
GABRIELE MORELLI LA OSCURA BÚSQUEDA DEL YO LÍRICO EN LA PRIMERA POESÍA SURREALISTA DE VICENTE ALEIXANDRE

Università degli Studi di Bergamo

Resumen

El artículo estudia, a partir del distanciamiento de la estética purista de Juan Ramón Jiménez y el ingreso de los Ismos europeos en España, la oscura búsqueda del yo lírico en la primera entrega surrealista de Vicente Aleixandre.

palabras clave: yo lírico, poesía surrealista, Vicente Aleixandre

Abstract

This paper explores the dark quest for the lyrical subject in the first surrealist poetry book of Vicente Aleixandre, on the basis of the departure from the purist aesthetics of Juan Ramón and the appearance of the ismos, the vanguard movements of the 1920s.

keywords: lyrical subject, surrealist poetry, Vicente Aleixandre

Un breve *excursus* en torno a la ruptura que vive la unidad del yo lírico nos obliga a mencionar la herencia literaria de la crisis del sujeto poemático. Esta empieza con la tradición romántica alemana, sigue con Blake, Eliot, Joyce, Kafka, Baudelaire, llega después a los postulados de la primera vanguardia, y termina, según impone el límite cronológico de esta intervención, con el canon surrealista de la escritura automática impuesto por el dogma de André Breton.

Durante este largo recorrido, tanto literario como artístico (no hay que olvidar la importancia de las artes y, en particular, el nuevo arte representado por el cine), el subjetivismo abandona la grandilocuencia del pasado, se contiene y se transforma. En definitiva, asume caras distintas más cercanas a su intimidad y su deseo de expresarla con absoluta verdad. El yo del poeta, al sufrir una serie de cambios y contrastes, tiende a rebajar su valor y centralidad: se rompe y se disimula a veces en la presencia postiza del “tú”, o se escinde y se disfraza, subjetivizando a los objetos. Pero, como apunta Carlos Bousoño, el nuevo yo poético del siglo XX no es menos intenso y evidente que el romántico, solo que se manifiesta de una manera indirecta, ya que “acostumbra a buscar un soporte objetivo para colocar en él, con el suficiente distanciamiento, el producto de su exaltada subjetividad” (Bousoño 1985: 385).

Para entrar directamente dentro de nuestro espacio postulado —el de la vanguardia española, que entronca con la primera obra irracionalista de Vicente Aleixandre y, en general, con el movimiento surrealista de los representantes del Grupo poético del 27—, voy a proporcionar un ejemplo bien conocido de esta nueva actitud que vive el sujeto poético, aún situado en el ámbito del Modernismo, y perteneciente a uno de los libros más representativos de la literatura española, la *Segunda Antología Poética (1898-1918)* de Juan Ramón Jiménez. Se trata del poema “Yo no soy yo”, cuyo tema, como bien reza su título, es la denuncia del desdoblamiento del yo, donde el otro —el yo ideal escondido— traduce el deseo de eternidad perseguido por el poeta. Reza la breve composición:

Yo no soy yo.

Soy este

que va a mi lado sin yo verlo;

y que, a veces, olvido.

El que calla, sereno, cuando hablo,

el que perdona, dulce cuando odio,

el que pasea por donde no estoy,

el que quedará en pie cuando yo muera.

Como se ve, Juan Ramón establece una polaridad de categorías representadas por un yo humano, débil y contradictorio, sinónimo de caducidad, distinto y en contraste con el otro que en cambio privilegia y representa la cumbre ideal. Las dos luchan dentro del poeta, bien consciente éste de la doble naturaleza de su yo. Esta pluralidad, más que indicar el rechazo de la realidad carente de valores espirituales, aspira a convertir el intimismo poemático en una imagen superior, suprema. Un proceso de deificación, apunta Octavio Paz, que condena “a la mutilación, pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro” (Paz 1967: 268). Es decir, la idolatría de este yo, distinto y lejano de la realidad cotidiana, tiende a alcanzar el vértice de la belleza absoluta y suprema mediante un lenguaje depurado de todo elemento objetivo y peso concreto. De ahí la apelación de Juan Ramón a la palabra única, absoluta, expresión esencial y directa de la inteligencia, como proclama en su conocido poema del libro *Eternidades*:

¡Inteligencia, dame
 el nombre exacto de las cosas!
 ... Que mi palabra sea
 la cosa misma
 creada por mi alma nuevamente [...]

Es evidente, apunta Luis García Montero (2000: 240), que Juan Ramón, a partir de *Eternidades* (1916) y en coherencia con el credo orteguiano, va a la conquista de una nueva estética casi de orden cubista, abriendo camino a la revelación purista de autores como Jorge Guillén, Pedro Salinas y, en parte, el joven Luis Cernuda. En cambio, los representantes del naciente espíritu de vanguardia afines al Grupo del 27 encuentran en sus revistas literarias, tales como *Litoral*, *Grecia*, *Verso y prosa*, *Alfar*, *Caballo verde para la poesía*, etc., el espacio nuevo para expresarse. Por ejemplo, *Caballo verde para la poesía*, fundada y dirigida por Pablo Neruda en la inmediata anteguerra, impresa en Madrid por la pulcra tipografía de Manuel Altolaguirre y su esposa Concha Méndez, enarbola la protesta contra el magisterio del yo lírico impuesto por Juan Ramón, sumo sacerdote de la poesía elitista, libre de cualquier preocupación ideológica. La revista abre sus páginas (I, octubre de 1935) con el manifiesto firmado por Neruda y titulado “Sobre una poesía sin pureza”, en que el poeta proclama: “Así sea la poesía que buscamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley”. Y que termina de una manera lapidaria: “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”. A este propósito es interesante notar cómo, a partir del

incipit del manifiesto, Neruda desvía y desplaza la mirada del yo poético, hasta ahora atento a la auscultación ansiosa de su interior, hacia los objetos externos: objetos grises y abandonados procedentes de la desgastada realidad cotidiana, que retienen el contacto del hombre llegando a ser “una lección para el torturado poeta lírico”. El poeta chileno enumera una serie de elementos representativos de la vida laboral –“las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero”–, que se elevan a sujeto del discurso poético. Una poética que ya invita a la diseminación del yo en los elementos de la experiencia humana. Esta característica de la nueva escritura de Neruda –adherencia a la materia de la vida– ha sido bien captada, incluso por Jorge Guillén quien, en su retrato “Pablo Neruda”, escribe:

Este sultán soñoliento,
 si vuela, cae de pie,
 imagina lo que ve,
 se convierte en elemento.
 (Guillén 1973: 301)

Lejos del yo iniciático que elimina cualquier ingrediente ajeno a un mero propósito elitista, Neruda recoge lo que ya pulsaba, de distintas maneras, en la constelación del grupo poético del 27, donde en su época inicial se afirma una fuerte tensión estética hacia el espectáculo maravilloso del mundo (Jorge Guillén y Pedro Salinas), mientras que en el segundo período entran las grandes pasiones de la vida (Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda), exaltando la orientación del yo hacia dentro y fuera; en fin, hacia la realidad exterior, hacia la comunicación con el exterior. Naturalmente, hay quien ve en esta voluntad de apropiación de la objetividad circunstante la falta de una fuerte imaginación individual, como denuncian estos versos de Antonio Espina:

Este afán nuevo, fiebre moderna
 de explorar fuera lo que no hay dentro.
 (Morris 1969: 118)

En realidad, como ha demostrado Juan Cano Ballesta (1972: 22), en el período que va de 1930 a 1936, existe, al lado del ideal de la poesía pura que se impone en los primeros años, una serie de instancias y tendencias en las que predomina el distanciamiento de la estética juanramoniana y, más aún, se afirma una floración

de postulados que expresan el rechazo y la rebelión contra los cánones de la tradición reciente o pasada, y que, en algunos autores, llevan al compromiso político como arma necesaria para la denuncia de las injusticias sociales y la defensa de la libertad.

Si la explosión de los movimientos de vanguardia –en particular el Ultraísmo dispuesto a hacer *tabula rasa* del presente y pasado– se agota ya a partir de 1920, con el tiempo se difunde una variedad de voces y cadencias en la que toma la delantera el irracionalismo individualista. Naturalmente, en la batalla que opone la concepción purista al deseo de renovación, manifestado por los defensores de las nuevas estéticas, permanecen hasta el decenio sucesivo rasgos estridentes del anterior espíritu iconoclasta. Ejemplo elocuente es la carta, datada en 1929, que Luis Buñuel y Salvador Dalí, neófitos del automatismo psíquico puro, envían a Juan Ramón Jiménez, en la que atacan y critican con sarcasmo su librito en prosa *Platero y yo* –una elegía de la infancia andaluza del poeta–, juzgándolo empalagoso, un fruto tardío del yo lírico más lagrimoso y patético:

Sr. Dn. Juan Ramón Jiménez
Madrid

Nuestro distinguido amigo: nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histórica, por cadavérica, por arbitraria.

Especialmente:

¡¡MERDE!!

para su *Platero y yo*, para su fácil y mal intencionado *Platero y yo*, el burro *menos* burro el burro más *odioso* con que nos hemos tropezado. Y para V., para su funesta actuación, también:

¡¡¡MIERDA!!!

Sinceramente

LUIS BUÑUEL, SALVADOR DALÍ

(Sánchez Vidal 1988: 189)

Además, el pasaje entre la vieja y la nueva concepción del arte, y su natural reflejo en el yo poético, no es –ni puede serlo– tan inmediato y radical: existe una época incierta hasta que la segunda estética no termina por imponerse sobre la primera. Esto vale sobre todo para los autores de la Generación del 27, que advierten la llamada de la modernidad pero al mismo tiempo se sienten fuertemente

vinculados a la tradición. El ejemplo más significativo es el de Gerardo Diego, promotor de la vuelta a Góngora, defensor de la estrofa de Lope de Vega y, además, “il miglior fabbro” del Grupo poético del 27, gracias a la publicación de su importante *Antología* (1932); pero, al mismo tiempo, protagonista importante de los primeros movimientos españoles de vanguardia. Y eso a partir de la estética del Ultraísmo y del Creacionismo, difundida esta última por su teórico chileno, Vicente Huidobro, y sintetizada en su lema “Crear, crear, crear, como la naturaleza crea el árbol”; poética que el poeta santanderino comparte, al lado de su amigo Juan Larrea. Los tres autores darán vida a una intensa y fructífera relación humana y literaria; como avala, entre tanta documentación, su intensa correspondencia cruzada con el poeta chileno (Morelli 2008).

Aparte de algunas reservas sobre el carácter artificioso de la imagen creacionista, en particular la preconizada por Huidobro, hay que subrayar el proceso fructífero de interrelación y ósmosis que se crea entre artistas, pintores y literatos en el ambiente parisino de los años Veinte, donde vive el autor chileno y que frecuentan tanto Diego como Larrea, invitados por el mismo Vicente. Y es el caso de señalar el encuentro de Huidobro con Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz. El poeta y el pintor se conocen a través de Pierre Reverdy, ambos vinculados por el similar del concepto cubista de arte que caracteriza el ejercicio de la poesía y de la pintura, en cuanto productos de un mismo proceso de descomposición y recomposición de la función plástica. Huidobro y Gris comparten la tesis de que la poesía y la pintura se componen mirando formas y escrituras propias del universo que responden a un principio, una estética mental. Gris, sin duda el mejor intérprete del cubismo artístico y también literario, parte de una idea abstracta para llegar a un objeto concreto, resultado de un esfuerzo de humanización de la forma. En una serie de observaciones que el pintor hace al libro *Ecuatorial* del amigo Huidobro, con quien colabora en sus versiones francesas del texto español, subraya el requisito de “la verdadera imagen emotiva” que el yo debe conseguir en su esfuerzo de creación a través de la palabra poética. En efecto, el concepto de emoción, borrado por su exceso y peso falsamente sentimental, debe ser el resultado coherente de una búsqueda interior, a veces logrado a través de un proceso de depuración de lo que es fruto pasivo de mimesis. A esta exigencia aludía el poeta y crítico Paul Dermée en su artículo “Quand le Symbolisme fut morte”, publicado en la revista *Nord-Sud* (15, marzo de 1917), apuntando a una poesía nueva donde el requisito fundamental es el de “crear una obra que viva, fuera de él, una vida propia, que esté situada en un cielo especial, como una isla sobre el horizonte”. Y, en este sentido, había sido Vicente Huidobro el primero, en su conocido programa teórico que preconiza la incipiente estética, en afirmar

la necesidad de un yo libre de viejas preceptísticas ligadas al canon de la *imitatio* o *descriptio*. Defensor a ultranza de su nuevo credo, Huidobro fija en estos versos de su poema programático “Arte poética”, perteneciente al libro juvenil *El espejo de agua* (1916), la tarea preeminente de la poesía y del poeta, al cual se dirige:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

En efecto, si pasamos a examinar el campo del arte y miramos la obra de Picasso o Braque, vemos como los elementos externos decorativos, lo superfluo, se depuran en la plasticidad de la superficie de la tela; aunque, apunta Eugenio Carmona, Juan Gris procede al revés: de la geometría de la forma pura extrae elementos icónicos conocidos o fácilmente reconocibles. Concluye el crítico:

Dicho de otra manera. Picasso y Braque partían del objeto hasta encontrar la identificación entre fondo y figura. Gris partía de la pintura ella misma hasta recuperar el objeto en su cualidad prototípica (Carmona 2001: 28).

Rasgo esencial del Veintisiete, el ligamen edípico que une la vanguardia a la tradición, creando una mezcla de sincronía y diacronía literaria que supera los límites temporales de la primera explosión de los Ismos, en la que el inicial purismo constructivo y su tendencia depurativa, derivados de la estética gongorina, siguen conviviendo con el radicalismo vanguardista de la segunda mitad de los años Veinte (García 2001a: 64). Hay más: la ideología teórica de la pureza, inmediatamente sucesiva al homenaje gongorino, se presenta como superación de la vuelta a Góngora, según proclaman los manifiestos aparecidos en la *Revista de Occidente*, *Verso y Prosa*, *Litoral*, *Carmen y Lola* e, incluso, la sevillana *Mediodía* (1, 1926), donde leemos:

Depuración en todos los órdenes dentro de una fina cordialidad para los diferentes gustos y tendencias. La épocas de avanzadillas literarias, de “ismos” y escuelas han pasado al fichero de cronista. Hoy sólo es arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida.

Por eso no extraña que la búsqueda de un mundo nítido y cristalino, resultado de

un proceso de síntesis expresiva y mental –exento de la brillantez de la metáfora gongorina, así como del legado simbolista y la cristalería modernista– convive con la exigencia de una nueva concepción y autodefinición del yo, ya carente de su identidad y que siente la pérdida de su centro. Si la imagen del vate de Córdoba es sumamente anti-subjetiva –según Octavio Paz, Góngora ve el poema como una metáfora del mundo, mientras que para Mallarmé (al cual, es sabido, mira Jorge Guillén) es expresión de la Idea, en mayúscula–, no hay duda de que, fuera del nihilismo subversivo ultraísta que sólo contemplaba lo nuevo y la construcción plástico-geométrica (que en cierto sentido anula y trasciende el sujeto poético), existe el espíritu moderno de ruptura y renovación, consecuencia de la crisis del yo y desorientación de su centro. Una primera muestra textual puede ser útil para aclarar nuestra afirmación. Tomo como ejemplo el poema “Idea” de la primera entrega alexandrina *Ámbito* (1928), que reza:

Hay un temblor de aguas en la frente.
Y va emergiendo, exacta,
la limpia imagen, pensamiento,
marino casco, barca.
Arriba ideas en bandada,
albeantes. Pero abajo la intacta
nave secreta surge,
de un fondo submarino
botado invento, gracia.

Un momento detiene
en firmeza balanceada
en la suave plenitud de la onda.
Polarizas los hilos de los vientos
en su mástil agudo,
y los rasga
de un tirón violento, mar afuera,
inflamada de marcha,
de ciencia, de victoria.

Hasta el confín externo –lengua–,
cuchilla que exime
de su marina entraña,
y del total paisaje, profundo y retrasado,
lo desgarras.

El poema, aparecido por primera vez en *Litoral* (1927), un año antes de la publicación de *Cántico* de Guillén —el canto y el júbilo por la belleza del universo—, representa una proyección de orden purista, como apunta Miguel Ángel García en su monografía aleixandrina, quien “invita a pensar en una composición que gira en torno a la conversión del pensamiento en palabra, o mucho más de acuerdo con la perspectiva purista, del fondo en forma” (García 2001b: 89). Además, subrayando la influencia ejercida por la estética de Valéry¹, el crítico recuerda como en dicho poema “la forma se hace el único contenido del poema”. En particular: “la lucha con lo informe del instinto, con el desorden de las ideas, por ajustarlas a la exactitud de las imágenes —siempre limpias al cabo del proceso de depuración formal—, se asemeja a la botadura de una barca o a su emerger desde el fondo submarino” (García 2001b: 89). En realidad, ya críticos cercanos a Aleixandre, como José Luis Cano (1972), Antonio Colinas (1982) y Alejandro Duque Amusco en sus lecturas de *Ámbito* (1990), han señalado que el libro, nacido dentro de un clima tradicional, es una contribución a la corriente en auge de la poesía pura; o una obra en que la palabra aparece muy decantada, limpia. El citado Amusco, al lado de la impronta evidente de Juan Ramón, Guillén (de su libro *Cántico*, en que incluso releva el parecido fónico de su título con el de *Ámbito*), indica otras vetas estilísticas de filiación gongorina, también propias de un incipiente irracionalismo que deja aflorar imágenes oscuras de explosión y violenta ruptura. El yo vive un profundo contraste: por una parte atraído por una exigencia de contención en cuanto a la verbosidad del pasado que ya no le representa; por otra, arrastrado por fuerzas oscuras que aún no domina, pero que siente profundamente en su interior.

Este dualismo también se advierte en la producción de la prosa poética de Aleixandre cercana a la experiencia de *Ámbito* —como “Mundo poético”, “Noche: Ronda y síntesis” y “Órbita poética”— que, en general, configura la exigencia de un deseo punzante de orden y esencialidad expresiva. Pero si nos paramos en la primera prosa lírica “Mundo poético”, aparecida en la revista *Verso y Prosa* (octubre de 1928), que tiene el valor de un verdadero manifiesto, notamos la misma dicotomía que vive el yo en el proceso de renovación del lenguaje poético del Grupo generacional del 27. Es decir, al lado del dualismo paradigmático, que muestra la poesía pura en su dialéctica “poesía/vida” —donde la apelación a la vida proviene de la conciencia de que el mundo del poeta no sea aquel auténticamente deseado—, existe la problemática de la escritura idónea para representarlo, que igualmente oscila entre la forma rígida de la palabra esencial y su experiencia liberatoria de vínculos lógicos a fin de mejor representar el flujo de emociones

¹ Sobre el tema, cfr. Blanc (1976).

de carácter irracional que sacuden la interioridad del yo. Aquí la doble vertiente expresada por Aleixandre en su manifiesto “Mundo poético”, donde, al dirigirse al yo del poeta, por una parte invita a la supremacía del arte puro, geométrico: “Tu mundo es geometría, poeta. Es una forma transparente, de aristas vivísimas, y su pista magnífica permite todas las figuras, todos los patines, todos los deslizamientos en tangente más elegantes”; y, por otra, se abre al vuelo liberatorio del sueño y de la fantasía: “Poeta, sácanos de tu mundo. Clausura tu cristal transparente. Abate sus paredes tan justas. Vuélvemos al sueño –a la vida– después de este despertar tan alerta en que nos has tenido sumidos”.

La incertidumbre que caracteriza la escritura de la poesía española en la víspera de la afirmación de los grandes libros surrealistas (*Pasión de la tierra* de Aleixandre, *Sobre los ángeles* de Alberti, *Poeta en Nueva York* de García Lorca, etc.) –definición esta atípica en relación con la literatura española, oficialmente contraria y reacia en aceptar tal denominación de ámbito y derivación francesa en cuanto niega la renuncia del control del yo en su escritura²–, se puede rastrear también en la lectura del poema citado de Aleixandre y en general en su primera entrega, de tendencia purista, como el propio autor ha confesado (“*Ámbito*, primer libro, nacía de un clima en cierta manera tradicional, siquiera en su interior pujasen, como expresividad, las fuerzas de que luego haría ostentación”, Aleixandre 1968: 1458). En efecto, Miguel Ángel García (2001b: 88-89) ve en ésta el esfuerzo de la palabra para salir exacta, limpia de su fondo informe. Igualmente, en la metáfora del cuchillo que corta los obstáculos, luchando con lo informe del instinto, vislumbra la voluntad de ascensión hacia la claridad pura y la reafirmación del postulado propio de la estética pura que impone la vuelta al orden *verbum*. En cambio, para Guillermo Carnero (1974), el poema está “totalmente emparentado con el concepto superrealista de escritura” y, aunque no se puede considerar un texto del todo superrealista, anuncia la experiencia irracional de la prosa poética sucesiva de *Pasión de la tierra*.

Ambas lecturas son posibles. El yo poemático vive una doble experiencia: por una parte recoge el legado del pasado y, por otra, comparte las nuevas técnicas inauguradas por los compañeros de generación; el poeta va en busca de la imagen de sí mismo, que aparece siempre confusa y lacerada. En este esfuerzo de autodefinición, la escritura y, en particular, la de Aleixandre, se apropia de los modelos

2 En efecto, casi todos los mejores representantes del movimiento español rehúsan la etiqueta *tout court* de poetas surrealistas. “El clima surrealista –ha recordado Aleixandre– hablando en nombre del grupo estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos. Pero nunca seguimos la técnica de la escritura automática, y tanto Federico [García Lorca] como yo escribíamos siempre con la consciencia creadora despierta y no con el automatismo de los poetas franceses” (Cano 1986: 210).

anteriores de la revolución estética europea, iniciada con la obra de Baudelaire, Rimbaud, Joyce y, sobre todo, con la lectura de *Les Chantes* de Lautréamont, por cuanto concierne a la etapa surrealista en el sentido más ortodoxo. Sus préstamos se hacen visibles en toda la primera experiencia de la vanguardia española. El propio Aleixandre ha confesado en varias ocasiones, aunque a posteriori, que la génesis de su libro *Pasión de la tierra* se debe a la influencia de Lautréamont, Rimbaud, “concretamente *Les Illuminations*, Joyce, Freud” (Cano 1986: 210). En cambio, la lectura de los escritores surrealistas franceses, Breton, Aragon, Éluard y otros, la realiza en un período más avanzado de la génesis de sus poemas en prosa. Corroboración de la declaración de Aleixandre, además de otras entrevistas al poeta (Depretis 1984: 261), su carta, fechada 1 de abril de 1929, enviada a Juan Guerrero, donde habla, a petición del amigo, de su nuevo libro en gestación, que ha empezado a escribir “desde el verano último”: es decir, en 1928. Se trata de una poesía, confesa, “que me está saliendo en prosa, pero es o quiere ser poesía, y si no, no es nada. Es decir que ni es prosa narrativa, ni está compuesta como prosa, sino con la intención, la tensión y hasta la técnica del verso” (Morelli 1998: 59). Nótese la expresión inicial del poeta, “me está saliendo en prosa”, que denuncia la presencia de una fuerza liberatoria, que quiebra y supera el límite canónico de los dos géneros, a demostración de un yo creador que ya no encuentra el ámbito natural para representarse y por lo tanto oscila entre distintos terrenos revelando su momento de crisis e insatisfacción.

Lo que se observa en esta etapa, que podemos llamar de tránsito aunque aún vinculada a la tradición, es la presencia en su fondo de un empuje violento del que el yo percibe la potencialidad, pero ignora su dirección o también desconoce su naturaleza y el ámbito de su proceder: lo único que el yo denuncia es su imposibilidad de control, pero advierte que se trata de una poesía que nace y proviene de la profundidad oscura de sí mismo. Además, por cuanto concierne a las fuentes que pueden haber alimentado esta vena subterránea de fuego interior, la misma carta informa que su línea proviene de la lección “que va de Lautréamont a Max Jacob, pasando por Rimbaud”; es decir, anterior a la llegada de la ola surrealista. Por lo tanto, la vena que riega los poemas en prosa que está escribiendo. “Siguen un implacable rigor, el de la lógica poética, que es el externo de la realidad aparente”. Y proclama con fuerza: “Creo que hay un hilo firme que pincha las palabras y las engrana. La unidad está en el poema” (Morelli 1998: 59).

El libro *Pasión de la Tierra*, escrito, como se ha mostrado, a partir del verano de 1928, representa el descenso abismal del yo en la zona oscura de su mundo, y se realiza a través de una lengua informe y desgarrada. Una escritura, a menudo, carente de la sustancia del acontecer, y cuyo significado, a veces relegado al valor

indicado por el título del poema, desaparece o se intuye vagamente a través de la sustancia léxica. El yo se identifica con su lenguaje, confía en la materia informe de un mensaje totalmente vertido en el signo. Como he señalado en mi edición del libro (Morelli 1987: 56-7), el yo, incapaz de definirse y representarse concretamente, acude a una especie de *escamotage*, delegando a los pronombres y adjetivos demostrativos con sus referentes la tarea de representar su confusa y desconocida identidad. He aquí un breve ejemplo, sacado del poema “El solitario” –título muy elocuente y significativo del estado de duda y soledad que oprime y encierra al poeta–, que por una parte, muestra la voluntad de reconocimiento del yo que apela a la voz del verbo ser, y por otra revela su imposibilidad (o incapacidad) de hacerlo. Por eso su transferencia en el objeto relacionado con el demostrativo “ese”. Léase este fragmento (la cursiva es mía también en las citas sucesivas):

Soy la mancha deshonesta que no puede enseñarse. *Soy ese* lunar en *ese* frío sitio que no se nota bajo las palabras (p. 145).

Otros ejemplos textuales, siempre de *Pasión de la Tierra* –primera exploración en la zona irracional del yo poético de Aleixandre– confirman el estado de extrañamiento y pérdida de su centro lírico. Un nuevo pasaje, esta vez perteneciente al poema “Fulguración del as”, muestra el uso anafórico del adverbio “Aquí” –como la anterior voz verbal “Soy”–, que se impone en el ámbito de la estructura de la frase. Este segundo recurso tiende a fijar dentro de un punto concreto del espacio, pero de una manera vaga e indeterminada, la incierta identidad del yo:

Aquí erguido *estoy* amenazando con mi as, que brilla con un fulgor opalino, enturbiando mis más íntimas sensaciones. *Aquí estoy* intentando quedarme conmigo mismo [...]. No me entiendo (p. 102).

Numerosos son los poemas en prosa del libro que denuncian el vacío que rodea al yo disperso y carente de consistencia real. A veces su presencia, como en los ejemplos precedentes que muestran una tupida red de demostrativos o adverbios de lugar, se adivina tras unos signos lingüísticos que cumplen la tarea substitutiva. En general, el yo poemático se busca a sí mismo a través de la lengua que, por lo tanto, juega una función fundamentalmente gnoseológica, de conocimiento. En tal caso, el yo acude a su significante léxico para representarse en virtud de su pura y sola pronunciación. Lo muestra, entre tantos que se podrían citar, este fragmento de la composición “El mundo está bien hecho”, donde la presencia del “tú” –alter

ego del yo poeta y también implicación directa del lector— se representa con un énfasis retórico que transfiere y traduce el significado —la presencia del tú— en la forma de la aliteración, que extiende y derrama el sonido de su consonante en todo el arco de la frase. Reza el pasaje mencionado (la cursiva es mía): “¿Por qué aspiras *tú, tú*, y *tú* también, *tú*, la que ríes con *tu turbante* en el *tobillo*, levantando la *fábula de metal*” [...]?” (p. 159).

En otros casos, la voluntad del reconocimiento del yo no se realiza, como hemos visto antes, en el acto de transferencia detrás de un espacio concreto, aunque a veces formado solo por palabras, sino más concretamente se expresa con una declaración de lo que no es. Es decir, al yo, en el momento más oscuro de su crisis, le resulta más fácil rechazar los demás estados que se le asignan pero que no le pertenecen. En la nueva etapa que vive, sacudido por la violenta explosión interior, el yo confuso puede solo negar, aludiendo a una serie infinita de posibilidades entendidas como categorías de orden mental, donde la escritura, en este ejercicio continuo de auscultación, aparece cuajada de imágenes que indican herida, sangre y decapitación, de clara ascendencia surrealista; una simbología que ya anuncia el gran tema vitalista de la poesía alexandrina, el amor=muerte. Como en este fragmento del poema “Vida”:

No soy ese tibio decapitado que pregunta la hora, en el segundo entre dos oleadas.
No soy el desnivel suavísimo por el que rueda el aire encerrado, esperando su pozo,
donde morir sobre una rosa sepultada. No soy el color rojo, ni el rosa, ni el amarillo
que nace lentamente, hasta gritar de pronto notando la falta de destino, la meta de
clamores confusos.

Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer.

Soy lo que soy. Mi nombre escondido (p. 95).

El difícil intento de la autodefinition del poeta corre a lo largo de las páginas del libro donde resalta la manera fragmentada o aislada con que la escritura lo representa, siempre a punto de plegarse y romperse. Esto corrobora el flujo convulsivo de la tumultuosa exploración emprendida por el yo, doblado en la oscuridad de su centro: un yo que aflora con dudas y preguntas y da vida a una tupida red de imágenes que van de un poema a otro, arrastrando un incontenible material léxico de tipo irracional y onírico surgido de la mente del poeta. En ausencia de un discurso lógico que desarrolle una idea concreta de su mundo interior, Alexandre se interroga o transfiere sus sensaciones en imágenes germinativas

propias de una naturaleza intacta, virgínea, habitada por un bestiario ancestral, que traducen instintos eróticos primordiales. Sus referencias esconden y al mismo tiempo representan, de una manera plástica, un profundo estado de tensión y laceración íntima: su yo va buscando una nueva lengua para representarse. En efecto, si en *Les chantes de Maldoror* –lectura en aquella época privilegiada por Aleixandre– el modelo ideológico, caracterizado por un satanismo nihilista aunque vital, exigía precisamente la destrucción de la forma, en nuestro poeta su escritura, aparentemente desprovista de un discurso lógico, asigna a la palabra, ya libre de su gramática y sintaxis, el poder de representar su subterráneo vitalismo instintivo y amoroso. Un yo lacerado y recluido en su auscultación interior, que expresa a través de su aventura irracional la aspiración del hombre a la plenitud de su ser. Un yo con su peso y sustancia terrena que aspira por medio de un nuevo lenguaje a la unión con el mundo y las cosas.

Bibliografía citada

- ALEIXANDRE, VICENTE (1968), “Mis poemas mejores”, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- BLANC, ANTONIO (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, CARLOS (1985⁷), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- CANO, JOSÉ LUIS (1972), “Introducción”, Vicente Aleixandre, *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, Madrid, Castalia: 9-40.
- , (1986), *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral.
- CANO BALLESTA, JUAN (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- CARMONA, EUGENIO (2001), “Juan Gris o la identidad de la pintura”, *Juan Gris 1887-1927. Catálogo de exposición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CARNERO, GUILLERMO (1974), “Ámbito como proyecto del surrealismo aleixandrino”, *Ínsula*, 337.
- COLINAS, ANTONIO (1982), *Aleixandre*, Barcelona, Barcanova.
- DEPRETIS, GIANCARLO (1984), “I riflessi dei *Chantes de Maldoror* nella figuratività di *Pasión de la Tierra*”, *Studia Histórica et Philologica in Honorem M. Batllori*, Instituto Español de Cultura Científica: 207-14.

- DUQUE AMUSCO, ALEJANDRO (1990), “Introducción”, Vicente Aleixandre, *Ámbito*, Madrid, Castalia: 9-70.
- GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL (2001a), *El Veintisiete en Vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.
- , (2001b), *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2000), “Luis Cernuda y la soledad compartida”, *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.
- GUILLÉN, JORGE (1973), *Y otros poemas*, Buenos Aires, Muchnik Editores.
- MORELLI, GABRIELE (1987), “Introducción”, Vicente Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, Madrid, Cátedra: 11-90.
- , ed. (1998), *De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén. Epistolario*, Alcalá, Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- , (2008), Vicente Huidobro, *Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MORRIS, CYRIL BRIAN (1969), *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PAZ, OCTAVIO (1967), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

