepta, sin asombro.  
Hoy, cuando el tiempo ha pasado, lo recuerdas,  
Percibiendo el asombro entonces no sentido (Cernuda 1984: 194).

Aunque los dos poemas tengan sujetos líricos diferentes –expresados en la primera y en la segunda persona pronominal respectivamente– y aunque los amigos a los que están dirigidos estén uno difunto y el otro vivo, el sentimiento es lo mismo. La amistad resulta ser una coincidencia breve, espontánea y rara, que se deja apreciar mejor desde la distancia del recuerdo. Mientras dure, Cernuda la vive con la intensidad que le es posible, pero también con cierto grado de inconsciencia.

Es solo mediante el recuerdo, que a veces interviene a distancia de años, como Cernuda puede volver a reflexionar sobre el significado auténtico de aquellas relaciones humanas, donando una apariencia real a algo que ya se ha perdido, de manera coherente con la general actitud de pesimismo típica de Cernuda.

Y a propósito de perderse, lo que Cernuda lamenta haber perdido más que cualquier otra cosa es su patria. “Díptico español” es quizás uno de los más

conocidos poemas de *Desolación de la Quimera*, una última mirada a España desde la vastedad del espacio americano. En las dos partes que componen este díptico se encuentra, por un lado, el sentimiento de lástima que la nueva nación surgida de la Guerra Civil provoca en Cernuda; por el otro, asistimos a otra demostración de la capacidad vivificadora del recuerdo. En este caso, los recuerdos reales y literarios se mezclan, dando vida a una patria tan irreal e inalcanzable como el deseo mismo, de la que el poeta puede finalmente decir “Bien está que fuera tu tierra”.

Ambos poemas empiezan con un diálogo hacia un tú ficticio:

Así ocurre en tu tierra, la tierra de los muertos,  
Adonde ahora todo nace muerto,  
Vive muerto y muere muerto (Cernuda 1984: 155).

Su amigo, ¿desde cuándo lo fuiste?  
¿Tenías once, diez años al descubrir sus libros?  
Niño eras cuando un día  
En el estante de los libros paternos  
Hallaste aquéllos (Cernuda 1984: 156).

En el primer caso, el tú sirve de blanco para los reproches del yo lírico, que enseguida tomará la palabra en primera persona. La expresión en la primera persona de aquellas lamentaciones hacia una España muerta y que va pudriéndose paulatinamente demuestra, a pesar de todo, la imposibilidad de abjurar de la madre patria, desencadenando así un conflicto entre expectativas y su realización concreta que resulta del todo fundamental en la formación de la personalidad del poeta.

En el segundo caso, en cambio, bajo el pronombre tú se esconde el poeta niño, resuelto a construir, en la biblioteca paterna, otra patria de la cual sí pueda sentirse verdaderamente hijo. No hay una transición hacia el yo porque, como acabamos de ver, el niño sobrevive en el poeta, en un frágil equilibrio –incluso psicológico– sobre el que la nueva España de los libros también se rige:

Hoy, cuando a tu tierra ya no necesitas,  
Aún en estos libros te es querida y necesaria,  
Más real y entresañada que la otra:

No ésa, mas aquella es hoy tu tierra,  
La que Galdós a conocer te diese (Cernuda 1984: 158).

Tras haber admitido la imposibilidad de una vuelta a la España real –recordemos también el poema “Peregrino”– ser español se ha convertido para Cernuda en un hecho puramente literario. La península, pues, se desdobra y vive otra vida en las mejores páginas de sus hijos, que guardan un amor incondicionado hacia la tierra que les donó una lengua para expresarse. Galdós es solo el último de una serie ininterrumpida de escritores que supieron soñar y escribir una España mejor; en sus novelas lugares y situaciones reales encuentran su doble ficticio, que sabe interpretar mejor el dato real, teniendo fe en el ideal español auténtico, sin transformarlo en el torpe fetiche pasatista del franquismo.

Esta reflexión sobre la posibilidad de defender el ideal a través de la literatura lleva a Cernuda a pensar una última vez en aquellos que fueron los últimos días en su tierra. El encuentro fortuito con uno de los supervivientes de la Guerra Civil da pie al poema “1936”:

En 1961 y en una ciudad extraña,  
Más de un cuarto de siglo  
Después. Trivial la circunstancia,  
Forzado tú a pública lectura,  
Por ella con aquel hombre conversaste:  
Un antiguo soldado en la Brigada Lincoln.

Veinticinco años hace, este hombre,  
Sin conocer tu tierra, para él lejana  
Y extraña toda, escogió ir a ella  
Y en ella, si la ocasión llegaba, decidió apostar su vida,  
Juzgando que la causa allí puesta al tablero  
Entonces, digna era  
De luchar por la fe que su vida llenaba (Cernuda 1984: 205).

Las dos estrofas contraponen 1961 y 1936, una ciudad perdida de América con algún lugar perdido de España. En un sabio juego de paralelismos Cernuda se retrata como extraño, confinado en un lugar que no le pertenece; una sensación compartida también por aquel “antiguo soldado en la Brigada Lincoln” que hace tantos años debió de sentirse por lo menos igual de extraño en España. Lo que diferencia a Cernuda de aquel soldado es la actitud: el sevillano se encuentra en el

extranjero sin ganas y desilusionado, olvidado de su patria y de sus compañeros de generación; el excombatiente, al contrario, se había lanzado intencionalmente hacia lo desconocido, motivado por el servicio a un ideal más noble. Su dedicación y sacrificio ofrecen a Cernuda la ocasión para reafirmar su visión ética, que contrapone siempre la heroicidad del individuo a la insipiente del colectivo, que por envidia o mala fe a menudo desconoce sus méritos.

Así, en el que puede ser considerado el testamento literario de Cernuda, “A sus paisanos”, llega a su clímax aquella vena polémica que presidió también la creación de otros poemas de *Desolación de la Quimera*: “Otra vez, con sentimiento”, “Supervivencias tribales en el medio literario”, “Malentendu” y “Respuesta”.

Todos estos poemas deben su existencia a la mala acogida que la crítica reservó en su tiempo a *Perfil del aire* y que alimentó una sospecha radical hacia sus compañeros de generación, especialmente hacia aquellos que había tomado como consejeros y modelos creativos. Cernuda pasará en realidad toda su vida consagrado al esfuerzo de encontrar la justa distancia que hay que mantener con respecto a ellos, una vacilación entre acercamiento esperanzado y repulsión de la que no se escapa tampoco “A sus paisanos”:

No me queréis, lo sé, y que os molesta  
Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.  
¿Culpa mía tal vez o es de vosotros?  
Porque no es la persona y su leyenda  
Lo que ahí, allegados a mí, atrás os vuelve (Cernuda 1984: 207).

La contraposición entre un yo lírico muy fuerte y un vosotros en que residen todos los opositores del poeta sevillano es clave a la hora de establecer la tensión que se transmite por todo el poema. La retractación continua de lo que se acaba de decir busca atar a este interlocutor múltiple a sus responsabilidades, a la vez que encarna la lucha interior de Cernuda para salir con palabras adecuadas a su malestar; donde *ahí* había puesto a sus compañeros a una media distancia, una distancia no íntima, pero suficiente para escuchar, la malignidad hacia la persona de Cernuda y su trabajo impone una repentina retirada, un volverse *atrás* que lo deja, como en tantas ocasiones, solo.

Es la nueva posición del sevillano, reivindicada con orgullo y enarbolada como desafío:

Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria,  
Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.  
Pero aguardáis al día cuando ya no me encuentre  
Aquí (Cernuda 1984: 208).

El contraataque de Cernuda reside en su existencia misma, en su vida poco inclinada al compromiso, un *aquí* que interpreta todo el esfuerzo de mantenerse fiel a sí mismo, a su deseo, a un país que ni siquiera ya existe. Pero ¿hasta cuándo? Otro de los grandes temas de *Desolación de la Quimera* es la cuestión de cómo tratar con el legado poético, de qué hacer con aquello después de que el poeta que lo expresó se ha marchado con rumbo al más allá. Cernuda tiene delante de sus ojos los ejemplos de García Lorca y Altolaguirre. En “Otra vez, con sentimiento” muestra la traición en que ha incurrido el primero, domesticado con el vacío retórico de la frase “mi príncipe” por un Dámaso Alonso que nunca podría llegar a compartir su genio rebelde y revolucionario. En “Supervivencias tribales en el medio literario” el segundo ve edulcorado su peso literario, a través del uso repetido y casi insolente del apodo “Manolito”, que hacía mofa de su cuerpo generoso, mientras reducía su poesía al olvido, perpetuándola en la historia como objeto secundario, como capricho de una mente infantil.

Ahora bien, el temor de Cernuda es que le pase lo peor del uno y del otro caso: su vida y su labor poética traicionadas por quien no puede entenderlas, es más, por quien tiene una abierta aversión hacia él. Aun así, ya cerca del final, el espacio solitario de Cernuda se abre para buscar otro contacto con voces nuevas, jóvenes, todavía a salvo de los prejuicios:

Y poetas de ahí tácitos lo dicen  
Enviando sus versos a través del tiempo y la distancia,  
Hasta mí, atención demandando (Cernuda 1984: 208).

Son los poetas que habían preparado el número especial de *La caña gris* dedicado al sevillano, que tanto le ilusionó; son los poetas que habían promovido, en Málaga, la edición especial de *Poemas para un cuerpo*. La distancia sigue siendo

mucha, pero suficiente para que sus palabras puedan ser escuchadas –ahí– y para que él, leyendo versos ajenos y comentándolos, pueda dejar una traza de sí, una *memoria*, antes de que la muerte y el desdén de sus compañeros lo borren para siempre de la historia literaria.

Al darse cuenta de la existencia de aquellas pocas pero significativas amistades se introduce un elemento de posible remordimiento tras la amargura de gran parte de su último libro. A lo mejor, estos amigos le querían por su poesía más antigua y apacible, cuando su pluma podía volar sobre las alas del deseo, buscando el feliz encuentro con el amor. A razón de este escrúpulo, formula a sus amigos una última e imposible petición:

Si queréis  
Que ame todavía, devolvedme  
Al tiempo del amor. ¿Os es posible?  
Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis (Cernuda 1984: 209).

La falta del amor en su vida no se puede solucionar simplemente devolviendo el poder de amar al poeta. Como nos recuerda el mismo Cernuda en “Despedida”:

Mano de viejo mancha  
El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo (Cernuda 1984: 191).

y ahora Cernuda se siente muy, muy viejo. Sería diferente si pudiera abandonar aquel entorno espacio-temporal en que se está consumiendo, viajar en el tiempo, volver a su juventud, pero resulta del todo imposible. El *adynaton* con el que se cierra la trayectoria poética de Cernuda nos habla del sentido apremiante de necesidad que marcó toda su postura vital y literaria, y que lo llevó, muy a su pesar, a terminar su existencia en el exilio americano que había de corresponder finalmente a su exilio interior, privado de una patria, y con más fantasmas que amigos.

El espacio claustrofóbico de *Perfil del aire* y el inmenso vacío de *Desolación de la Quimera* se igualan por la soledad que su escritor experimenta en ambos, cuando el corazón del joven se siente ya cansado y el del viejo se deshace, no contentándose con contemplar la belleza de un joven, sino queriéndola otra vez

para sí.

## 4.2 *Hombre y Dios*

*Hombre y Dios* de Dámaso Alonso comparte con *Desolación de la Quimera* la voluntad de llegar a una palabra definitiva que pueda resumir el balance de una vida, pero sin aquella urgencia que el presentimiento de una muerte cercana dictaba en el libro del sevillano. Su composición llega, después del grito de dolor presentado en *Hijos de la ira*, como “la lógica evolución del pensamiento [de su autor], de un grito de desesperación y angustia a un sereno análisis del problema planteado” (Flys 1971: 282). Este cambio de tono hace que este libro sea “algo menos inmediato, menos próximo a la angustia particular de los seres humanos que *Hijos de la ira*” (Debicki 1970: 109). En la nueva postura de serena contemplación se encuentra pues el rasgo distintivo de un hombre que en su vida ha sabido separar escritura poética de labor crítica, aunque en su personal síntesis, puesto en la tesitura de elegir entre ambas facetas, atribuyera siempre la supremacía al oficio de la poesía, reconocida a menudo como necesidad vital, en contraste con el papel de entretenimiento intelectual, más propio de la segunda.

*Hombre y Dios* se beneficia mucho de la *forma mentis* que el ejercicio de la crítica había plasmado en su autor, mostrando una clara organización en tres partes: prólogo, parte central y epílogo. Prólogo y parte central presentan además una división interna en sonetos, comentarios y palinodias, con la función, respectivamente, de introducción del tema, comentario y reformulación. Este mecanismo es muy evidente en el prólogo, que versa sobre el tema de la miopía de Alonso, por todos bien conocida, y que revela además, por medio de la afinidad temática, el origen común y simultáneo de *Hombre y Dios* y de la serie de poemas titulada *Gozos de la vista*, publicada posteriormente.

En el primer soneto, “Mi tierna miopía”, el autor expresa la idea general, presentando la miopía como una gracia de Dios<sup>18</sup>. Esta tesis es profundizada en el primer comentario, formado por dos breves poemas, y sucesivamente refutada

---

<sup>18</sup> Esta idea nos conecta también con la figura del poeta ciego, favorito de las Musas, presente desde los tiempos de Homero.

en las tres palinodias. Se trata de un esquema de tipo dialéctico muy apto para presentar la evolución de un pensamiento, pero que tiene quizás como inconveniente el de condicionar demasiado la lectura hacia las conclusiones deseadas por el autor, subestimando la presencia de otros temas menos explícitos, pero igualmente interesantes.

Por ejemplo, si nos centramos en las consecuencias directas que un elogio de la miopía puede tener sobre la configuración y la percepción del espacio, notaremos la difuminación del concepto mismo de límite en una neblina de contornos imprecisos:

Disuélveme, mi tierna miopía,  
Con tu neblina suave, de este mundo  
La dura traza, y lábrame un segundo  
Mundo de deshilada fantasía,

Tierno más, y más dulce; y todavía  
Adénsame la noche en que me hundo,  
En vuelo hacia el tercer mundo profundo:  
Exacta luz y clara poesía (Alonso 1991: 169).

La miopía es el instrumento primero que permite a Alonso llegar a una percepción alternativa del mundo, que pueda borrar el límite como señal de una realidad física definitiva y opresiva, de la cual es imposible escaparse. El segundo mundo que se le antoja tiene entonces contornos imprecisos, deshilados, pareciéndose por ello a una nube de algodón de azúcar, también por la insistencia en el atributo de la dulzura. Es la fantasía que ofrece al poeta una visión enmendada y así más soportable de la realidad, pero no basta. Para llegar a la verdad, que es la poesía, es necesario cerrarse radicalmente a toda percepción del mundo sensible, retomando aquel camino, tan afín al de los místicos, que Alonso había explorado ya al final de *Hijos de la ira*. Solo la noche más oscura puede iluminarse con la intuición de un mundo más auténtico que la realidad, y la poesía es el medio a través del cual aquella intuición se expresa y, de pura virtualidad, pasa a tener existencia concreta.

Esta visión recuerda de cierta manera también las teorías poéticas de Leopardi, quien en su *Zibaldone* afirmaba el valor poético superior de un límite solo

entrevisto, de la semejanza sobre la definición, de la posibilidad de una verdad quizá inexacta pero más expresiva (Leopardi 2014: 165-72). A estas ideas Alonso les añade una ulterior reflexión sobre su condición personal, considerando su propia colocación en aquel espacio confuso, y reconociéndose al final

¡Un pobre poeta  
Perdido  
En último rincón de tu gran Cosmos! (Alonso 1991: 171).

Esta sensación de pérdida en un espacio tan inmenso provoca como reacción un sentimiento de nostalgia por el límite, pues, frente al incomprensible amontonarse de manchas de color que caracteriza el mundo exterior, el límite garantizaba la presencia de un orden superior, según el cual se podía justificar cada una de las cosas que existen:

Yo quiero  
Los límites estrictos de las cosas,  
Porque tú las hiciste así, duras, cortadas,  
Limitadas por líneas testarudas, que gritan «¡Soy!» «¡Yo soy!»,  
Líneas que se entrelazan, se dividen,  
Corren, se duermen, zigzaguean,  
O en amplios giros, lentas, se derraman;  
Y ni un esguince, ni una  
Leve variación se escapó a tu mandato,  
Oh matemático dibujante de la tracería del mundo,  
Tú que todos los límites contienes  
En intuición sin límite,  
Donde tiempo y espacio duermen su sueño agudo,  
Hasta la última línea que divide  
Lo creado y la nada (Alonso 1991: 172-73).

El límite es, en primer lugar, la expresión de una individualidad, de una existencia independiente, que, para no perderse en el caos, se agarra a la idea de un Dios que la comprenda. Este Dios matemático no afronta la cuestión de los límites del mismo punto de vista del hombre, considerando cada caso singularmente y llegando a entenderlo a través de cálculos difíciles: en su inteligencia suprema cada límite se corresponde con los demás, en una aprehensión de tipo intuitivo que sabe tener cuenta al mismo tiempo todas las variables.

El límite último resulta ser pues la línea de demarcación entre existencia y no-

existencia, y al poeta le toca también, compartiendo con Dios el papel de creador, saber individualarlo con claridad. Puede hacerlo desde una perspectiva extraña, como lo es el mundo visto desde la altura de un vuelo intercontinental –esta es la perspectiva de la palinodia segunda, que en la contemplación de los ríos por las ventanillas del avión ve las venas de un mundo ensangrentado por la injusticia– o puede entornar sus ojos para revelar el secreto que se esconde en el corazón de cada hombre.

En la tercera palinodia, Alonso admite cándidamente aquella actitud burguesa que el gran solitario Cernuda tanto le reprochaba:

Ah, yo quiero vivir  
Dentro del orden general  
De tu mundo.  
Necesito vivir entre los hombres (Alonso 1991: 177).

Para Alonso el poeta no es un ser excepcional e incomprendido, que vive su vida aislado de los demás. El significado de su misión puede cumplirse plenamente solo permaneciendo en el espacio antrópico, mezclado entre aquellos hombres que, a diferencia de él, no sienten dentro de sí el murmullo perturbador de la poesía.

El color gris, cuya importancia en los poetas de los que nos ocupamos hemos señalado en repetidas ocasiones, vuelve ahora como color del hombre y de su misterio. A pesar de las diferencias “accidentales” entre hombre y otro –el tipo de coche, la música escuchada, las diferentes opiniones políticas– el gris encubre a todos, disolviendo las distinciones más superficiales, y dejando aflorar un fondo de incomunicabilidad latente:

¿qué es?, ¿quién es?  
  
¿Es una mancha gris, un monstruo gris?  
  
Monstruo gris, gris profundo,  
Profundamente oculta sus amores, sus odios,  
Gris en su casa,  
Gris en su juego,  
En su trabajo, gris,  
Hombre gris, de gris alma.

Yo quiero, necesito,  
Mirarle allá a la hondura de los ojos, conocerle,  
Arrancarle su careta de cemento,  
Buscarle por detrás de sus tristes rutinas,  
Por debajo de sus fórmulas de lorito real (¡Pase usted! ¡Tanto gusto!)  
Aventarle sus tumbas de ceniza,  
Huracantarle su cloroformo diario (Alonso 1991: 178).

En estos versos se produce el paso de una secuencia descriptiva (influenciada por una miopía que afecta tanto a los ojos como a la sensibilidad, con el efecto de percibir el hombre como mancha gris indistinta) a un “yo” que expresa enérgicamente la propia individualidad para afirmar una general voluntad de discernimiento respecto a la identidad de cada persona. Hay una búsqueda de autenticidad existencial que no puede ser satisfecha permaneciendo en la borrosa superficie de una mirada parcial y descuidada. Con la vuelta de aquel lenguaje violento que había caracterizado la parte más central de *Hijos de la ira* asistimos finalmente al despojamiento del hombre, que revela, detrás de las hipocresías, su posición central dentro del universo.

El mismo Alonso reconoció en esta renovada centralidad del hombre un eco del pensamiento neoplatónico de Pico de la Mirandola (Alonso 1969: 201-04), que sin embargo el madrileño reinterpreta de forma muy personal, evidenciando la interdependencia entre la figura de Dios y el ser humano. Es este el tema central del soneto epónimo de *Hombre y Dios*, que a continuación reproducimos:

Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro  
Donde se anula el mundo. Si Hombre falla,  
Otra vez el vacío y la batalla  
Del primer caos y el Dios que grita «¡Entro!»

Hombre es amor, y Dios habita dentro  
De ese pecho y, profundo, en él se acalla;  
Con esos ojos fisga, tras la valla,  
Su creación, atónitos de encuentro.

Amor-Hombre, total rijo sistema  
Yo (mi Universo) ¡Oh Dios, no me aniquiles  
Tú, flor inmensa que en mi insomnio creces!

Yo soy tu centro para ti, tu tema  
De hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.  
Si me deshago, tú desapareces (Alonso 1991: 181).

El poema –y todo el libro– se rige sobre la afirmación de una identidad: entre Hombre y Amor, entre Hombre y Dios. En un primer tiempo se necesita la presencia de un verbo cópula para establecer esta unión, pero, a medida que ésta se fortalece y precisa, aparece una nueva forma verbal, caracterizada por el signo ortográfico del guión «-», a formar un nexos correlativo indisoluble entre los elementos que la componen (Bousoño 1958).

Las consecuencias de esta peculiar perspectiva no tardan en afectar también a las categorías del tiempo y del espacio. En primer lugar, registramos una radical oposición entre el centro y la periferia, extremada a tal punto que todo lo que no cabe en el haz de luz del centro queda en la oscuridad y en la no-existencia. La única manera que el centro tiene para ampliar su dominio es la mirada: la luz que golpea el niervo óptico, tras haber iluminado cada objeto, en realidad está volviendo a reunirse a su fuente primitiva, está continuamente terminando la obra de la creación. Así el hombre se convierte en instrumento fundamental de aquella: sin la autoconciencia que le deriva por albergar a Dios dentro de sí, todo lo que existe se perdería en un conjunto indiferenciado y sin sentido.

En las seis partes que, a continuación, constituyen el “Segundo comentario”, esta visión del espacio se enriquece con otros interesantes aspectos: por ejemplo, en el comentario 1 se precisa la naturaleza puntiforme del centro:

Creación tiene un polo: hombre se llama.  
Allí donde hay un hombre se anuda el Universo.  
[...]  
Todo, todo, sí, aun Dios, el Dios inmenso,  
Va a centrarse en mi mente (Alonso 1991: 182).

La geometría euclídea define el punto como aquella porción de espacio que no tiene extensión ninguna, generando, pues, una paradoja al constatar cómo aquel punto pueda resumir en sí toda la extensión y la complejidad del universo, incluso la noción de inmensidad e infinito que es propia de Dios creador. Es un camino que, considerando como realmente existente solo cuanto es directamente aprehensible, conduce como resultado a un solipsismo gnoseológico cuya exposición filosófica más brillante se puede leer en Descartes.

En la “inmensa soledad” de la mente, de Dios en la mente del hombre, tiene cabida toda la creación, provocando una sobreacumulación de sensaciones. Tal concentración de energía desemboca en un proceso de autocombustión que pone en peligro el frágil equilibrio del punto mismo. Como reacción a este impulso de autodestrucción, parecido a lo que Freud había denominado como la pulsión de muerte, se prefigura la presencia, al lado del yo puntiforme, de un nuevo límite:

Así la luz camina velocísima  
Buscando donde reflejarse,  
Así el inacabable lago gris  
Añora una ribera (Alonso 1991: 185).

El punto ha aumentado su extensión, adquiriendo forma de lago, pero el color gris de aquél delata la persistencia de una conciencia de sí opaca e imperfecta, donde la virtualidad de la creación sigue desbordando sin orden. El límite es aquel elemento que la luz necesita para reflejarse y tomar conciencia, es la ribera que el lago añora para poderse conocer, para dar una impresión de medida a su extensión desmesurada.

En el comentario 5 el yo lírico se reconoce como fundamento de aquel límite, como punto firme en la experiencia de Dios:

Yo, límite de Dios, voluntad libre  
Por su divina voluntad.  
Yo, ribera de Dios junto a sus olas grandes (Alonso 1991: 186).

Es una afirmación que sorprende por su osadía; aun reconociendo la suprema libertad de Dios en elegir al hombre como interlocutor, el carácter necesario y complementar del límite respecto a la creación hacen que se produzca una transferencia de valores: así, la libertad, atributo de Dios, se extiende al hombre, colocándolo al y en el mismo nivel que aquél.

En el comentario 6 el poeta se da cuenta de la soberbia que se oculta en la operación que había llevado a cabo en el comentario precedente, y trata de retractarse de cuanto había dicho, introduciendo la nueva imagen del junco:

No, Dios mío, tú, todo: la ola y la ribera.

Yo, sólo, el junco verde que los vientos agitan  
En tus orillas grises.  
Yo, afirmación delgada  
-ah, pero concretísima-, terca en su verde: verde  
sobre el gris infinito.  
Yo, el Hombre: yo, tu Hombre,  
Oh tú, mi Dios, mi Dios (Alonso 1991: 187).

En el contexto de un todo divino polimorfo e imposible de definir, que no abandona el color gris de la virtualidad y de la dificultad de conocer plenamente, surge el junco verde. Gracias a sus características de planta acuática y resistente, colocada en la orilla de un lago o de un estanque, llegamos a una nueva definición del límite. No se trata ya de un límite global que pretende encerrar todo el misterio del universo, de la creación, de Dios dentro del corazón del hombre; más bien se trata de la expresión concreta de la infinitas posibilidades divinas, realización acabada en un punto, lugar que, aunque de naturaleza humilde, se propone como límite en tanto que observa la creación que se desarrolla a su alrededor. Desde esta nueva posición real y concreta se configura una nueva relación entre Dios y el hombre, caracterizada por un sentimiento de pertenencia exclusiva, casi de celos, que se expresa a través del uso recurrente de los pronombres personales de primera y segunda persona singular y de sus respectivos adjetivos posesivos.

Ahora que el 'junco Dámaso' ha encontrado su lugar en la creación, su poesía se abre a la dimensión del recuerdo, configurando el espacio de la memoria. Así, el "Tercer comentario" remonta a los días en el colegio:

Yo soy tu junco. Yo quise ser tu báculo.  
Cuantas veces de niño vi las representaciones  
groseras  
de tu forma sin forma (Alonso 1991: 189).

El problema de la representación de Dios, de la "forma sin forma", es el detonador que produce el paso del tiempo presente al pasado. Resulta casi irónico aquí que, en la edad avanzada desde la que escribe, Alonso se identifique con el junco, todavía verde y flexible, mientras expresa en pretérito el deseo de ser báculo, sin duda más rígido y a menudo asociado con la vejez.

Si para Cernuda la infancia representaba el lugar de incubación de la vocación poética, para Alonso la relación entre niñez y poesía es menos directa. Es sobre todo la idea de Dios la que le preocupa, mientras desfilan en el comentario las imágenes de la vida en el colegio: las mañanas pasadas rezando en la capilla, los desayunos en el refectorio helado, los sueños de conversión de todos los infieles. Esas pequeñas muestras de ingenuo celo religioso reviven como burbujas suspendidas en aquello que es el verdadero elemento de continuidad: la admiración constante hacia Dios, que con su presencia llena todo el universo y une planos temporales tan distantes. El recuerdo no revela la añoranza de un tiempo más feliz, o la presencia de un Dámaso diferente: frente a la grandeza de Dios, el paso del tiempo deja de tener sentido, de modo que aquellos momentos de adoración en la capilla podrían ser simultáneos a las reflexiones poéticas que Alonso, adulto, escribe.

Este recuerdo inmanente, que no puede abandonar la dimensión de un presente eterno, nos acerca a la naturaleza de la mirada divina, que es el tema del “Cuarto comentario”:

Nosotros vemos la Creación como hombres;  
Dios sólo como Dios.  
Mas lo abismal es esto: *que no puede*  
*Dejar de verla*  
*Como Dios* (Alonso 1991: 194).

Frente a Dios, el gris del lago ya no es gris, sino el resultado perfectamente nítido de la presencia sumada y contemporánea de todos los colores de la creación. Es una mirada a la que la divinidad no puede sustraerse; la única alternativa a esta contemplación incesante y tan precisa es el refugio detrás de la mirada del hombre:

Ah, misterio, mi Dios mirando alborozado  
En mis hondas retinas  
-en el cine en penumbra de mi globo ocular.  
¡Allí mi Dios, hecho niño de nuevo,  
ensimismado, absorto  
en la belleza humana  
del mundo que él creó! (Alonso 1991: 194).

Dentro del hombre, a través de sus ojos, Dios entra en la dimensión de la temporalidad. Los ojos del niño que descubren el mundo con maravilla y estupor, como si lo viera por primera vez, son los mismos ojos de Dios que finalmente puede acercarse a su creación no ya como obra acabada, sino en el sorprendente y tumultuoso camino de su devenir.

En el soneto siguiente, “Y yo, en la Creación”, Dámaso Alonso investiga el momento exacto en el que, a través de su mirada, el mundo se había revelado a Dios. Desde una situación inicial en que se contraponen la plenitud de la creación –todavía encerrada en la mente de Dios– y la Nada, se introduce el tema del paso del tiempo, como río en ebullición constante:

Fue el espacio. Fluyó, sobre el espacio,  
El tiempo, un terco río. Y el palacio  
con flotantes antorchas se alumbró.

Siglos...

¡Mi día!: y amo, canto, pienso,  
yo, de Dios, ante Dios, Destino inmenso.  
Él y yo: de hito en hito, Dios y yo (Alonso 1991: 195).

Es interesante observar cómo la creación del espacio es anterior a la del tiempo, con el segundo, representado a través de la tradicional imagen del río, que existe solo en función del primero. De la unión entre estas dos dimensiones surge el palacio iluminado por antorchas, un símbolo a través del cual se puede leer el nuevo dominio de la racionalidad, el espacio y el tiempo habitados y vivificados por los hombres. Tras el paso interminable de los siglos se aísla un momento bien específico: el nacimiento del poeta. Toda la historia ha contribuido a que llegara este día, en que finalmente Dios puede verse a sí mismo a través de los ojos algo miopes de Alonso. Para llegar allí poeta no ha luchado nadando a contracorriente en el río de la historia, apoyándose en las rocas resbaladizas de sus recuerdos; al contrario, ha seguido el flujo del tiempo desde el principio, y sin defecto, porque ese había sido el deseo de Dios cuando todavía el tiempo no existía, el río lo había dejado en el momento mismo en que su vida se abría al reconocimiento de su creador.

Ser vivo, para Alonso, es una experiencia sensorial intensa: en el soneto “Embriaguez” tacto, olfato, oído y vista concurren en la descripción vívida de los momentos que le procuran gozo al poeta. El placer de sentirse vivo es uno de los dones que Dios hace al hombre, pero el más importante, el que eleva al hombre al rango de colaborador divino, es la libertad. Alonso profundiza en el tema de la libertad y del libre albedrío en cuatro sonetos, en los que repite el esquema ya familiar: tesis – comentario – refutación. Pasamos así de una exaltación del hombre como parte activa y continuador de la creación a la autoacusación y humillación personal después de haber comprobado su propia insuficiencia. Esta trayectoria afecta también la presentación de los elementos espaciales incluidos en los sonetos:

Niño de Dios, Creación plasmó de nada,  
Yo, punto libre, voluntad crujiente,  
Entre atónitos orbes infinitos (Alonso 1991: 197).

De la identificación del yo poético con el único punto del orbe celeste dotado de voluntad, centro orbitante en medio de la nada infinita y eternamente igual a sí misma, pasamos al desequilibrio y a la disgregación de aquella armonía celeste:

¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!  
Del mundo, libertad centro te hacía.  
Tiempo de Dios, en libertad crecía.  
La flor, en rama, libre se iba a fruto.

¿Qué hiciste, adolescente, chivo hirsuto,  
luego chacal, pantera, de tu hombría,  
hoy mico viejo ya, tú, inarmonía  
del orbe en Dios, Dámaso, bruto, bruto! (Alonso 1991: 201).

Estas dos estrofas, que abren el tercer soneto, “Arrepentimiento”, comparten los mismos tonos feroces de la parte central de *Hijos de la ira*, donde asistimos a la destrucción del personaje poético de Dámaso Alonso. La ilusión infantil de un nuevo Edén, donde el sujeto pueda madurar en armonía con la naturaleza, siguiendo el carácter libre y espontáneo de aquella, se rompe frente a la corrupción que comporta el paso a la madurez, que mancha y ensucia toda la

creación. Los nuevos avatares animalescos del poeta demuestran cómo la cultura –entendida como el abandono del estado natural– no añade realmente nada a la experiencia humana; al contrario, emergen en el hombre características de bestias ariscas, carroñeras, feroces y perversas.

Este reconocimiento de la grandeza y, a un tiempo, de la miseria del hombre, permite el paso a la última sección de *Hombre y Dios*, titulada “Hombre solo”. La soledad es la condición del hombre frente al misterio más grande de la existencia, es decir, la muerte. De ahí que los tres poemas que componen la sección presenten una serie de reflexiones acerca de este tema, y se ofrezcan al lector como balance en poesía de toda una existencia.

El primero de ellos, “Ese muerto”, exorciza el miedo a la muerte exaltando la vida en todos sus aspectos, incluso aquellos en apariencia más infelices y escuálidos, y causando en el muerto –de cuerpo presente a través del uso del deíctico presencial *ese*– un sentimiento de profunda añoranza por la vida perdida. En la calibrada oposición de la estrofa final asoma la posibilidad de una identificación entre Dámaso y el muerto, una posibilidad que se quiere anular a través del énfasis pronominal con que se introducen los verbos que expresan lo más auténtico del vivir:

Ese muerto, esa ausencia, ¡ah, si vivir pudiera  
Como yo que ahora canto, lloro, rujo, estoy vivo! (Alonso 1991: 208).

Es una actitud que prosigue en el jocosos poema “Gozo del tacto”, pero aquí tampoco el poeta logra alejarse del todo del espectro de la muerte, como se lee en el triste recordatorio de la tercera estrofa, que reza:

Pues mañana es cierto  
Que ya estarás muerto,  
Tieso, hinchado, yerto (Alonso 1991: 206).

Bajo la aparente voluntad apotropaica, advertimos con algo de incomodidad el tono seguro y certero que acompaña esta profecía. El fin de la existencia terrena, que en años más verdes se presentaba como una posibilidad remota, se muestra ahora con claridad casi excesiva.

La aceptación de la muerte como destino inexorable, de la dirección única del fluir del tiempo y de la vida es el último paso a dar para poder introducir el poema conclusivo y más reflexivo de *Hombre y Dios*, titulado “A un río le llamaban Carlos”. En el poema revivimos un recuerdo adulto de Alonso, que él mismo nos cuenta de esta manera:

Mucho antes de dejar Harvard, en febrero de ese año de 1954, escribí un poema que es uno de los que más me cita la gente. Vivía yo en una casa de la Universidad, Dunster House, muy cerca del río Charles. Este río es muy agradable en el verano. Todo lo contrario en el invierno. Paseaba yo con frecuencia cerca de él. Ahora con el frío, el nublado, la escasa luz, el río estaba muy triste y se me prolongaba con mis paseos el verle. Al poema que escribí le puse “A un río le llamaban Carlos”. La tristeza del río era la mía, y el tiempo era mi tiempo (Alonso 1984: 53).

El elemento fundamental de este fragmento se localiza en la nota final, donde el autor reconoce la identidad que se había producido entre su condición existencial y la del río. Es una verdad hacia la cual, en el poema, nos acercamos progresivamente:

Yo me senté en la orilla:  
Quería preguntarte, preguntarme tu secreto:  
Convencerme de que los ríos resbalan hacia un anhelo y viven;  
Y que cada uno nace y muere distinto (lo mismo que a ti te llaman Carlos) (Alonso 1991: 210).

La orilla, el límite, es el lugar donde se entabla este diálogo, que, como en muchos casos, es en realidad un monólogo (nótese la significativa rectificación que interviene en el pareado «preguntarte-preguntarme»). El tema, como no puede ser de otra manera, es la vida, la vida misma en su fluir, su significado común y sus profundas diferencias individuales.

El paso a la descripción del río en tercera persona incorpora un nuevo nivel de análisis:

Carlos es una tristeza muy mansa y gris, que fluye  
entre edificios nobles, a Minerva sagrados,  
y entre hangares que anuncios y consignas coronan.  
Y el río fluye y fluye, indiferente.  
A veces, suburbana, verde, una sonrisilla

De hierba se distiende, pegada a la ribera.  
Yo me he sentado allí, sobre la hierba quemada del invierno, para pensar por qué  
los ríos  
Siempre anhelan futuro, como tú lento y gris.  
Y para preguntarte por qué te llaman Carlos (Alonso 1991: 211).

La nueva mirada, más alejada, permite individuar en la tristeza y en el color gris los rasgos más propios del río; así, calificándolo a través de un sentimiento humano y del color que Alonso asocia a la opacidad del existir, se refuerza la personificación de aquel. No hay señas de voluntad ninguna: el fluir le es tan natural al río como al hombre vivo respirar; un proceso que, sin embargo, desemboca en el anhelo de un futuro, mientras los instantes felices, la ilusión de la primavera, se reducen a una rara epifanía de hierba verde en las orillas. Alonso mira el río con ojos de enamorado (porque siempre el conocimiento auténtico incluye también una dimensión erótica) y en su reflejo este deseo se desdobra, en una versión retorcida del mito de Narciso, acabando por contagiarse de la tristeza de la imagen que contempla.

El agua del río sale así de su cauce y empieza a correr por el interior de las venas de quien lo contempla:

Y ahora me fluye dentro una tristeza,  
Un río de tristeza gris,  
Con lentos puentes grises, como estructuras funerales grises (Alonso 1991: 212).

El río Carlos se ha trasladado, y ha pasado a fluir desde la orilla concreta al interior de la psique del poeta, pero sin que este cambio provocara ninguna modificación en cuanto a la naturaleza del río mismo, pues éste sigue tan indiferente y melancólico como antes, igual que su misterio, bien escondido bajo una espesa capa gris. En esta nueva dimensión interior adquiere en cambio nueva importancia la lentitud del río, que afecta también a la percepción del fluir del tiempo. Las aguas del río Carlos, rodeadas por entornos sombríos y tristes, se dirigen hacia un final desconocido y solitario, y lo mismo ocurre con la vida, que, ya sin la alegría y la impaciencia de los años más felices de juventud, va arrastrándose cansadamente hacia la muerte. Es una condición que, gracias al dilatarse del tiempo, parece prolongarse indefinidamente; pero lo que sobre todo

preocupa a Alonso es la posibilidad de que toda su trayectoria vital se resuelva en un sinsentido, igual que las aguas del río Carlos fluyen en una única dirección sin saber por qué. Este miedo motiva la peculiar rectificación del verso final: “Río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos” (Alonso 1991: 213) donde las personalidades del río y de Dámaso se confunden.

En su búsqueda de sentido la mirada retrospectiva de Alonso se ha dirigido muy lejos, hasta el instante inicial de la creación, creyendo encontrar allí una respuesta a sus inquietudes existenciales. Aquella respuesta, siempre entrevista y nunca alcanzada, que en toda su obra aparece bajo el nombre de Dios, ha provocado en él sentimientos contrastivos: rabia, desesperación, agradecimiento, amor. Antes de su final y quizá de su definitiva disolución, esta ilusión nos restituye un Dámaso diferente, herido por el constante roce con los límites de las cosas y mansamente dispuesto a aceptar que la vida esté hecha sobre todo de manchas grises.

### **4.3 Diálogos del conocimiento**

Si pensamos en el conjunto de la obra de Vicente Aleixandre, su libro más afín a *Desolación de la Quimera y Hombre y Dios* debería ser *Poemas de la consumación*, un volumen de tonos trágicos donde “el paso del tiempo corroe la fe y da calidad de espectro a la realidad” (Mas 1992: 36). Sin embargo, la larga vida de Aleixandre le permitió ir más allá de los límites de aquel momento, y este mayor alcance de su trayectoria poética nos motiva a investigar las nuevas soluciones que el autor encontró en la escritura de *Diálogos del conocimiento*.

Como el mismo título nos revela, *Diálogos* se rige sobre el contrapunto de dos voces, una estratagema que permite superar el *impasse* de una visión solitaria y radicalmente negativa de la realidad, dando cuenta del continuo renovarse de todo lo que existe. El mismo Aleixandre lo precisaba en estos términos en una entrevista a José Luis Cano:

La realidad es, por definición, inmensa y hasta inconmensurable. Y lo inconmensurable es... Muchas cosas. La realidad resulta siempre excesiva. Es justamente lo que nos excede en muchos modos. Ante ella caben infinitas actitudes

y maneras de reacción. Por esto este libro sólo podía escribirse en forma de diálogo. Cada personaje nos dice “algo” de la realidad: acaso opuesto a lo que otro afirma, pero no menos verdadero. La riqueza del mundo sólo puede decirse desde la multiplicidad (Cano 1974: 54).

Se trata de un fragmento de importancia decisiva para guiarnos en la lectura de los *Diálogos*: por un lado, otorgar a ambas voces del diálogo igual dignidad y valor de verdad derriba de antemano todas las diatribas en que la crítica se ha empeñado para determinar un ganador claro; por otro, nos resulta de especial interés en el ámbito de nuestro trabajo mostrar cómo la realidad inconmensurable puede ser traducida y casi comprimida en los breves intercambios de un poema.

Los *Diálogos del conocimiento* se dividen en siete partes: las cuatro primeras incluyen dos poemas cada una, la quinta uno solo, la sexta nuevamente dos y la última tres. En cada poema intervienen dos voces, que expresan generalmente puntos de vista opuestos, aunque no siempre sea posible, como sin embargo pretende hacer Leopoldo de Luis, distinguir entre una voz poética positiva (o progresista) y una negativa (o conservadora; v. De Luis 1975: 96). De hecho, en repetidas ocasiones –cuyo ejemplo más notable se cifra, a mi juicio, en el poema “Misterio de la muerte del toro”– las dos voces constituyen una unidad complementaria, capaz de mostrar al mismo tiempo dos aspectos de la realidad. Si una tercera voz interviene, como en el poema “El sonido de la guerra”, lo hace con enunciados breves, adoptando la función de coro.

La naturaleza teatral del diálogo y la presencia de personajes metaliterarios –es el caso del poema “Camino de Swan”– acercan *Diálogos* a los poemas de *Desolación de la Quimera* dedicados a grandes artistas del pasado: me refiero especialmente a “Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*”, donde con más eficacia se percibe, proyectado sobre un escenario que oculta por un momento el compromiso personal del yo lírico cernudiano, otorgándole una dimensión más universal, el conflicto entre realidad y deseo.

En *Diálogos* este conflicto se amplía, y viene a representar la verdadera nota característica de la existencia: son realidades opuestas la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, la tierra y el mar. Ninguno de

estos elementos podría existir sin el otro; Aleixandre lo sabe y los coloca dentro del complicado mecanismo de combinaciones que es su poesía, donde versos enteros se repiten con mínimas variaciones, logrando aquel efecto de unidad y organicidad tan característico. Uno de los recursos fundamentales de este juego es el empleo de la conjunción disyuntiva “o” con función identificativa, una constante de la poesía de Aleixandre que en esta fase cobra nuevo vigor por su capacidad de representar sintéticamente la pieza presente y su alternativa.

Un elemento que en cambio contrasta con la producción poética aleixandrina (pero en común con *Desolación de la Quimera*) es la tendencia a huir de la metáfora. El estilo a veces apodíctico de *Diálogos* mal se combina con la sugestión de las imágenes y la vaguedad de la expresión: por este motivo, las metáforas constituyen una presencia esporádica dentro del libro, usada sobre todo para enfatizar la explosión del deseo vital.

El núcleo de los *Diálogos*, alrededor del cual se coagula todo el libro, radica en un discurso de tipo gnoseológico, que asienta en la distinción entre los verbos *conocer* y *saber*. El punto de partida del libro, el “aquí” de donde arranca el primer poema, “Sonido de la guerra”, es la dimensión del saber, tan propia del viejo. Como explica Carnero: “*saber* es verbo perfectivo que marca el resultado final y descorazonador adquirido en la vejez o en la muerte” (Carnero 1973). Desde este arranque el discurso poético se mueve para intentar revivir los gozos del *conocer*, presentado como experiencia erótica donde el mundo se aprehende por primera vez. En el tránsito de un punto a otro surge la duda, una dimensión donde las verdades parciales obtenidas a menudo se contradicen, pero la única que puede dar cuenta del misterioso proceso del devenir. Como resume muy bien el mismo Aleixandre en sus *Poemas del conocimiento*: “... El hombre duda. / El viejo sabe. Sólo el niño conoce”.

Todo el conjunto de *Diálogos* resulta ser, pues, un extenso homenaje a la duda, en el intento de escapar, justo en el momento en que su victoria parece más definitiva, la amargura y la desazón propias de la ancianidad. El acto de dudar, a través de la práctica constante del intercambio de palabras, de la repetición, y de la rectificación, viene a coincidir con el acto de hablar, un balbuceo interrogante suspendido entre dos maravillados y absolutos silencios. Esta incertidumbre

existencial, dilatada hasta englobar toda una vida, naturalmente afecta también a las coordenadas espacio-temporales. En su introducción José Mas propone algunas interesantes consideraciones acerca de las paradojas de tiempo y movimiento, de las que me voy a servir como punto de partida para mi análisis:

El tiempo aniquila su flujo para contemplarse como un bloque parado, varado en el desengaño, o rompe sus fronteras para ensancharse en un presente ilusionado. [...] El amante viejo contrapone el movimiento, espejismo de vida, con la quietud del pensamiento, que se proyecta como flujo vital en la memoria de otros y, tal vez, también, en perduración propia, tras el misterio de morir (Mas 1992: 75).

La dimensión de atemporalidad es uno de los rasgos más característicos de *Diálogos*, que presenta en sus versos una rara confusión entre tiempos verbales: presentes con perfectos, pretéritos usados con función gnómica, futuros con imperfectos... Todos concurren en cancelar la impresión del tiempo como bloque monolítico, otorgándole en cambio la consistencia elástica y algo blanda de una goma de mascar que con facilidad la lengua puede enrollar sobre sí misma. Aun en los *Diálogos* donde uno de los personajes se aferra a una noción de tiempo absoluto –por ejemplo, Pedro en “Yolas el navegante y Pedro el peregrino”– el controcanto de la otra voz reestablece la impresión de un tiempo más permeable al cambio, más dispuesto a resonar en concordancia con el sentido del corazón humano.

Menos presentes están, en cambio, las indicaciones espaciales, generalmente organizadas en torno al eje ‘movimiento / quietud’. Es una oposición que la unión de las perspectivas de ambos personajes de cada diálogo revela como solo aparente, pues en muchos casos el movimiento, sin dirección precisa, responde solo a una inquietud vital constante, que en el mantenimiento de aquel estado viene a corresponderse con la inacción de quien presiente el final de su vida más cercano, y se le abandona. Así se lee en el exordio del soldado en “Sonido de la guerra”:

Aquí llegué. Aquí me quedo. Es triste  
Saber que el día en noche encarna. Eterna  
Miré la luz en unos ojos bellos.  
¡Cuán lejos ya! Aquí en la selva acato

la única luz, y vivo. Pues ignoro  
aquí de dónde vengo (Aleixandre 1992: 109).

La anáfora recurrente “aquí” nos brinda un punto de partida preciso, un lugar desde el cual intentar ubicarnos. Este “aquí” es la selva, lugar que en la tradición literaria europea representa la prueba, pero no solo. Es también la vejez, o, mejor dicho, el final de la vida, separado del resto de la existencia del soldado por una distancia infinita e incuantificable, ya se trate de años o meses, semanas o días. En esta nueva perspectiva, que borra todo lo que se ha vivido antes, volviéndose así ignorante, solo dura un presente que se dilata en observar el único definitivo cambio: la noche va a sustituir al día, es decir, la muerte va a sustituir a la vida. El brujo, contrarreplicante del soldado en este diálogo, parecía haber encontrado un fármaco con que engañar a la muerte, un brebaje que le había permitido pasar durmiendo gran parte de su vida, pero hoy no. Hoy él también está despierto. La ignorancia, la incertidumbre del vivir, se revela también en los versos dudosos que soldado y brujo pronuncian respectivamente:

EL SOLDADO

No estoy dormido. No sé si muero o sueño.

[...]

Soñé, y la mano dibujaba el sueño,

El deseo. Tenté. Quien tienta vive. Quien conoce ha muerto.

Sólo mi pensamiento vive ahora.

Por eso muero. Porque ya no miro,

Pero sé. Joven lo fui. Y sin edad, termino.

EL BRUJO

Camino a tientas. ¿Entre piedras ando

O entre miembros dispersos? ¿Frío un talón o es una frente rota?

Qué rumoroso un trozo que está solo:

Más allá de la muerte vive algo,

Un resto, en vida propia. Y ando, aparte

Esa otra vida a solas que no entiendo (Aleixandre 1992: 110-11).

La dimensión del sueño, que ha entrado en el poema a través de la figura del brujo, ahora es objeto de las reflexiones del soldado, constituyendo un motivo que inserta el poema en una tradición de escepticismo literario que remonta por lo menos hasta *La vida es sueño* de Calderón. También está presente el deseo como rasgo característico del vivir, en un sentir compartido con Cernuda, pero

desde la perspectiva del soldado esta fase de ilusión también ha terminado ya, por la asimilación que, en la gnoseología aleixandrina tripartida (conocer-amar, dudar-vivir, saber-morir), se ha operado aquí entre los dos extremos. Se trata de una configuración nada sorprendente, considerada la constante cercanía que los polos amor y muerte mantienen en toda la producción del poeta; la consecuencia de este nuevo equilibrio, si por un lado declara ya terminada la experiencia de la vida, por el otro abre un nuevo espacio en el cual el pensamiento puede colocarse y desde allí eternizarse.

Es el “más allá” que, en el dudar incesante que lo mantiene vivo, el brujo siente extenderse detrás de la muerte. Sin embargo, la vida que el brujo no entiende no es aquella, ultraterrena y peculiar, que presiente; es la vida real, que le obliga a un tanteo continuo, donde encuentra solo verdades parciales, y que no le permite llegar a una palabra definitiva, como en cambio siente a su alcance el soldado ante la inminencia de su muerte. La última estrofa del brujo suena, pues, a rendición, reconociendo el fútil engaño de su brebaje, cuando afirma:

¿Dónde el beleño de tu sueño, zumo  
para dormir, si todo ha muerto y veo  
sólo la luz que piensa? No, no hay vida,  
sino este pensamiento en que yo acabo:  
El pensamiento de la luz sin hombres (Aleixandre 1992: 112).

La muerte no es la noche que el soldado sentía caer sobre sí al principio del poema; de hecho, durante toda la noche él se mantiene vivo, y sigue sintiendo, y queriendo comunicar lo que siente con denuedo. La muerte, como se da perfecta cuenta el brujo, es luz sin límites, sin hombres, pensamiento definitivamente claro que se transmite sin comunicarse, solo por intuición. La voz de la alondra resume en los versos finales todo el sentido de la existencia:

Todo está quieto y todo está desierto.  
Y el alba nace, y muda.  
Pasé como una piedra y fui a la mar (Aleixandre 1992: 112).

La vida del hombre, en su pretensión de mantener una dimensión individual frente a la infinidad del cosmos, se pierde como piedra en la vastedad del mar,

una vez para todas las veces, como sugiere el aspecto de aoristo que expresa aquí el pretérito indefinido. El vuelo de la piedra, en que se cumple la atormentada parábola existencial del hombre, no logra erosionar el clima de quietud general, subrayado por el alba que nace únicamente para dar cuenta del infinito renovarse de la naturaleza, y que una polisemia irónica de la palabra “muda”, pasando de verbo a adjetivo, condena a la incomunicabilidad.

Esta condición, con dos voces que se buscan y nunca llegan a encontrarse, es una de las características constantes de *Diálogos*, y está presente también en “Los amantes viejos”. A lo largo de este poema el personaje masculino –Él– sigue lamentando su soledad, encerrado en una jaula por su propio pensamiento, que, con estilismos de hechura neoplatónica, le dibuja con claridad la realidad y al mismo tiempo lo separa de aquella:

Oh tú la nunca vista y siempre hallada.  
La no escuchada –y siempre ensordecido.  
De tu rumor continuo voy viviendo.  
Cumplí los años, oh, no, cumplí las luces.  
Cumplí tus luces misteriosas, y heme  
Ciego de ti. Mis ojos fatigados  
No ven. Mis brazos no te alcanzan (Aleixandre 1992: 113).

En este fragmento, construido mediante la técnica del oxímoron, la idea mental supera siempre su percepción sensible, con el efecto de aislar aún más el sujeto, que se mantiene vivo solo prestando el oído a un rumor de fondo, indistinguible. También la protagonista femenina –Ella– afina el oído, creyendo escuchar algo:

Sé bien que es una voz lo que oigo. Cerca,  
Aquí a mi lado. Dime. Canta  
El bosque. El ruiseñor invita. El viento pasa.  
¿Son esos mis cabellos? Ramas siempre.  
El viento es alto. Ralo el pelo pende.  
Tómame, viento claro, toma y huye (Aleixandre 1992: 114).

La presencia de indicadores espaciales como “cerca” y “aquí a mi lado” coloca al sujeto femenino en una realidad concreta, donde puede reconocer las señas de la multiplicidad: el bosque, el ruiseñor, el viento. Dentro de este cuadro, Ella no se opone al cambio, participando en la confusión de la naturaleza, equivocando las ramas por sus cabellos, invitando al viento a tomarla consigo. Su función se

precisa en la estrofa sucesiva, cuando afirma con cierto orgullo: “Soy quien responde”; pero, ¿qué responder a lo que no se oye distintamente? De ahí que la fusión, en vez de realizarse con el hombre, en la dimensión erótica, se cumpla en cambio con la naturaleza, con la entrada progresiva de Ella en el ámbito cósmico. Mientras tanto, Él sigue ensimismándose más y más, rechazando, como el brujo, la vida que no comprende por algo que se extiende más allá de la muerte:

El pensamiento vive más que el hombre.  
Quien vive, muere. Quien murió, aún respira.  
La pesadumbre no es posible, y crece.  
Así la frente entre las manos dura.  
Ah, frente sola. Tú sola ya, la vida entera (Aleixandre 1992: 115).

La paradoja inicial revela cómo, tras una atenta evaluación, la muerte es considerada preferible a la vida, pues la primera se extiende sin límites, conservando en su seno el pensamiento, puro. La vida en cambio es la manifestación física y real de una imposibilidad que no se logra comprender, a pesar del intento que Él hace por reducirla toda a una experiencia intelectual, bajo el signo de la metonimia de la frente, revelada como única entidad existente. El prolongarse de la vana espera va poco a poco consumiendo a Ella, que reacciona rechazando aquella duda corrosiva –aunque no hay que olvidar que dudar equivale a vivir– y proclama a través del canto su fe en el encuentro, anticipando su derrota final:

Ya me voy cansando. Las estrellas lo dicen: «Ya es tu hora.  
¿Cómo dudas?»  
Yo no dudo. Yo canto. Hermosa he sido;  
Soy, digo, pues lo fui. Lo soy, pues, siéndolo.  
Y aguardo. Aquí quedamos, junto al bosque.  
Se fue, lo espero. Oh, llega (Aleixandre 1992: 116).

La confusión entre tiempos verbales es la señal de una realidad que se va deshaciendo, aplastada en el presente absoluto que precede a la muerte, y que disuelve toda impresión de pasado en un cuadro borroso e indefinido. Lo único que Ella pueda hacer es resistir, y lo hace precisando de nuevo su ubicación concreta: “Aquí, junto al bosque”. Pero la súplica final delata la impaciencia y la desesperación que arraigan en su corazón.

A continuación, Él desatiende enseguida esta petición, pues declarando la naturaleza engañosa del movimiento, excluye cualquier posibilidad de dirigirse al encuentro con Ella:

Nadie se mueve si camina, y fluye  
Quien se detuvo. Aquí la mar corroe,  
O corroyó, mi fe. La vida. Veo...  
Nada veo, nada sé. Es pronto, o nunca (Aleixandre 1992: 116).

Es el fragmento que despertó, con su visión paradójica, el interés de José Mas, pero hay otros aspectos en el que vale la pena profundizar. En primer lugar, hay que notar como, a la entusiástica fe de vida que Ella expresa en el canto, le corresponde aquí una fe ya corroída por la mar, en femenino, para reforzar su asociación con el vientre materno de donde salimos y al cual, en esencia, todos tendremos que volver al final de la existencia terrena. A la luz de esta anotación, la paradoja adquiere un nuevo significado: desde la perspectiva del mar, el movimiento es solo una falsa impresión. Es la piedra que, en el parlamento de la alondra, se disuelve en el mar: su trayectoria no depende de su voluntad, y todo el camino hecho en la superficie de la piedra resulta irrelevante en el instante de su contacto con el agua. Además, sigue en esta estrofa la confusión entre tiempos verbales, que llega a su clímax en la disyuntiva final, que opone falsamente las dimensiones de “pronto” y “nunca”. En los últimos días que anticipan a la muerte, todo es pronto, y, aun así, parece que la muerte no va a llegar nunca.

La llegada de la muerte coincide, como en el precedente diálogo, “Sonido de la guerra”, con el alba. El discurso de Ella se fragmenta en preguntas insistentes, mientras la luz de las estrellas a su alrededor desaparece, para dejarla, iluminada por el sol, sumida en una nueva oscuridad:

No viviré. El alba está naciendo.  
¿Es noche? ¿El bosque está? ¿Es la luna  
o eres tú, estrella mía, la que tiendes  
a desaparecer? El día apunta. La claridad  
me hace a mí oscuridad. ¿Soy yo quien nace  
o quien tiembla? ¿Quién espera o quien duerme?  
Hablo, y la luz avanza. Las estrellas  
Se apagan. Ah, no me veo (Aleixandre 1992: 118).

La negación perentoria, otra vez en apertura de estrofa, de cualquier posibilidad de sobrevivir, es como un latigazo que sacude la conciencia de Ella. Como reacción, las preguntas se superponen frenéticas: primero sobre el entorno natural, y luego sobre su propia identidad, en un desesperado intento de reestablecer un punto firme. Sin embargo, las preguntas no bastan para detener el curso del día; con la noche se desvanece también el sistema basado en su asociación con los elementos de la naturaleza sobre el cual Ella había construido su identidad.

Mientras la oscuridad abandona a Ella en el desamparo de una luz deslumbrante, el largo crepúsculo que acompañaba a Él desde su ingreso en el escenario llegue finalmente a su término en la noche que lo sumerge, llevándolo al encuentro con aquella verdad que iba buscando. En las dos estrofas conclusivas los dos amantes finalmente se ponen de acuerdo, y frente a la misma realidad proclaman la fatídica frase: “he muerto”. En la muerte se abre para ellos una dimensión nueva, donde recomponer posturas en apariencia inconciliables, como la negación que Él hace de la identidad entre amor y vida –“Nunca el amor es vida”– y la exaltación contraria que propone Ella –“vivir es querer”–. Este espacio se hace posible gracias al uso del deíctico “aquí”, que manifiesta la coincidencia de los pensamientos y su permanencia eterna dentro de un cuadro de orden superior, custodiado por el silencio, siguiendo la invitación final que Él hace: “Calla. Quien habla escucha. Y quien calló ya ha hablado” (Aleixandre 1992: 118).

Esta invitación es la misma que, al final del siguiente diálogo, la vieja le dirige a la maja: “Calla, vive o delira. Como el mar en las olas” (Aleixandre 1992: 124). Aunque se pueda llegar por muchos caminos, el destino es uno mismo: aquel mar donde el pensamiento y el recuerdo se vuelven eternos, mientras la individualidad se pierde fundida con el cosmos.

El enfrentamiento entre la vieja y la maja se desarrolla en el contexto de una fiesta de toros. La maja aparece dotada de una belleza y una vitalidad que sobrepasan los límites humanos, pues la vieja la apostrofa así: “Tú eres hermosa como un caudal sin límite”, animándola a vivir, a disfrutar del don de la hermosura, pero la maja se deja seducir por el torero, que lancea en su

espectáculo de muerte.

A través de la figura del torero, que en el diálogo actúa como el negativo de una película y sin tomar nunca la palabra, la luz sin límites de la belleza que irradia del cuerpo de la maja puede reflejarse:

Yo soy de nadie,  
Pero nací y no quiero  
Morir. Si deslumbro en los ojos  
De otros, vivo. Y reflejo. Soy la luz, y me miro (Aleixandre 1992: 122).

Sin embargo, reflejarse es poner un límite a la experiencia de vivir; es conocer, y por ello amar, penetrando en la esfera de la muerte. Es la misma vieja quien se lo revela a la maja:

¿Qué sabes tú? La vida cruza como un espejo  
donde sólo tu rostro ves, y ya no existe.  
Una luz, y es tus ojos.  
¿Eso es vivir? (Aleixandre 1992: 122).

No se trata de una respuesta amargada u ofendida; simplemente la vieja –que *sabe*, pues se encuentra ya en la linde entre la vida y la muerte– advierte a la joven del espejismo que se esconde en la seducción del reflejo, y que es el mismo que conduce al toro a su muerte. Tras el triunfo del torero, la joven parece despertar de su embelesamiento y vuelve a una dimensión pánica de fusión con el cosmos, parecida a aquella ya expresada por Ella durante la noche en el diálogo precedente.

Después de haber salvado a su protegida de los peligros del amor, la vieja vuelve a considerar su existencia, colocada en ese espacio intermedio entre la vida y la muerte:

Calla. Pronto hay ya que morir. Yo ya no vivo.  
Quien es viejo no vive y menos sueña.  
Pues quien recuerda ha muerto (Aleixandre 1992: 124).

Aquí se encuentran todos aquellos elementos que nos resultan ya familiares: la comprensión del tiempo presente, la condición peculiar del viejo como puente

entre el mundo de los vivos y el de los muertos (aunque pertenezca más bien a este último), la proyección del recuerdo en el espacio ultraterreno. La vieja y la maja bien podrían ser la misma mujer en momentos diferentes de su vida, pero mientras la primera ha tenido que aceptar el cargo que el paso del tiempo ha puesto sobre sus hombros, y que ha modificado su mirada, llevándola primero a conocer, y luego a saber lo que es vivir, la segunda está todavía experimentando el encuentro con lo desconocido en el gozo algo desenfrenado de sus sentidos.

El diálogo entre el lazarillo y el mendigo representa otra historia de aprendizaje, aunque en su desarrollo se perfila una relación bien diferente entre los personajes. El lazarillo declara desde el comienzo que desconoce su procedencia, afirmándose con cierto orgullo “hijo de nadie”. Este apodo, que en teoría debería resaltar la libertad del niño, es aprovechado por el mendigo para negarle el estatus de persona, relegándolo a la condición de objeto. Entre los motivos del diálogo nos interesa evidenciar sobre todo la diferencia entre ser y existir: enumerando los momentos en que se ha producido su aprendizaje, en estrecha relación con el cosmos, el lazarillo asevera que “aprendí a estar antes que a ser” (Aleixandre 1992: 126).

Esta afirmación es reveladora de una práctica gnoseológica que prevé la adhesión del sujeto al límite de las cosas a fin de conocerlas, como cuando afirma:

Dudo, hermoso confín que se dibuja.  
Dudo, azul increíble.  
Dudo, cóndor del aire, fuego de voz, censura.  
Dudo, clamor o muro. Dudo, mientras siento tus besos.  
Oh, realidad, porque dudo en ti crezco (Aleixandre 1992: 127).

La duda aquí se configura como un continuo sorprenderse frente a la realidad, instrumento de libertad porque ofrece perspectivas siempre nuevas, gracias a las cuales el sujeto, no obstante su humilde condición, puede crecerse y alcanzar proporciones gigantescas:

Siento crecer mi carne,  
Estirarse mi cuerpo, cumplirse poco a poco  
Mi realidad completa que está en mí y en mí espera.  
Soy un niño creciendo, maravillosamente

Incrustado en la luz, pues que soy, pues que dudo.  
Sólo quien duda existe (Aleixandre 1992: 127).

A través de la extensión de su cuerpo, que ha intervenido según las modalidades típicas del gigantismo aleixandrino, el existir físicamente del lazarillo se ha convertido en armónico desarrollo de un ser completo, capaz de sentir y de entrar en comunión con todo lo que le rodea. El mendigo, en cambio, en tanto que profesa una blasfema religión donde el demonio es adorado como hijo del sol, a través de la potencia destructora de un discurso que afirma siempre una cosa y su contrario, avivando así el germen del contraste, ha cancelado toda la multiplicidad de la realidad, y se ha quedado por ello definitivamente solo. La soledad es todo lo que le queda al mendigo después de haber descartado como ilusión toda la realidad; la soledad es lo único en lo que cree, y la calidad de esta creencia está tan radicada en su interior que le permite existir en medio de la nada: “En esta luz total estoy, y existo” (Aleixandre 1992: 128).

Así, el camino complementario del mendigo y del lazarillo le permite a Aleixandre cerrar el diálogo con una estrofa que puede presentar las verdades opuestas que la experiencia del vivir sugiere al uno y al otro:

El lazarillo  
La duda  
Despierta en mi corazón cuando despierto  
Y amo. Amo porque no sé.

El mendigo  
Porque sé, ya me duermo (Aleixandre 1992: 128).

La ignorancia respecto a sus orígenes y su condición humilde son el motor para el lazarillo de un conocimiento intenso, erótico (toda vez que lleno de deseo) de la realidad, a través del cual se mantiene vivo. Al contrario, el mendigo, por haber alcanzado un grado de conocimiento superior, capaz de contemplar a un tiempo las contradicciones que están en cada cosa, se prepara para volver, él también, a ser parte de aquella unidad indistinta y pre-existente, entrando en la eternidad. El lazarillo y el mendigo son, de cierta manera, uno reflejo del otro. Pero ¿qué ocurre cuando esta escisión del ser se presenta en el mismo individuo? Es la

situación presentada por “El inquisidor, ante el espejo”, donde el segundo personaje del diálogo, el acólito, no habla por sí mismo, sino en función de la imagen que ve reflejada en el espejo, explicitando su conflicto interior.

El carácter esperpéntico e ilusorio del razonamiento del inquisidor se manifiesta desde la primera estrofa:

Superficie de agua,  
Cristal que no transcurre,  
Como un ojo que ha muerto  
Mas devuelve una imagen.  
Rostro vítreo, sin meta,  
Una copia de engaños,  
Alma, espejo o mi nombre  
Sobre unos labios mudos (Aleixandre 1992: 131).

El espejo engaña, pues devuelve una imagen que es ilusión estática de un momento que cree poder volverse eterno, y en cambio solo repite el engaño más grande que uno hace a sí mismo: su identidad. Además, el reflejo en el espejo es mudo, lo que viene a significar también la incomunicabilidad de este engaño, como una culpa que el hombre sabe existir en lo más íntimo pero no puede confesar a nadie. La paradoja surge, pues, en el momento en que el acólito toma la palabra y revela exactamente lo que se oculta en la imagen reflejada: la soberbia, la sordidez, la avaricia del inquisidor. Normal que éste quiera defenderse de una luz tan penetrante y reveladora, y busque interponer un filtro entre su imagen pública y el reflejo de su conciencia:

Amo la sombra, donde  
Está Dios, y su filtro  
De voluntad. [...]  
Yo soy sombra en la sombra.  
Y en la sombra me aplaco  
Como este viento frío  
Que sólo de Dios llega (Aleixandre 1992: 132).

La sombra es el refugio del inquisidor, el lugar donde la luz no puede llegar, proyectando una oscuridad maleable, donde él puede desahogar su voluntad y su arbitrio. Esta sombra crece y engloba en las estrofas siguientes a Dios y al mundo entero, poniéndolos bajo su dominio, pero no es suficiente para callar la verdad

que se entrevé en el espejo:

Quien habla es quien escucha.  
Pero a sí solo, y muerto.  
Pues quien no oye ha acabado  
Como el agua en los muros,  
Donde, quieta, no existe (Aleixandre 1992: 133)

En su delirio, el inquisidor está solo frente al espejo y sus lisonjas, muerto ya, pues las personas quemadas y torturadas que han servido de fundamento para su identidad ya han cesado de existir y se han unido a la nada, al silencio que está antes y después de cada vida, y que pronto lo absorberá a él también. Solo el pensamiento, incluso un pensamiento enfermo y retorcido como el del inquisidor, se mantiene, en aquella dimensión de pura virtualidad, de potencia sin límite, eterno.

La sola persistencia del pensamiento y la contemporánea disolución de la realidad resultan evidentes y casi directamente accesibles a quien se encuentra cerca de la muerte, pero ¿qué provocarían estas reflexiones escatológicas dentro de las mentes de sujetos todavía jóvenes? La respuesta se puede leer en el “Diálogo de los enajenados”, donde el amador y el dandy expresan toda su incomodidad respecto al difícil oficio de vivir con la perspectiva de la muerte siempre ante sus ojos. El amador se presenta en la primera estrofa como un ser privilegiado y que, como los personajes más positivos hasta aquí encontrados (la maja y el lazarillo sobre todo), aprende de un contacto directo con las cosas:

Nací a la orilla del mar. La mar estable  
pudo mecer mi cuna. Cuánto brillo en los bordes.  
Las palomas como los nardos. El fuego de las luces  
Como el de esas espumas. El azul sucesivo: todo es amor o dádiva.  
Crecí porque adorado. Comprendí, pues vivido.  
La tierra estaba bajo mi cuerpo, hermosa,  
Y encima el sol quemándome mi pecho  
Y en lo alto el aire como un pájaro mío,  
Mío para ojos sosegados,  
Donde inscrito el azul, siente las alas (Aleixandre 1992: 136).

Todo el cosmos roza con delicadeza el cuerpo del amador, que se extiende en el espacio a su gusto, inscrito en un orden universal al que siente que pertenece y al

cual responde con gozo. Diferente en cambio la presentación del dandy, que quiere poner desde el principio una barrera entre sí y el mundo, que le permita crear un entorno artificial donde sentirse más a gusto:

Antaño aquel monóculo  
Era casi cristal: detrás el mundo.  
Lo mismo que los peces  
Tras el muro de vidrio pasan, callan,  
Así tras el breve cristal el mudo mundo  
Quedaba inoíble. Oh, que fino descanso.  
[...]  
Hoy se hereda el estrépito. Y no hay monóculo que silencie el mundo.  
Pero algo vale: la sonrisa o la flor. El tenue pétalo  
Que desplaza al grosero consistir de la vida (Aleixandre 1992: 137).

El monóculo, el vidrio de una pecera, incluso el delicado pétalo, tienen la función de alejar de sí un caos que se percibe excesivo. El dandy experimenta la condición de “muerto en vida” por pertenecer a otro mundo y a otra época, ambos pasados, y no soporta la intensidad de la mirada que pondría al descubierto la artificiosidad de su vida y de su sentir. Hasta su ironía, aquí evocada en la imagen de la sonrisa misteriosa, es una forma de enmascararse y de evitar mostrarse al desnudo, una perspectiva que el mismo personaje rechaza con horror:

Cuando de noche mudo de piel  
O arranco el traje con que latí y fui visto,  
Me río. La desnudez es un orden innoble. Me recuerda  
Vagamente a los huesos, pues la carne es un aire  
Casi inmóvil en que los huesos quedan,  
están. Por eso amar desnudo es bello, pero no suficiente.  
Bello, como los huesos conjugados de los amantes. Muertos (Aleixandre 1992: 138)

La ironía con la que el dandy intenta ocultar la vergüenza de su cuerpo desnudo en la habitación, al final del día, da paso al disgusto que esta condición le provoca en su estrecha asociación con la muerte. Hay belleza en el cuerpo desnudo, así como hay belleza en la muerte. Lo experimenta el amador también, cuando, buscando aplacar la sed de su deseo, encuentra su rostro definitivo, frente a la muerte, en el agua:

Me erguí, junto a unos juncos. Quise beber. El agua  
Era un espejo donde bebí mi rostro. Me levanté, cuán triste,  
Con un sabor a olvido, de algo que supe pero no en mi vida.  
Después, siempre que me enajeno recuerdo súbito lo que supe, y odio  
O amo. Y en los cuerpos me entierro. Cavo en lo oscuro: tierra. Y su sabor cuando  
me alzo queda  
Sobre mi lengua, a solas.  
En un sabor a arena me enajené, y no he vuelto (Aleixandre 1992: 139).

El mito de Narciso toma un camino diferente respecto a la tradición, pues el sujeto que admira su reflejo en las aguas no se pierde inmediatamente, sino que bebe, sorbiendo despacio, para adquirir un conocimiento nuevo. Este trago de sí mismo le revela una forma nueva de odiar y de amar: no en la identificación con la naturaleza, sino en la añoranza de algo que se ha perdido para siempre. El gesto de tocar el límite, de sentir el cuerpo de otra persona cerca del suyo, que había sido instrumento del primer gozoso conocimiento, se repite así mecánicamente, en el intento de recrear aquellas sensaciones primitivas. Sin embargo, lo único que se consigue es la transformación del tálamo en tumba –la misma imagen de los amantes muertos evocada por el dandy– donde la muerte, disfrazada de arena, se insinúa en el acto erótico, renovando el horror que el macabro descubrimiento de sí había causado.

Otro personaje que va buscando un descanso es el viejo de “Después de la guerra”, el diálogo que probablemente presente los protagonistas con las actitudes más extremas del libro. El viejo y la muchacha, pues, podrían ser los nuevos Deucalión y Pirra, encargados de dar un nuevo comienzo a la humanidad tras un desastre nuclear. Sin embargo, los dos no tienen la misma disposición a cumplir con aquel proyecto:

Aquí descanso. La noche inmensa ha caído  
Sobre mis pasos. Qué soledad horrible. Sólo un humo  
era el aire. Con mis ojos cansados nada veo.  
Nada escucho  
Con mis oídos. Si el mundo fue, idea es ya  
Y en ella, solo, aliento.  
Qué grandeza terrible así pensado  
el mundo, como esta idea muerta en que giramos (Aleixandre 1992: 143).

Las primeras dos palabras con las que se abre el poema bien podrían aparecer

sobre la lápida de alguna tumba. Es un aquí que impide el movimiento y que decreta de inmediato su inutilidad, pues cualquiera que fuese en principio el destino del viejo, no piensa avanzar más. La noche que se extiende sin límites sobre el mundo vacío y sin vida acrecienta la sensación de soledad, en la cual el entorno físico acaba por reducirse a una dimensión mínima, hasta entrar, como diminuto pensamiento, en la cabeza del viejo. Sin embargo, hay momentos en que lo que los sentidos perciben y la antigua idea del mundo no se corresponden:

En este cauce seco brilló el agua.  
No sé quién soy. Mi edad, la de la tierra.  
Tierra a solas me siento, sin humanos (Aleixandre 1992: 143).

El desajuste entre el recuerdo del riachuelo y su cauce ahora seco repercute sobre la identidad del viejo, que empieza su progresiva identificación con la tierra sola, a través del cual “se convierte en una conciencia de tipo ‘mineral” (Mistrorigo 2015: 229).

Pero este retorno a la tierra, a su existencia inerte en el espacio, no es la única respuesta posible a la soledad, pues la muchacha decide, frente al vacío, aceptar la carga de donar nueva vida al mundo. En la descripción de su actitud hay una repetición de elementos que ya han aparecido en los diálogos anteriores: el cuerpo humano que responde, como parte de la naturaleza, a sus estímulos, adaptándose a su ritmo cíclico; la percepción intensa de la propia existencia a través de los cinco sentidos; la fe en el mañana que enseguida va a llegar y a renovar todo el mundo.

Este último aspecto merece un análisis más detenido, porque la estrofa que lo introduce en el poema presenta interesantes notas sobre el espacio:

Oigo a la luz sonar. Miro, y muy lejos  
Ve algo, un bulto... ¡Vida, vida hermosa!  
Vida que propagada me sorprende.  
Pues está en mí y en ella yo estoy viva.  
En ti, bulto distinto que adivino  
no como nube, sino en permanencia.  
Oh, mi futuro, ahí, tentable, existes (Aleixandre 1992: 147).

La sinestesia abre la estrofa como un anuncio de nueva vida, que a lo lejos se

entrevé a modo de bulto. La indeterminación de su forma no impide que en aquella masa se reconozca enseguida un potencial erótico a través del cual la vida puede renovarse, y hacia el cual la muchacha muestra aquella actitud de “respuesta” que acabamos de mencionar. También es importante detenerse un momento en la consistencia del bulto, que, si bien resulta todavía algo nebulosa por la percepción sensorial, el deseo transforma en experiencia muy concreta, con un deíctico, *ahí*, que lo acerca respecto a la lejanía inicial, hasta el punto de poderlo tocar.

Si el discurso de la muchacha presenta un acercamiento notable, en cambio el del viejo procede en sentido contrario:

Me alejo. Ya no veo. Este sayal  
Ceniza es en mi frente, y voy muriendo  
Pues corro apenas. Luz, ya nada puedes.

[...]

Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios,  
Sino en tiempo. Ayer murió.  
Mañana ya ha pasado (Aleixandre 1992: 148).

El alejamiento del viejo contrasta solo en apariencia con el estancamiento que habíamos observado en el *incipit* del poema, pues ocurre en sentido temporal, más que espacial, como se precisa en la segunda estrofa citada. Siguiendo una peculiar versión de la teoría de la relatividad, el tiempo se anula en la ausencia de un cuerpo que pueda registrar sus efectos, y el cuerpo del viejo ya se ha transformado en mineral inmutable, borrando las distinciones entre ayer y mañana, eternamente igual a sí mismo. El viento declara, en el verso final, quién ha ganado esta lucha para existir: “Pues todo el hombre ha muerto”.

A pesar de sus intentos, la muchacha no ha conseguido dar una nueva esperanza al género humano; y sin embargo, la palabra del viento, aunque suene definitiva, no lo dice todo. Lo advertimos en el diálogo siguiente, “Los amantes jóvenes”, donde nos encontramos ante una situación espacial nueva, en la que una de las dos voces del diálogo –en este caso la voz de Él– se halla encerrada:

Soy joven y conozco. No conocí y soy viejo.  
Estos muros encierran la verdad que adivino.  
Núbil en la alameda, silenciosa en las luces,  
Transcurre como aliento de una virgen tranquila.  
Y es ella. No la he visto. La entreví: la conozco.  
Y este jardín me cela tras los muros su forma,  
No su fulgor –que, ciego, tiento la cárcel mía– (Aleixandre 1992: 149).

El primer verso es uno de los más enigmáticos de todo el libro, y presenta cierto parentesco con las oscuras afirmaciones de los presocráticos, en particular con la filosofía de Heráclito. José Mas propone en su introducción dos lecturas: la del mismo Aleixandre, que lo explica como

una doble visión de su presente y de su porvenir, que se anticipa en una suerte de adivinación. [...] Se trataría entonces de un verso preñado de posibilidades donde combatirían dos fuerzas antagónicas: el júbilo presente y el desengaño futuro pero cierto (Mas 1992: 58),

y la propia, que le da la vuelta a la afirmación de Aleixandre sobre la presencia de dos fuerzas antagónicas para subrayar “la glorificación vitalista del amor”, aun dentro de un cuadro que contemple también “la existencia de momentos sombríos, como son la duda, la soledad y al final la muerte” (Mas 1992: 59).

Ambas lecturas resultan posibles, y es una señal de la fecundidad expresiva de *Diálogos*, pero para nuestros fines resultan también importantes los versos que siguen. En particular, la presencia de muros que impiden al protagonista masculino el acceso al jardín es fundamental para evitar la súbita llegada de conclusiones desalentadoras. De hecho, uno de los elementos que más influyen la deriva hacia conclusiones pesimistas de los varios personajes es la constatación del mundo como espacio vacío y de infinita soledad. La presencia de unos muros que, además, delimitan en su interior un jardín, frena este abandono negativo y confiere a Él una nueva forma de conocimiento mediado que rehúsa la visión directa por la intuición, la forma por la esencia.

Dentro del jardín, Ella se cierra en una virginal espera, entregada al silencio y a la contemplación de la naturaleza, que acrecienta su aura misteriosa y cautivadora. Quizás su confinamiento dentro del jardín sea la causa de una mayor pasividad de Ella respecto a otras heroínas de los diálogos, aunque esto no baste para quitarle

el conocimiento de lo que es el amor:

Yo conocí ignorando. Porque quien mira aprende.  
Pero yo no vi un labio, sino una estrella sola (Aleixandre 1992: 151).

La ignorancia le viene a Ella de la separación física en que se mantiene respecto al amado, remarcada en el verso siguiente, donde el labio es sustituido por la mención de la estrella sola. Es posible que Ella se refiera aquí a un tipo de conocimiento diferente de la experiencia erótica canónica, pero es curioso que también Él llegue a las mismas conclusiones:

Conozco mi destino, aunque el mundo lo cele.  
Siento su masa, y, ciego, su resplandor proclamo.  
No sé, pero conozco. Quien recuerda es quien muere (Aleixandre 1992: 151).

Es la acción combinada de vista y tacto la que precisa la naturaleza de este conocimiento: algo que se siente de manera instintiva e inmediata, y al cual, sin embargo, no se consigue atribuir una imagen definida. La nota dedicada a la muerte en el último hemistiquio refuerza la profunda conexión entre la vida y este conocimiento imperfecto, que no logra transformarse en sabiduría para eternizarse luego como recuerdo. ¿Pero esto basta? No, no puede bastar. Hay que derribar los muros y llegar, en algún momento, al conocimiento auténtico, aunque esto suponga encontrarse también con la muerte:

Esos muros  
Son un humo o una quimera. Abatidos, se ha abierto  
El jardín, o la vida, o la tierra, o la muerte (Aleixandre 1992: 152).

Aquellos muros que separaban a los dos amantes no son más que una ilusión, y una vez tomada la decisión de entregarse total y absolutamente en el acto amoroso, se disuelven. Para vivir de manera real y auténtica hay que abatir los muros y aceptar el reto de quedarse sin Edén, en la sombra. En el nuevo espacio que se ha abierto, la vida y la muerte son en realidad lo mismo, como indica el empleo de la “o” disyuntiva aleixandrina en el último verso, pues son parte de una misma realidad. De la misma manera convergen hacia la unidad el jardín, lugar de

la delicias (Ponce Cárdenas 2013), y la tierra, que en demasiadas ocasiones en *Diálogos* ha revelado su aspecto más desolado y vacío, y que por ello no se puede considerar como elemento puramente positivo.

También en el “Misterio de la muerte del toro” se incita a superar las barreras en pos de un encuentro que es vida y muerte a la vez, arrebatado amoroso y amarga decepción. Lo apreciamos desde la perspectiva del toro, que, dentro del ruedo, se encamina, consciente, a su martirio inevitable:

Derribados los muros, es el campo, es la vega.  
Son los vientos más libres en los claros ollares.  
Pues que mugen o cantan. ¿Quién responde? ¿Quién grita?  
Esa forma es su sombra. Tan gentil, ay. La embisto.  
Y la arrojo a los aires. Pero es aire, y más aire.  
Soledad, tú me matas con tu estrépito inmundo.  
Una nube me engaña, colorada ofreciéndose.  
Y si corro es la vida que se evade, y aún sueño.  
Todo es soñar: mis ojos, mi testuz. Nada siento.  
Sólo un brillo, y me ciega. Soledad, a ti siento (Aleixandre 1992: 166)

En el acto simbólico de derribar los muros el toro sale por un momento del entorno cerrado de la plaza, y se imagina otra vez en la naturaleza libre. Su recuerdo, tan real, se superpone a lo que le está pasando, pues se confunden los mugidos de las vacas y los gritos del público. Así, como para acabar con el engaño, embiste con fuerza la muleta, otra barrera que se opone a su mirada, revelando la trágica dimensión ilusoria de la existencia: detrás de la flámula no hay nada, solo aire, y el ocaso de la vida.

En mi opinión el toro es el personaje de *Diálogos* que guarda los recuerdos más nítidos de su existencia, quizás porque es el único cuya muerte el lector presencia efectivamente en el escenario del poema. Tras la condena a muerte del público el toro abandona el entorno de la plaza para sumergirse en el recuerdo:

Un momento mi cola mueve un viento de hierbas.  
Al fondo las marismas, la voz, el olmo, el río.  
Las nubes ligerísimas sobre la fronda virgen.  
Sólo el viento en las hojas como un beso pulsándolas,  
Mientras el toro negro recibe el sol penúltimo.  
Campo, campo... (Aleixandre 1992: 164)

El espacio bucólico donde el toro se había criado se concreta gracias a la muerte inminente, que implica la adopción de una nueva perspectiva. Se ha acabado el momento en que la bestia podía sentir una identidad entre él y la naturaleza, cuando la vida parecía poderse prolongar indefinidamente en su orden inmutable. Su existir temporáneo y solitario frente a la nada contrasta con la vida atemporal de los elementos inanimados, con los cuales ansia reunirse a través del recuerdo, pensamiento último que desafía los límites de la muerte.

La figura del torero resulta, pues, unida en binomio imprescindible con el toro porque, mientras lo somete al castigo, es la única capaz de ver la verdad en el sacrificio del animal. Esta asociación está ya presente en el diálogo entre la maja y la vieja, donde la maja invita siempre a reflexionar y a ver como

Ese joven torea y su verbo seduce  
al toro. En su verdad le miente.  
Sólo después cuando el toro está muerto  
Se desnuda el torero (Aleixandre 1992: 123).

El torero le puede mentir al toro porque sabe la verdad. Sabe que la nada existe, y también que cada hombre se tiene que enfrentar solo ante ella. Mientras dure la faena su destino está claro: va a morir él, o, más probablemente, el toro. Y esta revelación, al par que en el caso del amator, que queda traumatizado para siempre después de haber visto su cara de muerto en el agua, transforma su manera de existir. En el espacio circunscrito de la arena el torero es alguien, existe, y si una ventaja tiene sobre el toro es la de saber que su existencia también, algún día, se va a acabar en la nada. Por eso engaña y enamora a la masa que lo embiste, negra, furiosa, ciega, para fundirse con él en la muerte. Su actuación consiste en retardar la manifestación física de algo inevitable, volviendo en su contra sus propias armas; por eso, cuando el espectáculo termina, el torero es el único que sabe realmente contemplar

La destrucción o el amor en las negras arenas,  
Donde el cuerpo clavado por un dardo amoroso  
Rinde sus calofríos y se derrama y funde  
Como un fuego en las sombras, donde nada es visible.  
Soledad. Nadie ha visto. La plaza, ciega. Solos.

Este ruedo girando tiene un centro en sí mismo.  
En el amor deshecho, pues de amor ha nacido.  
Ha matado. Ha vivido. Es amor. Queda el viento (Aleixandre 1992: 167).

La imagen del cuerpo del toro como un fuego negro que arde y se derrama en la sombra es hermosa sobremanera, y pasa desapercibida al público que está presente en el coso, que solo atiende ahora a las luces del traje del torero. El símbolo del ruedo sella esta unión peculiar entre toro y torero, mostrando en su girar la alternancia de la suerte. El viento, como en sendos *Diálogos*, aparece como el último testigo de un escenario que se ha quedado vacío.

El torero es un ser excepcional porque ve la verdad que se esconde detrás de las cosas, la misma que le permite proclamar la identidad entre amor y muerte. También los poetas de “Dos vidas” tienen una percepción especial de la realidad: por un lado, el primer poeta presenta una mirada que pone al desnudo todos los defectos de la materia, sustituyéndola por una idea pura; por el otro, el segundo poeta exalta la materia y dirige su fe ciegamente hacia aquella. Estas posturas repercuten también sobre el espacio que los dos poetas dibujan, por ejemplo, en el caso del primer poeta:

La soledad es sólo un mero espejo  
Con una luz. Denuncia es de una forma  
Fallida.

[...]

Son formas ideadas.  
Cómo engañan sus bordes, nunca lícitos.  
Vivir es conocer. Mas yo tan sólo  
Testimonio de mí. No sé. No escucho (Aleixandre 1992: 155-56).

Todo el conocimiento que proviene de los sentidos es descalificado como mentiroso y manco. Frente a esta devaluación de lo real destaca el propio sujeto como único elemento cierto, pero encerrado en su torre de marfil, tras haber renunciado a cualquier posibilidad de abrirse a un encuentro con la realidad. En cambio, de su relación fecunda con la realidad el segundo poeta toma la fuerza necesaria para expandir sus límites hasta borrarlos del mapa, reconociendo todo el mundo como su dominio:

Todo verdad, el mundo era un sendero  
Para el conocimiento, y lo hollé en vida.

[...]

Salí de la ciudad por una puerta estrecha.  
Y de repente el campo estaba abierto.  
Puertas del campo derribadas; límites  
Que son sólo el confín. Inmenso, el hombre (Aleixandre 1992: 157).

Donde el primer poeta veía solo falsedad e imposibilidad de conocer, el segundo confía en una verdad que todo lo comprende y que se deja comprender; además, frente a la inmovilidad del primero, el segundo poeta se mueve para explorar su entorno e incluirlo dentro de la propia experiencia vital. En su camino el mundo le revela su carácter múltiple: en las varias manifestaciones de la naturaleza y, sobre todo, en los hombres con los cuales entra en contacto. Esta multiplicidad supone también la vuelta del límite, pero no como constricción, sino más bien como contigüidad de existencias, donde el poeta segundo puede percibir el aspecto concreto de su paso por el mundo:

Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,  
Esta porción del mundo me aposenta.  
Y yo la toco. Y su certeza avanza.  
En mi limitación me siento libre (Aleixandre 1992: 159).

Este nuevo acercamiento al límite como a un elemento positivo se debe a la peculiar configuración de la libertad que adopta el poeta segundo, quien la entiende como constante negociación de pequeñas verdades parciales, a través de las cuales mantiene una relación inmanente con el mundo, creándolo y conociéndolo continuamente. Desde este punto de vista, la solución opuesta prevista por el poeta primero –el ensimismamiento en un pozo de oscuridad y la negación del mundo exterior a favor de un mundo ideal creado por su propia imaginación, según la teoría neoplatónica, frente a cuyo resplandor es mejor callarse para que el acto no prevalezca sobre la potencia– no representa un problema, porque la experiencia empírica ha ofrecido la posibilidad de ver cómo dos verdades opuestas en el mundo real pueden no contradecirse.

Gracias a la intervención del poeta segundo, que abre su poema al encuentro con los campos, los ríos, y los demás hombres, “Dos vidas” se propone como el diálogo más positivo de todo el libro. Al contrario, “Aquel camino de Swann” se desarrolla en un espacio puramente artificial, en un clima de profundo pesimismo. Sus protagonistas, al igual que los dos poetas, están relacionados con el oficio de la escritura, pues son nada menos que Marcel (Proust) y su famoso personaje Swann. Ninguno de los dos vive realmente: Swann es un personaje literario que aspira a una existencia en carne y hueso, Marcel es un escritor que deja algo de sí en cada personaje que inventa, convirtiéndose en poco más que una sombra. Al saberse producto de una imaginación creadora, Swann está consciente desde el principio del engaño que es vivir, y que el arte reproduce tan fielmente:

Conozco mi perfil. Pero no: desconfío.  
Si un Botticelli admiro, sé que puros colores  
Se queman, mas engañan. Si una sonata escucho  
Sé que hierde en los centros, pero nunca en su música.  
Es un puñal o un «tema» lo que incide en el pecho.  
Un «tema»: eso es la vida, con su impura palabra (Aleixandre 1992: 170).

Las referencias a Botticelli y a la música ayudan a entender la visión negativa de Swan: como todo producto de artista, él mismo es un “tema”, una configuración de opciones decidida de antemano para provocar un efecto, una sensación. Swan se opone a esta arbitrariedad de su destino ignorando, dudando, perdiéndose en todo lo que es fútil. Su derrota afecta también a su creador, que lo inventó con estos propósitos:

Tú fuiste una quimera en quien yo descansaba.  
Una sombra, o tan sólo te miré en el espejo,  
Mientras sentí mirándote  
Que un fantasma no muere  
Mientras ama. ¿Viviste? (Aleixandre 1992: 168).

Swan es reflejo de Marcel, tentativa de escapar a la muerte mediante la escritura. La insistencia en palabras provenientes del área semántica de la ilusión –sombra, espejo, fantasma– nos advierte del carácter engañoso de la operación que Marcel está llevando a cabo a través de Swan. Empeñándose en otorgar existencia real a

Swan, Marcel va poco a poco diluyendo su humanidad, pues la perspectiva total, absoluta, casi divina, que es necesaria para esta operación, lo consume, recordándole a cada paso su destino final, que comparte con su criatura.

La vía que ha elegido Marcel no tiene salida; no en vano, es un camino lleno de constricciones:

Ese collar que admiro me estrangula en el sueño.  
La diadema es espinas, y la sonrisa es sangre (Aleixandre 1992: 170).

Estas imágenes claustrofóbicas y de sufrimiento revelan la naturaleza trágica del intercambio al que se somete Marcel para dar vida a sus personajes: sacrifica su aliento y su sangre por un sueño, por una ficción. En el intento de dar carne a la idea, al “tema”, Marcel da también su vida:

En mi cuarto yo muero, con vosotros mirándome,  
Mientras trazo los últimos resplandores de un orbe.  
Fugitivo, instantáneo, pero no más deseo.  
Fui y he sido. Escuchadme.  
Pero no: soy mis sombras (Aleixandre 1992: 171).

El espacio algo claustrofóbico del cuarto de Marcel tiene sin embargo aforo suficiente para albergar a todas las sombras de los personajes que él había ido creando durante los años, y que ahora están presentes ante la celebración final de su infinita soledad. En sus últimos instantes de vida, el escritor intenta afirmar su presunta superioridad sobre ellos, vistiendo los paños del creador de mundos posibles y reconociendo cómo él, a diferencia de sus criaturas, ha tenido la ocasión de vivir de verdad. Nada más falso, pues el aparte final rectifica las afirmaciones anteriores y proclama la única y suprema verdad sobre Marcel: viviendo entre sombras se ha convertido en sombra él mismo.

La experiencia de Marcel nos enseña que pretender reproducir la vida sobre papel es una operación destinada al fracaso; lo que se puede conseguir, como mucho, es la transposición de unos “temas” que pueden despertar la sensibilidad de algunos. Un testimonio de la validez de este argumento, defendido también por Swann, se puede localizar en el diálogo de “Yolas el navegante y Pedro el peregrino”. Los dos personajes resultan fundamentalmente unidimensionales, y

cada uno representa una idea distinta de movimiento, pues Yolas se identifica con el vaivén incesante de las olas, mientras que Pedro busca la asimilación con la quietud del motor inmóvil.

Estas ideas fundamentales se ven corroboradas en el diálogo por la presencia de expresiones espaciales a menudo paradójicas, a través de las cuales descubrimos, por ejemplo, la dimensión de quietud que también está presente en Yolas:

Como la mar, yo quieto.  
El agua es lo mudable que nunca cambia y su masa es el cielo a que miro con sus  
hondas estrellas.

[...]

La mar. Agitación  
De lo quieto y ardiente, en espumas o en llamas (Aleixandre 1992: 179).

Movimiento o quietud, agua o luz, para Yolas es lo mismo. Su ser apolíneo se alimenta en el constante renovarse de los días. El deseo de Pedro parece en cambio más difícil de satisfacer: el peregrino, de hecho, busca “esa profunda sombra que es el estar sin término” (Aleixandre 1992: 178) y que cree encontrar en la quietud de la piedra. Luz total y piedra quieta en su vuelo, arrojada hasta el límite último, son los símbolos que encierran las identidades de Yolas y Pedro, y son también los elementos fundamentales en el discurso de la alondra al final del primer diálogo del libro.

La continua reutilización de imágenes y versos, en un repertorio que incluye elementos provenientes tanto de otros diálogos como del conjunto de la obra de Aleixandre, es testimonio de la profunda unidad y organicidad que el poeta ha sabido fraguar en toda su trayectoria literaria. El último diálogo, “Quien baila se consume”, donde se alternan las voces del bailarín ruso Nijinsky y su coreógrafo-amante Diaghilev (Molina Foix 1985), es el testamento poético de Aleixandre. Finalmente, los diálogos ocupan el espacio del escenario que les pertenece para representar el conflicto entre el bailarín, en su doble papel de instrumento y obra de arte corporal, y el director de escena como artífice de la ilusión artística.

Después de una primera estrofa a cargo del bailarín, que introduce la atmósfera misteriosa del espectáculo, el director de escena toma la palabra para pronunciar

sus advertencias:

Si quieres decir que la bambalina oscila,  
No cuidas las palabras. Tu pie en el aire imita  
La irrupción de la aurora, pero cuán pobremente.  
[...]  
Un bosque que levanto con mis órdenes puede  
A los espectadores darles verdor, no vida.  
Por eso me sonrío cuando el telón se alza  
Y el bailarín ondea como un árbol y aduzco  
Su pie, su pie en sigilo como una duda intensa (Aleixandre 1992: 181).

El director, tras cuya máscara se esconde el propio Aleixandre, pone al descubierto el engaño que ha urdido. Consciente de la imposibilidad de otorgar ilusión de vida a lo que pasa en el escenario, sin embargo se enorgullece al saber que, por un momento, esta ilusión puede hacer dudar al espectador. El bailarín, por otra parte, también tiene muy claro cuál es el rol que el director le ha asignado: es el pensamiento hecho carne que más pronto que tarde va a terminar en la nada. Aunque él no sienta nada siente, sí que hace sentir; aunque nadie le formule preguntas, a través de su arte él nos ofrece respuestas.

La facilidad con que el bailarín se deja conocer irrita al director de escena, que desahoga así su frustración:

No es el son, son mis manos. ¡Basta! Todo el mundo ahí erguido.  
Concebir nunca es fácil. Coro o tristeza inmundada  
que cual rosas marchitas desfila sordamente (Aleixandre 1992: 183).

En este lamento percibimos todo el desdén de un creador que, incluso después de haber contemplado toda la sordidez del mundo, se esfuerza para presentar al público una creación que lo pueda cautivar, mientras él se queda a solas, penetrando en la sombra con su mirada. Sin embargo, aunque quisiera que la amargura seacara todo impulso creador, no puede evitar crearse ilusiones. En una última estrofa de rara belleza, el bailarín se despide de los lectores quitándose la máscara, y revelando que, tras las voces de los diálogos, siempre reina la única y desmesurada pasión de la vida de Aleixandre: la poesía.

Es el fin. Yo he dormido mientras bailaba, o sueño.  
Soy leve como un ángel que unos labios pronuncian.  
Con la rosa en la mano adelanto mi vida  
Y lo que ofrezco es oro o es un puñal o un muerto (Aleixandre 1992: 183).

## Conclusiones

Al final de esta panorámica, es necesario detenerse un momento para tornar a unidad las diferentes visiones del espacio que se han delineado a través de nuestro análisis. Empezamos por la definición de cronotopo, tal y como la ha propuesto Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1991: 237). La vinculación del concepto del cronotopo con la literatura *tout court*, y no solo con la novela, nos permite ir más allá en la implementación de este modelo de análisis, también en los textos poéticos, en los cuales, al carecer en muchos casos de un desarrollo narrativo, la componente espacial toma valor predominante.

Este acercamiento se ha visto además respaldado por una atención a la presencia de los deícticos que hemos intentado mantener constante durante todo el trabajo; si en la vida de cada día utilizamos los deícticos para plasmar nuestro entorno, lo mismo podría con razón decir que ocurre en los textos poéticos. *Aquí* y *allí*, como todo hispanohablante sabe, indican cercanía y distancia respectivamente, configurando un espacio directamente accesible y otro más alejado e inalcanzable, pero es a través del uso de *ahí* que se revelan las repercusiones psicológicas más interesantes. De hecho, *ahí*, por su naturaleza de deíctico dirigido al interlocutor, colocado a una media distancia, se presta también a indicar espacios intermedios y lugares de la virtualidad, que se pueden observar, pero a los cuales no se puede acceder.

Un ejemplo de este espacio intermedio se puede encontrar si acudimos al cronotopo del “espacio deshumanizado” prescrito por Ortega y Gasset: notaremos en primer lugar la prevalencia de espacios vacíos, habitados por sombras grises. Además, a menudo los autores han interpuesto unas barreras más o menos transparentes –ventanas, cristales, balcones– entre sí y la realidad, desconfiados de las informaciones que les llegaban del mundo exterior a través de los sentidos. Así, el espacio de la poesía pura se connota también por su carácter artificial: en muchas ocasiones el sujeto poético crea una realidad

alternativa dentro de la propia habitación, en la que permanece aislado, en actitud contemplativa. Este recurso a la poética del espacio encerrado como medio para sublimar el propio imperfecto conocimiento del mundo es típico sobre todo de Dámaso Alonso y Cernuda. En el espacio reducido de un cuarto de dormir, una pequeña desilusión juvenil puede tomar dimensiones gigantescas, camuflando la necesidad de un aprendizaje experiencial que todavía ha de ocurrir para poner las cosas bajo otra perspectiva más objetiva.

Desde este punto de vista, Aleixandre con su *Ámbito* se diferencia por buscar desde el principio un contacto más directo con la naturaleza. Lo ayuda en la construcción de su espacio la estructura de expansión y compresión que se desarrolla en las páginas de su libro: a los momentos de expansión nocturnos –esta atención a la noche es otra peculiaridad del autor– corresponden poemas más breves, donde la luz del día interviene a mostrar la realidad con sus pequeñas imperfecciones. ¿Entonces, se pueden encontrar rasgos en el espacio de *Ámbito* que permitan asimilarlo al resto de la producción de la poesía pura? La respuesta es sí, en tanto que en el libro se revela siempre un espacio pre-humano. Aleixandre busca la pureza en los instantes iniciales de la creación, encontrando vastedades infinitas, que se extienden al margen de la vida, y que explora para encontrar una solución a las muchas contradicciones que afectan el espacio del hombre, colocado en posición intermedia entre dos abismos.

En la sucesiva etapa del espacio surrealista se han analizado tan solo obras de Aleixandre y Cernuda: Alonso inicialmente ve con recelo la llegada de aquella moda extranjera, salvo declarar después el surrealismo patrimonio literario nacional. Es difícil delinear racionalmente unos confines dentro de una experiencia estética exquisitamente irracional como es la del surrealismo; sin embargo, hemos puesto de manifiesto la existencia, tanto en *Pasión de la tierra* como en *Un río, un amor*, de unas direcciones que delatan y refuerzan, incluso bajo el aspecto espacial, la voluntad de Aleixandre y Cernuda de subvertir el panorama literario nacional.

A este resultado los dos autores llegan siguiendo caminos opuestos: la “evasión hacia el fondo” de Aleixandre se traduce en un movimiento hacia el interior, donde cada hueco, cada grieta, es ocupada por los materiales más diversos, que luchan para obtener un espacio propio dentro de la gran masa indistinta de la que todo se

ha originado. En este sentido *Pasión de la tierra* muestra una clara línea de continuidad respecto al universo poético descrito en *Ámbito*: a través del empleo de las formas surrealistas Aleixandre busca una manera para conciliar, incluso en la luz del día, aquellas contradicciones del existir que se quedan ocultas en el espacio indiferenciado de la noche.

Es la misma preocupación que advierte Cernuda en la tensión y en el desacuerdo que distancia la realidad y el deseo. Para analizar su compleja relación el sevillano primero despoja progresivamente el espacio, dejándolo al desnudo y casi falto de vida, y luego, a través de la asociación de ideas contrastantes reintroduce la dimensión de la diferencia, borrando aquellos límites que habían preservado de la contaminación la dimensión del sueño, a la cual es posible acceder solo a través de la poesía. De esta manera Cernuda llega a un conocimiento paradójico, que lleva ya dentro de sí la semilla de la desilusión, pero que es necesario para alcanzar una nueva y más objetiva perspectiva sobre el significado de la vida.

Con la configuración del espacio del exilio llegamos a la primera gran apuesta de este trabajo: una vez alentados los vínculos personales que unían a los miembros de la Generación del '27, ¿es posible divisar todavía unos elementos comunes, unas prácticas poéticas que atestiguan el largo camino literario que habían recorrido juntos? La experiencia del exilio, con su fuerte impacto en la vida de los autores, que hasta pone en tela de juicio la oportunidad de escribir poesía, funciona aquí de elemento catalizador, frente al cual nuestros autores ofrecen respuestas similares y, por ciertos aspectos, complementarias.

En primer lugar, Luis Cernuda, el único de los autores de nuestro trabajo que sufre un verdadero destierro, lamenta en sus versos la desaparición de un mundo, y con él de todo un sistema de referencias geográficas, culturales y personales. El vacío y la falta de correspondencia entre el mundo interior y el exterior destruyen la identidad del poeta, que intenta reafirmarse mediante una duplicación de la realidad: primero, de manera polémica, en oposición a la madre patria, tachada de madrastra ingrata por haberlo abandonado; luego, de forma más constructiva y ayudado también por la literatura, plasma una nueva España a partir de la materia utópica del sueño. En este nuevo entorno se encuentran, de nuevo presentes en la memoria y en la escritura que los transmite, paisajes que se habían perdido en el

tiempo y en el espacio, en los que el poeta puede dar nueva carne a la idea, cumpliendo así el ideal neoplatónico –muy presente en todos los autores en esta fase de su producción–.

Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre viven en cambio la condición de exiliados en el interior. Esta perspectiva diferente los priva de una alteridad concreta con la que confrontarse y hacia la cual dirigir su frustración, tal como había hecho Cernuda, obligándolos a buscar blancos de tipo más metafísico. Así se explica por ejemplo la problemática relación con la entidad divina que domina *Hijos de la ira*; Dios es un pretexto, una excusa para dar libre salida a todo el malestar que Alonso siente dentro de sí. Es sobre todo la primera parte del libro, donde la furia destructora borra todo rasgo de humanidad, la que ofrece un escenario de tipo apocalíptico, donde el hombre se pierde en la impar lucha con los elementos cósmicos. Como reacción a esta aniquilación total, Alonso se plantea también, como ya Cernuda, la posibilidad de crear un espacio protegido, encerrado entre unos límites bien definidos. Sin embargo, muy pronto se da cuenta de la contradicción que conlleva esta operación: el mal que ha intervenido a destruir el espacio no ha venido desde fuera, desde un mundo lejano y ajeno, sino desde dentro el corazón del hombre. Por lo tanto, fijar límites es inútil; el hombre solo puede aceptar el reto, abandonar su posición central –otra reminiscencia neoplatónica– dentro del universo y asistir al tránsito del existir hacia la nada.

A parecidas conclusiones contemplativas llega también Aleixandre cuando perfila el mundo de *Sombra del paraíso*. Este libro se organiza en torno a una dimensión dual: por un lado, el paraíso, lugar de la luz eterna, tierra de beatitudes, inaccesible e irremediabilmente perdido; por otro lado, la sombra, lugar de la oscuridad, fragmento de una unidad que se ha roto, hogar donde el hombre, a su pesar, tiene que quedarse. La asunción desde el principio de la imposibilidad de volver de la sombra al paraíso impide que los poemas adquieran tonos excesivamente melancólicos. La sombra puede ser un lugar igualmente placentero, si reconocemos, gracias al poder de la poesía y de la luz, la antigua relación que esta mantiene con el paraíso del que desciende. Sin embargo, este reconocimiento exige un precio: la conciencia, mientras existimos, de nuestra separación del todo, del sentido universal, y de la transitoriedad de la propia existencia antes de reunirse

con la nada.

Con estas conclusiones se abre la fase de la poesía dedicada a la memoria, donde nuestros trazan un balance de lo que han vivido. Las conclusiones a las que había llegado Aleixandre al final de *Sombra del paraíso* podrían ser suficientes para decidir callar, para disecar la musa, y a este peligro se expone Cernuda en su último libro, *Desolación de la Quimera*.

En un espacio cósmico y desolado que parece extenderse sin límites, Cernuda se ha convertido él mismo en la quimera, el ser mítico que interroga todo hombre sobre el significado de su existencia, devorándolo en caso de que su respuesta no sea satisfactoria. La amargura y la decepción del vivir han puesto raíces profundas en el corazón del poeta, que vaga solitario por un mundo reducido a museo o biblioteca, en cuyas galerías desiertas, donde el desencuentro es la norma, cuelgan, eternizados, los retratos de personajes literarios. En este entorno, Cernuda manifiesta las cualidades del superviviente, agarrándose con todas sus fuerzas a la vida, emitiendo sus juicios despiadados desde la torre ebúrnea en la que se ha encerrado, fugitivo del mundo y de sus dolores, consciente de que muy pronto la muerte vendrá a reclamar a él también. En un mundo que se acerca tristemente a su fin, su única esperanza para eternizarse es la de entrar en el selecto número de los artistas que han sabido servir la belleza ideal con su vida; aun así, la posibilidad que sus esfuerzos puedan ser malentendidos, como ha sido durante toda su vida, lo aterriza y transforma este espacio de la memoria en un lugar más sombrío y angustiado de lo que debería ser.

Cerca del final de su vida Dámaso Alonso se encuentra finalmente en aquella prolongada estación otoñal que siempre ha interpretado su sentir más auténtico. En *Hombre y Dios* el crítico madrileño se asoma en la contemplación del límite, de la raya que marca el borde entre ser y no-ser. Procede cautelosamente, abarcando con su intuición estructuras geométricas cada vez más complejas, a partir del punto de origen de todo ser, Dios, con el fin de ensanchar lo suficiente el espacio para ganar un punto de observación sobre la realidad. En teoría, al final de este proceso de expansión debería haber un límite unificador, una garantía que permita la comprensión de la realidad desde el mismo punto de vista de Dios, pero no hay estabilidad en el continuo fluir del tiempo y de las cosas; todo se reduce a un

confuso cuadro de manchas grises, donde Dámaso mismo, a pesar de sus esfuerzos, se pierde.

Al contrario de sus compañeros de generación, Vicente Aleixandre no se rinde. Lleva toda su vida considerando el problema y finalmente, casi al final de aquella, va a encontrar la solución. Toda existencia individual va a acabar en la nada; para dar cuenta del misterioso proceso del devenir, es necesario entonces doblar los esfuerzos, transformando los monólogos en *diálogos*. En *Diálogos del conocimiento* asistimos a una duplicación de las instancias poéticas, que se alternan en dos voces contrapuestas. De esta manera, en el mismo espacio de un poema, pueden entrar la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, el movimiento y la quietud. Las contradicciones que dominan el espacio intermedio y fugaz de la vida, suspendido entre dos abismos, que ni Cernuda ni Alonso habían sabido domesticar, refugiándose respectivamente en un solipsismo imaginativo y en un melancólico conformismo, dejan de traducirse en un incierto balbuceo, y se transforman en cambio en poderosa afirmación del derecho de todo ser vivo a existir y a cantar, en un espacio que se anima y que es real solo cuando hay vida en él.

## Bibliografía

- ALBERTI, RAFAEL (1997) *La arboleda perdida*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- ALEIXANDRE, VICENTE (1976) *Sombra del paraíso*, Leopoldo de Luis (ed.), Madrid, Castalia.
- (1987) *Pasión de la tierra*, Gabriele Morelli (ed.), Madrid, Cátedra.
  - (1990) *Ámbito*, Alejandro Duque Amusco (ed.), Madrid, Castalia.
  - (1992) *Diálogos del conocimiento*, José Mas (ed.), Madrid, Cátedra.
- ALEIXANDRE, VICENTE; ALONSO, DÁMASO; ET AL. (1993) *Álbum. Versos de juventud*, Alejandro Duque Amusco (ed.), Barcelona, Tusquets.
- ALONSO, DÁMASO (1952) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- (1969) *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos.
  - (1981) *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - (1991) *Oscura noticia / Hombre y Dios*, Antonio Chicharro Chamorro (ed.), Madrid, Espasa-Calpe (3ª ed.).
  - (2013) *Hijos de la ira*, Fanny Rubio (ed.), Barcelona, Austral, Espasa.
- ALTISENT, MARTA (1987) "Imágenes y emblemas surrealistas en *Pasión de la tierra y Tentativa del hombre infinito*", en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, Madrid 25-29 de junio de 1984, Madrid, Universidad Complutense.
- ARENDR, HANNAH (1962) *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*, New York, Viking Press.
- ARLANDIS, SERGIO (2005) "Dinamicidad de los clásicos. Eco de *El paraíso perdido* de John Milton en *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre: tras la estela del ángel caído", *Quaderns de filologia. Estudis Literaris*. Vol. X: 215-29.
- AUBERT, PAUL (2010) "La deshumanización del arte. ¿Un manifiesto de las vanguardias?", *Revista de estudios orteguianos*, 21: 133-50.
- AYALA, FRANCISCO (1984, II) *Recuerdos y olvidos - Del paraíso al destierro*, vol. I, Madrid, Alianza.
- BAJTÍN, MIJAIL (1989) *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova, Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus.

- BARRERA LÓPEZ, JOSÉ MARÍA (1999) *Mediodía, revista de Sevilla, números del 1 al 14, 1926-1929*, edición facsímil, Sevilla, Renacimiento.
- BEWELL, ALAN (1989) *Wordsworth and the Enlightenment: Nature, Men and Society in the Experimental Poetry*, New Haven (CT), Yale University Press.
- BLANCH, ANTONIO (1976) *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, CARLOS (1958) “La correlación en la poesía española contemporánea”, en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos: 256-64.
- (1968) *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 2ª edición.
- CANO, JOSÉ LUIS (1960) *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama.
- (1974) *Triunfo*, 598 (16/03/1974): 54.
- CARNERO, GUILLERMO (1988) “Luis Cernuda y el purismo poético”, *Vuelta*, 12, 144: 63-65.
- CASTRO, ELENA (2007) *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor Libros.
- CERNUDA, LUIS (1971) *Perfil del aire*, Derek Harris (ed.), London, Tamesis.
- (1982) *La realidad y el deseo*, M. Flys (ed.), Madrid, Castalia.
  - (1984) *Las nubes / Desolación de la Quimera*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid, Cátedra.
  - (1993) *Poesía completa*, Derek Harris, Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela.
  - (1999) *Un río, un amor / Los placeres prohibidos*, D. Harris (ed.), Madrid, Cátedra.
  - (2002) “Historial de un libro” en Derek Harris, Luis Maristany (eds.), *Prosa I*, vol. II, 2ª ed., Madrid, Siruela.
  - (2003) *Epistolario 1924-1963*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CHICA, FRANCISCO (2002) “Luis Cernuda y la tentación surrealista: 1928-1931”, en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963. [Exposición celebrada en] Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio, 2002.*

- Convento de Santa Inés, Sevilla, septiembre-noviembre, 2002*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Residencia de Estudiantes: 211-34.
- DARNIS, PIERRE (2015) *La picaresca en su centro*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail-Toulouse.
- DEBICKI, ANDREW P. (1970) *Dámaso Alonso*, New York, Twayne Publishers.
- DE LLERA, LUIS (1991) *Ortega y la edad de plata de la literatura española*, Roma, Bulzoni.
- DENNIS, NIGEL (2004) "Luis Cernuda, José Bergamín y *Perfil del aire*", en Nuria Martínez de Castilla; James Valender (eds.) *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DIEGO, GERARDO (1979) *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO (2005) "Luis Cernuda en la órbita de su generación", en Juan Matas Caballero et al. (eds.), *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal.
- DIMOU, CHARALAMPOS (2005) "Regresos fugitivos entre Cavafis y Cernuda", en Juan Matas Caballero et al. (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda. Actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)*, , Tres Cantos, Akal: 233-40.
- DUQUE AMUSCO, ALEJANDRO (1989) "Ámbito de Vicente Aleixandre como signo métrico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 466: 149-62.
- ELIZONDO, SALVADOR (2002) "Cernuda y la poesía inglesa", en J. Valender (ed.) *Luis Cernuda en México*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.: 165-69.
- FERRERES, RAFAEL (1973) "La poesía inicial de Dámaso Alonso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282: 92-111.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, JORGE (2001) "Cernuda, los clásicos y las lecturas adheridas", en M.ª Teresa González de Garay Fernández, Juan Aguilera Sastre (eds.) *El exilio literario de 1939: sesenta años después. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, Logroño, Universidad de la Rioja / GEXEL: 53-66.
- FLYS, MIGUEL J. (1971) "Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso",

*Prohemio*, II: 273-83.

FOMBELLIDA, RAFAEL (2009) “Ámbito: un ‘Big Bang’ metafísico hacia el surrealismo”, en Pureza Canelo (ed.), *Vicente Aleixandre*, Torrejón de la Calzada (Madrid), Juan Pastor: 97-108.

FRAZER, JAMES (1986) *La rama dorada: magia y religión*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (1987) *La poesía española de 1935 a 1975, 2 vols. I: De la preguerra a los años oscuros (1935-1944); II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*; Madrid, Cátedra, 1987.

GORLA, PAOLA L. (2000) “Surrealismo: la palabra de la discordia. Aleixandre vs. primer manifiesto del Surrealismo de Breton”, en Pier Luigi Crovetto; Luis de Llera (eds.), *Autobiografías y polémicas*, Genova, Università degli Studi di Genova.

GRANDE, FRANCISCO (1970) *Apuntes sobre poesía española de postguerra*, Madrid, Taurus.

GRUPO  $\mu$  (1977) *Retórica de la poesía. Lectura lineal, lectura tabular*, Bruxelles, Editorial Complexe.

GUILLÉN, CLAUDIO (1995) *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Sirmio.

GULLÓN, RICARDO (1958) “Itinerario poético de Vicente Aleixandre”, *Papeles de San Armadans*, 32.

GUTIÉRREZ POZO, ANTONIO (2012) “Relectura de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 11: 1-17.

HARRIS, DEREK (1971) “Introducción” a Luis Cernuda, *Perfil del aire*, London, Tamesis.

- (1998) *Metal butterflies and poisonous lights. The language of surrealism in Alberti, Cernuda, Lorca and Aleixandre*, The Barracks, La Sirena, 1998.
- (2002) “Luis Cernuda y su *Desolación de la Quimera*: última voluntad y nueva partida”, en J. Valender (ed.) *Luis Cernuda en México*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.: 153-62.

HEGEL, G. W. FRIEDRICH (2000) *Filosofía dello spirito*, Alberto Bosi (ed.), Torino, UTET.

- HEIDEGGER, MARTIN (1994) "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Eustaquio Barján (ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal: 113-25.
- HUGHES, BRIAN (1987) *Luis Cernuda and the Modern English Poets: a Study of influences of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ILIE, PAUL (1981) *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- JIMÉNEZ RUIZ, JOSÉ (2007) "La racionalidad gramatical de la prosa surrealista o *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre", *Analecta Malacitana*, 2: 467-94.
- KENNETH, ALAN H. (1987) "Critical Provincialism: Poe's *Poetical Principle* in Antebellum Context", *American Quarterly*, 39, 3: 341-54.
- LARA GARRIDO, JOSÉ "Adiós al Góngora del 27", en Rafael Bonilla Cerezo, Giuseppe Mazzocchi (eds.), *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla, Consejería de Cultura.
- LEOPARDI, GIACOMO (2014) *Zibaldone*, R. Damiani (ed.), Milano, Mondadori.
- LORCA, FEDERICO GARCÍA (2008) "La imagen poética de don Luis de Góngora", en Miguel García-Posada (ed.), *Obras completas*, vol. VI, Prosa, 1, Madrid, Akal.
- LUCAS, ANTONIO (2009) "La voz distinta de las cosas: *Pasión de la Tierra*, de Vicente Aleixandre", en Pureza Canelo (ed.) *Vicente Aleixandre*, Torrejón de la Calzada, Madrid, Juan Pastor: 147-51.
- G. MAESTRO, JESÚS (2011) "La poesía de Vicente Aleixandre a la luz del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura", en Itziar López Guil; Jenaro Talens (eds.) *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, Madrid, Biblioteca Nueva: 45-72.
- MESA, JOAQUÍN (1993) "Un poema: 'La fuente (Ingres)', *Ámbito* (1928)" de Vicente Aleixandre", *Crisol*, 17: 22-43.
- MILTON, JOHN (2003) *Paradise Lost*, John Leonard (ed.), London, Penguin.
- MISTRORIGO, ALESSANDRO (2015) *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética*, Sevilla, Renacimiento.
- MONTALE, EUGENIO (2011) *Ossi di seppia*, P. Cataldi (ed.), Milano, Mondadori.
- MORELLI, GABRIELE (1987) "Introducción" a Aleixandre, Vicente *Pasión de la tierra*, Cátedra, Madrid.

- (1997) "Del homenaje gongorino a la Antología de Gerardo Diego: nace un nuevo grupo poético", *Ínsula*, 612: 21-23.
  - (2002) "Poesía e ricezione del primo Cernuda", in Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda*, Udine, Forum.
- MORRIS, CYRIL B. (1972) *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NEIRA, JULIO (2010) "La residencia, los clásicos y el 27", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 78-79-80: 285-95.
- NIETO YUSTA, CONSTANZA (2007-2008) "José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del arte*, 20-21: 285-99.
- NOVO VILLAVERDE, YOLANDA (1978) "El surrealismo alexandrino. *Pasión de la tierra y Espadas como labios*", *Ínsula*, 374-375: 20-29.
- (1981) "*Pasión de la tierra y Espadas como labios: Aspectos cosmovisionarios y simbología surrealistas*", Santiago Daydi Tolson (ed.), *Vicente Aleixandre. A critical appraisal*, Ypsilanti, Bilingual press.
- OLIVÁN, LORENZO (2009) "Fusión de lo creado (El primer Aleixandre)", en Canelo, Pureza (ed.) *Vicente Aleixandre*, Torrejón de la Calzada, Madrid, Juan Pastor.
- OLIVIO JIMÉNEZ, JOSÉ (1972) "Desolación de la Quimera" en *Diez años de poesía española*, Madrid, Ínsula.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1962) *Obras completas*, vol. II y III (1917-1928), Madrid, Revista de Occidente.
- (2005) *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ BAZO, FRANCISCO JAVIER (2004) "Se me han caído, verdaderamente, 'las alas del corazón': Cernuda mortificado (En torno a la primera crítica de *Perfil del aire*)", en Nuria Martínez de Castilla; James Valender, (eds.) *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- PÉREZ ROMERO, CARMEN (1996) "*Sombra del paraíso*, de V. Aleixandre, a la luz de la Biblia, Milton y Blake", *Anuario de Estudios Filológicos*, 19: 381-96.
- PITTARELLO, ELIDE (2002) "Una poética de la pintura: Cernuda hacia Ticiano" en Renata Londero (ed.) *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso*

- Internazionale nel I centenario della nascita, Udine, 24-25 maggio, 2002, Udine, Forum: 85-100.*
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2013) "Era una tarde de un jardín umbrío", *Bulletin Hispanique*, 115-1: 305-58.
- PUCCINI, DARIO (1979) *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel.
- RIDRUEJO, DIONISIO (1972) "La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra", en *Triunfos*, n. 16-17.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, NURIA (2014) "Exilio y religión. Sobre el Dios cristiano en la obra de Luis Cernuda", en Mario Martín Gijón; José Antonio Llera (eds.) *Luis Cernuda Perspectivas europeas desde el exilio*, Madrid, Xorki: 299-307
- ROSSO, MARIA (1994), *La voce, l'eco, il silenzio. Égloga, Elegía, Oda e Un río, un amor di Luis Cernuda*, Torino, CELID.
- (2002), *Cernuda e le traiettorie del paesaggio*, Roma, Carocci.
- ROZAS, JUAN MANUEL (1995) *La Generación del '27 desde dentro*, Madrid, Istmo.
- RUBIO, FANNY (2013) "Introducción y guía de lectura" en Alonso, Dámaso (2013) *Hijos de la ira*, Fanny Rubio (ed.), Barcelona, Austral, Espasa.
- RUIZ-NOGUERA, FRANCISCO (1991) "Dámaso Alonso – Luis Cernuda: crónica de un desafecto", *Ínsula*, 530: 12-13.
- SCIACCA, MICHELE (1974) *Reflexiones "inactuales" sobre el historicismo hegeliano*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SOBEJANO, GONZALO (1979) "Sombra del paraíso ayer y hoy", *Cuadernos hispanoamericanos*, 352-353-354: 370-83.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS (1991) "Cubismo y creacionismo: matices del gris", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9: 39-49.
- (2007) *Una densa polimorfia de belleza: Góngora y el grupo del 27*, Málaga, Consejería de Cultura.
- TALENS, JENARO (1975) *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- TYNIANOV, YURI NIKOLAEVIC (1973) *Formalismo e storia letteraria : tre studi sulla poesia russa*, Maria di Salvo (ed.), Torino, Einaudi.
- ULACIA, MANUEL (1986) *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia.

- VALDÉS, JORGE H. (1983) "La aportación de *Égloga, Elegía, Oda* a la Revolución Poética de Luis Cernuda", en Jiménez Fajardo, J. Wilcox (eds.) *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the 20's*, Lincoln, Nebraska, SSSAS: 97-112.
- VALENDER, JAMES (2003) "Luis Cernuda y la Guerra Civil: reflexiones desde el exilio (1938-1962)", en Manuel Aznar Soler (coord.) *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, Barcelona, Gexel: 649-66.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE (1984) "Introducción" a Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra.