

La vida en la poesía de Vicente Aleixandre

Espadas como labios y La destrucción o el amor

Laia Dobao Sánchez

Tutoras: Lara Vilà Tomàs y Montserrat Escartín Gual

Grado en Lengua y Literatura españolas

Facultad de Letras. Universitat de Girona

Junio 2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. ASPECTOS DE UNA BIOGRAFÍA	5
1.1. Datos biográficos. Enfermedad y encuentros en Velintonia	5
1.2. Filografía del poeta: amor pasión y bisexualidad	9
2. HIJO DE SU ÉPOCA	16
2.1. El homenaje a Góngora	16
2.2. Las revistas literarias	19
2.3. El grupo poético del 27: tradición y vanguardia	22
3. LA POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE ENTRE 1932 Y 1935	30
3.1. Vicente Aleixandre y el Neorromanticismo	30
3.2. La retórica amorosa de Vicente Aleixandre	38
CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA	52
APÉNDICE DOCUMENTAL	56
A ti, viva	57
Acaba	58
Cobra	60
Con todo respeto	61
Después de la muerte	63
El desnudo	65
El escarabajo	66
El frío	68
Ida	69
Juventud	70
La luz	71
Mañana no viviré	72
Mina	73
Nube feliz	74
Resaca	75
Se querían	77
Silencio	78
Sin luz	79
Soy el destino	81
Suicidio	83

Total amor	85
Triunfo del amor	86
Unidad en ella	88
Ven siempre, ven	89
Verdad siempre	90
Vida	91
X	92

INTRODUCCIÓN

En el prólogo a su antología *Poemas amorosos* (1960), Vicente Aleixandre afirma que “es la vida la que inserta o proporciona los subtemas”¹ y, por lo tanto, lo importante es la “lealtad a sí mismo (y a la vida en torno) que es el único modo de empezar a ser leal a los demás”². Según la concepción del Nobel, vida y obra serían dos elementos que confluirían en el proceso de creación literaria y la una se convertiría en el resultado de la otra. En este sentido, el objetivo del presente trabajo es demostrar que las vivencias personales son el eje de la inspiración poética para el autor, especialmente en las obras *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935), sobre todo por las experiencias concretas del poeta en el amor y la enfermedad.

Entre 1926 y 1936, es probable que Aleixandre viviera algunos de los mejores años de su vida, tanto en el ámbito personal como literario. Si bien la enfermedad renal crónica condicionó al escritor desde la juventud hasta su muerte, no impidió que su actitud ante el mundo siempre fuera vitalista. Durante ese período, el Nobel formó parte del grupo poético del 27, una de las propuestas poéticas más importantes para la literatura española del siglo XX. Así pues, el escritor conoció de primera mano las innovaciones literarias que se introdujeron entonces en la tradición poética peninsular, como el Surrealismo o las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. No solo eso sino que, además, aunque la crítica ha establecido que no hubo un movimiento surrealista como sí ocurrió en Francia, Aleixandre reflejó en los poemas de esta época algunas de las técnicas que proponía André Breton en sus manifiestos. Todos estos aspectos confluyeron en el Neorromanticismo de los años 30, momento en que el amor y los sentimientos humanos reaparecen en la poesía de algunos autores del 27 como Pedro Salinas, Luis Cernuda o el propio poeta sevillano.

Por todos los motivos expuestos en el párrafo anterior, este trabajo va a ocuparse de forma particular de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. Es cierto que *Residencia en la tierra* (1928) y *Sombra del paraíso* (1944) también podrían estudiarse desde estas perspectivas, pero, por razones de espacio, se ha optado por analizar las obras que la crítica ha considerado más importantes en la trayectoria poética del Nobel. No hay que olvidar, además, que Aleixandre ganó el Premio Nacional de Poesía con *La destrucción o el amor* en 1934, cuando la obra todavía no había sido editada ni publicada.

¹ Aleixandre, 2002: 405.

² *Ibíd.*

En aquellos años, la influencia del contexto literario se percibe no sólo en su poesía, sino también en las cartas que dirigió el autor a numerosos destinatarios. Es importante tener en cuenta que, debido a su enfermedad, el escritor debía realizar largos períodos de reposo (tanto en su casa de Velintonia como en Miraflores de la Sierra), así que una de las formas por las que optó para no perder el contacto con sus amigos u otros artistas fue la correspondencia. Por ejemplo, el sevillano comparte sus inquietudes estéticas (y personales) con Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez o, más tarde, Miguel Hernández.

Resulta fundamental, para el tema del presente trabajo, tener muy en cuenta las cartas que escribió el poeta a Gregorio Prieto. Entre 1927 y 1938, el artista valdepeñero se convirtió en uno de los destinatarios más frecuentes de las cartas de Aleixandre. En la correspondencia entre el Nobel y el pintor, se dibujan los aspectos fundamentales de la teoría amorosa aleixandrina, que aparecen en aquellas cartas en las que el grado de intimidad y confidencialidad es más elevado. En realidad, los poemas erótico-amorosos de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* reflejan algunas de las ideas que el Nobel expone en sus cartas a Prieto. De igual forma, en muchas de las misivas, el escritor deja su alma al descubierto y llega a contarle, sin pudor y con sinceridad, alguna experiencia fugaz con un hombre, así como también le habla de María Valls o Eva Seifert. En este sentido, la fundación que custodia estas cartas, aunque permite su consulta, no autoriza su reproducción íntegra, por lo que solamente se pueden ofrecer al lector aquellos fragmentos que sustentan la hipótesis planteada al principio del presente trabajo.

Tanto la correspondencia aleixandrina publicada como la inédita conforman un paratexto imprescindible para la comprensión de la poesía del autor. Varias son las teorías que defienden la carta personal como un medio de expresión en el que el escritor, en un tono confidente, cuenta al destinatario sus reflexiones o experiencias más íntimas. Se trata, pues, de un rasgo que comparten también los epistolarios de Aleixandre porque, de hecho, muchas de las misivas que el Nobel escribió revelan aspectos de su obra que, hasta el momento, no se habían contemplado, como la confesión de la bisexualidad del autor. Así y más allá de las marcas de género que puedan definir lo amado como hombre o mujer, las almas (que son lo verdadero) y la muerte toman el protagonismo en la poesía de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. De este modo, afirmar que ambas obras están consagradas única y exclusivamente a una entidad femenina podría considerarse un error porque la concepción del amor que defendía el sevillano era mucho más amplia.

Aparte de las cartas ya comentadas, se han tenido en cuenta las composiciones de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, de la antología *Poemas amorosos*, con el objetivo de establecer una suerte de poética amorosa que permita analizar con más profundidad dichas obras. Es necesario comentar que, para realizar un análisis más completo de la filografía del autor, se han considerado otros poemas que Aleixandre no incluyó en dicha selección y que podrían ser objeto de un estudio futuro. Para las composiciones que se encuentran fuera de *Poemas amorosos*, se ha tomado como referencia la *Poesía completa* (2017) del Nobel editada por Alejandro Sanz y publicada por Lumen. Al final del presente trabajo, además, se incluyen, en apéndice y por orden alfabético del título, todos los poemas aludidos del escritor sevillano en el tercer apartado para facilitar el acceso del lector a los textos, cuya reproducción procede de la última edición mencionada de *Poesía completa*.

“La vida en la poesía de Vicente Aleixandre” se divide en tres secciones. En primer lugar, se presenta la biografía del poeta atendiendo a aquellos aspectos que inciden, de una forma u otra, en los poemas estudiados aquí: el amor y la enfermedad. En segundo lugar, se trata de forma general el contexto literario de los años de composición de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*: la importancia de las revistas literarias, el grupo poético del 27, el Neorromanticismo... En tercer y último lugar, se propone una poética aleixandrina que refleja cómo la vida personal y el pensamiento literario del poeta son decisivos para la creación de ambos poemarios, ya que, como se ha comentado al principio, una se ve influida por la otra.

Se han tenido que omitir algunos aspectos por motivos de pertinencia y espacio, aunque, si se aplicara el presente análisis a otras obras posteriores del autor como *Mundo a solas* (1950) o *Historia del corazón* (1954), podría dibujarse una filografía aleixandrina global que podría constatar si cambia (o no) con el paso de los años. De igual forma, un análisis más detallado de las imágenes telúricas que aparecen en *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* podrían ser similares a las de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, pues se sabe que la obra circuló manuscrita antes de que el chileno llegara a España a principios de 1934. Asimismo, como Vicente Aleixandre no pudo exiliarse durante la Guerra Civil por motivos de salud, su casa en Velintonia se convirtió en el lugar donde acudían poetas (jóvenes y consagrados) en busca de consejo literario, por lo que el estudio de este círculo literario podría proporcionar nuevas perspectivas en la poesía de posguerra.

Para acabar, dar las gracias a Lara Vilà por sus consejos y su predisposición para tutorizar el trabajo. A mis padres y mi hermano, por la paciencia y el cariño. A Karen, por su granito de arena en algunos análisis. A Alejandro Sanz, por su conocimiento sobre Aleixandre y los poemarios elegidos para el estudio. A la Fundación Gregorio Prieto, por facilitar el libre acceso al material epistolar, la reproducción de aquellos fragmentos más importantes y la lectura de estas cartas tan extraordinarias. Pero, sobre todo, a Montserrat Escartín; por su ilusión, su cariño, su dedicación y su decisión de seguir de cerca este estudio.

1. ASPECTOS DE UNA BIOGRAFÍA: LA ENFERMEDAD Y EL AMOR EN LA VIDA DE VICENTE ALEIXANDRE

Como bien recoge Emilio Calderón en *La memoria de un hombre está en sus besos*, Vicente Aleixandre nunca hizo confidencias sobre su vida más allá de algún comentario que pudiera aparecer en sus obras, sus prólogos o sus discursos. De hecho, en una carta a Gerardo Diego, el poeta asegura que “mi vida es mía y no tengo por qué ponerme a contársela a nadie”³. Aunque, en un principio, el Nobel se muestra reticente a aportar datos sobre sí mismo, en el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor*, de 1944, no duda en hablar, por ejemplo, de sus inicios poéticos. En la edición de las *Prosas completas* de Alejandro Amusco, aparece un capítulo titulado “Apuntes para una autobiografía”⁴ (sin fecha) en el que Aleixandre trata los momentos más importantes de su vida: la infancia, los primeros poemas, los amigos, el ingreso en la Real Academia... Si bien los datos que aparecen en todas estas obras son ciertamente objetivos, la gran cantidad de cartas que el poeta intercambió con numerosísimos amigos y escritores conforman un corpus imprescindible para conocer los aspectos más íntimos de su vida. Así pues, aunando las fuentes que se acaban de mencionar, acabaría siendo posible perfilar una biografía del poeta, por mucho que Delgado⁵, Gil de Biedma⁶ o el propio Aleixandre⁷ creyeran que no.

1.1. Datos biográficos. Enfermedad y encuentros en Velintonia

Vicente Pío Marcelino Cirilo Aleixandre Merlo nació en Sevilla el 28 de abril de 1898, pero en 1901 la familia se traslada a Málaga, donde “aprendí a leer, que es el segundo nacimiento”⁸ (gracias, en gran parte, a su abuelo materno Antonio y su biblioteca) y donde conoció a Emilio Prados (compañero de los primeros años de escuela). En 1909, sin embargo, los Aleixandre-Merlo se ven obligados a mudarse a Madrid por la frágil salud del padre, cuando el niño ya había acabado la etapa preparatoria para empezar el bachillerato.

³ La carta fecha del 14 de marzo de 1931 (Aleixandre, 2001a: 64 – 65).

⁴ Aleixandre, 2002: 617 – 628.

⁵ “Las memorias de Aleixandre son unas memorias imposibles. Por lo menos en el sentido crítico que suele acompañar a este tipo de textos. Unas memorias exigen del autor palabra descarnada y ausencia de compasión, a veces” (cfr.: Calderón, 2016: 13).

⁶ “Creo que una biografía de Vicente Aleixandre sería tan apasionante de leer como imposible de escribir, porque él estuvo siempre un poco más allá de los hechos e incluso de los poemas en que se manifestaba” (cfr.: *ibíd.*, 11).

⁷ “Mi vida ha sido una vida continuada sin grandes accidentes de biografía externa. A veces digo yo que soy un poeta sin biografía aparente” (cfr.: *ibíd.*).

⁸ Aleixandre, 2002: 355.

Junto al abandono de la ciudad, que el poeta recordaría más tarde en *Ciudad del paraíso*, la muerte de su abuelo Antonio supone un golpe durísimo para el joven Aleixandre, quien, desde ese momento, se sirve de la lectura como un método de evasión.

Hasta entonces, Aleixandre era “un muchacho saturado de lectura, entusiasta hasta la obsesión de la literatura (...); y desconocedor, *evitador* de la poesía”⁹, pues detestaba las lecturas poéticas que le obligaban a realizar en la escuela. No es hasta 1917 que el Nobel se encuentra con la poesía de Rubén Darío gracias a Dámaso Alonso, con quien coincide veraneando en Navas del Marqués, un pequeño pueblo abulense. En este sentido,

...aunque Darío fue el revelador de mi ser, mis primeros versos no fueron ya rubenianos. Machado el primero y Juan Ramón poco después, fueron las grandes sombras que, como en otros muchachos de mi generación, velaron sobre mis primeros versos juveniles.¹⁰

En 1920 el poeta publica “Noche” en la revista sevillana *Grecia*, pero lo hace bajo el pseudónimo Alejandro G. Pruneda, igual que, entre 1917 y 1922, reúne sus poesías con Julio Cerdeiras, los hermanos Álvarez Serrano y Dámaso Alonso en *Álbum*. “La poesía, en cualquier caso, no es entonces más que una afición, una vocación oculta y secreta que compagina con trabajos en la Compañía de Ferrocarriles Andaluces”¹¹. En todo momento, sin embargo, Aleixandre evitaba a toda costa difundir sus versos por un motivo del que no fue consciente hasta años después:

Si yo entreveraba mis primeros versos con el descuidado estudio de unas asignaturas, escribiéndolos furtivamente, no hablando de ellos a nadie, no mostrándolos a nadie, y esto durante varios años, yo no era el poeta consciente de su vocación que sabe lo que quiere e intenta realizarlo, de cara al porvenir. Obedecía a un instinto primario y confuso, poderoso y casi inconfesable. (...), no enseñaba nunca mis versos. No era modestia (...) era miedo al dolor. (...) temía inmensamente ser herido, si por allí pasaban unos ojos más sabios que de repente fulminasen la anonadadora sentencia. / (...) afloró con el cambio que años después una enfermedad larga y grave imprimió al rumbo de mi existencia. Edad: veintitantos años. Campo y soledad.¹²

Efectivamente, en 1922 (con veinticuatro años), el poeta mantuvo una breve relación amorosa con María Valls, una artista de cabaret más conocida como Carmen de Granada que bailaba por las noches en uno de los locales más famosos del Madrid de la época: el *Maxim's*. Como fruto de su amor, la muchacha le transmitió una gonorrea que le dejó a Aleixandre una cojera de por vida y que no duda en recordarle a Dámaso en una carta del 10 de marzo de 1930:

⁹ *Ibíd.*, 356.

¹⁰ Aleixandre, 2002: 356 – 357.

¹¹ Calderón, 2016: 130.

¹² Aleixandre, 2002: 357.

¿Te acuerdas de mis preocupaciones con mi cojera? ¡Todavía, Dámaso, todavía hago mil estudios para disimularla lo que puedo! (...) todavía tengo momentos de timidez por esta cosa física, y atravesar un salón donde mi figura resulte aislada y comprobables mis movimientos, todavía me atemoriza y me detiene. Nunca socialmente he sido audaz, pero mi defecto físico ha venido a recortarme aún más. De esto hace ya casi ocho años.¹³

En abril de 1925, la salud del Nobel empeoró drásticamente, pues el urólogo Isidro Sánchez Covina le diagnosticó una tuberculosis renal. Las posibilidades de tratamiento eran pocas, muy concretas y se basaban en reposo absoluto y helioterapia, dos remedios que la situación económica de la familia convertía en viables.

Después de todo, el autor admite que su “experiencia del dolor ha sido enriquecedora (...). La enfermedad me ha hecho distinto. Un hombre y un poeta diferentes”¹⁴. Es más, a lo largo de la tradición literaria, muchos otros escritores y artistas “se refugiaron en un mundo de palabras [y] otros, convalecientes, aprovecharon el largo tiempo de reposo para descubrir o acrecentar su vocación”¹⁵. Por mencionar algunos nombres: John Keats, Edgar Allan Poe, Bécquer, Pío Baroja, Julio Cortázar, Camilo José Cela, Sylvia Plath... No solo eso, sino que obras como las de Cesare Lombroso¹⁶ o Leopoldo Cortejoso¹⁷ también dan cuenta de la estrecha relación que la literatura mantiene con la medicina, y viceversa.

De acuerdo con lo expuesto en el párrafo anterior, la escritura se convirtió en una tarea que Aleixandre ejercía asiduamente, tanto en Aravaca como en Miraflores de la Sierra (donde el poeta se retira a descansar). De hecho, en 1926, aparecieron cinco poemas en la *Revista de Occidente* firmados por el escritor, sin pseudónimo, ocasión que él mismo recuerda con claridad:

Y el temor a esa sentencia me retenía de enseñar. Y si se rompió, esto fue por una verdadera fractura que me jugó el pequeño destino del muchacho que yo era. Una vez vinieron unos amigos a buscarme (...). Me marché a vestirme y no me di cuenta que había dejado mis papeles encima de la mesa. Cuando volví, los papeles habían sido descubiertos y los amigos habían leído mis poemas que estaban ahí encima. Entonces se rompió el tabú. Me quedé sofocado, pero creo que tranquilo. (...) Salieron con mis poemas. Azares de la vida. Unos días después los llevaron a la *Revista de Occidente*.¹⁸

¹³ *Ibíd.*, 736 – 737.

¹⁴ *Cfr.*: Calderón, 2016: 142.

¹⁵ Escartín, 2014: 2.

¹⁶ *Genio et follia* (1872).

¹⁷ *El dolor en la vida y el arte: Ensayos médico-biográficos sobre tuberculosos célebres* (1943). Más aun, Cortejoso asegura que, en la vida de dichos autores, “(...) surge el afán de convertir en obra tangible lo que era incorpóreo e irreal, el deseo de transformar la belleza viva y palpitante lo que era imagen y pensamiento, y de este modo, (...) contribuye a lograr el triunfo del espíritu” (*cfr.*: Calderón, 2016: 142).

¹⁸ Aleixandre, 2002: 622 – 623.

Por fin, el 17 de junio de 1932, mientras se preparaba la edición de *Espadas como labios*, Vicente Aleixandre ingresó en el sanatorio donde dos días más tarde le sería extirpado uno de los riñones. En este instante crucial en la vida del poeta, fue su gran amigo Federico García Lorca quien le llevó hasta el lugar, un momento que ambos vivieron con gran dolor y desconcierto, pues eran conscientes del riesgo que conllevaba una operación de tal envergadura. De hecho, así lo comenta el autor del *Romancero gitano* en una carta que le mandó a Carlos Martínez-Barbeito el 18 de junio de 1932, tras acompañar

...a mi querido Vicente Aleixandre otra vez al sanatorio y mañana le extirpan un riñón. / Es una operación grave. Cuando se despidió de mí, se echó a llorar de un modo que no podía consolarlo. Yo quise ser fuerte, pero no pude. El médico me ha dicho que corre peligro y yo estoy desolado. La vida es injusta con él, y a medida que tiene más dolor, es más bueno y más dulce y más profundo. Paso unos días amargos.¹⁹

Aleixandre padeció gran cantidad de recaídas, algunas de ellas muy importantes, como la que sufrió en la primavera de 1937, que le mantuvo en cama hasta 1939, motivo por el que el poeta no pudo abandonar España durante la guerra civil, a pesar de las constantes intercesiones de Dámaso Alonso para conseguirle un pasaporte. De hecho, la herida no cerró hasta mediados de noviembre de 1932 y, además, le dejó muchos otros problemas de salud como taquicardia o mala circulación. Se trata, no obstante, de elementos de los que el Nobel no se lamenta porque “(...) en fin, salvé la vida: ¿es poco?”²⁰.

A pesar de su condición de enfermo crónico y la fuerte presencia de la muerte durante este tiempo, el dolor que sentía el poeta se transformó en un poderoso sentimiento de vitalidad absoluta que se ve reflejado en muchas de sus cartas y, por supuesto, en sus poemas, ya que

...si muero viejo seré viejo solo por fuera. Amor, dicha, vida serán siempre como señales externas que me llaman, me hacen signos, sonrén, cobran cuerpo, luz y me producen un vigoroso anhelo siempre nuevo.²¹

Esta larga enfermedad tuvo dos consecuencias fundamentales en la vida social del autor. Por un lado, Vicente Aleixandre no asistió al homenaje a Góngora que se celebró en el Ateneo de Sevilla en 1927, pues estuvo ausente en los inicios del grupo poético por “imposibilidad física”²², dado que se encontraba en Aravaca reponiéndose de sus dolencias. Es necesario señalar, sin embargo, que el poeta no se sintió aislado en ningún mo-

¹⁹ Lorca, 1997: 739.

²⁰ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

²¹ Aleixandre, 2002: 622 – 623.

²² *Ibíd.*, 624.

mento, más bien al contrario: el Nobel hizo uso de la carta ante su imposibilidad física para comunicarse con sus compañeros poetas, así que nunca perdieron el contacto. Es más, podría llegar a considerarse que “las cartas de Aleixandre son el instrumento vehicular del grupo”²³.

Por otro lado, desde que la familia Aleixandre-Merlo llegó a su casa madrileña de la calle Velintonia en 1927, el lugar se convirtió en el centro de reunión del grupo de amigos del Nobel, entre los que se encontraban Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Gregorio Prieto, Manuel Altolaguirre, Andrés Acero, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Deila del Carril, Carmen Conde... y muchos otros. Eso sí, los horarios de visita eran muy pautados y el poeta pedía siempre encarecidamente que se respetasen: por la mañana, los amigos cercanos; a partir de las cuatro y media hasta las nueve y media, los íntimos. En este sentido, Pere Gimferrer decía que “Vicente Aleixandre no vivió una sola vida, sino muchas: la suya propia, y (...) tanto la literaria como la personal de cada uno de sus numerosos amigos y discípulos”²⁴.

En consecuencia, la casa de Velintonia se consagró como un lugar con un ambiente propicio para la confesión, donde quienes la visitaban se sentían como en la suya. Incluso “Cernuda asegura sentir una desgarradura cada vez que tiene que despedirse, ya que el ambiente afín en nada se parece al mundo hostil de afuera”²⁵. Es más, en el momento en que empezaron los encuentros en Velintonia, lo hicieron también los rumores sobre las preferencias sexuales de Aleixandre²⁶, seguramente por las conversaciones distendidas y relajadas que se mantenían en la casa. Ejemplo de ello es un tarjetón escrito por Carmen Conde, una de las mejores amigas del poeta, en el que figura un listado de nombres que hace referencia a los amores y amantes del escritor que ella conocía: Carmen de Granada (María Valls), Eva (Seifert), José Manuel García Briz, Andrés Acero y Carlos Bousoño²⁷.

1.2. Filografía del poeta: amor pasión y bisexualidad

Aunque fue María Valls quien dejó una de las huellas más visibles en la vida del Nobel, Margarita Alpers fue el primer amor de Aleixandre, una de sus alumnas de las leccio-

²³ Calderón, 2016: 198.

²⁴ *Ibid.*, 163.

²⁵ *Cfr.*: *ibid.*, 158.

²⁶ Así se recoge en uno de los capítulos de *Entre dos oscuridades un relámpago, en recuerdo de Vicente Aleixandre* (editado por Alejandro Sanz): “Conversaciones con Vicente Aleixandre y una carta” de Manuel Mantero (*cfr.*: *ibid.*, 162).

²⁷ *Cfr.*: *ibid.*, 525. En este trabajo, sin embargo, se omite la relación del Nobel con Bousoño porque excede del tramo cronológico elegido, como se expone en la introducción.

nes de lenguaje comercial para extranjeros que impartía en la Residencia. Ambos vivieron una relación feliz, “quizá porque no hubo ni un instante de sombra o disgusto entre los dos, sin las complicaciones sentimentales que suele arrastrar la pasión”²⁸. Volviendo a la nota de Conde, en 1923, Dámaso Alonso presenta a Aleixandre y a Eva Seifert, una mujer alemana por quien el poeta no se sentía atraído físicamente (él mismo lo confiesa), pero que, sin embargo, le conquistó por su ternura. De hecho, la historia entre los dos se prolonga en forma de “amistad consolidada, cómplice, con derecho a roce (...) cuyo eje es la literatura, la propia obra del poeta y las traducciones de autores alemanes que Eva (...) le proporcionaba”²⁹ y, aunque sus encuentros se interrumpieron durante las dos guerras, fueron retomados en los años 50.

En 1926, Vicente Aleixandre conoce a José Manuel García Briz en Aravaca, con quien mantuvo una relación de tres años, de ser cierto lo anotado en el tarjetón que escribió Carmen Conde. De hecho, el Nobel le habló de él a Gregorio Prieto en alguna de sus cartas, alegando que “es elegantísimo, con un pelo negro rizado, unos ojos grandes, una boca que es como una fruta, un cuerpo de leopardo. Una felicidad”³⁰. Aunque el poeta no supiese con claridad la fecha de su primer encuentro con García Briz, recordó con Luis Antonio de Villena que “le miré, me miró, y ahí comenzó todo. José Manuel fue mi primer amante varios años. Era un chico muy atractivo”³¹. Esta situación de felicidad que vive con el joven madrileño cambia por completo cuando Aleixandre afianza su relación con Andrés Acero, un muchacho barcelonés que había conocido antes de que le extirparan el riñón en 1932. Al final, la pareja se separó cuando Acero se vio obligado a exiliarse en 1937 y, después de haber pasado por varios campos de concentración franceses, el joven se suicidaría en 1950.

Como puede observarse, las relaciones que Vicente Aleixandre vivió durante todo este tiempo fueron ciertamente fugaces, sin importar “tanto el sexo de lo que se ama como su trascendencia”³². Otro ejemplo significativo de ello es una carta que el escritor manda a Gregorio Prieto el día 30 de agosto de 1930 porque es el único con el que puede hablar “con esta claridad tan buena”³³. En ella, el poeta se desnuda sentimentalmente con su interlocutor y le explica un encuentro fortuito que tuvo en Royat, una ciudad francesa:

²⁸ Cfr.: *ibíd.*, 257.

²⁹ *Ibíd.*, 267.

³⁰ Cfr.: *ibíd.*, 273.

³¹ Cfr.: *ibíd.*, 274.

³² *Ibíd.*, 255.

³³ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

Pero, de pronto, lo imprevisto (...). Un muchacho, André (...). Una noche salimos; yo no pensaba en nada, fue él el que osó. Hablamos y saltó la chispa, esa rara luz, ese no sé qué que tú tan bien conoces (...). Y de pronto... ¡Qué noche! Anduvimos, nos sentamos, hablamos, casi cantamos. La noche estaba vencida, era nuestra y estaba entre nuestros labios. Después los cinco días fueron cinco soles sobre la piel, quemando. Hasta deshacernos, hasta ser como un río, como un agua vivida que dice adiós, que se va, que se pierde. Porque así hay que perderse. Es la única manera. Solo así es posible la vida y el arte y la belleza moral. La verdad, que hay que vivirla (...). Ahora ya no le veré, se fue a Argel (...).³⁴

En este caso, Aleixandre no está hablando de un amor consolidado sino de un encuentro ocasional y marcado por la pasión, así que el enamoramiento sería el eje que vertebraría la concepción del amor que tiene el poeta, más que el amor entendido como un sentimiento que nace de la voluntad más allá del instinto: “hay que perderse (...) solo así es posible la vida”³⁵. En realidad, no hay que olvidar que tanto lo imprevisto como el azar son dos ideas que proceden del Surrealismo francés, que llega a España en 1929, por lo que ambas estarían directamente relacionadas con la estética de la poesía aleixandrina.

Teniendo en cuenta algunas de las teorías sobre el amor más representativas, las relaciones sentimentales que vivió el Nobel durante estos años se encontrarían dentro de lo que Stendhal definió como «amor-pasión»: una percepción subjetiva que proyecta en el objeto amado un conjunto de atributos (casi siempre imaginarios), indiscutibles para quien ama. Estas cualidades se superponen en la persona a modo de cristales, pero se rompen cuando el amante se da cuenta de que la realidad del sujeto era otra. De este modo, según el escritor francés, si bien el amor “nace y muere sin que la voluntad tenga en ello la menor parte”³⁶, el «amor-pasión» perdura en el tiempo porque “siempre hay una duda que calmar”³⁷.

No hay que perder de vista, recordando a Denis de Rougemont, que “es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento”³⁸. En realidad, a lo largo de la tradición literaria occidental (y el poeta malagueño no fue una excepción), se ha preferido este amor que hiere antes que uno ideal. Ya en la Antigüedad grecorromana, la concepción del amor se entendió “casi siempre como pasión dolorosa y, no obstante, digna de ser vivida y en sí misma deseable”³⁹. Por ejemplo, los poemas de Catulo reflejaban

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Stendhal, 2013: 54.

³⁷ *Ibíd.*, 171.

³⁸ Rougemont, 2015: 16.

³⁹ Paz, 1993: 75.

una relación con Lesbia en ocasiones feliz, pero también llena de celos, traiciones y abandonos⁴⁰ (igual que ocurrió en la poesía de Bécquer en el siglo XIX).

A diferencia de Stendhal y Rougemont, José Ortega y Gasset consideraba que la teoría que proponía el primero era desesperanzadora, en el sentido de que “se ama el amor, y lo amado no es, en rigor, sino un pretexto”⁴¹. El filósofo madrileño creía que el amor era un acto de la voluntad y el enamoramiento, un estado que posee al sujeto sin la participación de este, “un estado de imbecilidad transitoria”⁴². Así pues, el «amor-pasión» sería una suerte de encantamiento en el que el amante se encontraría inmerso, pero no podría definirse como «amor» porque “un amor pleno (...) no morirá: su calidad sentimental perdura intacta”⁴³.

Otra de las formas en las que Aleixandre concibe el amor es la «enajenación» o, mejor dicho, el «enajenarse». Según el diccionario de la RAE: ‘desposeerse, privarse de algo’; según el poeta: “no sentir cada uno su cuerpo sino el otro”⁴⁴. De hecho, así lo describe en varias ocasiones en las cartas a Gregorio Prieto:

En fin, Gregorio, que hay que vivir y procurar ahogar la vida hasta fundirse con ella. Una especie de embriaguez clarividente de besos y de tacto; de comprobación y arrebato. Enajenarse, sacarse de uno, darse. Y el amor esto lo realiza y te da la síntesis de la vida, hasta su presentimiento de la muerte.⁴⁵

Si se trata de amar, sin embargo, también debe aceptarse “su martirio (...) y su delirio”⁴⁶ porque “entre tanto amor, tanta dicha, tanta espina también”⁴⁷. Para el Nobel, el amor está lleno de extremos⁴⁸ pero, sobre todo, de pasión⁴⁹.

En todas estas relaciones del poeta, así como la que mantendrá años después con Carlos Bousoño, se repite un patrón más o menos común (aunque no en todas ellas): el encadenamiento, el acabamiento y la consumición que le hacen afirmar “*amo, ergo muero*”⁵⁰. De acuerdo con esto, la sensación que experimenta Aleixandre en sus relaciones amorosas

⁴⁰ A modo de ejemplo, véanse los poemas LXXII o LXXV de Catulo.

⁴¹ Ortega y Gasset, 2018: 72.

⁴² *Ibíd.*, 99.

⁴³ *Ibíd.*, 79.

⁴⁴ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ “(...) siento el amor de un modo tan absoluto que solo puedo compararlo con un extremo, con la muerte” (*ibíd.*).

⁴⁹ “El amor lo atraviesa de espadas como labios, que lo poseen y lo destrozan, lo destruyen, convirtiéndolo en espasmo y éxtasis hacia el vuelo, hacia el aligeramiento de la carne por la pasión” (*ibíd.*).

⁵⁰ Calderón, 2016: 326. La concepción aleixandrina del amor juega con lo dicho por Unamuno en *Niebla*: “*amo, ergo sum*”, palabras de Augusto Pérez, quien destacaba el sentido existencialista del amor y su importancia como factor para justificar la vida.

es ciertamente romántica, en el sentido que todo es amor o muerte. No solo eso sino que, además, él mismo admite que, en algunas ocasiones, “amistad mucha, pero amor sentí sólo un instante (...), luego no volví a sentir más”⁵¹.

Cuando Aleixandre habla sobre el amor, además, no distingue entre mujer u hombre en ningún momento, como se ha mencionado, sino que los cuerpos son los que toman el protagonismo o, más aun, las almas: “comprendo los besos por todo el cuerpo, ya que las almas no pueden besarse”⁵². De acuerdo con esta última idea, el cuerpo actúa como un mero instrumento para que las almas (lo verdadero) puedan llegar a sentirse y “entonces se ama todo y los besos saben a alma, y todo está ligado como una sola cosa”⁵³.

Siguiendo con el planteamiento anterior, en más de una ocasión, Aleixandre trata aspectos de su propia alma,

...más compleja que la tuya, porque hay en mí una dualidad que en ti no existe. (...) He amado a varias mujeres en mi vida, una vez con ceguedad. Hasta hace pocos años, muy pocos, entre dos amores de esta clase, no apareció en mí el germen de contemplaciones desinteresadas y ardientes, como las que tú sientes.⁵⁴

En este punto, es necesario reproducir otro de los pasajes de la correspondencia entre el Nobel y Prieto en los que el escritor evoca de nuevo a García Briz:

...mi amigo J.M. es lo conocido, pero le quiero mucho. Para mí es siempre como el agua fresca, alegre, que corre y no lo sabe, que pone una sonrisa en el ceño de la montaña. Tiene una novia, pero me alegra siempre que lo deja todo y corre a mí y me pide que me esté, y quiera estar todo el tiempo a mi lado. Yo le miro siempre como si tuviera 18 años o menos y le beso casi como a niño, y él se encoge en mi pecho y sonrío con sus ojos azules y su voz suena como un trémulo casi virgen.⁵⁵

En este breve fragmento, Aleixandre admite que otros amigos suyos vivían una posición similar a la suya, por dos motivos fundamentales. Por un lado, muchos de los poetas, escritores, artistas... que frecuentaban el círculo de amigos del Nobel eran hijos de familias conservadoras, militares y adineradas que, en ningún caso, habrían aceptado la verdadera realidad personal e íntima de sus sucesores. Ejemplo de ello son Federico García Lorca o Luis Cernuda, pero también Aleixandre, quien nació en el seno de una familia de la alta burguesía andaluza muy reconocida en la sociedad: su abuelo materno era intendente general de la región con capitanía general en Sevilla y su padre, ingeniero militar

⁵¹ *Ibíd.*, 344.

⁵² Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

que trabajaba en la Compañía de Ferrocarriles. A pesar de esto, en una de las cartas más distendidas que el Nobel manda a Prieto, admite que

La sociedad burguesa es cruel en su incomprensión y cuando hay que vivir en ella nunca se vive una vida de verdad, siempre hay que vivir de mentira en muchas cosas, amputado en cierto modo, conстриendo una vida íntima, en la soledad de uno mismo, que sea la verdadera libertad, la expresión total y extracta de uno. (...) Tú no tendrás que vivir mintiendo mucho o callando mucho, cosa que acaba siendo algo como un tormento hasta que se vence al fin. (...) hay en mí una dualidad que en ti no existe (...). ¿Es un bien o es un mal? Desde mi orilla burguesa me parece un mal, pero desde el centro de mi alma me parece un supremo bien.⁵⁶

La inquietud de Vicente Aleixandre va mucho más allá de su dualidad sexual. Como puede observarse, el poeta no pierde de vista, en ningún momento, la posición burguesa a la que pertenecen tanto su familia como él mismo, con una moral conservadora que no le permite expresar con libertad su espíritu más progresista. En realidad, la mayoría de poetas del grupo poético del 27 eran burgueses liberales de familias acomodadas.

Por otro lado, si bien es cierto que con la llegada de la Segunda República se eliminó la homosexualidad “entre las conductas tipificadas como delito”⁵⁷, en el Código Penal de 1932, la homofobia inundaba el ambiente social y cultural del momento, convirtiéndose en “una enfermedad a erradicar”⁵⁸. Es más, Dámaso Alonso era conocido por su fuerte homofobia, aunque también era uno de los grandísimos amigos del Nobel. Ante esto, el poeta defiende:

Estoy seguro en que llegará un día de libertad, de máxima libertad. Nuestra generación no lo verá ya. Lo que hoy está más que apenas tolerado, y mal, y tan mal, será el día de mañana cosa corriente, formas distintas. El amor lo justificará como debe ser, como tiene que ser, porque como se habrá impuesto habrá hecho que la comprensión penetre hasta las capas hoy más absolutamente impermeables. Será una obra de reparación que la humanidad se dará a sí misma y que hoy solo se ve en las zonas más cultas.⁵⁹

Ante este panorama, en los círculos amistosos de Lorca y Aleixandre, el primero creó un eufemismo ingenioso “para aludir a la homosexualidad o a los homosexuales en contextos donde la palabra (...) era indecible”⁶⁰: «epéntico», «epente», «epentismo»... Si se tiene en cuenta la definición del diccionario de la RAE, «epéntesis» hace referencia a la ‘adición de algún sonido en una palabra’, de modo que, en realidad, no tiene nada que ver con la connotación que querían otorgarle los compañeros de ambos poetas.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Calderón, 2016: 309.

⁵⁸ *Ibíd.*, 312.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ Villena, s.f.: https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_lecturas.htm.

Es más, en su artículo “Epentismo y epénticos”⁶¹, Luis Cernuda se encargó de discernir algunos aspectos que englobaba el término. Si bien defiende que no se trata ni de una perversión ni de una anormalidad porque, “aquí y allí, en un tiempo o en otro, en todas partes, en todo tiempo, el mismo gusto, la misma preferencia (...) se dio, se da y se dará siempre (...) a pesar de las leyes”⁶², el sevillano distingue varias actitudes en el momento de afrontar la situación. Concretamente, son tres: “quienes [hipócritas] lo callan, quienes indiferentes lo manifiestan, hay quienes valientes lo postulan”⁶³, pero también están “aquellos en quienes nada se sospecha”⁶⁴. Así que, en este sentido, la realidad existía, por mucho que hubiera quienes quisieran silenciarla, negarla o hacerla desaparecer. Es más, el poeta no duda en recordar las palabras de Federico García Lorca, quien exclamaba “¿La mujer desnuda? ¡El hombre desnudo!”⁶⁵. Luis Cernuda, sin embargo, va mucho más allá y dice:

El hombre se forma y no podemos predecir cuáles serán sus gustos sexuales, ni es él responsable de los mismos, como no lo es del color de sus ojos, de su estatura, etc. Aun en éstas, puede haber una predisposición dictada por los padres, pero en los gustos sexuales, no. Durante el proceso de su formación infantil, la preferencia queda formada y él no es responsable de la misma, ni debe sufrir de las consecuencias de la misma. [*a mano*. Porque en ello, como es natural, nada hay humanamente responsable] ¿Por qué es feo? (...) La moral nada tiene que ver ahí. ⁶⁶

Por mucho que el sevillano y otros autores quisieran dar cuenta de la situación que vivían e intentarían llevarla con naturalidad, lo cierto es que, hasta 1984 la palabra «homosexual» seguía siendo un término todavía tabú⁶⁷ y, de hecho, lo sigue siendo todavía hoy en según qué ambientes sociales.

Ante todo este contexto, Aleixandre “siempre estuvo muy cauto a la hora de desvelar su íntima realidad”⁶⁸, aunque sí lo hizo con sus amigos más íntimos mediante cartas (como es el caso de Gregorio Prieto) o conversaciones (como las mantuvo con Luis Antonio de Villena o Molina Foix al final de su vida). Al fin y al cabo, será un elemento visible en la poesía aleixandrina, pues el Nobel “reivindica el amor como forma”⁶⁹, por mucho que la sociedad no lo tolerase o lo considerase inmoral.

⁶¹ Cernuda, 1975: 781 – 783.

⁶² *Ibíd.*, 781.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*, 782.

⁶⁶ *Ibíd.*, 782 – 783.

⁶⁷ *Cfr.*: Gibson, 2010: 24.

⁶⁸ *Ibíd.*, 16.

⁶⁹ Calderón, 2016: 319.

2. HIJO DE SU ÉPOCA: EL GRUPO POÉTICO DEL 27 Y EL NEORROMANTICISMO DE LOS AÑOS 30

En 1910, Alberto Jiménez Fraud fundó la Residencia de Estudiantes en Madrid, heredera de la ideología de la Institución Libre de Enseñanza que había creado Francisco Giner de los Ríos en 1876. La Residencia se convirtió en un centro puntero en el terreno intelectual tanto en el ámbito español como en el europeo, siendo un lugar de convivencia para artistas como Salvador Dalí, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas o Rafael Alberti. No solo eso sino que, además, como las “características distintivas fueron propiciar un diálogo permanente entre ciencias y artes y actuar como centro de recepción de las vanguardias internacionales”⁷⁰, visitaron el lugar personalidades como Albert Einstein, Marie Curie, Gilbert Keith Chesterton, Howar Carter o Paul Valéry. Es más, Vicente Aleixandre dictó lecciones de lenguaje comercial para extranjeros en la Residencia, al que también asistió la americana Margarita Alpers. En este sentido, es muy probable que algunos de los poetas que formaron parte del grupo poético del 27 se conocieran años antes del homenaje a Góngora en Sevilla, aunque otros no llegaron a Madrid hasta 1926, como Luis Cernuda, a quien Aleixandre no conoció hasta 1928⁷¹.

2.1. El homenaje a Góngora

En diciembre de 1927, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Rafael Alberti se reunieron en el Ateneo de Sevilla para celebrar el tricentenario de la muerte del poeta cordobés⁷². Este episodio acabó dando nombre a un grupo de amigos que compartían, sin duda, “un sentimiento de amistad y una afinidad estética”⁷³. Otros miembros del 27, sin embargo, no pudieron asistir por motivos de salud (como Salinas y Aleixandre) o lo hicieron en calidad de oyentes (como Cernuda), aunque no por ello dejan de formar parte del conjunto.

La revalorización de Góngora no empezó con el grupo poético del 27, sino que, a finales del siglo XIX, el Simbolismo francés puso de relieve la admiración que profesaba hacia el poeta culterano, sobre todo por la construcción hermética de su mundo poético. En

⁷⁰ “La Residencia: etapa histórica”. Enlace: <http://www.residencia.csic.es/pres/historia.htm> [última consulta: 15/02/2019].

⁷¹ “A Luis Cernuda le conocí en Madrid. Estaba yo ordenando unos libros (...) cuando oí la voz que me lo anunciaba: «Luis Cernuda». Volví la cabeza y allí estaba: silencioso, enlutado, fino. Octubre de 1928” (Aleixandre, 1985: 138).

⁷² Otros nombres que también acudieron a la celebración fueron Juan Chavás, José Bergamín, Fernando Villalón...

⁷³ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

este sentido, poetas como Stéphane Mallarmé o Paul Verlaine tomaron al cordobés como un modelo fundamental y, poco después, Rubén Darío siguió la pauta de este último. Es más, cuando el escritor nicaragüense visitó España en 1899, después de haber estado una temporada en París, trajo consigo todas las innovaciones literarias que conoció en la capital francesa. Ejemplo de ello es la compilación de tres poemas de Darío en los que Góngora dialoga con Diego Velázquez, publicados en 1905 en la sección “Trébol” de *Cantos de vida y esperanza*. De hecho, a principios del siglo XX, escritores franceses como Lucien Paul Thomas (*Góngora et le gongorisme*, 1911) componían sus obras otorgando el protagonismo completo al poeta español. En este sentido, de acuerdo con Andrés Soria, “la apertura de la España finisecular a los vientos europeos trae consigo el renovado interés por el Greco y por Góngora”⁷⁴.

A lo largo de 1927, se celebraron por toda España varios actos que pretendían revalorizar la obra del poeta cordobés, pero ninguno de ellos organizado por parte de la Real Academia, sino por instituciones pioneras como la Residencia de Estudiantes o revistas literarias como *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*. Uno de los episodios más notorio fue el bautizado como «juegos del agua», en los que algunos de los miembros del grupo poético del 27 (entre los que no se encontraba Aleixandre)⁷⁵ orinaron en la fachada de la Academia de la que después acabarían formando parte, caso de Dámaso Alonso. Así lo recordaba Gerardo Diego en *Lola* (suplemento de *Carmen*) ese mismo año:

De este festejo, muy Felipe IV, se encargaron los más arriesgados y tiernos gongorinos. Y en la noche memorable fueron decoradas las paredes de la Real Academia Española con una armoniosa guirnalda de efímeros surtidores amarillos. El caudal sobrante se distribuyó entre algunos monumentos públicos.⁷⁶

De igual forma, Rafael Alberti aporta su visión sobre el mismo episodio en sus memorias:

Por la noche –la del 23 de mayo [de 1927]– hubo juegos de agua contra las paredes de la Real Academia. Indelebles guirnaldas de ácido úrico las decoraron de amarillo. Yo, que me había aguantado todo el día, llegué a escribir con pis el nombre de Alemany –autor de *El vocabulario de Góngora*– en una de las aceras.⁷⁷

⁷⁴ VV.AA., 1997: 15.

⁷⁵ “Nuestra generación, como se ve, no era solemne. Ni hasta los más comedidos, como Salinas, Guillén, Cernuda o Aleixandre, lo eran. (Claro está que éstos no fueron precisamente los que intervinieron en el acto fluvial contra los muros de la Academia.)” (Alberti, 2009: 212).

⁷⁶ Diego, 1927b: 8. En la misma página, el poeta cántabro evoca otros hechos similares.

⁷⁷ Alberti, 2009: 211 – 212.

Gran parte de las actividades que se llevaban a cabo por parte de quienes querían reivindicar la figura de Góngora fueron cómicas y distendidas. En realidad, todo ello formaba parte de “las dinámicas estrafalarias y escandalosas que las vanguardias empleaban para atentar contra el arte precedente”⁷⁸. No solo eso, sino que, además, quienes defendían la obra del poeta culterano veían en él alguien que se alejaba de lo «putrefacto», según Pepín Bello (uno de los que acuñó el término junto a Dalí, García Lorca y Buñuel):

Un ‘putrefacto’ era para nosotros un individuo o cosa que reunía una serie de cualidades decadentes. (...) Lo que rayaba en lo cursi, lo anacrónico, lo provinciano, lo engolado. Para nosotros un putrefacto era una persona convencional, muy antigua, católica, con cuello alto, duro y corbata.⁷⁹

En el caso concreto de Vicente Aleixandre, si bien la influencia gongorina no aparece explícita en sus versos, Luis de Góngora es el primer retrato que aparece en la versión aumentada, definitiva y póstuma de *Los encuentros* (1985). El Nobel recordaba un paseo por Córdoba cerca de la casa del poeta junto a su padre, quien le decía: “«Mira: ahí, don Luis de Góngora»”⁸⁰, aunque el niño no conseguía entender a quién señalaba su progenitor. Años más tarde, desde Boston, Pedro Salinas le envió un retrato de Góngora realizado por Velázquez, pero no fue hasta 1927 que “a la orilla del río Miraflores, junto al puerto de la Morcuera, le leía ávidamente, con un fugaz entusiasmo”⁸¹. En este sentido, no es hasta pocos meses antes del homenaje al escritor cordobés que el poeta del 27 realiza la lectura de su obra, así que el conocimiento de la poesía gongorina fue tardío para el Nobel. Esto no impidió, sin embargo, que Aleixandre participase en el homenaje a Góngora, con el soneto “A don Luis de Góngora”⁸² en el número extraordinario que la revista *Litoral* dedicó al mismo, con otras colaboraciones como las de Federico García Lorca (“Muerto de amor”), Rafael Alberti (“Soledad tercera”) o Jorge Guillén (“En honor de don Luis de Góngora”)⁸³.

A parte de este aspecto reivindicativo en el ámbito social y cultural, los miembros del grupo poético del 27 vieron en Góngora un maestro sin precedentes en “el uso desaforado de la metáfora”⁸⁴ (Guillermo de Torre lo alabó junto a Mallarmé). Además, la poesía gongorina estaba desprovista de elementos anecdóticos, de modo que se erigió como modelo

⁷⁸ Molina, 2014: 109.

⁷⁹ *Cfr.*: VV.AA., 1997 (112).

⁸⁰ Aleixandre, 1985: 26.

⁸¹ *Ibid.*, 28.

⁸² Incluido años más tarde en *Nacimiento último* (1953).

⁸³ Para más información véase: Alberti, 2009 (212 – 213).

⁸⁴ Molina, 2014: 113.

de la llamada *poesía pura*. Así pues, estos escritores consideraron que la obra del cordobés era un perfecto equilibrio entre la tradición y la vanguardia porque, aunque se tratase de un autor anterior, Góngora conseguía superar el “ornamental modernismo rubeniano en vías de depuración, [continuado] por los autores del 98”⁸⁵. No hay que olvidar, sin embargo, que “el contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero. No pasó casi del año del homenaje”⁸⁶ y, enseguida, gran parte de los miembros del grupo poético del 27 optaron por otras posibilidades estéticas.

2.2. Las revistas literarias

Normalmente, se distinguen dos etapas en la evolución del grupo poético del 27 que suponen un antes y un después en su poética. Por un lado, una primera etapa bajo el magisterio de Juan Ramón Jiménez y el ejercicio de la *poesía pura* e intelectual, que empezaría en 1920 con la publicación de los primeros libros de García Lorca (*Libro de poemas*, 1921), Gerardo Diego (*Imagen*, 1922) y Pedro Salinas (*Presagios*, 1923). Por otro lado, una segunda etapa de renovación poética, a partir de 1926 hasta 1936, en la que el 27 toma el lenguaje propio del Surrealismo francés y otros procedimientos particulares del Ultraísmo y el Creacionismo, cuyo resultado fueron los grandes poemarios del siglo XX: *Poeta en Nueva York* (1940) de García Lorca, *La voz a ti debida* (1933) de Salinas, *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1934) de Cernuda y *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935) de Aleixandre. Una vez establecida la distinción entre ambos momentos literarios, es necesario tener en cuenta que el paso de uno al otro no se dio de manera clara y repentina, sino que fue gradual (sobre todo a partir del homenaje a Góngora en 1927) y personal (cada uno de los poetas decidió seguir más la tradición, la vanguardia o alternar las dos opciones).

Ambas etapas literarias pueden verse perfectamente reflejadas en las revistas literarias de la época, pues se convirtieron en “un documento único para el estudio de la línea evolutiva de la generación”⁸⁷. En cuanto al primer período de *poesía pura*, años previos a las revistas literarias ultraístas, Javier Gómez de la Serna fundó *Prometeo* (1908 – 1912), en la que su hijo Ramón publicó la *Proclama futurista a los españoles* en abril de 1909 (además de traducciones de textos de autores extranjeros). El término «vanguardia», sin embargo, no apareció hasta la publicación de *Grecia* (1918 – 1920), dirigida por Isaac del

⁸⁵ *Ibíd.*, 105.

⁸⁶ Alberti, 2009: 212.

⁸⁷ Geist, 1980: 8. Véase también: Osuna, 1993.

Vando-Villar, primero en Sevilla y después en Madrid. Se trata de un boletín que, junto a *Cervantes* (1916 – 1920) y *Ultra* (1920 – 1922), forma “el triángulo lírico, como un iris luminoso en la oscuridad del novecentismo”⁸⁸, vehículos de expresión del Ultraísmo y de poetas como Gerardo Diego (uno de los futuros miembros del grupo poético del 27).

Todas estas revistas estuvieron dirigidas a una minoría intelectual, tanto por los pocos números publicados como por la escasa resonancia de la que gozaron, aunque estas son las que tuvieron más incidencia en la literatura del momento. Es más, incluso Cansinos Assens (uno de los creadores del movimiento) escribió las “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas”⁸⁹ porque él mismo admitía que “por su originalidad pueden parecer oscuros a una atención tradicional”⁹⁰ ya que “[se trataba] de una poesía rápida, comprimida, que responde a la multiplicidad y rapidez de la vida moderna”⁹¹. Así pues, *Grecia* se encontró “entre un Modernismo agotado y unos aires vanguardistas y de renovación poética”⁹² que siguieron después otros boletines como *Ultra* (1920 – 1922), *Tableros* (1921 – 1922), *Horizonte* (1922 – 1923), *Vértices* (1923), *Tobogán* (1924)... De hecho, bajo el pseudónimo de Alejandro G. de Pruneda, Vicente Aleixandre publicó su primer poema (“Noche”) en el undécimo número de *Grecia* (del 20 de febrero de 1920)⁹³, de modo que el Nobel compuso sus primeros poemas bajo el influjo ultraísta que imperaba en la poesía de los años 20 en España.

Entre la primera y la segunda etapa literaria antes mencionadas, no hay que olvidar la revista *Plural* (1925) porque se encontraba entre “el límite epigonal del Ultraísmo”⁹⁴ y “el prologar de la nueva estética”⁹⁵ que empezaba a iniciarse en aquel año. En el primero de los pocos números del boletín, bajo el título “Pretensión”, se defendía el objetivo último de sus publicaciones:

Plural (...) aspira más sobria y modestamente a recoger y proyectar las manifestaciones singulares de una pluralidad de espíritus jóvenes (...), libres y rebasadores. (...) En Francia, en Italia, en Inglaterra, en los países germánicos y eslavos y aun en ambas Américas nacen y se multiplican cotidianamente las revistas juveniles. La emulación es inevitable y necesaria. ¿Por qué en España (...) no ha de surgir ahora, nuevamente, una revista capaz de recoger tal estado de espíritu mundial y, preferentemente, capaz de revelar y agrupar una generación, un núcleo de promociones, dotadas de análogas inquietudes, cargadas de intenciones

⁸⁸ Cfr.: Osuna, 2005 (144).

⁸⁹ Véase el artículo de Cansinos Assens en el nº 41 de *Grecia* publicado el 29 de febrero de 1920.

⁹⁰ Cfr.: Osuna, 2005 (86).

⁹¹ Cfr.: *ibíd.*, 90.

⁹² Cfr.: *ibíd.*, 94.

⁹³ No fue el único: Dámaso Alonso también publicó un caligrama bajo el pseudónimo de Ángel Cándiz en el cuadragésimo primer número de la revista sevillana *Grecia*.

⁹⁴ Osuna, 2005: 261.

⁹⁵ *Ibíd.*

propias, que pugnan por exteriorizarse libérrimamente, en su cauce? Todo ello justifica sobradamente la encarnación de *Plural*.⁹⁶

Poco tiempo después, la poesía joven encontró diferentes revistas que permitieron la difusión de sus últimas novedades poéticas tanto en el ámbito español como europeo. Por ejemplo, *Mediodía* (1926 – 1929) dio cabida a los escritores sevillanos (uno de ellos fue Vicente Aleixandre, aunque también hubo poetas de otros rincones del país) incluyendo poesía como uno de sus elementos fundamentales. De igual forma, *La Gaceta Literaria* (1927 – 1932) se consagró en la primera línea intelectual, política, científica, filosófica, artística y literaria, aparte de contar con publicaciones de Luis Buñuel, Salvador Dalí, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Pablo Neruda, Gerardo Diego, Rosa Chacel, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado... Otra de las destacadas fue *Verso y Prosa* (1927 – 1928), con la que Vicente Aleixandre colaboró asiduamente publicando cinco poemas (tres de ellos aparecerían poco después en *Ámbito*: “En el alba”, “Retrato en redondo” y “Noche: riña”)⁹⁷. Asimismo, no hay que olvidar *La Revista de Occidente* (1923 – actualidad) fundada por Ortega y Gasset, donde los amigos de Vicente Aleixandre llevaron aquellos famosos poemas del Nobel que aparecieron publicados en 1926.

A parte de todas estas publicaciones, algunos de los miembros del grupo poético del 27 fundaron sus propias revistas literarias de las que, al fin y al cabo, todos fueron partícipes. Entre ellos, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre crearon *Litoral* (1926 – 1929), donde colaboraron Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti, entre muchos otros. De igual manera, Gerardo Diego dirigió *Carmen* (1927 – 1928) (una plataforma al servicio de la poesía emergente) que iba siempre acompañada de su suplemento *Lola* (que contenía “lo que debe callar *Carmen*”⁹⁸) y contó con la aportación de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Luis Cernuda, por ejemplo.

Ya en 1930 (y hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936), surgieron nuevos boletines literarios que pretendían continuar la tarea divulgativa que habían iniciado las revistas ya mencionadas. En todas ellas, sin embargo, se apreciaba un tono de hostilidad elevado que las diferenciaba de las precedentes, de modo que “los medios poéticos [estaban] enfrentados por dos maneras de entender la literatura”⁹⁹ que se mantendría hasta el día de la suble-

⁹⁶ Cfr.: *ibíd.*, 265 – 267.

⁹⁷ Además: “Noche: ronda y síntesis” y “Mundo poético”. Información disponible en la página web de Revistas de la Edad de Plata (http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/index.html).

⁹⁸ Diego, 2000: 1234.

⁹⁹ Ramos Ortega, 2001: 30.

vacación franquista. Por ejemplo, Vicente Aleixandre publicó algunos de sus poemas en *Poesía*¹⁰⁰, *Héroe*¹⁰¹, *Los cuatro vientos*¹⁰², *1.616*¹⁰³ y *Noreste*¹⁰⁴, aunque otras que no hay que olvidar son *Isla*, *Sur*, *Altazor* o *Caballo verde para la poesía*.

Al final, la importancia que tuvieron las revistas (literarias o no) que se publicaron entre 1920 y 1930 fue crucial para el desarrollo intelectual y artístico de quienes se formaban en dicha época. Más aun, los boletines a los que se ha hecho referencia consiguieron crear una plataforma de difusión fundamental para la publicación de las últimas novedades poéticas y, por ende, esencial para las primeras obras de los miembros del grupo poético del 27 y para la continuidad de las mismas en publicaciones posteriores a 1930.

2.3. El grupo poético del 27: tradición y vanguardia

Después del impacto social y cultural de la Primera Guerra Mundial, el panorama artístico europeo (aunque también el social y el político) se transformó con la llegada de los movimientos vanguardistas que pretendían romper con todo aquello que consideraban obsoleto. En España, sin embargo, “entre 1921 y 1925 se hace evidente en los círculos literarios madrileños un desencanto con la vanguardia”¹⁰⁵ que propició “un ligero repliegue hacia la tradición”¹⁰⁶. El mismo Juan Ramón Jiménez dio su parecer en *Índice*:

Hemos llegado, en poesía, al sumo de las libertades. Adolescentes que se horrorizarían de componer un soneto a semejanza de los de Lope, no vacilan en lanzar, después de Marinetti, a voleo, palabras en libertad. Por de pronto, el juego es mucho más fácil. Y, además, pueden hacerse la ilusión de que, sin trabas, su pensamiento va a remover un mundo. Si eso les divierte, no tenemos nada que oponer.¹⁰⁷

Aunque el poeta onubense criticara la libertad formal por la que abogaban corrientes vanguardistas como el Futurismo, no hay que perder de vista que no ocurría lo mismo con la métrica. En 1855, Walt Whitman publicó *Leaves of grass*, obra que presentaba poemas escritos en un verso irregular y considerablemente extenso que acabó convirtiéndose en el precedente de lo que más tarde se conocería como «verso libre». A pesar de que otros autores anteriores como Rosalía de Castro o Rubén Darío se habían servido de este nuevo recurso, se ha considerado que fue Juan Ramón Jiménez el introductor del verso

¹⁰⁰ “Memoria” (1930), “Sin ruido” (1930), “Suicidio” (1930). Información disponible en la página web de Revistas de la Edad de Plata (http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/index.html).

¹⁰¹ “Palabras” (1932), “Circuito” (1932), “La dicha” (1932), “Corazón en suspenso” (1933). *Ibíd.*

¹⁰² “El solitario” (1933), “Profunda vida” (1933). *Ibíd.*

¹⁰³ “Sin luz” (1935), “The eagles” (1934), “Solo morir de día” (1935). *Ibíd.*

¹⁰⁴ “Destino del hombre” (1935). *Ibíd.*

¹⁰⁵ Geist, 1980: 79.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Cfr.: ibíd.*, 81.

libre en la tradición literaria hispánica¹⁰⁸, tomando como modelo el Simbolismo francés. Unos años más tarde, en *Poeta en Nueva York* (1940), Federico García Lorca rendirá homenaje al autor estadounidense con su “Oda a Walt Whitman”.

En ambas etapas del grupo poético del 27, algunos de sus poetas se valieron de las formas métricas tradicionales para componer sus poemas. No hay que perder de vista que miembros como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda o Dámaso Alonso eran profesores de universidad, así que conocían a la perfección los recursos usados a lo largo de la historia de la literatura española. Ejemplo de ello son dos aspectos fundamentales que caracterizan la poesía de algunos poetas del 27. Por un lado, el cultivo magistral del soneto en las obras de Gerardo Diego (“Revelación”, en *Alondra de verdad* de 1941) o Federico García Lorca (“El poeta dice la verdad”, en *Sonetos del amor oscuro*). Por otro lado, el uso de versos explícitos de grandes poetas como Garcilaso (*La voz a ti debida* de Pedro Salinas, 1933) o Bécquer (*Donde habite el olvido* de Luis Cernuda, 1934; *Largo lamento* de Pedro Salinas, 1938) a modo de títulos de sus poemarios.

A partir de la llegada del Surrealismo, “el poeta vuelve a la estrofa tradicional para subvertirla desde dentro (...) para agujerearla”¹⁰⁹. Se optó, pues, por la forma versolibrada, de modo que la métrica y la estrofa dejaron de ser un requisito indispensable para la creación poética. En “La vuelta a la estrofa”, Gerardo Diego reconoce que, aunque “no hay poema sin estrofas, varias o una si es tan corto que nace y muere en una sola curva”¹¹⁰, es inevitable que “[nos arrastre] el magnífico huracán de los *ismos* de avance”¹¹¹ (y, por ende, el uso extremo del versolibrismo). En este momento, de hecho, se introdujo el llamado verso libre con sus distintas modalidades: el versículo, el verso libre de base tradicional, la versificación libre estrófica, la canción libre, el verso libre de imágenes acumuladas...

En el artículo antes mencionado, Gerardo Diego también defiende que “hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana”¹¹²; así que, al final, el poeta cántabro abogaba por tres formas de proceder ante la tradición: seguirla, ignorarla o jugar con ella. En realidad, cada uno de los miembros del grupo poético del 27 eligió una u otra posibilidad: Jorge Guillén prefirió la estrofa, Pedro Salinas no la utilizaba casi nunca y Vicente Aleixandre contemplaba ambas opciones (igual que Rafael Alberti o Federico

¹⁰⁸ Sobre todo, por *Diario de un poeta recién casado* (1917).

¹⁰⁹ Geist, 1980: 140 – 141.

¹¹⁰ Diego, 1927a.

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*

García Lorca¹¹³). De acuerdo con todo esto, la versatilidad fue una cualidad visible en todos y cada uno de los poetas de este grupo.

De acuerdo con la *poesía pura* que defendía Juan Ramón Jiménez¹¹⁴, los poetas del 27 buscaron captar la esencia de la realidad con términos exactos, a diferencia del lenguaje preciosista del Modernismo. Este nuevo lenguaje propició un alejamiento por parte del lector porque los autores hacían un uso tan depurado de la metáfora que, al final, acabó propiciando que la comprensión fuera difícil (aparte de que muchos de ellos publicaban sus versos en revistas para minorías cultas). Ante todo, los poetas buscaban la perfección formal, pues la técnica era tan o más importante que la inspiración y, como bien refleja el poema “Intelijencia” (en *Eternidades*, 1918), de Juan Ramón Jiménez, los escritores entendían que la belleza no estaba en el tema de la composición o en sus figuras retóricas sino en la exactitud de los términos usados: la belleza de la precisión. Ejemplo de ello son algunos poemarios como *Presagios* (1923), de Pedro Salinas; *Perfil del aire* (1927), de Luis Cernuda o los poemas de *Cántico*, que Jorge Guillén publicó en 1928.

Uno de los aspectos más importantes de la *poesía pura* de la primera etapa del grupo poético del 27 fue, precisamente, la invención de la realidad a partir de las palabras, de modo que se abandonaba la *mimesis*, uno de los conceptos poéticos y estéticos más defendidos desde Aristóteles y la tradición occidental posterior en relación a la literatura. De hecho, este cambio se ha considerado un claro influjo del Creacionismo, movimiento vanguardista que el poeta Vicente Huidobro introdujo en España en 1918, después de haber vivido un tiempo en París y haber colaborado con la revista francesa *Nord-Sud* (dirigida por Pierre Reverdy)¹¹⁵.

En este sentido, el chileno conocía de primera mano las nuevas teorías poéticas de “la más avanzada lírica francesa, alemana e italiana”¹¹⁶, de modo que, cuando llegó a Madrid, se reunió con Rafael Cansinos Assens (en el café Colonial) y Ramón Gómez de la Serna (en el café Pombo) para exponerles su propia estética. A parte de estos encuentros, en abril de 1921, Vicente Huidobro fundó la revista *Creación*, que incluía textos en español, francés, inglés, italiano y alemán (de varios poetas como Paul Dermée, Adolf Wolff,

¹¹³ Por ejemplo, Alberti hace uso de la canción popular y tradicional en poemas como “Piedra” (*Marinero en tierra*, 1922), pero se acerca a las nuevas posibilidades versolibristas en otros, como “Telegrama” (*Cal y canto*, 1929). Igualmente, Lorca cultiva el romance en composiciones como “Romance del emplazado” (*Romancero gitano*, 1928) y el verso libre de base estrófica en “La aurora” (*Poeta en Nueva York*, 1940).

¹¹⁴ Véase *La deshumanización del arte* (1925) de José Ortega y Gasset para más información.

¹¹⁵ Algunos de los autores que publicaban en *Nord-Sud* eran André Breton, Guillaume Apollinaire o Jean Cocteau.

¹¹⁶ Geist, 1980: 35.

Emilio Settimelli y Claire Studer-Goll) y acercaron la vanguardia europea a los intelectuales españoles, aunque fuese un boletín que se caracterizó por ser una publicación discontinua.

Según Huidobro, la nueva poesía consistía en “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”¹¹⁷, de modo que el elemento fundamental de la creación poética no residía en la anécdota sino en la libertad creativa y la “emoción por el valor de la creación misma”¹¹⁸; de ahí el nombre del movimiento que abanderaba el chileno. El abandono de la *mimesis* y de la anécdota tuvo como consecuencia fundamental el uso de la metáfora “al servicio de la poesía”¹¹⁹ con el objetivo de constituir la propia realidad de cada poeta.

Los miembros del grupo poético del 27, sin embargo, “introducían en sus versos demasiadas metáforas voluntarias y esteticistas”¹²⁰, como en “El ciprés de Silos” (dentro de *Versos humanos*, 1925) de Gerardo Diego, en el que el poeta emplea hasta nueve imágenes para describir el árbol del monasterio burgalés. No hay que perder de vista, además, que el uso de esta figura retórica no era una novedad, pues las tradiciones culterana y conceptista del Siglo de Oro español fueron dos antecedentes cuanto menos destacados. En el siglo XX, sin embargo, el aspecto que cambió fue la finalidad de la metáfora: en lugar de elogiar o satirizar algún elemento, se buscaba crear otra realidad en el propio poema a través de las palabras con asociaciones inesperadas.

En la literatura española, la variante local del Creacionismo se conoció con el nombre de Ultraísmo. Así lo demuestra “*Ultra*. Un manifiesto de juventud literaria” que publicó la revista *Cervantes* en enero de 1919 y que, en junio de 1919, *Grecia* reprodujo en su undécimo número con el título “Un manifiesto literario”. El texto lo firmaron ocho intelectuales que reconocían, sin ninguna duda, la influencia que había tenido en ellos Rafael Cansinos Assens: Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, José Rivas Panedas y Javier de Aroca. Todos estos autores defendían que la “literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político”¹²¹; pero, sin ninguna intención revolucionaria, ellos mismos admitían que “creemos suficiente lanzar este grito de renovación”¹²².

¹¹⁷ Cfr.: *ibíd.* Vicente Huidobro defiende esta idea en la revista *Altazor* para destacar que escribe con total libertad y sin intentar la copia.

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ Cernuda, 1975: 420.

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ VV. AA., 1919: 11.

¹²² *Ibíd.*

Más allá de las intenciones de los autores que redactaron “Un manifiesto literario”, Isaac del Vando Villar publicó su “Manifiesto ultraísta” también en *Grecia*, pero nueve números más tarde. En el caso del poeta sevillano, la teoría que expone es más profunda y ambiciosa: los principios literarios que plantea están definidos de una forma clara y precisa, pero no olvida tampoco a Cansinos Assens. El director de *Grecia* también aboga por abandonar la *mimesis* porque considera que

... estamos limpios de ese pecado [el plagio] y tenemos imágenes e ideas modernas para hacer florecer de entre sus palimpsestos nuevas flores cuyos perfumes, por lo exóticos, deleitarán a los más sutiles ingenios que sienten la avidez del futurismo artístico.

Y no son ellos –me refiero a Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León–, los verdaderos culpables de este embotamiento retrospectivo literario. Es el núcleo de sus aburguesados lectores, que tienen vendados los ojos del entendimiento ante la luz cegadora de nuestras imágenes que alcanzan sus vuelos hacia las colinas azules del pensamiento moderno.¹²³

A pesar de las pretensiones ultraístas (más o menos revolucionarias y rupturistas), su trascendencia para con la lírica posterior fue mínima, pero las teorías que propusieron resultaron de gran interés (sobre todo, literario). Basta recordar que Vicente Aleixandre publicó su primer poema (“Noche”, 1920) en *Grecia* o que, en 1924, “la revista francesa *Intentions* dedica un número extraordinario a ‘*La jeune littérature espagnole*’”¹²⁴, compuesta por un grupo de poetas que “practican la ‘*pure création*’”¹²⁵.

Tal y como se ha mencionado, Ramón Gómez de la Serna conocía a la perfección los fundamentos de la teoría creacionista de Vicente Huidobro. De hecho, en 1917, el poeta había publicado *Greguerías*, un libro de poemas breves que combinaban el humorismo con la metáfora, como bien explicó su autor¹²⁶. Así, a partir de la asociación libre de dos imágenes sin relación (“Si se entornan los ojos mirando a los faroles, se les verá bigotes luminosos”¹²⁷), el escritor madrileño juega con la “realidad material inmediata”¹²⁸ y presenta “los aspectos rebelde y mágico que animan respectivamente a dichos dos movimientos [el Dadaísmo y el Superrealismo]”¹²⁹. No solo eso sino que la forma que adopta la greguería recuerda al *haikai*, una composición poética de tres versos de la poesía oriental, sutil y sintética con “aguda ironía”¹³⁰. Por todos estos motivos, no debería olvidarse

¹²³ Vando Villar, 1919: 9.

¹²⁴ Geist, 1980: 76.

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ Cfr.: Cernuda, 1975 (410).

¹²⁷ Nicolás, 1988: 131.

¹²⁸ Cernuda, 1975: 407.

¹²⁹ Cernuda, 1984: 275. Para más información, véase el capítulo “Irracionalismo y absurdo” en Nicolás, 1988: 131 – 133.

¹³⁰ Nicolás, 1988: 47. En esta misma página, César Nicolás recoge un pasaje del *Total de greguerías* de Gómez de la Serna sobre el *haikai* que aporta claridad a la idea que se defiende: “Si la greguería puede te-

la influencia que Gómez de la Serna pudo llegar a ejercer en el grupo poético del 27, incluso como precursor del mismo Creacionismo.

A partir de 1926, no obstante, algo cambia. Si bien André Breton publicó el *Manifiesto del Surrealismo* en 1924, este no llegó a España hasta un año más tarde, cuando se tradujo al castellano en 1925. Antes de ello, sin embargo, Fernando Vela publicó a finales del año 1924 un artículo titulado “Suprarrealismo” en la *Revista de Occidente* y, en enero de 1925, Guillermo de Torre divulgó “Neodadaísmo y Superrealismo” en *Plural*. A parte de todo esto, tampoco hay que olvidar a Juan Larrea y sus poemas que aparecieron en *Carmen* porque, según Luis Cernuda, fue un poeta que dio “la noticia de una técnica literaria nueva (...) [y] un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado [Lorca, Alberti y Aleixandre]”¹³¹, aunque el poeta vasco viviese en Francia y escribiera en francés.

En 1926, el lenguaje poético se transformó y dio como resultado una nueva retórica que podría llamarse surrealista. El Surrealismo en España no pretendía cambiar el mundo de una manera explícita y consciente como en Francia, así que “las ambiciones de los surrealistas españoles no van más allá de la creación de un lenguaje poético”¹³². A pesar de que no se llegó a la escritura automática o a la creación inconsciente, sí que existieron, por un lado, la idea creadora como hilo conductor y, por otro, la liberación de la imagen poética que acabó propiciando un enriquecimiento de la retórica en la poesía (en la temática, sobre todo) abanderada por el grupo poético del 27. Al fin y al cabo, “existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento”¹³³, de modo que, en España, los escritores se sirvieron del lenguaje surrealista como técnica.

En cuanto al contenido, el grupo poético del 27 tomó los temas propios del Surrealismo francés que supusieron una revolución en la poesía española. La ciudad adquiere protagonismo en los poemas porque es donde viven los poetas, de modo que trasladan al lector a la realidad cotidiana de la vida moderna (como “La aurora”, en *Poeta en Nueva York* (1940), de García Lorca). Por influencia de la teoría del psicoanálisis freudiana, el sueño y lo onírico son dos elementos que aparecen con cierta frecuencia en sus composiciones (por ejemplo, “Insomnio”, en *Alondra de verdad* (1941), de Gerardo Diego), cambio que

ner algo de algo es de *haikai*, pero es *haikai* en prosa, así como es una kasida menos amorosa que la kasida. El Oriente y el Occidente se abrazan en la greguería”.

¹³¹ Cernuda, 1975: 428. Es más, la concepción poética de Larrea (que puede apreciarse en su poema “Razón”) es la que “pronto había de imponerse como más característico de esta generación [la del 27]” (*ibid.*, 429). Poemas como “Carne de mi carne”, “Interior” o “Aunque bajo el temor” son ejemplo de ello.

¹³² Bodini, 1984: 286.

¹³³ *Ibid.*

permitía expresar “más el mundo interior del hombre —«el subconsciente» se llamaba a menudo—”¹³⁴. Como fruto de la estrecha relación que compartieron todos los miembros del grupo poético del 27, la amistad y el compromiso están presentes en sus obras e incluso se dedican poemas los unos a los otros (como “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, de Rafael Alberti, después del fusilamiento de García Lorca).

La novedad, sin embargo, se dio en la retórica amorosa. A partir de la Primera Guerra Mundial, el amor y la mujer se concibieron de una forma nueva, sobre todo, se revivió un elemento importante que sería clave para la poesía posterior: “(...) el amor se funde y confunde con la muerte”¹³⁵. Con la llegada del Surrealismo, la temática amorosa se vio envuelta en nuevas formulaciones, pues se nutrió de “objetos oníricos, el cristal, la espera, la sorpresa...”¹³⁶. Es más, en el *Manifiesto del Surrealismo* (1924), André Breton plantea un “amor único, exclusivo, (...) transgresor en el que lo carnal era ennoblecido; un amor cita constante de contrarios: fatalidad y libertad, dominio y sumisión, seducción y miedo”¹³⁷.

No solo eso, sino que algunos autores contemplaron el amor como una fuente de esperanza (por ejemplo, Dalí habla de Gala como la cura de su locura). De igual manera, el amor se concibió como algo fruto del azar objetivo, la materialización de los deseos inconscientes, siendo lo importante realizar un deseo (si se tenía) sin traba alguna y los encuentros solían ser fortuitos y callejeros, resultado de este azar¹³⁸. En realidad, la concepción del amor no fue la única que cambió, sino que también lo hizo la de la mujer y la amada, quien pasa a ser compañera, amiga, amante, cómplice...; alguien que vive con el poeta, así que se rompe tanto con la moral burguesa como con la literatura anterior. En consecuencia, por primera vez, se diferenciaron el deseo y el amor, aparte de hablarse de experiencias físicas consolidadas y de un amor logrado, que acabó derivando en una desinhibición de la retórica amorosa.

Vicente Aleixandre no fue ajeno a todas estas renovaciones estéticas y temáticas. Su poesía aleixandrina supuso la culminación de gran parte de las novedades hasta ahora comentadas (y la correspondencia del Nobel también se hace eco de todo ello). Es más, después de haber ganado el Premio Nacional de literatura en 1934, el autor recuerda que:

¹³⁴ Alonso, 1984: 264.

¹³⁵ Bellini, 1999: 105.

¹³⁶ Hernández, 1999: 486.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Aunque fue publicado en 1937, en *L'amour fou* de André Breton, se recogen los principios fundamentales de este amor loco, azaroso, mágico, pasional... que inunda la poesía de la primera mitad del siglo XX y, en especial, del grupo poético del 27.

La poesía lírica (...) es en España algo así como la punta de esa flecha que mira hacia delante en el mundo del arte (...) y por su poder para no desvirtuarse y disolverse entre lo transeúnte y pasadero. (...) Esto a condición de hablar un lenguaje de hoy, de dirigirse al hombre de hoy y a su sensibilidad de hoy. Solo así es vida y poesía: es.¹³⁹

¹³⁹ Aleixandre, 2002: 571.

3. LA POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE ENTRE 1932 Y 1935: NEORROMANTICISMO, ENAJENACIÓN Y PANEROTISMO

En la poesía primera de Vicente Aleixandre, se reflejan de forma nítida algunos de los principios poéticos más destacados de todo el siglo XX, sobre todo en *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935). En gran parte de sus versos, pueden verse reflejados aspectos fundamentales de su vida: el amor pasional y la entrega absoluta a lo amado. De hecho, el Nobel le confiesa a Miguel Hernández que “como la poesía está tan unida a la vida, hablar de una es hablar de la otra”¹⁴⁰.

3.1. Vicente Aleixandre y el Neorromanticismo

Después de la publicación de *Ámbito* (1928), *Pasión de la tierra* (1935)¹⁴¹ supuso “una mutación radical (...) [que] rompía aparentemente con la tradición y era la poesía en libertad”¹⁴² comparada con el primer poemario. Según confiesa el poeta, el motivo fundamental fue: “la profunda impresión que la lectura de un psicólogo de incisiva influencia me produjo en 1928, y el cambio de raíz que en mi modesta obra se produjo”¹⁴³. Sin duda alguna, Aleixandre se refiere a Sigmund Freud y sus teorías psicoanalíticas, que el Nobel pudo conocer gracias a la edición de las obras completas del austriaco que realizó la Biblioteca Nueva. No hay que olvidar que, para el Surrealismo, Freud se convirtió en uno de los pilares que sustentaba las teorías de dicho movimiento, pues implicaba, junto al marxismo, la liberación del individuo en relación a la sociedad y consigo mismo.

A parte de la profunda lectura de la teoría freudiana, Aleixandre conoció la obra de otros autores que el Surrealismo tomó como referentes:

Te puedo decir yo, antes de conocer el superrealismo francés, conocía a los maestros de los que serían los superrealistas franceses. (...) Leía a Lautréamont, maestro del superrealismo, maestro mío; yo leí a Rimbaud maestro del superrealismo, maestro mío, y las prosas *Illuminations* (*Las iluminaciones*) influyeron directamente en mi primer libro superrealista que es *Pasión de la tierra*. (...) un maestro de prosa de tipo irracionalista (...) es Joyce. Y Freud, como investigador del subsuelo anímico. Freud (...) revolvió mis trastes.¹⁴⁴

Lo cierto es que las lecturas que realizó el Nobel están directamente relacionadas con el Surrealismo y sus miembros más destacados:

¹⁴⁰ Aleixandre, 2015a: 116.

¹⁴¹ Aunque se publicó en 1935 en México, *Pasión de la tierra* fue escrito entre 1928 y 1929.

¹⁴² Aleixandre, 2002: 358.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Cfr.*: Arlandis, 2011 (45 – 46).

...descubrí el surrealismo francés y leí el manifiesto de Breton, y leí poemas de Paul Éluard, y leí poemas de otros escritores posteriores (...). Después de descubrir el surrealismo francés y los manifiestos de Breton siempre dije: yo no soy un poeta surrealista porque no creo en uno de los dogmas del surrealismo, que es la escritura automática.¹⁴⁵

Pese a que el poeta no se considera a sí mismo surrealista, la poesía aleixandrina presenta elementos propios del lenguaje de dicho movimiento, sobre todo en lo que se refiere a la liberación de la imagen poética. Esto supone, a su vez, un enriquecimiento considerable de la retórica y la temática utilizada por el Nobel (igual que ocurre con otros miembros del grupo del 27, como Federico García Lorca, Luis Cernuda o Rafael Alberti). De hecho, Aleixandre adoptó el irracionalismo poético como uno de los recursos esenciales para la expresión de su propio mundo interior.

En concreto, algunos de los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* se enmarcarían dentro del «simbolismo de irrealidad» o «ilógico» que Carlos Bousoño plantea en *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Según el crítico asturiano, se trata de un procedimiento poético en el que no existe una relación inmediata o lógica entre los elementos de la asociación, así que el sentido de las palabras del «simbolismo de irrealidad» es nulo. Por ello, su significado se encuentra en los pliegues de la emoción, escondidos en el preconscious¹⁴⁶, de modo que el lector solo es capaz de entenderla en un momento postemotivo¹⁴⁷ porque, al fin y al cabo, “las emociones (...) implican significados”¹⁴⁸. A modo de ejemplo, los versos de “El frío”, pertenecientes a *Espadas como labios*, plantean lo siguiente:

Acariciar unos senos de nácar,
una caja respira y duele todo,
acariciar esa oculta ceniza,
bajo carmín tus labios suspirando.

(vv. 5 – 8)¹⁴⁹

¹⁴⁵ Cfr.: Arlandis, 2011 (45).

¹⁴⁶ El término «preconscious» fue acuñado por Sigmund Freud. El psicoanalista austríaco distinguía entre tres sistemas: consciente, inconsciente y preconscious. En el caso de este último, se encuentra entre la primera y la segunda etapa. Se trata del nivel más cercano a la consciencia y está formado por vivencias, fantasías, sentimientos y pensamientos (todos ellos con un significado en sí mismos). De hecho, cuando el sujeto lo desea, puede devolver dichos elementos a la conciencia porque no se encuentran reprimidos como en el inconsciente.

¹⁴⁷ Se trata de una de las diferencias esenciales respecto de la metáfora tradicional o «irrealismo lógico», pues, en estas, el lector encuentra relativamente pronto la relación entre los dos elementos porque existe una cualidad común entre ambos términos. Por ejemplo, en una expresión como «piel como la nieve», el cromatismo compartido entre «piel» y «nieve» permite apreciar un sentido lógico entre los dos conceptos.

¹⁴⁸ Bousoño, 1981: 31.

¹⁴⁹ Aleixandre, 2017: 214.

Si bien “senos de nácar” seguiría el procedimiento propio del irrealismo lógico, en el sentido de que “senos” y “nácar” compartirían cualidades cromáticas que la razón puede identificar con cierta claridad, no ocurre lo mismo con “acariciar esa oculta ceniza”. Aparentemente, no existiría un vínculo racional entre “acariciar” y “oculta ceniza”, así que es necesario un análisis postmotivivo de la asociación de ambos elementos. En este proceso, sin embargo, tampoco aparece una connotación lógica común para dichos términos, de modo que, ante una construcción que carece de sentido racional, se acepta el emotivo como válido.

En este punto, y de acuerdo con Bousño, como la conciencia ha solucionado el “inhóspito vacío semántico”¹⁵⁰, es gracias al preconsciente que el lector logra asimilar “oculta ceniza” con una parte del cuerpo amado que estaría formada por un vello corto y negro, quizá púbico. Más concretamente, el contexto poético en el que se encuentra “acariciar una oculta ceniza” reforzaría esta idea, en tanto que palabras como “senos” (v. 5) y “labios” (v. 8) contribuirían a dicha solución.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en “Sin luz” de *La destrucción o el amor*:

las pieles conjugadas,
ese unirse los pechos como las fortalezas que se aplacan fundiéndose
(vv. 26 – 27)¹⁵¹

En este caso, los términos del símil “los pechos como las fortalezas” (v. 27) no parecerían compartir un vínculo racional, pero, en la fase postmotiviva y con la participación del preconsciente, sería posible identificar “fortalezas” con dos figuras humanas en pleno acto amoroso (“fundiéndose”, v. 27). En realidad, el análisis quedaría reforzado por otros elementos como “pieles” (v. 26) y “pechos” (v. 27), que contribuyen a esta última idea de los cuerpos unidos y al fuerte sentido emotivo (careciendo, por lo tanto, del lógico).

Tal y como se ha planteado al final del segundo punto del presente trabajo, en España, el Surrealismo supuso un cambio sustancial en el lenguaje poético que acabó dando como resultado tanto una nueva retórica como una nueva temática, definida, sobre todo, por el erotismo y el deseo. Estos cambios propiciaron el nacimiento de una poesía que no se había dado antes en la tradición literaria del país, tan importante como la de Garcilaso y Boscán en el siglo XVI o Bécquer y los escritores románticos en el XIX, cuya estética se conoce como Neorromanticismo. El gran interés por el tema amoroso y por la emoción

¹⁵⁰ Bousño, 1981: 31.

¹⁵¹ Aleixandre, 2017: 252.

humana que se dio en la época propició que el poemario *La destrucción o el amor* obtuviese el Premio Nacional de Poesía en 1934.

No hay que olvidar que, además, los años 30 del siglo XX coincidieron con la celebración de centenarios de autores que habían tratado el tema amoroso, como el cuatricentenario de la muerte de Garcilaso o el bicentenario de la de Bécquer. No es extraño, pues, que poetas como Luis Cernuda o Pedro Salinas planteasen su poética amorosa con una retórica nueva que recogía y remozaba la tradición. Además, el hecho de que incluyeran en sus obras versos explícitos de estos poetas clásicos demuestra el conocimiento que tenían de ellos por su formación de hispanistas y su relación con la literatura española¹⁵².

Hay que tener en cuenta que, en el Neorromanticismo, se revaloriza la inspiración poética como uno de los elementos necesarios para el ejercicio literario, aunque no se olvida la importancia de la técnica porque, como bien escribe Aleixandre, “el poeta nace, pero la poesía se hace”¹⁵³. En el *Primer manifiesto surrealista* (1924), André Breton plantea “la necesidad de captar las fuerzas ocultas en las profundidades de nuestro espíritu (...) para luego someterlas al dominio de la razón”¹⁵⁴, como bien describe el fragmento siguiente:

Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. ¹⁵⁵

No se trata, pues, de la renuncia absoluta a la racionalidad y, por ende, la entrega total del sujeto a lo inconsciente, sino que existiría una primera fase dominada por la inspiración y, después, otra, sometida a la técnica. En la correspondencia con Gregorio Prieto, sobre todo en las cartas de 1929 (coincidiendo con la publicación de *Pasión de la tierra*), Aleixandre siente “la inspiración como un pez que me da coletazos entre las manos”¹⁵⁶. En consonancia con lo que proponía Breton en el *Primer manifiesto surrealista*, el Nobel defiende que las palabras de *Pasión de la tierra*

¹⁵² El poema “Donde habite el olvido” de Luis Cernuda, dentro de *Los placeres prohibidos* (1931), remite a uno de los versos de la “Rima LXVI” de Bécquer. Igualmente, el poemario *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas alude a otro verso de la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega.

¹⁵³ Aleixandre, 2011: 516.

¹⁵⁴ Feal, 1979: 272.

¹⁵⁵ *Cfr.: ibíd.*

¹⁵⁶ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

...son palabras escritas con los ojos cerrados. Es lo incomprensible, lo que no puede analizarse y que para nada necesita del análisis. Es la no-razón. Lo que no la quiere. Porque la razón es la agonía.¹⁵⁷

El poeta defiende que “son palabras escritas con los ojos cerrados” (coincidiendo con la idea de inspiración poética) y que, además, “para nada necesita del análisis” (ajustándose a la noción de irracionalismo antes comentada). Los mismos términos podrían aplicarse a los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* aunque sean obras posteriores, pues también participan del tono surrealista y neorromántico de la obra *Pasión de la tierra* (igual que *Sombra del paraíso*¹⁵⁸).

Pese a lo dicho, lo cierto es que los poemas aleixandrinos presentan una disposición interna muy pensada. Por ejemplo, en el caso de “Silencio”, en *Espadas como labios*, la experiencia que protagonizan “dos cinturas amándose” (v. 5) queda envuelta por un paisaje muy concreto del que el sujeto lírico y la naturaleza son cómplices: “la risa” (v. 5). De igual forma, la voz poética de “A ti, viva” (de *La destrucción o el amor*) experimenta una gradación para con el objeto del poema (“[...] tu cuerpo extendido”, v. 1): de contemplarlo (v. 2) a mirarlo y de mirarlo (v. 12) a acercarse después de la consumación amorosa (v. 20). En este caso, para que ambas configuraciones sean posibles y coherentes, es necesario un razonamiento estructural previo que, más allá de la inspiración, distribuya el discurso poético congruente.

Cuando surgió el Neorromanticismo, la crítica no fue muy favorable a la nueva estética, pues la poesía pura dominaba el panorama literario del momento. Como bien reconoce Dámaso Alonso, “lo más cómodo [era] tachar de vacío y palabrero todo lo que, por pereza o simplemente por falta de costumbre, no podemos entender”¹⁵⁹. A pesar de ello, algunos autores del grupo poético del 27 (aparte de Aleixandre) se sumaron a esta innovadora retórica con libros cruciales para la literatura del siglo XX: *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti; *Los placeres prohibidos* (1931), de Luis Cernuda; *Poeta en Nueva York* (1940), de Federico García Lorca o *La voz a ti debida* (1933), de Pedro Salinas.

De acuerdo con Dámaso Alonso, los escritores “[vuelven] los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tono apasionado”¹⁶⁰, marcados por la influencia de Neruda y su poesía impura, fuera del hermetismo

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ Pese a que se publicó en 1944, la crítica ha señalado un fuerte componente surrealista similar al de los tres poemarios citados con anterioridad.

¹⁵⁹ VV.AA., 1981: 197.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, 198.

poético que venía caracterizando el panorama literario español de los años 20. De hecho, ellos mismos son conscientes de lo que ocurre porque

Las cosas que hace Alberti, como Cernuda, como yo [Vicente Aleixandre], como todos los que van apareciendo tienen un tono distinto. Hay como un neorromanticismo en el ambiente, que utilizando la experiencia viva del surrealismo, se aleja de la poesía intelectual, la poesía pura, de la poesía construida. En una palabra, Valéry y Juan Ramón están a un millón de setecientas mil leguas de lo que empieza a iniciarse, y por lo tanto el magisterio de Salinas y de Guillén periclita por momentos.¹⁶¹

En este sentido, “la vida y la pasión que circulaban soterradas, se desbordan en el Surrealismo y el Neorromanticismo”¹⁶². Es importante, no perder de vista el panorama social que se vivía en la época: un momento de euforia ante la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la eminente proclamación de la Segunda República. De hecho, y de acuerdo con Luis Cernuda, en la década de los años 30 del siglo XX, se repitió el mismo modelo social que en el Romanticismo: un nuevo espíritu colectivo y un “trastorno político”¹⁶³. Es más, José Díaz Fernández pidió ya en 1930 “[saludar] al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte”¹⁶⁴.

Por su parte, igual que en la primera mitad del siglo XIX, la poesía se definió por la irrupción del amor (“menos rodeado de prohibiciones y de estímulos”¹⁶⁵) y la naturaleza como temas centrales, pero, más aun, por la inclusión de “nuestra vida, ya distinta, en la atmósfera de la poesía”¹⁶⁶. En efecto, el poeta volvió a situarse como elemento esencial de su obra, acompañado siempre de su estilo personal en cuanto a la descripción del mundo y de sus vivencias. Al final, el resultado fue un “retorno a la anécdota (...) [y] la colocación en primer plano de la emoción humana y la presencia del autor en su obra”¹⁶⁷.

A parte del Surrealismo, no hay que olvidar la presencia de Pablo Neruda en España, episodio que algunos equiparan a la visita de Rubén Darío cuarenta años antes. Aunque el poeta chileno llegó a la Península en mayo de 1934 como cónsul de su país, gran parte de los poetas del grupo poético del 27 sabían de él y de su obra en la década de 1930. Cuando Federico García Lorca viajó a Buenos Aires en octubre de 1933, conoció a Neruda y entablaron una gran amistad que se mantuvo hasta el fusilamiento del granadino. De

¹⁶¹ Aleixandre, 2002: 731.

¹⁶² García de la Concha, 1984: 250.

¹⁶³ Cernuda, 1935: 48.

¹⁶⁴ VV.AA, 2000: 794.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Cernuda, 1935: 53.

¹⁶⁷ Geist, 1980: 196.

hecho, fue el poeta del 27 quien le presentó el 6 de diciembre de 1934 en una conferencia que el chileno realizó en la universidad de Madrid¹⁶⁸. Esta figura representaba

...el lirismo de lo desconocido, lo desorbitado, que se atreve a romper moldes, que no teme la efusión del sentimiento, que sabe apasionarse y llorar, que se desborda como elemental naturaleza desnuda.¹⁶⁹

Después de la estancia de García Lorca en Argentina, el granadino visitó a Aleixandre en Velintonia para contarle su experiencia, momento que el Nobel recuerda en *Los encuentros*:

«He conocido en Buenos Aires a un poeta chileno estupendo: Pablo Neruda. Vendrá de cónsul a Madrid en octubre. Ya verás. Estoy seguro de que seréis amigos». Era en Velintonia, y lo decía Federico García Lorca, a su regreso de la Argentina, abril de 1934. Unos meses después, al teléfono, la voz oscura y brillante: «Pablo Neruda ya está en Madrid. Hoy aquí a mi lado. Si quieres, vamos ahora mismo a tu casa». Entraron los dos: Pablo, Federico. Federico, visto y renovado siempre. Pablo, al extremo de la ciudad, por primera vez en la luz azul de nuestro Guadarrama. Nos abrazamos.¹⁷⁰

Es muy probable que, años antes de esta presentación más o menos informal en Velintonia, Aleixandre hubiera conocido la obra de Pablo Neruda. En 1929, cuando García Lorca emprende su viaje a Nueva York, Rafael Alberti se encuentra con un libro peculiar en el sótano del Hotel Nacional:

El título: *Residencia en la tierra*. El autor: Pablo Neruda, un poeta chileno apenas conocido entre nosotros. Me lo traía Alfredo Condon, secretario de la embajada de Chile, amigo mío por Bebé y Carlos Morla, ministro consejero de esa misma embajada, muy amigo también de García Lorca. Desde su primera lectura me sorprendieron y admiraron aquellos poemas, tan lejos del acento y el clima de nuestra poesía. (...) Paseé el libro por todo Madrid. No hubo tertulia literaria que no lo conociera (...).¹⁷¹

Teniendo en cuenta tanto la amistad “juvenil y clara”¹⁷² que se profesaban Alberti y Aleixandre como el punto de encuentro de tertulias literarias en que se transformó Velintonia, no sería extraño que el poeta gaditano hubiera compartido *Residencia en la tierra* con su compañero sevillano. Por lo tanto, la poesía de Pablo Neruda habría influenciado a algunos miembros del grupo del 27 antes de conocerse en persona y haber intercambiado inquietudes poéticas.

La revolución poética en la temática del sexo, del erotismo y también del amor había llegado a Hispanoamérica a principios del siglo XX con poetas como Salvador Díaz Mi-

¹⁶⁸ Para más información véase: Cano Ballesta, 1972 (170).

¹⁶⁹ *Cfr.*: de la Nuez, 1978 (211).

¹⁷⁰ Aleixandre, 1985: 146.

¹⁷¹ Alberti, 2009: 247 – 248.

¹⁷² *Cfr.*: *ibíd.*, 749.

rón, Rubén Darío, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Octavio Paz... Dicho cambio culminó con la poesía de Neruda, para quien “la sexualidad (...) es (...) la muerte misma, en el momento en que se agota el acto”¹⁷³. El descubrimiento de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y de *Residencia en la tierra* (1935) supuso una renovación en el terreno retórico, estilístico y temático que, junto al lenguaje surrealista, aportó nuevas posibilidades que los poetas españoles adoptaron con cierta facilidad.

En suma, la poesía nerudiana influyó a los poetas del 27 en dos aspectos fundamentales. Por un lado, la poesía nerudiana rompía con la métrica tradicional y presentaba un verso libre en la modalidad de largos versículos y, por otro lado, la enumeración caótica de la que se sirve Pablo Neruda en sus poemas fue un recurso poético que autores como Vicente Aleixandre o Federico García Lorca emplearon en sus versos¹⁷⁴. No solo eso sino que, además, la admiración que algunos de los miembros del grupo del 27 (y otros poetas más jóvenes) profesaban al escritor chileno les llevó a redactar y firmar un folleto a modo de homenaje que contenía tres *Cantos materiales de Residencia en la tierra*, ejemplo de la innovación literaria que se dibujaba en la poesía nerudiana¹⁷⁵.

Más allá de los dos poemarios citados de Pablo Neruda, su revista *Caballo verde para la poesía* supuso un importante acontecimiento literario y cultural. Recuerda Aleixandre que:

Aquel *Caballo* halló cuna en aquella linotipia y de allí arrancó, bajo la mano creadora de Pablo Neruda, para su deslumbradora carrera de unos pocos, pero decisivos números. Sólo la guerra civil hubo de interrumpirla.¹⁷⁶

Nada más lejos de la realidad: *Caballo verde para la poesía* contó con la publicación de un total de seis números. El primero de ellos apareció en octubre de 1935, encabezado por “Sobre una poesía sin pureza”, un manifiesto cuyo título enfrentaba, inevitablemente, a dos grandes escritores indiscutibles (Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez), cada uno con su propia visión lírica. Sin duda, el chileno se alzó como la figura visible de la «rehumanización» poética, que defendía la dignificación de lo cotidiano como materia apta para la poesía. De ello “se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lec-

¹⁷³ Bellini, 1999: 107.

¹⁷⁴ La enumeración caótica es un recurso poético que ya estaba presente en autores anteriores como Lope de Vega (por ejemplo, “Rima LXXVI”) o Rubén Darío (por ejemplo, “Divagación” dentro de *Prosas profanas y otros poemas* (1896)).

¹⁷⁵ Cano Ballesta, 1972: 172. Los poetas que firmaron dicho folleto fueron, por orden: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén y Pedro Salinas. A los que hay que sumar: Miguel Hernández, José A. Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco.

¹⁷⁶ Aleixandre, 1985: 147.

ción para el torturado poeta lírico”¹⁷⁷, sin dejar a un lado “la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco”¹⁷⁸.

Es necesario tener en cuenta que Pablo Neruda no fue el primero en acuñar el término «poesía impura» (aunque se le acabase llamando el ‘antijuanramón’), sino que otros escritores como Antonio de Obregón (“Nuevas escuelas. Hacia el poema impuro”, en 1929) o José Díaz Fernández (“El nuevo romanticismo”, en 1930) ya habían propuesto otras posibilidades poéticas, lejos de la «poesía pura» juanramoniana¹⁷⁹, antes de la llegada del chileno. De hecho, Vicente Aleixandre también defendía una posición similar en una de las cartas que envió a Gregorio Prieto el 16 de noviembre de 1932, con motivo de la publicación de *Espadas como labios*:

Al final algunos me llamarán “verde” porque la minucia y la descripción sensual es abrasante. Pero no importa. En mis versos no quiero ser blando, sino fuerte. Quiero ser vibrante, no por el tema, sino por el modo. (...) Pero creo que hace falta una voz o muestras que vayan alejando el tono débil, fugitivo, menor de la poesía. (...) considero que esto es lo que me separa –el tono– de la poesía de hace unos años. Y no a mí solo.¹⁸⁰

3.2. La retórica amorosa de Vicente Aleixandre

En *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, se sugiere la fusión del poeta con el cosmos y la naturaleza a través del amor, aunque, en el caso de Aleixandre, aparece un componente inesperado: la muerte. Para llegar a entenderlo, es crucial conocer una carta que el Nobel manda el 1 de septiembre de 1936 a Miguel Hernández:

Desde un comienzo supo [el poeta] que el amor y la muerte son como dos cartas de la misma misteriosa presencia, y que el amor, tan arrebatador, tan inaprensible, es como la delicada y mágica apariencia del último contacto, disolución en la unión para siempre. En algunos sitios, al momento del último goce físico en brazos del amor le llaman «la muerte chiquita». Fíjate qué maravilla: ¡la muerte chiquita! Y eso es: porque es en el aniquilamiento momentáneo sobre un cuerpo que mata. Y qué pena despertar, resucitar, para esa otra clase de muerte: la muerte vulgar de cada minuto. Pero, en fin, de todo se hace nuestra vida y no hay que renegar de nada.¹⁸¹

Atendiendo a las palabras del poeta sevillano, el acto de unión física es lo que acaba provocando “el aniquilamiento momentáneo” del sujeto y, por ende, la “disolución” indi-

¹⁷⁷ Neruda, 1935.

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ Cano Ballesta, 1972: 173.

¹⁸⁰ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto. En 1929, Aleixandre escribió una carta a Dámaso Alonso para comentarle que apreciaba un tono distinto en la poesía que se escribía entonces (véase nota 70).

¹⁸¹ Aleixandre, 2015a: 116.

vidual de cada uno de los cuerpos implicados en dicha experiencia. En este sentido, para Aleixandre, la muerte consistiría en la renuncia voluntaria de los propios límites naturales con la intención de abandonarse, junto a la amada o el amado, a la vivencia amorosa. A su vez, como se verá más adelante, dicha fusión se acaba traduciendo en una integración total con la naturaleza y sus componentes más elementales: animales, plantas, agua, música, luz... Como bien resume el Nobel:

La muerte será (...) consecuentemente, una visión amorosa. Y morir, un acto de vida. (...) Morir es amar también (...). Estar muerto y enterrado es estar inmerso, absorbido en la unidad definitiva del mundo, ser amor sin fin (...).¹⁸²

No hay que perder de vista que esta idea del amor como experiencia anticipadora de la muerte que plantea el escritor podría llegar a tener un motivo biográfico que se ha comentado en el primer apartado del presente trabajo: la relación con María Valls. La pasión que Aleixandre sintió por la artista y el dolor que supuso tanto el final de su historia amorosa como la enfermedad que ella le contagió pudieron ser determinantes para la concepción de dicho sentimiento como muerte y destrucción, tal y como refleja en una carta citada anteriormente que el autor envía a Miguel Hernández:

En fin, Miguel, ya ves, quedamos en que se dan gritos de amor o gritos de muerte. A veces pienso si estos gritos unidos, en mí, serán consecuencia de que yo no he sido totalmente feliz en casi ningún amor. He sufrido en el amor, pasando rápidamente de gloria a infierno, y viceversa, sin transición. Porque no me han querido nunca como yo he querido; aunque me hayan querido, nunca, ay, supieron quererme como mi corazón pedía. Solo una vez me quisieron así, con locura, con desatino, con frenesí... y entonces yo no quería. (...) Otra vez quise de ese modo y fui querido lo mismo (es la única), y el fin fue trágico, de un modo que dejó huella en mí para mientras viviera.¹⁸³

Más allá del ámbito personal y privado de la correspondencia, la noción de amor como muerte se traslada a la poesía del escritor en composiciones de *Espadas como labios* pero, aún más, en otras de *La destrucción o el amor*. Véanse, por ejemplo, los versos de “Verdad siempre” pertenecientes al primer poemario mencionado:

Escúchame. Cuando el silencio no existía,
cuando tú eras ya cuerpo y yo la muerte,
entonces, cuando el día.

(vv. 7 – 9)¹⁸⁴

¹⁸² Aleixandre, 2002: 403.

¹⁸³ Aleixandre, 2015a: 115 – 116.

¹⁸⁴ Aleixandre, 2017: 203.

La voz poética parece hacer referencia a un pasado lejano (“entonces cuando el día”, v. 9) en el que se encontraba acompañado por alguien (“tú”, v. 8) con quien, teniendo en cuenta cómo concibe Aleixandre el binomio de amor y muerte, había compartido una experiencia íntima. De hecho, lo mismo ocurre en poemas del segundo libro mencionado, caso de “Unidad en ella”:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

(vv. 16 – 19)¹⁸⁵

De nuevo, el poeta dibuja su concepción sobre la muerte, siempre ligada al sentimiento amoroso. En otras composiciones como “Ven siempre, ven”¹⁸⁶, “A ti, viva”¹⁸⁷, “Soy el destino”¹⁸⁸ o “El desnudo”¹⁸⁹ se plantea lo mismo. Al fin y al cabo, para Aleixandre, amor y muerte se confunden en una total y luminosa afirmación de sí mismo y, por ende, del ser y de lo amado.

Es curioso observar que, sin excepción, estos poemas están dotados de un componente erótico considerable, ya que, en todos ellos, la voz poética expresa de manera desinhibida el amor pasional (y físico) que siente hacia lo amado y que, además, caracteriza buena parte de la obra aleixandrina¹⁹⁰. De hecho, la concepción del amor como muerte que propone el Nobel llega a su punto álgido con *La destrucción o el amor*, donde más allá de sus versos, el mismo título ya resume esta concepción.

Junto a esta idea de muerte, los poemas de los libros objeto del presente estudio contienen elementos que infunden en el lector cierta sensación de agresividad o, incluso, violencia; sobre todo por la presencia de instrumentos cuya función principal es herir o infligir daño. Si bien es cierto que algunos poemas como “X”¹⁹¹, de *Espadas como labios*, ya anuncian este nuevo vocabulario, el mismo título de la obra contiene un objeto que, sin

¹⁸⁵ *Ibid.*, 250.

¹⁸⁶ “¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo; / ven, que ruedas como liviana piedra, / confundida como una luna que me pide mis rayos!” (*ibid.*, 255, vv. 34 – 37).

¹⁸⁷ “Cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama” (*ibid.*, 268, v. 5).

¹⁸⁸ “¿Por qué besar tus labios, si se sabe que la muerte está próxima, / si un choque silencioso, / cuando amar es luchar con una forma impura, / un duro acero vivo que nos refleja siempre” (*ibid.*, 305, vv. 2 – 5).

¹⁸⁹ “Tú, corazón que dondequiera existes como existe la muerte, / como la muerte es esa contracción de la cintura / que siente que la abarca una secreta mano, / mientras en el oído fulgura un secreto previsto” (*ibid.*, 334, vv. 11 – 14).

¹⁹⁰ Véanse otros ejemplos como “X” (*ibid.*, 175), “Se querían” (*ibid.*, 329) o “Mañana no viviré” (*ibid.*, 261).

¹⁹¹ “He acudido Dos clavos están solos / punta a punta. Caricia yo te amo” (*ibid.*, 175, vv. 1 – 2).

duda, sugiere la idea que se acaba de anunciar: las espadas. De hecho, en una carta a Gregorio Prieto, el Nobel le confiesa que “el amor [todo] lo atraviesa de espadas como labios, que lo poseen y lo destrozan, lo destruyen, convirtiéndolo en espasmo y éxtasis hacia el vuelo”¹⁹². Esta noción se repite también en los poemas de *La destrucción o el amor* (visible incluso en el propio título de la obra), con términos recurrentes a lo largo del libro: colmillos, garras, dientes, flechas, espinas... En este sentido, la inclusión de dichos elementos respondería, de nuevo, a la idea de amor en la que cree el poeta, inconcebible sin el componente dañino o destructivo.

Para Aleixandre, sin embargo, el binomio amor y muerte no estaría completo sin otro componente esencial: la vida. Aunque, en un principio, la experiencia amorosa como una suerte de muerte podría parecer negativa, acaba resultando todo lo contrario. Como bien le confiesa el poeta a Gregorio Prieto, “(...) todo lo veo así, en función del amor, de vida y muerte, de frenesí y de fuerza”¹⁹³ y “a pesar de este paréntesis tan doloroso, sigo encantado de vivir, más loco por dentro cada día”¹⁹⁴.

Tal y como se ha comentado en el primer apartado del presente trabajo, tanto la correspondencia del Nobel como sus poemas son ejemplo de un fuerte vitalismo, a pesar de la grave enfermedad con la que convivió durante toda su vida. De hecho, así se lo hace saber el mismo Aleixandre a Dámaso Alonso en una carta del 1 de agosto de 1930, cuando las recaídas que sufría antes de la intervención quirúrgica eran frecuentes:

Ah, si yo tuviera lo que más necesito: ¡salud, fuerza! Si yo tuviera eso sería el amo del mundo, es decir el dueño de mí. Yo siento la apetencia natural después de cinco años de vida sedentaria. La sencilla apetencia de ser un pirata, o un viajero, o un luchador o un condenado. No sé. La brutal ansia de salirme. Si yo fuera un hombre fuerte, ahora estaría en Pekín o en la India. Pero no estaría aquí, conmigo, sino con el mundo, con lo externo, con lo que no soy yo. ¹⁹⁵

La enfermedad que le contagió Carmen de Granada también aparece en la poesía alexandrina, aunque no con intensidad. Entre otros, el poema “Juventud” de *La destrucción o el amor* presenta la siguiente estrofa:

Cuerpo que solo por la mañana, dolido,
sin fiebre, tiene ojos de nieve tocada

¹⁹² Cartas inéditas facilitadas por la fundación Gregorio Prieto.

¹⁹³ *Ibíd.*

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ Aleixandre, 2002: 739.

y una rosa en los labios como limón teñido,
cuando sus manos quisieran ser flores casi entreabiertas

(vv. 11 – 14)¹⁹⁶

El sujeto poético habla de alguien “dolido, / sin fiebre” (vv. 11 – 12) que anhela “ser flores casi entreabiertas” (v. 14), comparable, probablemente, a la situación física limitada que sufrió el Nobel y al deseo de gozar de una salud que careciera de padecimiento.

Hay que tener en cuenta que, cuando el poeta escribió los poemas de *Espadas como labios* (entre 1929 y 1931), todavía no había sido sometido a la complicada extracción de riñón que soportó en junio de 1932; de modo que, aunque las ansias de vivir ya aparecían en dicha obra, se intensifican en las composiciones de *La destrucción o el amor*. En cuanto al primer libro, en el poema “Suicidio”, la voz lírica pide lo siguiente en un grito casi desesperado:

Abridme el mundo, abridme;
quiero iluminar solo un beso,
unos labios que irritan
árboles despiadados.

(vv. 17 – 20)¹⁹⁷

En cuanto al segundo libro mencionado, el verbo «vivir» y sus formas derivadas aparecen en treinta de los cincuenta y cuatro poemas que forman *La destrucción o el amor* y, además, sesenta y tres veces. De hecho, uno de ellos se titula “Vida” y, en él, puede leerse lo siguiente:

vivir, vivir, el sol cruje invisible,
besos o pájaros, tarde o pronto o nunca.

(vv. 3 – 4)¹⁹⁸

Se aprecia el mismo sentimiento de vitalidad en “Nube feliz”, aunque, en esta ocasión, la vida llama directamente a una voz poética que, sin duda, se deja llevar:

voy llamado a la vida, escapo con el viento,
has nacido y te veo amar como ese río,
como el agua feliz que desciende cantando.

(vv. 33 – 35)¹⁹⁹

¹⁹⁶ Aleixandre, 2017: 267.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 221.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 260.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, 323.

La frágil salud de la que gozaba Aleixandre y el estado de latencia constante de su enfermedad le obligaban a pasar largas temporadas en cama y, por ende, a recibir a sus amigos y compañeros en su casa de Velintonia. Es curioso observar que, más allá del vitalismo que se acaba de mencionar, la poesía aleixandrina es una muestra indiscutible de la idea de «enajenación» que se ha propuesto en el primer punto de este trabajo: “no sentir cada uno su cuerpo sino el otro”²⁰⁰. Por ejemplo, si bien en el poema “Acaba” (dentro de *Espadas como labios*) puede leerse “como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo”²⁰¹, en otro como “Resaca” (también de la obra citada) se plantea dicho concepto pero con una connotación distinta:

Si abandono mi mano sobre tu pecho,
oh, no mueras como un suspiro aplastado,
no disimules tu calidad de onda al fin opresa.

(vv. 34 – 36)²⁰²

Si se analizan las dos composiciones detenidamente, podrá observarse que la enajenación del sujeto poético se da en dos planos diferentes: primero, con la naturaleza (“nube silenciosa”, v. 25); segundo, con el cuerpo amado (“mi mano sobre tu pecho”, v. 34). No se trata de una característica exclusiva de *Espadas como labios*, sino que, en *La destrucción o el amor*, se repite, pero con un patrón distinto. Véase, por ejemplo, el poema “Se querían”, en el que una pareja de amantes se confunde por completo con la naturaleza que les rodea:

Se querían de día, playa que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de tierra y flotando...

(vv. 18 – 20)²⁰³

Así como en los versos de *Espadas como labios* ambas nociones de enajenación se distinguen con cierta facilidad, no ocurre lo mismo en *La destrucción o el amor*. En la agrupación estrófica reproducida de “Se querían”, tanto la naturaleza como los cuerpos amados se confunden en el mismo plano, disolviéndose así los límites físicos entre ellos y el entorno que les envuelve. Para Aleixandre, el amor sería aquello que unifica el mundo²⁰⁴:

²⁰⁰ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

²⁰¹ Aleixandre, 2017: 196, v. 25.

²⁰² *Ibid.*, 190.

²⁰³ *Ibid.*, 329.

²⁰⁴ “Por debajo de todas las aspiraciones sensibles una sola sustancia existía, y a esa sustancia unificadora el poeta la llamaba amor” (Aleixandre, 1956: 8).

Todo aspira, seres animados e inanimados, a una integración, a una co-fusión amorosa. Más aún: aun rompimiento de sus límites naturales, fronteras separadoras, para sumirse, mediante un acto de destrucción o amor, en la unidad definitiva, comunión amorosa general donde todo, montes, selvas, faunas, mares, unificados y confundidos (...).²⁰⁵

De acuerdo con esta concepción del cosmos que ofrece el Nobel, la crítica ha hablado del «panerotismo aleixandrino» como una de las características fundamentales de la obra del poeta. Si bien el diccionario de la RAE define el «panteísmo» como un ‘sistema filosófico de quienes creen que la totalidad del universo es el único Dios’, en el caso del escritor, la noción sería mucho más amplia. De hecho, así se lo hace saber el poeta a Miguel Hernández en una carta del 20 de agosto de 1936: “(...) el amor en mis poemas parece que trasciende de lo individual a la tierra, a la naturaleza palpitante en el propio cuerpo humano”²⁰⁶. Tal y como se acaba de señalar, el sentimiento amoroso se constituye en el eje central del mundo y así lo refleja el poema “Total amor”:

El amor como lo que rueda,
como el universo sereno,
como la mente excelsa,
el corazón conjugado, la sangre que circula,
el luminoso destello que en la noche crepita
y pasa por la lengua oscura, que ahora entiende.

(vv. 30 – 35)²⁰⁷

Este universo íntegramente amoroso no sería posible, sin embargo, sin un sujeto que ama u otro que es amado, ya que, en realidad, se trata del elemento en el que se proyecta esta unidad total. Sin duda, el poema que ejemplifica a la perfección esta idea es “Unidad en ella” de *La destrucción o el amor*²⁰⁸, como bien indica el mismo título. El sujeto poético se encuentra fundido con un “cuerpo feliz que fluye entre mis manos” (v. 1) desde “(...) donde contemplo el mundo” (v. 2), después de haber compartido un momento íntimo con él, momento en el que la voz lírica se encuentra en una situación de entrega absoluta a lo amado (“donde muero y renuncio a vivir para siempre”, v. 15). A partir de la experiencia sexual cumplida (y compartida), no se puede “(...) destruir la unidad de este mundo” (v. 26) porque el amante se confunde con él y sus elementos más esenciales como “pájaros” (v. 3), “música” (v. 7), “fuego” (v. 10), “mar” (v. 21)...

²⁰⁵ Aleixandre, 2002: 403.

²⁰⁶ Aleixandre, 2015a: 113 – 112.

²⁰⁷ Aleixandre, 2017: 331.

²⁰⁸ *Ibid.*, 250.

Según las palabras del propio Aleixandre, la composición “A ti, viva” (de *La destrucción o el amor*)²⁰⁹ refleja su propia noción del universo (y, por lo tanto, del amor). Ya en el título, se avanza que el cuerpo de la amada se encuentra en su estado más esencial, es decir, desnudo y desprovisto de cualquier elemento que corrompa su naturaleza. Así se acaba confirmando en la última estrofa:

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves,
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido
de ese mundo absoluto que siento ahora en los labios.

(vv. 28 – 31)²¹⁰

Junto a la figura desnuda de la mujer, todas y cada una de las imágenes que la envuelven (telúricas, lumínicas, musicales y corporales) contribuyen a la idea de que todos los elementos del universo acaban convergiendo en un único lugar: “los labios” (v. 31).

Siguiendo con los poemas de *La destrucción o el amor*, “La luz” presenta un contexto cósmico particular:

Oh tú, celeste luz temblorosa o deseo,
fervorosa esperanza de un pecho que no se extingue,
de un pecho que se lamenta como dos brazos largos
capaces de enlazar una cintura en la tierra.

(vv. 30 – 33)²¹¹

En este caso, el cuerpo humano (“cintura”, v. 33) se funde con el mundo que le rodea (“enlazar una cintura en la tierra”, v. 33) en un ámbito, cubierto por una “celeste luz” (v. 30) que aporta intimismo a la escena, reforzado por la inclusión del “deseo” (v. 30) y la repetición del término “pechos” (vv. 31 – 32).

Aunque todos los poemas que se han mencionado forman parte de *La destrucción o el amor*, la noción panteísta también se dibuja en otros de *Espadas como labios*, aunque después aparezca mucho más desarrollada. A modo de ejemplo, unos versos de “Con todo respeto” muestran cómo la voz poética confunde sus sensaciones con fenómenos meteorológicos que evocan, de nuevo, un paisaje natural aunque lleno de fuerza:

Si me acariciáis yo creeré que está descargando una tormenta
y preguntaré si los rayos son de siete colores.

²⁰⁹ *Ibíd.*, 268.

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ *Ibíd.*, 279.

O a lo mejor estaré pensando en el aire
y en esa ligera brisa que riza la piel indefensa.

(vv. 31 – 34)²¹²

De acuerdo con Sergio Arlandis, sería a partir del amor, sentimiento pura y exclusivamente irracional que el poeta conseguiría salir de sí mismo, fundirse con lo amado y el mundo y sentir así que está vivo, más allá de su limitación física. De este modo, el escritor plantea un amor-pasión lleno de contrastes, transgresor, erótico, logrado, súbito y fruto del azar objetivo, de acuerdo con lo que André Breton defendió en el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924.

Volviendo a la idea de enajenación, podría afirmarse que se trata de otro de los componentes primordiales del «panerotismo aleixandrino» que ha establecido la crítica y que es propio del ideario surrealista. En algunos poemas de la poesía del Nobel, el sujeto lírico se transmuta y se confunde con elementos de la naturaleza (“el mar donde mi cuerpo / estuvo en la vida a merced de las ondas”²¹³) y, si no, el objeto amado es el que adquiere propiedades naturales:

¡Hierba seas! Hierba reseca, apretadas raíces,
follaje entre los muslos donde ni gusanos ya viven,
porque la tierra no puede ni ser grata a los labios,
a esos que fueron, sí, caracoles de lo húmedo.

(vv. 9 – 12)²¹⁴

Hasta el momento, se ha intentado aclarar la idea panteísta que proponía el escritor, sin el desnudo o la consumación sexual. El componente erótico, sin embargo, impregna la gran mayoría de las composiciones de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, sobre todo con el deseo carnal como su máximo exponente. Por ejemplo, “Mañana no viviré” se hace eco de ello:

Así besándote tu humedad no es pensamiento,
no alta montaña o carne,
porque nunca al borde del precipicio cuesta más el abrazo.

(vv. 5 – 7)²¹⁵

No solo eso sino que, además, el léxico de ambos poemarios se impregna de términos que hacen referencia a partes del cuerpo: cuello, pecho, mano, senos, labios, brazos, mus-

²¹² *Ibíd.*, 226.

²¹³ Del poema “Después de la muerte” (*ibíd.*, 247, vv. 23 – 24).

²¹⁴ *Ibíd.*, 247.

²¹⁵ *Ibíd.*, 261.

los, axila, cintura... Así, la alusión a un amor físico, pasional y elemental se acrecienta. Todo ello contribuye también a la concepción del acto erótico como aquello que relaciona estrechamente los componentes del universo: a partir de la búsqueda de lo elemental, la fusión amorosa se alza como su máxima expresión.

En algunos poemas, los animales son protagonistas y participan de este ambiente, quizá por la irracionalidad innata que les caracteriza. Así lo comenta el mismo Aleixandre:

No olvides que en mí los animales están vistos con mirada de amor, porque me parecen representación y símbolo de las fuerzas naturales de la vida. Por lo tanto no están envenenados por una sociedad maldita, por una sociedad equivocada o por una sociedad que fomenta al hombre malos instintos, sino que están en libertad viviendo su vida verdadera (...).²¹⁶

Su comportamiento es salvaje e instintivo, por eso el poeta los incluye en sus poemas de *La destrucción o el amor*. De hecho, más allá de su mención en algunas composiciones, el Nobel dedica una pieza íntegra a varios animales: “Cobra”²¹⁷ y “El escarabajo”²¹⁸. En ambos, el contexto amoroso en el que se incluyen se mimetiza con el entorno natural en el que viven estos seres. El autor les hace partícipes del mismo:

Ama bultos o naves o quejidos,
ama todo despacio, cuerpo a cuerpo,
entre muslos de fríos o entre pechos
del tamaño de hielos apretados.

(vv. 21 – 24)²¹⁹

En relación a lo amado, es curioso observar que, en gran parte de los poemas, no aparecen matices de concreción que permitan afirmar con rotundidad (y sin excepciones) que Aleixandre describe siempre un cuerpo femenino. De hecho, de un total de noventa y seis poemas (entre *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*), solo diez²²⁰ (de los treinta y tres que se han considerado de corte amoroso) contienen una marca de género femenino que protagoniza la composición o es partícipe de ella. Tal y como se ha explicado en el primer apartado del presente trabajo, más allá de su bisexualidad, el poeta realizaba a la persona por encima de cualquier marca de género. Esta concepción puede observarse en “Triunfo del amor” (título, cuanto menos, representativo):

¡Ah maravilla lúcida de estrechar en los brazos
un desnudo fragante, ceñido de los bosques!

²¹⁶ Cfr.: Arlandis, 2011 (100).

²¹⁷ Aleixandre, 2017: 315.

²¹⁸ *Ibid.*, 318.

²¹⁹ Del poema “Cobra” (*ibid.*, 315).

²²⁰ De *Espadas como labios*: “Resaca”, “Círculo” y “Río”. De *La destrucción o el amor*: “Después de la muerte”, “Unidad en ella”, “Mañana no viviré”, “A ti, viva”, “La ventana”, “Hija de la mar”, “El desnudo”.

¡Ah soledad del mundo bajo los pies girando,
ciegamente buscando su destino de besos!
Yo sé quien ama y vive, quien muere y gira y vuela.
Sé que las lunas se extinguen, renacen, viven, lloran.
Sé que dos cuerpos aman, dos almas se confunden.

(vv. 46 – 52)²²¹

La voluntad de poseer lo amado por parte de la voz poética en un acto de amor puramente pasional acaba ofreciendo una conclusión que ejemplifican la idea expuesta en el párrafo anterior: “Sé que dos cuerpos aman, dos almas se confunden” (v. 52). De acuerdo con el verso mencionado, el cuerpo humano sería aquello de lo que se sirven las almas para poder entrar en contacto las unas con las otras. En la mayor parte de los poemas, lo amado carece de concreción figurativa de género, pues se identifica con la naturaleza y sus elementos (en consonancia con el «panerotismo» que se ha planteado). De este modo, se podría llegar a incurrir en un error al considerar que la poesía aleixandrina solo habla de “la presencia de la mujer como sujeto erótico”²²².

Más allá del aspecto anterior, los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* se desprovisten de toda anécdota y centran su atención en lo que siente el sujeto lírico. No solo eso sino que, además, se prescinde del retrato decimonónico de lo amado y no satisface la contemplación de la belleza, por eso muchas de las composiciones plantean experiencias amorosas consumadas y logradas. Véanse, a modo de ejemplo, los versos de “*Ida*”, dentro de *Espadas como labios*:

Duerme, mientras manos de seda,
mientras paño o aroma,
mientras caídas luces que resbalan
tiernamente comprueban la vastedad del seno,
el buen amor que sube y baja a sangre.

(vv. 6 – 10)²²³

Para el sujeto poético, el contacto físico por fugaz y efímero que pueda resultar es necesario porque forma parte de su propia visión del mundo. A parte de todo ello, el tacto es el sentido fundamental para que el poeta se sienta realmente vivo, ya que la realización del amor es uno de los elementos que le permite liberarse de sí mismo para fundirse con lo amado y el mundo. Así lo refleja “*Mina*” (de *La destrucción o el amor*):

²²¹ *Ibid.*, 297.

²²² Arlandis, 2011: 79.

²²³ Aleixandre, 2017: 209.

Dejadme, sí, dejadme cavar, cavar sin tregua,
cavar hasta ese nido caliente o pulmón tibio,
hasta esa carne dulce donde duermen los pájaros,
los amores de un día cuando el sol luce fuera.

(vv. 27 – 30)²²⁴

En este sentido, toda la poesía primera de Vicente Aleixandre se hace eco de las inquietudes personales y poéticas que él mismo comentaba en las cartas a algunos de sus confidentes más destacados como Gregorio Prieto, Dámaso Alonso o Miguel Hernández. En conclusión, tanto la vida como la obra del escritor no podrían concebirse como entidades independientes porque, al fin y al cabo, la una acaba siendo el resultado de la otra, en la línea de otros escritores como Mariano José de Larra, Ernest Hemingway o Federico García Lorca.

²²⁴ *Ibíd.*, 254.

CONCLUSIONES

A lo largo de “La vida en la poesía de Vicente Aleixandre”, se ha intentado demostrar el influjo de las vivencias del escritor en *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935). Por consiguiente, se han tenido en cuenta los momentos más destacados de la biografía del Nobel, igual que el contexto histórico y literario en el que se desarrollaron las obras elegidas como objeto de estudio para conocer su filografía y su poética. Después del presente análisis, se ha podido confirmar que todo ello confluye en los dos libros mencionados, especialmente en los poemas de corte amoroso porque la experiencia erótica fue un elemento determinante en la vida del poeta.

Las primeras relaciones amorosas que tuvo el escritor sevillano se caracterizaron por la pasión, de ahí que esta concepción del amor se refleje en muchos de los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. En ambos libros, el aspecto espiritual del ser humano toma el protagonismo y Aleixandre no distingue entre mujer u hombre, noción que remite a las vivencias eróticas bisexuales que el poeta reconoce en sus cartas a Gregorio Prieto. Para el Nobel, el cuerpo actuaría como un mero vehículo para que las almas puedan llegar a relacionarse, por eso, más allá de cualquier connotación femenina o masculina, no se especifica el sexo de los objetos de deseo en los poemas aleixandrinos.

Si bien la crítica ha destacado el panteísmo como uno de los rasgos que definen la poesía de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, no hay que olvidar que este nace de una concepción personal que el mismo poeta expone en una de las cartas a Gregorio Prieto: “entonces se ama todo y los besos saben a alma, y todo está ligado como una sola cosa”²²⁵. Como se vio en el tercer apartado del presente trabajo, el amante y lo amado que aparecen en los poemas se confunden o transmutan con propiedades o elementos de la naturaleza. A todo ello, se suman el desnudo y la consumación sexual, que aportan un elevado tono erótico a las composiciones de ambos poemarios, de ahí que se haya hablado tanto de panerotismo aleixandrino.

Más allá de los aspectos ya comentados, los poemas amorosos de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* se hacen eco del vitalismo que surge como reacción a la condición de enfermo crónico del escritor. En ambas obras, se evidencia unas ansias por vivir y salir de uno mismo y de la realidad física del autor marcada por la enfermedad, que le impone renunciar a muchas experiencias. A su vez, esta última noción coincide con la relación amor-muerte que plantea Aleixandre y que podría definirse como el aniquila-

²²⁵ Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

miento de uno mismo para crear un “nosotros”, abandonarse a lo desconocido y dejarse en manos de lo ignoto. Tal y como se ha planteado en el primer apartado del trabajo, el poeta sevillano ya esboza dicha idea en su correspondencia (“hay que perderse (...) solo así es posible la vida”²²⁶) que se traslada también a su obra lírica.

El contexto literario en el que se gestaron ambos poemarios se refleja en aspectos técnicos y retóricos que Aleixandre traslada a los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. Junto a otros compañeros del grupo poético del 27, el Nobel introdujo las emociones humanas y el subjetivismo en sus composiciones, lejos de la poesía pura que venía dominando el panorama literario de los últimos años. Además, el Neorromanticismo de la década de los 30 ofreció nuevas posibilidades poéticas que algunos poetas del grupo del 27 adoptaron en sus obras y que, a su vez, culminaron con la llegada de Pablo Neruda a España y la fundación de *Caballo verde para la poesía*.

Cuanto al aspecto formal de los libros, las lecturas que Aleixandre realizó de Sigmund Freud o de André Breton contribuyeron a la creación de un lenguaje lírico diferente y personal repleto de sorprendentes imágenes surrealistas. Tras hacerse eco de las influencias citadas, el Nobel optó por el irracionalismo poético como la técnica literaria idónea para *Espadas como labios* y la *Destrucción o el amor*. De hecho, las composiciones de ambas obras presentan procedimientos formales y estilísticos que coinciden con el «simbolismo de irrealidad» o «ilógico» que Carlos Bousoño plantea en *El irracionalismo poético (el símbolo)*.

Sin duda, el momento literario que vivió Aleixandre fue favorable a la poesía erótica y permitió el desarrollo de estos dos poemarios. Como bien apunta Carlos Bousoño, “un talento como (...) los de Lorca o Aleixandre, se habrían medio asfixiado en el mundo dieciochesco”²²⁷. A parte del contexto de época, conocer la vida íntima del Nobel proporciona una nueva perspectiva que enriquece el análisis que pueda hacerse de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. En una futura investigación más amplia, podría aplicarse a otras obras suyas atendiendo a estas palabras del poeta:

Hay poetas en quienes el tema amoroso es un asunto como los demás, yuxtapuesto a ellos, como un sumando a añadir a los que componen su vital operación lírica. Otros hay en quienes el tema aludido es el centro de su visión natural, base de sustentación cuando no vertebración misma de su cuerpo poético. El que traza estas líneas quizá no se halle muy alejado de este segundo linaje de poetas.²²⁸

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ Bousoño, 1968: 36.

²²⁸ Aleixandre, 2002: 403 – 404.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael. *Obras completas. Prosa II. Memorias*, ed. Robert Marrast. Madrid: Seix Barral, 2010.

ALEIXANDRE, Vicente. “Vida del poeta: el amor y la poesía. Discurso leído ante la Real Academia Española”. Madrid: S. Aguirre impresor, 1950.

- *Mis poemas mejores*. Madrid: Gredos, 1956.
- *Poemas amorosos. Antología*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- *Poesía superrealista*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- *Los encuentros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- *Epistolario*, ed. José Luis cano. Madrid: Alianza, 1986.
- *Correspondencia a la generación del 27, 1928 – 1984*, ed. Irma Emiliozzi. Madrid: Castalia, 2001a.
- *Poesías completas*, ed. Alejandro Duque Amusco. Madrid: Visor, 2001b.
- *Prosas completas*, ed. Alejandro Duque Amusco. Madrid: Visor, 2002.
- *De Nobel a Novel. Epistolario inédito de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y Josefina Manresa*, ed. Jesucristo Riquelme. Madrid: Espasa, 2015a.
- *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, ed. José Luis Cano. Barcelona: Castalia, 2015b.
- *Poesía completa*, ed. Alejandro Sanz. Barcelona: Lumen, 2017.

ARLANDIS, Sergio. *Vicente Aleixandre*. Madrid: Síntesis, 2011.

ALONSO, Dámaso y Jorge Guillén. “Una generación poética”, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914 – 1939*, ed. Víctor García de la Concha, dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 261 – 266.

BELLINI, Guiseppe. “Del Modernismo a la Poesía Nueva. Amor y erotismo en Pablo Neruda”, *Amor y Erotismo en la Literatura*. Salamanca: Caja Duero, 1999, pp. 101 – 116.

BODINI, Vittorio. “Características y técnicas del Surrealismo en España”, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914 – 1939*, ed. Víctor García de la Concha, dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 286 – 289.

BOUSOÑO, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1968

- *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979.
- *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos, 1981.

CALDERÓN, Emilio. *La memoria de un hombre está en sus besos*. Barcelona: Stella Maris, 2016.

CANO, José Luis. *Vicente Aleixandre*. Madrid: Ministerio de cultura, 1981.

— *Los cuadernos de Velintonia*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920 – 1936)*. Madrid: Gredos, 1996.

Cartas inéditas facilitadas por la Fundación Gregorio Prieto.

CERNUDA, Luis. “Bécquer y el romanticismo español”, *Cruz y Raya*, nº 26, 1935, pp. 47 – 73.

— *Prosa completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1975.

— “De Ramón a la generación de 1925”, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914 – 1939*, ed. Víctor García de la Concha, dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 274 – 277.

COLINAS, Antonio. *Conocer Aleixandre y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1977.

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997.

DÍAZ, Francisco J. “La autobiografía del 27: los epistolarios”, *Monteagudo*, nº 3, 1998, pp. 13 – 36.

DIEGO, Gerardo. “La vuelta a la estrofa”, *Carmen*, nº 1, 1927a.

— “Crónica del centenario de Góngora (1627 – 1927)”, *Lola*, nº 1, 1927b.

— *Obras completas. VIII (prosa poética)*, ed. José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2000.

ESCARTÍN, Montserrat. “Literatura y medicina: genio y locura”, *Ínsula*, nº 813, 2014, pp. 2 – 7.

FEAL DEIBE, Carlos. “Un caballo de batalla: el surrealismo español”, *Bulletin Hispanique*, vol. 81, nº 3 – 4, 1979, pp. 265 – 279.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914 – 1939*, dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “Neruda y Lorca *al limón*: texto y contexto de *Paloma por dentro...*”, *Escritural. Écritures d’Amérique latine*, marzo 2009, <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/GARCIA/Garcia.html>. Último acceso: 24/04/2019.

GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*, ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.

GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918 – 1936)*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

GIBSON, Ian. “Dos noches de 1927”, *El país*, 08/12/2007. Recuperado el 22/02/2019 de https://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074355_850215.html.

— *Lorca y el mundo gay*. Barcelona, Planeta: 2010.

GRANADOS, Vicente. “Vicente Aleixandre con Federico García Lorca y Dámaso Alonso”, *EPOS*, nº 30, 2014, pp. 185 – 194.

HERNÁNDEZ, M^a Vicenta. “Una sintaxis para el amor: poetas surrealistas”, *Amor y Erotismo en la Literatura*. Salamanca: Caja Duero, 1999, pp. 485 – 492.

MOLINA BAREA, M^a del Carmen. “Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26, 2014, pp. 99 – 119.

MOLINA FOIX, Vicente. “Entiéndame usted”, *El país*, 17/11/1999, p. 54.

NERUDA, Pablo. “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, nº 1, 1935, p. 5.

NICOLÁS, César. *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988.

NUEZ, Sebastián de la. “La poesía de la revista «Caballo Verde», de Neruda (1935 – 1936)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 7, 1978, pp. 205 – 257.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*, ed. José Luis Molinuevo. Madrid: Edaf, 2018.

OSUNA, Rafael. *Las revistas del 27*. Valencia: Pre-textos, 1993.

— *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

- PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *El amor en la literatura*. Madrid: Tecnos, 1983.
- REINA, Manuel Francisco. “Pablo Neruda y los poetas españoles”, s.f.. Recuperado el 24/04/2019 de <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/acerca/reina.htm>.
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós, 2015.
- SCHUETZE, Kamala y Katja Myyryläinen. *La concepción amorosa de Vicente Aleixandre*. Múnich: Grin Verlag, 2018.
- STENDHAL. *Del amor*, ed. Guillermo Suazo Pascual. Madrid: Edaf, 2013.
- VALCÁRCEL, Eva. *La vanguardia en las revistas literarias*. A Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad da Coruña, 2000.
- VANDO VILLAR, Isaac del. “Manifiesto ultraísta”, *Grecia*, nº 20, 1919, p. 9.
- VILLENA, Luis Antonio de. “Lecturas homoeróticas de García Lorca”, s.f.. Recuperado el 25/10/2018 de https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_lecturas.htm.
- VV. AA. “Un manifiesto literario”, *Grecia*, nº 11, 1919, p. 11.
- VV. AA. *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*, ed. José Luis Cano. Madrid: Taurus, 1981.
- VV. AA. *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.
- VV. AA. *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, intr. Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

APÉNDICE

DOCUMENTAL

A TI, VIVA (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Es tocar el cielo, poner el dedo
sobre un cuerpo humano.
Novalis

Cuando contemplo tu cuerpo extendido
como un río que nunca acaba de pasar,
como un claro espejo donde cantan las aves,
donde es un gozo sentir el día cómo amanece.

Cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,
canción de un fondo que solo sospecho;
cuando veo tu forma, tu frente serena,
piedra luciente en que mis besos destellan,
como esas rocas que reflejan un sol que nunca se hunde.

Cuando acerco mis labios a esa música incierta,
a ese rumor de lo siempre juvenil,
del ardor de la tierra que canta entre lo verde,
cuerpo que húmedo siempre resbalaría
como un amor feliz que escapa y vuelve...

Siento el mundo rodar bajo mis pies,
rodar ligero con siempre capacidad de estrella,
con esa alegre generosidad del lucero
que ni siquiera pide un mar en que doblarse.

Todo es sorpresa. El mundo destellando
siente que un mar de pronto está desnudo, trémulo,
que es ese pecho enfebrecido y ávido
que solo pide el brillo de la luz.

La creación riela. La dicha sosegada
transcurre como un placer que nunca llega al colmo,
como esa rápida ascensión del amor
donde el viento se ciñe a las frentes más ciegas.

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves,
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido
de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.

ACABA (*ESPADAS COMO LABIOS*)

En volandas,
como si no existiera el avispero,
aquí me tienes con los ojos desnudos,
ignorando las piedras que lastiman,
ignorando la misma suavidad de la muerte.

¿Te acuerdas? He vivido dos siglos, dos minutos,
sobre un pecho latiente,
he visto golondrinas de plomo triste anidadas en ojos
y una mejilla rota por una letra.
La soledad de o inmenso mientras medía la capacidad de una gota.

Hecho pura memoria,
hecho aliento de pájaro,
he volado sobre los amaneceres espinosos,
sobre lo que no puede tocarse con las manos.

Un gris, un polvo gris parado impediría siempre el beso sobre la tierra,
sobre la única desnudez que yo amo,
y de mi tos caída como una pieza
no se esperaría un latido, sino un adiós yacente.

Lo yacente no sabe.
Se pueden tener brazos abandonados.
Se pueden tener unos oídos pálidos
que no se apliquen a la corteza ya muda.
Se puede aplicar la boca a lo irremediable.
Se puede sollozar sobre el mundo ignorante.

Como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo.
Escúchame. Soy la avispa imprevista.
Soy esa elevación a lo alto
que como un ojo herido
se va a clavar en el azul indefenso.
Soy esa previsión triste de no ignorar todas las venas,
de saber cuándo, cuándo la sangre pasa por el corazón
y cuándo la sonrisa se entreabre estriada.

Todos los aires azules...

No.

Todos los agujijones dulces que salen de las manos,
todo ese afán de cerrar párpados, de echar oscuridad o sueño,

de soplar un olvido sobre las frentes cargadas,
de convertirlo todo en un lienzo sin sonido,

me transforma en la pura brisa de la hora,
en ese rostro azul que no piensa,
en la sonrisa de la piedra,
en el agua que junta los brazos mudamente.

En ese instante último en que todo lo uniforme pronuncia la palabra:
ACABA.

COBRA (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

La cobra toda ojos,
bulto echado la tarde (baja, nube),
bulto entre hojas seas,
rodeada de corazones de súbito parados.

Relojes como pulsos
en los árboles quietos son pájaros cuyas gargantas cuelgan,
besos amables a la cobra baja
cuya piel es sedosa o fría o estéril.

Cobra sobre cristal,
chirriante como navaja fresca que deshace a una virgen,
frutal de la mañana,
cuyo terciopelo aún está por el aire en forma de ave.

Niñas como lagunas,
ojos como esperanzas,
desnudos como hojas
cobra pasa lasciva mirando a su otro cielo.

Pasa y repasa el mundo,
cadena de cuerpos o sangres que se tocan,
cuando la piel entera ha huido como un águila
que oculta el sol. ¡Oh cobra, ama, ama!

Ama bultos o naves o quejitos,
ama todo despacio, cuerpo a cuerpo,
entre muslos de frío o entre pechos
del tamaño de hielos apretados.

Labios, dientes o flores, nieves largas;
tierra debajo convulsa derivando.
Ama el fondo con sangre donde brilla
el carbunclo logrado.

El mundo vibra.

CON TODO RESPETO (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Árboles, mujeres y niños
son todo lo mismo: Fondo.
Las voces, los cariños, la nitidez, la alegría,
este saber que al fin estamos todos.
¡Sí! Los diez dedos que miro.

Ahora el Sol no es horrendo como una mejilla dispuesta;
no es un ropaje, ni una linterna sin habla.
No es tampoco la respuesta que se escucha con las rodillas,
o esa dificultad de tocar las fronteras con lo más blanco de los ojos.
Es ya el Sol la verdad, la lucidez, la constancia.
Se dialoga con la montaña
se la cambia por el corazón:
se puede seguir marchando ligero.
El ojo del pez, si arribamos al río,
es justo la imagen de la dicha que Dios nos prepara,
el beso ardentísimo que nos quebranta los huesos.

Sí. Al fin es la vida. Oh, qué hermosura de huevo
este amplio regalo que nos tiende ese Valle,
esta limitación sobre la que apoyar la cabeza
para oír la mejor música, la de los planetas distantes.

Vamos todos de prisa,
acerquémonos a la hoguera.
Vuestras manos de pétalos y las mías de cáscara,
estas deliciosas improvisaciones que nos mostramos,
valen para quemarlas, para mantener la confianza en el mañana,
para que la conversación pueda seguir ignorando la ropa.
Yo ignoro la ropa. ¿Y tú?
Yo vestido con trescientos vestidos o cáñamo,
envueltos en mis ropones más broncos,
conservo la dignidad de la autora y alardeo de desnudeces.

Si me acariciáis yo creeré que está descargando una tormenta
y preguntaré si los rayos son de siete colores.
O a lo mejor estaré pensando en el aire
y en esa ligera brisa que riza la piel indefensa.

Con la punta del pie no me río,
más bien conservo mi dignidad,

y si me muevo por la escena lo hago como un excelente,
como la más incauta hormiguita.

Así por la mañana o por la tarde
cuando llegan las multitudes yo saludo con el gesto,
y no les muestro el talón porque eso es una grosería.
Antes bien, les sonrío, les tiendo la mano,
dejo escapar un pensamiento, una mariposa irisada,

mientras rubrico mi protesta convirtiéndome en estiércol.

DESPUÉS DE LA MUERTE (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

La realidad que vive
en el fondo de un beso dormido,
donde las mariposas no se atreven a volar
por no mover el aire tan quieto como el amor.

Esa feliz transparencia
donde respirar no es sentir un cristal en la boca,
no es respirar un bloque que no participa,
no es mover el pecho en el vacío
mientras la cara cárdena se dobla como la flor.

No.
La realidad vivida
bate unas alas inmensas,
pero lejos –no impidiendo el blando vaivén de las flores en que me muevo,
ni el transcurso de los gentiles pájaros
que un momento se detienen en mi hombro por si acaso...

El mar entero, lejos, único,
encerrado en un cuarto,
asoma unas largas lenguas por una ventana donde el cristal lo impide,
donde las espumas furiosas amontonan sus rostros
pegados contra el vidrio sin que nada se oiga.

El mar o una serpiente,
el mar o ese ladrón que roba los pechos,
el mar donde mi cuerpo
estuvo en vida a merced de las ondas.

La realidad que vivo,
la dichosa transparencia en que nunca al aire lo llamaré unas manos,
en que nunca a los montes llamaré besos
ni a las aguas del río doncella que se me escapa.
La realidad donde el bosque no puede confundirse
con ese tremendo pelo con que la ira se encrespa,
ni el rayo clamoroso es la voz que me llama
cuando –oculto mi rostro entre las manos– una roca a la vista del águila puede ser una roca.

La realidad que vivo,
dichosa transparencia feliz en la que el sonido de una túnica,
de un ángel o de ese eólico sollozo de la carne,
llega como lluvia lavada,

como esa planta siempre verde,
como tierra que, no calcinada, fresca y olorosa,
puede sustentar unos pies que no agravan.

Todo pasa.

La realidad transcurre
como un pájaro alegre.

Me lleva entre sus alas
como pluma ligera.

Me arrebató a la sombra, a la luz, al divino contagio.

Me hace pluma ilusoria

que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:

esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto.

EL DESNUDO (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Basta, basta.

Tanto amor en las aves,
en esos papeles fugitivos que en la tierra se buscan,
en ese cristal indefenso que siente el beso de la luz,
en la gigante lámpara que bajo tierra solloza
iluminando el agua subterránea que espera.

Tú, corazón clamante que en medio de las nubes
o en las plumas del ave,
o en el secreto tuétano del hueso de los tigres,
o en la piedra en que apoya su cabeza la sombra.

Tú, corazón que dondequiera existes como existe la muerte,
como la muerte es esa contracción de la cintura
que siente que la abarca una secreta mano,
mientras en el oído fulgura un secreto previsto.

Di, qué palabra impasible como la esmeralda
deslumbra unos ojos con su signo durísimo,
mientras sobre los hombros todas, todas las plumas
resbalan tenuemente como solo memoria.

Dí, qué manto pretende envolver nuestro desnudo,
qué calor nos halaga mientras la luz dice nombres,
mientras escuchamos unas letras que pasan,
palomas hacia un seno que, herido, a sí se ignora.

La muerte es el vestido.
Es la acumulación de los siglos que nunca se olvidan,
es la memoria de los hombres sobre un cuerpo único,
trapo palpable sobre el que un pecho solloza
mientras busca imposible un amor o el desnudo.

EL ESCARABAJO (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

He aquí que por fin llega al verbo también el pequeño escarabajo,
tristísimo minuto,
lento rodar del día miserable,
diminuto captor de lo que nunca puede aspirar al vuelo.

Un día como alguno
se detiene la vida al borde de la arena,
como las hierbecillas sueltas que flotan en un agua no limpia,
donde a merced de la tierra
briznas que no suspiran se abandonan
a ese minuto en que el amor afluye.

El amor como un número
tan pronto es agua que sale de una boca tirada,
como es el secreto de lo verde en el oído que oprime,
como es la cuneta pasiva que todo lo contiene,
hasta el odio que afloja para convertirse en el sueño.

Por eso,
cuando en la mitad del camino un triste escarabajo que fue de oro
siente próximo el cielo como una inmensa bola
y, sin embargo, con sus patitas nunca pétalos
arrastra la memoria opaca con amor,
con amor al sollozo sobre lo que fue y ya no es,
arriba entre las flores altas cuyos estambres casi cosquillean el limpio azul
vaga un aroma a enteayer,
a flores derribadas,
a ese polen pisado que tiñe de amarillo constante la planta pasajera,
la caricia involuntaria,
ese pie que fue rosa,
que fue espina,
que fue corola o dulce contacto de las flores.

Un viento arriba orea
otras memorias donde circula el viento,
donde estambres emergen tan altos, donde pistilos o cabellos,
donde tallos vacilan
por recibir el sol tan amarillo envío de un amor.

El suave escarabajo,
más negro que el silencio que transcurre después de alguna muerte,
pasa borrando apenas las huellas de los carros,

de los hierros violentos que fueron dientes siempre,
que fueron boca para morder el polvo.

El dulce escarabajo bajo su duro caparazón que imita a veces algún ala,
nunca pretende ser confundido con una mariposa,
pero su sangre gime
(caliente término de la memoria muerta)
encerrada en un pecho con no forma de olvido,
descendiendo a unos brazos que un diminuto mundo oscuro crean.

EL FRÍO (*ESPADAS COMO LABIOS*)

La inocencia reclama su candor
(bajo un monte una luna o lo esperado),
la inocencia está muda (pez, aguárdame),
aquí en esta muralla están las letras.
Acariciar unos senos de nácar,
una caja respira y duele todo,
acariciar esta oculta ceniza,
bajo carmín tus labios suspirando.

No se evaden las almas como pliegos,
ese papel doblado por los bordes,
por lo que más duele si sonríen
cuando la luz escapa sin notarse.

IDA (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Duerme, muchacha.
Láminas de plomo,
ese jardín que dulcemente oculta
el tigre y el luzbel
y el rojo no domado.
Duerme, mientras manos de seda,
mientras paño o aroma,
mientras caídas luces que resbalan
tiernamente comprueban la vastedad del seno,
el buen amor que sube y baja a sangre.

Amor.
Como esa maravilla,
como ese blanco ser que entre flores bajas
enreda su mirada o su tristeza.
El paisaje secunda el respirar con pausa,
el verde duele, el ocre es amarillo,
el agua que cantando se aproxima
en silencio se marcha hacia lo oscuro.

Amor,
como la ida,
como el vacío tenue que no besa.

JUVENTUD (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Así acaricio una mejilla dispuesta.
¿Me amas? Me amas como los dulces animalitos
a su tristeza mansa inexplicable.
Ámame como el vestido de seda
a su quietud oscura de noche.
Cuerpo vacío, aire parado, vidrio que por fuera
llora lágrimas de frío sin deseo.

Dulce quietud, cuarto que en pie, templado,
no ignora la luna exterior, pero siente sus pechos
oscuros no besados sin saliva ni leche.

Cuerpo que solo por la mañana, dolido,
sin fiebre, tiene ojos de nieve tocada
y un rosa en los labios como limón teñido,
cuando sus manos quisieran ser flores casi entreabiertas.

Pero no. ¡Juventud, ilusión, dicha, calor o luz,
piso de mármol donde la carne está tirada,
cuerpo, cuarto de ópalo que siente casi un párpado,
unos labios pegados mientras los muslos cantan!

LA LUZ (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos,
los astros remotísimos que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos.

Esa llegada de la luz que descansa en la frente.
¿De dónde llegas, de dónde vienes, amorosa forma que siento respirar,
que siento como el rumor de unas arpas angélicas,
ya casi cristalinas como el rumor de los mundos?

¿De dónde vienes, celeste túnica que con forma de rayo luminoso
acaricias una frente que vive y sufre, que ama como lo vivo?;
¿de dónde tú, que tan pronto pareces el recuerdo de un fuego ardiente tal el hierro que señala,
como te aplacas sobre la cansada existencia de una cabeza que te comprende?

Tu roce sin gemido, tu sonriente llegada como unos labios de arriba,
el murmurar de tu secreto en el oído que espera,
lastima o hace soñar como la pronunciación de un nombre
que solo pueden decir unos labios que brillan.

Contemplando ahora mismo estos tiernos animalitos que giran por tierra alrededor,
bañados por tu presencia o escala silenciosa,
revelados a su existencia, guardados por la mudez
en la que solo se oye el batir de las sangres.

Mirando esta nuestra propia piel, nuestro cuerpo visible
porque tú lo revelas, luz que ignoro quién te envía,
luz que llegas todavía como dicha por unos labios,
con la forma de unos dientes o de un beso suplicado,
con todavía el calor de una piel que nos ama.

Dime, dime quién es, quién me llama, quién me dice, quién clama,
dime qué es este envío remotísimo que suplica,
qué llanto a veces escucho cuando eres solo una lágrima.
Oh tú, celeste luz temblorosa o deseo,
fervorosa esperanza de un pecho que no se extingue,
de un pecho que se lamenta como dos brazos largos
capaces de enlazar una cintura en la tierra.

¡Ay amorosa cadencia de los mundos remotos,
de los amantes que nunca dicen sus sufrimientos,
de los cuerpos que existen, de las almas que existen,
de los cielos infinitos que nos llegan con su silencio!

MAÑANA NO VIVIRÉ (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Así besándote despacio ahogo un pájaro,
ciego olvido sin dientes que no me ama,
casi humo en silencio que pronto es lágrima
cuando tú como lago quieto tendida estás sin día.

Así besándote tu humedad no es pensamiento,
no alta montaña o carne,
porque nunca al borde del precipicio cuesta más el abrazo.

Así te tengo casi filo,
riesgo amoroso, botón, equilibrio,
te tengo entre el cielo y el fondo
al borde como ser o al borde amada.

Tus alas como brazos,
amorosa insistencia en este aire que es mío,
casi mejillas crean o pulmón o arribada,
batiendo mientras me olvido de los dientes bajo tus labios.

No me esperéis mañana –olvido, olvido–;
no, sol, no me esperéis cuando la forma asciende al negro día creciente;
panteras ignoradas –un cadáver o un beso–,
solo sonido extinto o sombra, el día me encuentra.

MINA (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Calla, calla. No soy el mar, no soy el cielo,
ni tampoco soy el mundo en que tú vives.
Soy el calor que sin nombre avanza sobre las piedras frías,
sobre las arenas donde quedó la huella de un pesar,
sobre el rostro que duerme como duermen las flores
cuando comprenden, soñando, que nunca fueron hierro.

Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla
como un brazo solísimo que al fin entreabre su cárcel
y se eleva clamando mientras las aves huyen.

Soy esa amenaza a los cielos con el puño cerrado,
sueño de un monte o mar que nadie ha transportado
y que una noche escapa como un mar tan ligero.

Soy el brillo de los peces que sobre el agua finge una red de deseos,
un espejo donde la luna se contempla temblando,
el brillo de unos ojos que pueden deshacerse
cuando la noche o nube se cierran como mano.

Dejadme entonces, comprendiendo que el hierro es la salud de vivir,
que el hierro es el resplandor que de sí mismo nace
y que no espera sino la única tierra blanda a que herir como muerte,
dejadme que alce un pico y que hienda a la roca,
a la inmutable faz que las aguas no tocan.

Aquí a la orilla, mientras el azul profundo casi es negro,
mientras pasan relámpagos o luto funeral, o ya espejos,
dejadme que se quiebre la luz sobre el acero,
ira que, amor o muerte, se hincará en esta piedra,
en esta boca o dientes que saltarán sin luna.

Dejadme, sí, dejadme cavar, cavar sin tregua,
cavar hasta ese nido caliente o pulmón tibio,
hasta esa carne dulce donde duermen los pájaros,
los amores de un día cuando el sol luce fuera.

NUBE FELIZ (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Tu ardiente morenía, espada vengadora,
sed que voló hacia la remota montaña,
donde allí se castiga entre el relámpago morado
como ese metal que adora la sangre, siempre seco.

Quién sabe si algún día tu dulce y ya fluyente cuerpo
abandonado a su querer
descenderá de ese pináculo de cristal imbesable,
donde como un árbol sin ramas, moreno como esparto,
siente en lugar de pájaros cruzar fulgores lívidos.

Déjame como nube pasar arriba lento,
pasar húmedamente casi caliente al soplo de un estío,
llevado por la brisa que envían unas hojas,
unas altas espigas, unos cuerpos mecidos.

Tu ardiente morenía calcinada,
tu sequedad de roca o ya carbón,
tus ojos que no giran porque no tienen lágrimas,
tu corazón constante como una nuez vencida.

Déjame que pasando moje casi tu frente,
pájaro soy o ala rumorosa que brilla,
soy esa pluma extensa que con calor de axila
cobijaría una frente convocándola a un llanto.

Un beso o una mejilla o el brillo de unos ojos,
unos dientes templados que se abren como el día,
un azul bajo el párpado tras la tormenta dura,
unos fulgores lívidos que escapan como el fósforo.

Vive, vive, despierta, ama, corazón, ser,
despierta como tierra a la lluvia naciente,
como lo verde nuevo que crece entre la carne.

Cuerpo feliz moreno que naces, voy, me voy,
soy esa nube ingrátiva que detienen las hojas,
soy la brisa que escapa en busca de la aurora,
de lo rojo y lo azul, de lo verde y lo blanco,
voy llamado a la vida, escapo con el viento,
has nacido y te veo amar como ese río,
como el agua feliz que desciende cantando.

RESACA (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Un alma, un velo o un suspiro,
un rápido paso camino de la luz,
un entrever difuso (luz, espérame),
esa esperanza ahogada por la prisa.

Este ancho mar permite la clara voz nacida,
la desplegada vela verde,
ese batir de espumas a infinito,
a la abierta envergadura de los dos brazos distantes.

Oh horizonte de viento quieto, lejanía.
Sospechas de dos mariposas de virgen
aquí donde las ondas son kilómetros.

Una dulce cabeza, una flor de carbón navegan solas.
Solo faltaría una pluma, una pluma compuesta
hecha de dedos ciegos,
de abandonados ya propósitos de anteayer distante.

Así para tocarse, para comprobar la frente o el cuello,
la carencia de sangre,
ese reflejo verde parado por las venas,
mientras cercados por la densa ojera
están hundidos dos besos morados.

La flor en el agua no es un gemido.
No quemada, no ardida, boga callando,
reservando su perfume implacable
para correr como loco por las arterias ausentes.

La embriaguez de entonces, la belleza serena,
la voz naciente,
el mundo que adviene;
abrázame mientras tanto,
que al fin me entere yo cómo sabe una piel que sorprende.

Quién sabe si estas dos manos,
dos montañas de pronto,
podrán acariciar la minúscula pulpa
o ese dienteillo que solo puede tocarse con la yema.

Si abandono mi mano sobre tu pecho,
oh, no mueras como un suspiro aplastado,
no disimules tu calidad de onda al fin opresa.
Pervive, oh mía, aquí sobre la playa ahora en fin que no vivo,
que puedo tenderme en forma de espuma y bañar unos pies no presentes
para retirarme a mi seno donde extremos navegan.

SE QUERÍAN (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Se querían.
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
se querían en un lecho navío, mitad noche mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran
como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor durante la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente sólo.

Se querían de día, playa de amor que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de la tierra y flotando...
se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
mar altísimo y joven, intimidad extensa,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

SILENCIO (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Bajo el sollozo un jardín no mojado.
Oh pájaros, los cantos, los plumajes.
Esta lírica mano azul sin sueño.
Del tamaño de un ave, unos labios. No escucho.
El paisaje es la risa. Dos cinturas amándose.
Los árboles en sombra segregan voz. Silencio.
Así repaso niebla o plata dura,
beso en la frente lírica agua sola,
agua de nieve, corazón o urna,
vaticinio de besos ¡oh cabida!,
donde ya mis oídos no escucharon
los pasos en la arena, o luz o sombra.

SIN LUZ (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo a la imposibilidad de horadar a la sombra,
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los mares donde el negror no ama,
donde faltan aquellas frescas algas amarillas
que el sol dora en las primeras aguas.

La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez espada cuyo ojo no gira,
cuya fijeza quieta lastima su pupila,
cuya lágrima resbala entre las aguas mismas
sin que en ellas se note su amarillo tristísimo.

El fondo de ese mar donde el inmóvil pez respira con sus branquias un barro,
esa agua como un aire,
ese polvillo fino
que se alborota mintiendo la fantasía de un sueño,
que se aplaca monótono cubriendo el lecho quieto
donde gravita el monte altísimo, cuyas crestas se agitan
como penacho –sí– de un sueño oscuro.

Arriba las espumas, cabelleras difusas,
ignoran los profundos pies de fango,
esa imposibilidad de desarraigarse del abismo,
de alzarse con unas alas verdes sobre lo seco abisal
y escaparse ligero sin miedo al sol ardiente.

Las blancas cabelleras, las juveniles dichas,
pugnan hirvientes, pobladas por los peces
–por la creciente vida que ahora empieza–,
por elevar su voz al aire joven,
donde un sol fulgurante
hace plata el amor y oro los brazos,
las pieles conjugadas,
ese unirse los pechos como las fortalezas que se aplacan fundiéndose.

Pero el fondo palpita como un solo pez abandonado.
De nada sirve que una fuente gozosa
se incruste en el azul como un sol que se da,
como amor que visita a humanas criaturas.

De nada sirve que un mar inmenso entero
sienta sus peces entre espumas como si fueran pájaros.

El calor que le roba el quieto fondo opaco,
la base inmovible de la milenaria columna
que aplasta un ala de ruiseñor ahogado,
un pico que cantaba la evasión del amor,
gozoso entre unas plumas templadas a un sol nuevo.

Ese profundo oscuro donde no existe el llanto,
donde un ojo no gira en su cuévano seco,
pez espada que no puede horadar a la sombra,
donde aplacado el limo no imita un sueño agotado.

SOY EL DESTINO (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Sí, te he querido como nunca.

¿Por qué besar tus labios, si se sabe que la muerte está próxima,
si se sabe que amar es sólo olvidar la vida,
cerrar los ojos a lo oscuro presente
para abrirlos a los radiantes límites de un cuerpo?

Yo no quiero leer en los libros una verdad que poco a poco sube como un agua,
Renuncio a ese espejo que dondequiera las montañas ofrecen,
pelada roca donde se refleja mi frente
cruzada por unos pájaros cuyo sentido ignoro.

No quiero asomarme a los ríos donde los peces colorados con el rubor de vivir,
embisten a las orillas límites de su anhelo,
ríos de los que unas voces inefables se alzan,
signos que no comprendo echado entre los juncos.

No quiero, no; renuncio a tragar ese polvo, esa tierra dolorosa, esa arena mordida,
esa seguridad de vivir con que la carne comulga
cuando comprende que el mundo y este cuerpo
ruedan como ese signo que el celeste ojo no entiende.

No quiero, no, clamar alzar la lengua,
proyectarla como esa piedra que se estrella en la frente,
que quiebra los cristales de esos inmensos cielos
tras los que nadie escucha el rumor de la vida.

Quiero vivir, vivir como la hierba dura,
como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante,
como el futuro de un niño que todavía no nace,
como el contacto de los amantes cuando la luna los ignora.

Soy la música que bajo tantos cabellos
hace el mundo en su vuelo misterioso,
pájaro de inocencia que con sangre en las alas
va a morir en un pecho oprimido.

Soy el destino que convoca a todos los que aman,
mar único al que vendrán todos los radios amantes
que buscan a su centro, rizados por el círculo
que gira como la rosa rumorosa y total.

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento,
soy el león torturado por su propia melena,
la gacela que teme al río indiferente,
al avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.

Nadie puede ignorar la presencia del que vive,
del que en pie en medio de las flechas gritadas,
muestra su pecho transparente que no impide mirar,
que nunca será cristal a pesar de su claridad,
porque si acercáis vuestras manos, podréis sentir la sangre.

SUICIDIO (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Carne de cristal triste intangible a las masas.
Un farol que reluce como un seno mentido.
Aquí junto a la luna mi voz es verdadera.
Escúchame callando aunque el puñal te ahogue.

Yo era aquel muchacho que un día
saliendo del fondo de sus ojos
buscó los peces verdaderos
que no podía ver por sus manos.

Manos de ocho montañas,
confabulación de la piedra,
dolor de sangre en risco
insensible a los dientes.

Bajo las estrellas de punta
hay gritos que se avecinan.
Bajo mi corazón de resorte
lenguas mudas estallan.

Abridme el mundo, abridme;
quiero iluminar solo un beso,
unos labios que irritan
árboles despiadados.

Están colgadas piernas
anidadas de pájaros.
Se ven extraños puentes
que enlazan los dos muslos.

Un calambre expirando
dice su voz insólita
y los pies por los troncos
aspiran a la copa.

Luces por las axilas, luces,
luces en forma de tobillos,
y esa cintura estrecha
que traspasó la luna.

Los ojos son caricias del viento,
son un dolor que va a olvidarse pronto,

en cuanto los cabellos sepan hablar despacio,
ahora que caen sobre los oídos últimos.

Corazones con alas, codos núbiles,
esa opresión que dulcemente mueve
una música nacida de la espalda.
La ignorancia es el roce de los pechos nacidos.

Oh mares que no existen bajo toda raíz,
árboles sustentados sobre bocas que laten,
ojos que se avecinan al cielo cuando baja,
cuando sobre las frentes las ideas son dedos.

Sangre en los peñascales, sangre por los espantos,
ramas que de los pulsos crecen hasta las voces,
cuerpo que pende al viento ya sin limitaciones,
herido por las lenguas que chupan sus hormigas.

TOTAL AMOR (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Yo no sé si me has comprendido.
Es mucho más triste de lo que tú supones.
Esta música, sapiencia del oído;
no me interrumpas sin amor, que muero.
Voy a vivir, no cantes, voy, estaba.
Una lámina fina de quietud.
Así se sabe que la idea es carne,
una gota de sangre sobre el césped.
No respiréis, no mancho con mi sombra.
Un navío, me voy, adiós, el cielo.
Hielo de sangre, sangre que soporta.
Nave de albura. Adiós. Viaje. Extinguido.

TRIUNFO DEL AMOR (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Brilla la luna entre el viento de otoño,
en el cielo luciendo como un dolor largamente sufrido.
Pero no será, no, el poeta quien diga
los móviles ocultos, indescifrable sino
de un cielo líquido de ardiente fuego que anegara las almas,
si las almas supieran su destino en la tierra.

La luna como una mano,
reparte con la injusticia que la belleza usa,
sus dones sobre el mundo.
Miro unos rostros pálidos.
Miro unos rostros amados.
No seré yo quien bese ese dolor que en cada rostro asoma.
Solo la luna puede cerrar, besando,
unos párpados dulces fatigados de vida.
Unos labios lucientes, labios de luna pálida,
labios hermanos para los tristes hombres,
son un signo de amor en la vida vacía,
son el cóncavo espacio donde el hombre respira
mientras vuela en la tierra ciegamente girando.

El signo del amor, a veces en los rostros queridos
es solo la blancura brillante,
la rasgada blancura de unos dientes riendo.
Entonces sí que arriba palidece la luna,
los luceros se extinguen
y hay un eco lejano, resplandor en oriente,
vago clamor de soles por irrumpir pugnando.
¡Qué dicha alegre entonces cuando la risa fulge!
Cuando un cuerpo adorado,
erguido en su desnudo, brilla como la piedra,
como la dura piedra que los besos encienden.
Mirad la boca. Arriba relámpagos diurnos
cruzan un rostro bello, un cielo en que los ojos
no son sombra, pestañas, rumorosos engaños,
sino brisa de un aire que recorre mi cuerpo
como un eco de juncos espigados cantando
contras las aguas vivas, azuladas de besos.

El puro corazón adorado, la verdad de la vida,
la certeza presente de un amor irradiante,
su luz sobre los ríos, su desnudo mojado,

todo vive, pervive, sobrevive y asciende
como un ascua luciente de deseo en los cielos.

Es solo ya el desnudo. Es la risa en los dientes.
Es la luz o su gema fulgurante: los labios.
Es el agua que besa unos pies adorados,
como un misterio oculto a la noche vencida.

¡Ah maravilla lúcida de estrechar en los brazos
un desnudo fragante, ceñido de los bosques!
¡Ah soledad del mundo bajo los pies girando,
ciegamente buscando su destino de besos!
Yo sé quien ama y vive, quien muere y gira y vuela.
Sé que lunas se extinguen, renacen, viven, lloran.
Sé que dos cuerpos aman, dos almas se confunden.

UNIDAD EN ELLA (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.

Muero porque me arrojó, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Este beso en tus labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

VEN SIEMPRE, VEN (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu encendida frente,
las huellas de unos besos,
ese resplandor que aun de día se siente si te acercas,
ese resplandor contagioso que me queda en las manos,
ese río luminoso en que hundo mis brazos,
en el que casi no me atrevo a beber, por temor después a ya una dura vida de lucero.

No quiero que vivas en mí como vive la luz,
con ese ya aislamiento de estrella que se une con su luz,
a quien el amor se niega a través del espacio
duro y azul que separa y no une,
donde cada lucero inaccesible
es una soledad que, gemebunda, envía su tristeza.

La soledad destella en el mundo sin amor.
La vida es una vívida corteza,
una rugosa piel inmóvil
donde el hombre no puede encontrar su descanso,
por más que aplique su sueño contra un astro apagado.

Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón encendido que me arrebatara la propia
[conciencia,
duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir,
de quemarme los labios con tu roce indeleble,
de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.

No te acerques, porque tu beso se prolonga como el choque imposible de las estrellas,
como el espacio que súbitamente se incendia,
éter propagador donde la destrucción de los mundos
es un único corazón que totalmente se abrasa.

Ven, ven, ven como el carbón extinto oscuro que encierra una muerte;
ven como la noche ciega que me acerca su rostro;
ven como los dos labios marcados por el rojo,
por esa línea larga que funde los metales.

VERDAD SIEMPRE (*ESPADAS COMO LABIOS*)

Sí, sí es verdad, es la única verdad;
ojos entreabiertos, luz nacida,
pensamiento o sollozo, clave o alma,
este velar, este aprender la dicha,
este saber que el día no es espina,
sino verdad, oh suavidad. Te quiero.
Escúchame. Cuando el silencio no existía,
cuando tú eras ya cuerpo y yo la muerte,
entonces, cuando el día.

Noche, bondad, oh lucha, noche, noche.
Bajo clamor o senos, bajo azúcar,
entre dolor o sólo la saliva,
allí entre la mentira sí esperada,
noche, noche, lo ardiente o el desierto.

VIDA (*LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*)

Un pájaro de papel en el pecho
dice que el tiempo de los besos no ha llegado;
vivir, vivir, el sol cruje invisible,
besos o pájaros, tarde o pronto o nunca.
Para morir basta un ruidillo,
el de otro corazón el callarse,
o ese regazo ajeno que en la tierra
es un navío dorado para los pelos rubios.
Cabeza dolorida, sienes de oro, sol que va a ponerse;
aquí en la sombra sueño con un río,
juncos de verde sangre que ahora nace,
sueño apoyado en ti calor o vida.

X (*ESPADAS COMO LABIOS*)

He acudido. Dos clavos están solos
punta a punta. Caricia yo te amo.
Bajo tierra los besos no esperados
ese silencio que es carbón, no llama.
Arder como una gruta entre las manos.
Morir sin horizonte por palabras
oyendo que nos llaman con los pelos.