

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La poesía de Julio Aumente (1921-2006): entre el clasicismo
esteticista y la modernidad transgresora**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Félix García García

Directora

María Dolores Romero López

Madrid

© Juan Félix García García, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La poesía de Julio Aumente (1921-2006).
Entre el clasicismo esteticista y la modernidad transgresora

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Félix García García

DIRECTORA

María Dolores Romero López

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Programa de Doctorado de Lengua Española y sus Literaturas



TESIS DOCTORAL

La poesía de Julio Aumente (1921-2006).
Entre el clasicismo esteticista y la modernidad transgresora

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Félix García García

DIRECTORA

María Dolores Romero López

Madrid 2022

Agradecimientos

Además del estímulo y comprensión constantes de mis padres y hermanos, y de algunos amigos que me acompañaron en esta laboriosa tarea en muy distintas circunstancias, he de mencionar el apoyo incuestionable de dos personas sin las cuales hubiera sido imposible concluir esta tesis: en primer lugar, resulta obligado agradecer la ayuda prestada por el Dr. Emilio Miró, quien alentó con amabilidad la realización de este trabajo en su concepción germinal; en segundo lugar, es preciso señalar la entregada actitud, el aliento continuo y las oportunas observaciones de la Dra. Dolores Romero.

Índice

| | |
|---|----|
| Resumen | 11 |
| Abstract | 12 |
| I. Introducción biográfica y bibliográfica | 14 |
| II. La trayectoria lírica: génesis y evolución de su ideario estético | 24 |
| II.1. Los comienzos poéticos: del premio Adonáis a la revista <i>Cántico</i> | 24 |
| II.2. La periodización y caracterización de su obra | 33 |
| II.3. La concepción expositiva del poema: objetividad y subjetividad | 39 |
| II.4. La concepción representativa del poema: descripción, abstracción y experiencia personal | 46 |
| II.5. Conclusiones | 51 |
| III. La realidad poética | 53 |
| III.1. El criterio constitutivo de contradicción dual | 53 |
| III.2. El poeta y su actividad creadora | 58 |
| III.3. El sentimiento amoroso | 62 |
| III.3.1. La concepción estética del amor | 62 |
| III.3.2. La indefinición sexual del sujeto amado | 64 |
| III.3.3. La evolución vital de la experiencia amorosa | 69 |
| III.3.3.1. La percepción sensorial del ser amado | 70 |
| III.3.3.2. El desengaño sentimental | 72 |
| III.3.3.3. La rememoración de la vivencia amorosa | 77 |
| III.4. La creencia religiosa | 79 |
| III.4.1. La manifestación sacra de la religiosidad | 80 |
| III.4.2. El culturalismo religioso | 81 |

| | |
|--|-----|
| III.4.3. El protagonismo divino en la confesión íntima | 83 |
| III.5. La conciencia social | 86 |
| III.6. La experiencia temporal en su dimensión objetiva y subjetiva | 89 |
| III.7. La muerte como aniquilación o suspensión vitales | 93 |
| III.8. El espacio natural | 97 |
| III.8.1. La naturaleza contextual | 97 |
| III.8.2. La naturaleza simbólica | 100 |
| III.9. El espacio urbano | 102 |
| III.10. Conclusiones | 107 |
| IV. El lenguaje creador: racionalidad, irracionalidad y entorno contextual | 109 |
| IV.1. La metáfora: categorización estructural y conceptual | 109 |
| IV.1.1. Las propiedades de la metáfora | 109 |
| IV.1.2. La clasificación estructural | 111 |
| IV.1.2.1. La metáfora constituida por un único plano evocado | 111 |
| IV.1.2.1.1. La metáfora de aposición | 113 |
| IV.1.2.1.2. La metáfora de sustitución | 116 |
| IV.1.2.1.3. La metáfora copulativa | 116 |
| IV.1.2.1.4. La metáfora metamórfica | 117 |
| IV.1.2.1.5. La metáfora de genitivo | 118 |
| IV.1.2.2. La metáfora constituida por varios planos evocados | 119 |
| IV.1.2.2.1. La metáfora acumulativa | 121 |
| IV.1.2.2.2. La metáfora generativa | 122 |
| IV.1.3. La clasificación conceptual | 125 |
| IV.1.3.1. La metáfora de extracción vegetal | 125 |

| | |
|---|-----|
| IV.1.3.2. La metáfora de extracción animal | 127 |
| IV.1.3.3. La metáfora de extracción mineral | 128 |
| IV.1.3.4. La metáfora de extracción bíblica y litúrgica | 130 |
| IV.1.3.5. La metáfora de extracción mitológica | 131 |
| IV.1.4. Conclusiones | 133 |
| IV.2. El irracionalismo: consideraciones teóricas y formales | 133 |
| IV.2.1. El símbolo: aproximación interpretativa | 133 |
| IV.2.2. El símbolo de disemia heterogénea | 137 |
| IV.2.2.1. El símbolo espacial y temporal | 137 |
| IV.2.2.2. El símbolo acuático, terrestre y aéreo | 143 |
| IV.2.3. La visión | 149 |
| IV.2.4. La imagen visionaria | 152 |
| IV.2.5. La serie progresiva de irracionalismo proliferante | 154 |
| IV.2.6. La minoración o intensificación del significado irracional | 158 |
| IV.2.6.1. La lexicalización simbólica | 158 |
| IV.2.6.2. La racionalización de una imagen visionaria | 161 |
| IV.2.6.3. La complementación o rectificación connotativas del irracionalismo | 163 |
| IV.2.7. La facultad simbolizadora del contexto poemático | 167 |
| IV.2.7.1. La duplicidad contextual | 167 |
| IV.2.7.2. El contexto ausente de segundo grado | 169 |
| IV.2.8. Conclusiones | 170 |
| V. Los componentes de la lengua poética, su interrelación y distribución constructiva | 172 |
| V.1. Los elementos gramaticales | 172 |

| | |
|--|-----|
| V.1.1. El sustantivo | 172 |
| V.1.2. El epíteto | 175 |
| V.2. La ordenación sintáctica | 178 |
| V.2.1. La simetría sintáctica por bimembración | 178 |
| V.2.1.1. La bimembración nominal | 178 |
| V.2.1.2. La bimembración epítetica | 181 |
| V.2.1.3. La bimembración disyuntiva | 185 |
| V.2.1.4. La bimembración sintáctica | 187 |
| V.2.2. La simetría sintáctica por correlación y paralelismo | 191 |
| V.2.2.1. La correlación progresiva | 191 |
| V.2.2.2. La correlación diseminativo-recolectiva | 193 |
| V.2.2.3. El paralelismo | 196 |
| V.2.3. La asimetría sintáctica por plurimembración epítetica | 201 |
| V.2.4. Conclusiones | 204 |
| V.3. La estructuración poemática | 204 |
| V.3.1. La articulación interna del poema | 204 |
| V.3.1.1. La continuidad y discontinuidad asociativas | 205 |
| V.3.1.2. Los modelos de vinculación | 209 |
| V.3.2. La disposición formal del poema | 216 |
| V.3.2.1. El inicio | 216 |
| V.3.2.2. El desarrollo | 218 |
| V.3.2.2.1. El desarrollo por subjetivación analítica | 218 |
| V.3.2.2.2. El desarrollo por correspondencia objetiva | 222 |
| V.3.2.2.3. El desarrollo narrativo | 228 |

| | |
|---|-----|
| V.3.2.3. El final | 232 |
| V.3.2.3.1. El final contrastante | 232 |
| V.3.2.3.2. El final sintético | 233 |
| V.3.2.3.3. El final inconcluso | 235 |
| V.3.3. Conclusiones | 237 |
| VI. La versificación | 238 |
| VI.1. Los fundamentos versificadores | 238 |
| VI.2. La versificación regular | 240 |
| VI.2.1. El verso | 240 |
| VI.2.2. La estrofa | 244 |
| VI.2.2.1. El pareado | 245 |
| VI.2.2.2. La cuarteta | 247 |
| VI.2.3. El poema | 250 |
| VI.2.3.1. La silva | 250 |
| VI.2.3.2. El soneto | 253 |
| VI.3. La versificación semilibre | 257 |
| VI.3.1. El verso de ritmo endecasilábico simple | 258 |
| VI.3.2. El verso de ritmo endecasilábico compuesto | 262 |
| VI.4. La versificación libre | 264 |
| VI.5. Conclusiones | 267 |
| VII. La contextualización literaria: influencias y confluencias | 268 |
| VII.1. El compromiso con la tradición y la modernidad | 268 |
| VII.1.1. La influencia bíblica | 268 |
| VII.1.2. La influencia gongorina | 271 |

| | |
|--|-----|
| VII.1.2.1. Las construcciones metafóricas complejas | 272 |
| VII.1.2.2. Las estructuras sintácticas por disparidad y afinidad | 274 |
| VII.1.3. La influencia modernista | 275 |
| VII.1.4. La influencia alexandrina | 279 |
| VII.1.4.1. La conjunción de significación polivalente | 280 |
| VII.1.4.2. La inversión de los planos integrantes de la metáfora | 282 |
| VII.1.4.3. Los símbolos disémicos de confinamiento y plenitud | 283 |
| VII.1.5. La influencia cernudiana | 285 |
| VII.1.5.1. Las fórmulas de comparación | 287 |
| VII.1.5.2. Los símbolos disémicos de anulación y perduración vitales | 289 |
| VII.1.6. La influencia de la Generación del 68 | 297 |
| VII.1.7. Otras influencias contemporáneas | 302 |
| VII.2. Las confluencias temáticas y formales con el grupo <i>Cántico</i> | 306 |
| VII.2.1. Las afinidades temáticas | 306 |
| VII.2.2. Las afinidades formales | 316 |
| VII.3. Conclusiones | 323 |
| VIII. Conclusiones | 325 |
| Anexo I: Variantes textuales | 337 |
| Anexo II: Cronología | 348 |
| Bibliografía | 361 |

Resumen

La poesía de Julio Aumente destaca por la singularidad de su pensamiento creador dentro del grupo *Cántico*, así como por el carácter marginal de sus premisas estéticas, una vez examinadas a la luz del canon lírico hegemónico en su época. La excepcionalidad de los postulados estéticos y éticos de su obra condicionó en extremo, al igual que ocurriera con otros componentes del grupo, la recepción y posterior apreciación de su poesía. Esta limitación pudiera explicar la escasez de estudios existentes, y justificar, al mismo tiempo, la necesidad de este ensayo interpretativo.

Tras un primer capítulo introductorio, anotación esencial de índole biográfica y bibliográfica, se emprende la exposición esquemática de su creación poética, individualizada no solo en sus propiedades formales y conceptuales, sino incardinada en el preciso contexto de la poesía española contemporánea. En el tercero se describen los varios núcleos temáticos como expresión personal de un peculiar credo poético. El amor, la muerte o el paisaje son concepciones subjetivas de una más extensa razón vital, que sabe abrazar por igual los extremos psíquicos de la desolación o la esperanza. El cuarto tiene como propósito el conocimiento formal y funcional de las construcciones metafóricas, tanto en su realización más simple como en sus estructuras más dilatadas y complejas, con especial atención al referente metafórico concreto. Asimismo se toman en consideración las diferentes modalidades de evolución irracionalista y el diverso grado de irracionalización implicada en cada una de ellas. El quinto se ocupa de las características morfosintácticas más definitorias, bien en el uso individual de los componentes gramaticales, bien en su disposición sintáctica simétrica o paralelística. Se aborda igualmente el criterio asociativo que, en sus varias opciones, comprende y cohesiona el desarrollo del poema, y la constitución tripartita de las composiciones. El sexto se centra en la versificación de índole clásica en metros y rimas, en la versificación de base endecasilábica y en la versificación de libre conformación. En el último capítulo se exponen tanto la influencia magisterial de la lírica clásica como las concomitancias prioritariamente estilísticas, pero también temáticas, que denotan una cercanía estética con los restantes integrantes de *Cántico*.

Se pretende circunscribir su poesía dentro de aquellos movimientos estéticos (barroco, romanticismo o modernismo) que, especialmente afines a su percepción y sensibilidad, son emulados con disciplinada destreza. Al tiempo que se incide en la pervivencia de estas doctrinas

literarias, se realiza la aportación diferencial, ya fuere en concepto como en factura, presente en la lírica del autor estudiado. Asimismo, se evidencia el influjo que la creación más reciente ha tenido en la poesía del escritor cordobés. Nuestro estudio, en definitiva, tiene como finalidad ejemplificar en la obra de Julio Aumente la vigencia y continuidad, entre otras, de las poéticas modernistas y del 27, aparentemente relegadas al olvido tras la traumática experiencia de la guerra civil.

Palabras clave

Julio Aumente, *Cántico*, *El aire que no vuelve*, *Los silencios*, *Por la pendiente oscura*, *La antesala*, *Verde laurel para Michele*, *De los príncipes*, *De las cabras (o amor o psiqui)*, *El canto de las arpías*, *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*, *Las criaturas de la noche*, *Poesía completa (1955-1999)*.

Abstract

Julio Aumente's poetry stands out for the singularity of his creative thinking within the *Cántico group*, as well as for the marginal nature of his aesthetic premises, once examined in the light of the hegemonic lyrical canon of his time. The exceptional nature of the aesthetic and ethical postulates of his work, as was the case with other members of the group, conditioned in the extreme the reception and subsequent appreciation of his poetry. This limitation may explain the scarcity of existing studies and, at the same time, justify the need for this interpretative essay.

After a first introductory chapter, an essential biographical and bibliographical annotation, a schematic exposition of his poetic work is undertaken, individualised not only in its formal and conceptual properties, but also embedded in the precise context of contemporary Spanish poetry. The third section describes the various thematic nuclei as a personal expression of a peculiar poetic creed. Love, death or landscape are subjective conceptions of a more extensive vital reason, which knows how to embrace equally the psychic extremes of desolation or hope. The fourth aims at the formal and functional knowledge of metaphorical constructions, both in their simplest realisation and in their more extensive and complex structures, with special attention to the concrete metaphorical referent. The different modalities of irrationalist evolution and the

different degree of irrationalisation involved in each of them are also taken into consideration. The fifth deals with the most defining morphosyntactic characteristics, both in the individual use of grammatical components and in their symmetrical or parallel syntactic arrangement. Also dealt with is the associative criterion, which, in its various options, comprises and cohesively links the development of the poem, and the tripartite constitution of the compositions. The sixth chapter focuses on classical versification in metres and rhymes, on hendecasyllabic-based versification and on free-form versification. In the last chapter, both the magisterial influence of classical lyric poetry and the concomitances, primarily stylistic but also thematic, which denote an aesthetic closeness to the other members of *Cántico*, are presented.

The aim is to circumscribe his poetry within those aesthetic movements (baroque, romanticism or modernism) which, particularly akin to his perception and sensitivity, are emulated with disciplined skill. While stressing the survival of these literary doctrines, the differential contribution, both in concept and execution, present in the poetry of the author under study is highlighted. Also highlighted is the influence that more recent creation has had on the poetry of the Cordovan writer. Our study, in short, aims to exemplify in Julio Aumente's work the validity and continuity, among others, of the modernist and '27 poetics, apparently relegated to oblivion after the traumatic experience of the Civil War.

Key words

Julio Aumente, *Cántico*, *El aire que no vuelve*, *Los silencios*, *Por la pendiente oscura*, *La antesala*, *Verde laurel para Michele*, *De los príncipes*, *De las cabras (o amor o psiqui)*, *El canto de las arpias*, *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*, *Las criaturas de la noche*, *Poesía completa (1955-1999)*.

I. Introducción biográfica y bibliográfica

Julio Aumente Martínez Rücker nació en Córdoba en 1921 y falleció en Madrid en 2006¹. Fue nieto del compositor y libretista Cipriano Martínez Rücker. Su viuda, Elena de Ariza, era descendiente de Góngora y Carrillo de Sotomayor y pariente de Blanco Belmonte². El poeta recuerda a la abuela de Martínez Rücker en el poema “La vita non à [sic] senso...” (*La antesala*): “Era la abuela de mi materno abuelo ya difunto, / Princesa Camerino y de Macchia en el reino de Nápoles”. En opinión de Pablo García Baena, otros de los componentes de *Cántico*, descendía, por un parte, de “Pedro Tafur, caballero de la Cepa de Córdoba” y, por otra, “su apellido Von Rücker lo hace tener en su mano los tronos de Europa”³.

Cursó estudios de Derecho y no llegó a concluir Magisterio por dos asignaturas de caligrafía. En 1947 Juan Bernier le describe como “poeta y anticuario, genealogista”⁴. En 1971, tras trabajar como ejecutivo de una empresa de maquinaria norteamericana⁵ y ejercer durante doce años la abogacía en su ciudad natal, se traslada a Madrid donde fue anticuario y perito tasador. Tiempo más tarde confesará: “Se había ido Pablo, Ricardo estaba por morir y a mí la vida se me hacía insoportable.”⁶

1 Luis Antonio de Villena, “Julio Aumente, el poeta obsesionado con la belleza”, *El Mundo*, 3 de agosto de 2006. Hay confusión sobre su fecha de nacimiento, alentada al parecer por el propio poeta; “En la nota biográfica de su *Poesía completa* (Visor, 2004), los lectores verán que nació en 1924. Julio se quitaba años, tan amante de su juventud como de la ajena. Había nacido en 1921, y ha muerto a punto de cumplir 85 años.” (Luis García Montero, “Julio Aumente, la belleza y la calle”, *El País*, 31 de julio de 2006). Francisco López Estrada, en un temprano artículo sobre los miembros del grupo (“Noticia de los actuales poetas de Córdoba”, en *Cántico. Hojas de poesía*, prólogo e índices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1983, p. 433) ya menciona 1921 como fecha más probable. También otro componente del grupo, Pablo García Baena, solía restar años a su biografía: “Pablo (a él le gustaba ser ‘Pablo’ a secas) nació en 1921 –un tiempo se quitó dos años, y por ello aún hay equivocaciones– y murió por tanto con 96.” (Luis Antonio de Villena, “Pablo, *in excelsis*”, *El Norte de Castilla*, 21 de enero de 2018. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/pablo-in-excelsis> [15/11/2021]).

2 Antonio Rodríguez Jiménez, “J. Aumente en el jardín de las musas”, *Córdoba*, 25 de enero de 1986, p. 18.

3 “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, Madrid, Huerga y Fierro, editores, 1995, p. 102.

4 *Diario (1918–1947)*, edición de Juan Antonio Bernier, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 503.

5 “Julio Aumente: de la sofisticación a la transgresora estética social”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, n.º 5, actas del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, p. 101.

6 Rosa Luque Reyes, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Cántico*, Sevilla, Alfar, 2011, p. 84.

Durante los años 60 vivió dedicado a los placeres de la vida mundana, a la genealogía, al arte y a la pintura. Como pintor, expuso su obra pictórica, influenciada por la Bauhaus, en Bilbao, Estoril, Amsterdam o Córdoba.

Sus primeras composiciones datarían de 1944, según apuntación recogida en el *Diario* de Ricardo Molina: “Visita a Julio Aumente después de cenar. Está a punto de leerme sus primeras poesías.”⁷ En un poema de 1948, “Amor en Granada” (*De los príncipes*), se refiere a “los perdidos poemas que ya no quedarán / escritos con un lápiz en las mesas de piedra”. Por esas fechas escribe un diario, ya inencontrable, testimonio de “esa fase adolescente que aspira más al placer carnal, a la entrega del espíritu o la comprensión ajena.”⁸

Tras estos años de aprendizaje poético participa, como hemos de ver en sucesivos capítulos, en la constitución del grupo y en la fundación de la revista. Algunas de las composiciones publicadas en sus páginas pasarán a sus primeros poemarios, *El aire que no vuelve* (1955) y *Los silencios* (1958), que junto con *Por la pendiente oscura* (1978), *La antesala* (1983), *Verde laurel para Michele* (1984) y *De los príncipes* (1990) conforman su primer período poético. El esteticismo de lujoso y refinado verbo se aúna con la herencia barroca y el magisterio abiertamente confesado de Cernuda, y, en proporción menor, de Aleixandre. La métrica más tradicional convive con la libertad versolibrista en versos de armoniosa factura.

Su segundo ciclo creador comprende los libros *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992), *El canto de las arpías* (1993), *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995), *Las criaturas de la noche* (1999) y *Rollers* (2004). El anterior clasicismo deja espacio al componente narrativo y a la anécdota biográfica en composiciones de tenor irónico, libertario y antiburgués, de palabra jergal y sincopada.

Son numerosos los estudios críticos que han contribuido al reconocimiento y revitalización de los poetas de *Cántico*. Considerado el cuantioso número de tales publicaciones, resulta conveniente elaborar una selección bibliográfica representativa de tan prolijo conjunto. La primera obra relevante en la necesaria valorización de los escritores cordobeses es el ensayo y antología de Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia*

⁷ *Diario (1937-1946)*, edición, introducción y notas de José María de la Torre, Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, 1990, p. 56.

⁸ Juan Bernier, *Diario...*, *op. cit.*, p. 449. La nota está fechada el 11 de abril de 1944.

de la poesía española de posguerra⁹. En la introducción se esquematizan las corrientes poéticas prevalentes en la inmediata posguerra, al tiempo que se incide en las novedosas soluciones formales y conceptuales aportadas por el grupo cordobés. El autor satisface un doble propósito: por un lado, resalta la continuidad estética existente entre el paradigma poético ejemplificado por *Cántico* y algunos creadores de la Generación del 27; por otro, asume con nítida determinación rupturista la tutela magisterial de García Baena o Ricardo Molina frente a escuelas precedentes a la generación de Carnero¹⁰. Este estudio se completa con una antología de la obra publicada hasta la fecha por cada uno de los poetas seleccionados. La reedición de 2009 se incrementa con una nueva y esencial contribución: la incorporación de Vicente Núñez. En opinión de Carnero, la inclusión innegable de este poeta, proveniente del núcleo fundador de la revista malagueña *Caracola*, se halla refrendada por su edad semejante y una percepción análoga de la realidad.

De 1979 es la tesis doctoral de Carlos Clementson, *La revista Cántico y sus poetas*, obra de erudita y minuciosa factura, que realiza un detenido estudio de la producción poética de cada uno de los escritores del grupo hasta el momento de su redacción, con una especial dedicación a Ricardo Molina. Clementson proseguirá el análisis de la obra de este último autor en posteriores estudios monográficos.

En 1997 tuvo lugar el encuentro “Cincuenta años de *Cántico*”, organizado por Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses. Las intervenciones de Guillermo Carnero, García Baena o Manuel Mantero fueron recopiladas en el libro *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*¹¹. Es de destacar el artículo de Luis Antonio de Villena sobre Julio Aumente, en el que se describe con sumaria precisión la obra y concepción cosmovisionaria del autor cordobés, desde la calidez y cordialidad de una íntima amistad.

En 2005 se publica *Grupo Cántico de Córdoba. Comentario de poemas*¹², de José Enrique Martínez Fernández. A diferencia de otros ensayos de mayores alcances interpretativos, esta obra

9 Madrid, Editora Nacional, 1976. En 2009 se publicó por la editorial Visor una nueva edición, actualizada y aumentada. El germen del libro fue un trabajo académico: “Cuando me hube de plantear, en 1974, la delimitación de un tema de investigación con el que culminar mi licenciatura en la Universidad de Barcelona, me pareció estar ante la ocasión de pagar una vieja deuda. Una deuda que empezó siendo un asunto exclusivamente personal: un escritor siempre se siente llamado a ocuparse de aquellos congéneres que le han ayudado, a través de su obra escrita, a precisar su propia vocación. Y ese era mi caso en relación con *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena y *Elegías de Sandua* de Ricardo Molina.” (Guillermo Carnero, “Prólogo”, en María Victoria Atencia, *Ex libris*, Madrid, Visor, 1984, p. 9).

10 *Ibid.*, p. 20. Las citas se realizan por la reedición de 2009.

11 Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003.

12 Madrid, Arco Libros.

analiza dos poemas de Ricardo Molina (“Elegía XI” y “Vida callada”), otros dos de García Baena (“El pálido extranjero” y “Junio”) y uno de Julio Aumente (“Paseo marítimo”). El análisis de esta última pieza, de escrupuloso rigor filológico, ha resultado de especial utilidad para la composición de este trabajo.

En 2007 se edita *El fervor y la melancolía. Los poetas de Cántico y su trayectoria*¹³. La obra consta de un estudio introductorio, escrito por Luis Antonio de Villena, y de una posterior antología. En el prólogo se señalan, entre otras particularidades distintivas, la singularidad de la revista cordobesa en el panorama poético del momento, la oposición entre la sensualidad pagana y el ascetismo cristiano, la postura entregadamente vitalista y la heterodoxa sexualidad de sus componentes. A continuación, se analiza concisamente la obra de cada uno de los autores, incluido Vicente Núñez. En el caso de Julio Aumente se efectúa un breve recorrido por su producción poética, desde *El aire que no vuelve* hasta *Rollers*, último poemario de novedoso y transgresor planteamiento, cercano aún a los presupuestos originarios de *Cántico*.

En 2015 aparece *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba*¹⁴ de Olga Rendón Infante. La obra, reescritura de la tesis doctoral de la autora (*Ricardo Molina y la Generación del 27 a través de un epistolario inédito. Estudio y edición crítica*) recoge la correspondencia de Ricardo Molina con Vicente Aleixandre (primer volumen), Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso (segundo volumen). En el estudio preliminar se abordan, entre otras cuestiones, la constitución del grupo, el objeto inicial de la revista y sus innovaciones estéticas. El epistolario constituye un valioso documento para deslindar la doctrina poética de Ricardo Molina y dar preciso testimonio de sus adhesiones estéticas. Las alusiones a la poesía de Julio Aumente, insuficientes y anecdóticas, tienen, no obstante, un mérito y utilidad estimables para el mejor conocimiento de la creación de este último.

Entre las monografías dedicadas a los componentes del grupo se ha de mencionar el ensayo de Carlos Clementson, *Ricardo Molina: perfil de un poeta*¹⁵. Dividida en seis capítulos, se centra de manera preferente en el examen de *El río de los ángeles*, su obra primera; en la comprensión del ciclo amoroso constituido por *Cancionero*, *Regalo de amante* y *Elegías de Sandúa*; y, por

13 Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

14 Sevilla, Alegoría.

15 Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

último, en el conocimiento de *Corimbo*, título misceláneo distinguido en 1947 con el premio Adonáis, concesión muy controvertida.

También a Ricardo Molina dedicó José María de la Torre su libro *La obra poética de Ricardo Molina*¹⁶. El texto se detiene escrupulosamente en la conformación textual de cada uno de los poemarios molinianos, a la par que examina con fatigosa minuciosidad las variantes posibles. A continuación, se considera la estructuración externa de cada uno de sus libros, se distinguen los varios ciclos poéticos, y, por último, se indican los fundamentos centrales de su visión y sus correspondientes modelos expresivos.

El ensayo de Teresa García Galán, *Esteticismo como rebeldía. La poética de Pablo García Baena*¹⁷ fue, en su primera versión, una tesis doctoral presentada en la Universidad de Málaga con el título de *La poética de Pablo García Baena* (2000). Se trata, al igual que el anterior volumen, de un profuso y meritorio acercamiento crítico no solo al contexto histórico y literario en el que se compusieron los poemarios, sino también a sus temas más sobresalientes (los recuerdos de la infancia, el amor pasional con sus desengaños y fracasos, el sentimiento de temporalidad o la muerte como angustiosa finitud), en fértil interrelación con otras artes plásticas como la pintura o los tapices.

Entre las reimpresiones fundamentales cabe nombrar la edición facsimilar de la revista *Cántico. Hojas de poesía (1947–1957)*¹⁸, documento de cardinal importancia para el conocimiento de los autores cordobeses. En su primera época se publicaron poemas de García Baena (“Agatha”, en el primer número), Ricardo Molina (“Abrazo”, en el tercero) o Julio Aumente (“Paisaje con campanas”, en el cuarto) junto a otros autores de muy diversa individualidad artística (Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis o Luis Felipe Vivanco), que, contrarios al espíritu inaugural de *Cántico*, son un indicio sintomático de la extraordinaria “capacidad receptiva” de la revista¹⁹. En su segunda época se descuida la uniformidad estética, signo prioritario de sus primeros números, en beneficio de un cierto eclecticismo en la elección de los autores representados. Además de poemas escritos por todos los miembros del grupo, se recogen composiciones de escritores del 27 (Vicente Aleixandre, Jorge Guillén), de garcilasistas (Jesús Juan Garcés), de existencialistas (Blas de Otero, Carlos Bousoño) y de otros autores

16 Córdoba, Diputación de Córdoba, 1977.

17 Sevilla, Renacimiento, 2003.

18 Prólogo e índices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1983.

19 Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939–1975*, Madrid, Turner, 1976, p. 359.

extranjeros (Dylan Thomas, Lawrence Durrell, René Char, Pierre Emmanuel, Eugenio Montale). En ambos periodos son particularmente relevantes las notas de Ricardo Molina sobre aspectos consustanciales a la escritura poética como experiencia creativa o como compromiso social.

En 1990 aparece el *Diario (1937–1946)*²⁰ de Ricardo Molina, edición a cargo de José María de la Torre. En sentido estricto, no se trata de una serie de apuntaciones sólidamente articuladas, sino de “una selección realizada voluntariamente por el poeta cordobés entre los diferentes ‘diarios’ que fue escribiendo entre 1937 y 1946”²¹. A pesar de este inconveniente, es un testimonio ineludible para el conocimiento directo de las opiniones vitales, ideas literarias, lecturas y relaciones del poeta con otros miembros de *Cántico*.

En 1993 se edita la edición también facsimilar de *El libro de don Carlos*²², álbum homenaje a Carlos López de Rozas, cuya tertulia musical era asiduamente frecuentada por los autores cordobeses. El libro, de primorosa elaboración, anticipa el espíritu estético de la revista. Reviste un especial interés en el examen de la creación poética de Julio Aumente por contener uno de sus primeros poemas, “La valquiria”.

El *Diario (1918–1947)*²³ de Juan Bernier, edición al cuidado de Juan Antonio Bernier, sobrino nieto del escritor, no es menos concluyente para una cabal evaluación del grupo. A diferencia del diario de Ricardo Molina, las anotaciones presentan menor rendimiento artístico, pero sí mayor significación vital. En palabras de Luis Antonio de Villena, “el ‘Diario’ recogería las vivencias (sobre todo eróticas) del joven Juan Bernier, desde 1937 –cuando lucha en la guerra civil, un tanto casualmente en el bando nacional– hasta 1947”²⁴. Son varios los temas referidos: la homosexualidad como afecto diferenciador, asumido o repudiado conforme a la severa moral imperante; su desprecio de una sociedad restrictiva y opresora, o la defensa de una ética compasiva. Entre sus anotaciones literarias son de especial provecho para el propósito de este estudio sus ponderadas reflexiones sobre las primeras composiciones de Julio Aumente, la valoración del diario de juventud de nuestro autor o sus juicios exculpatorios en torno al extravagante comportamiento del poeta cordobés.

20 Córdoba, Fundación Cultura y Progreso.

21 *Ibid.*, p. 12.

22 Córdoba, Diputación de Córdoba.

23 Valencia, PreTextos, 2011.

24 “ ‘Diario’ de Juan Bernier”, *El Mundo*, 6 de junio de 2011. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/diario-de-juan.bernier/> [17/11/2021].

Las recientes ediciones de la obra poética de los componentes de *Cántico* por editoriales de difusión nacional acreditan el renovado interés suscitado por la mayoría de sus integrantes. De Juan Bernier ha visto la luz su *Poesía completa*, edición y prólogo de Daniel García Florindo, Valencia, Pre-Textos, 2011. De Pablo García Baena se ha publicado su *Poesía completa (1940–2008)*, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2008; también una antología, *Mientras cantan los pájaros. Antología poética (1946–2006)*, edición de Felipe Muriel, Madrid, Cátedra, 2015. De Ricardo Molina ha aparecido su *Obra poética. I (1945–1967)*, Madrid, Visor, 2007; y *Obra poética. II. Poesía póstuma (1975–2006)*, Madrid, Visor, 2007. De Vicente Núñez se ha editado también en dos volúmenes, *Poesía y sofismas. I. Poesía*, edición de Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008; y *Poesía y sofismas. II. Sofismas*, edición de Miguel Casado, Madrid, Visor, 2010.

A todo ello hay que sumar tanto los homenajes y distinciones tributados como los premios instituidos en su honor. Entre los primeros cabe mencionar el *Homenaje a Cántico*²⁵; *Homenaje a García Baena*²⁶, al cuidado de Rafael León, o *Casi un centenario. Homenaje a Pablo García Baena*²⁷. Entre los reconocimientos recibidos es García Baena la figura más premiada: Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1984), Medalla de Oro de la ciudad de Córdoba (1984), Premio de Poesía ciudad de Melilla (1990) por su libro *Fieles guirnaladas fugitivas*, Premio Andalucía de las Letras (1992), Medalla de Oro de la provincia de Málaga (2004), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2008) y Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2012). Entre los galardones literarios que conmemoran el renombre artístico del grupo cabe señalar el Premio de Poesía Ricardo Molina, el Premio de Poesía Juan Bernier, concedido por el Ateneo de Sevilla, o el Premio de Poesía Vicente Núñez, convocado por la Diputación de Córdoba.

Este extenso repertorio bibliográfico mengua de forma estimable al referirnos a la poesía de nuestro autor. La reflexión crítica sobre su obra queda recogida en unos cuantos artículos de voluntad aproximativa, carentes de una estricta intención exegética. Luis Antonio de Villena, próximo en afectos y preferencias, “amigo muy cercano” según declaración propia²⁸, teoriza

25 Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001.

26 Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1984.

27 Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984.

28 Luis Antonio de Villena, “Julio Aumente – Luis Antonio de Villena”, en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/julio-aumente-luis-antonio-villena/> [15/11/2021].

sobre la poesía del escritor cordobés en las páginas preliminares de *La antesala (1981–1983)*²⁹, *El canto de las arpías*³⁰, y, con posterioridad, en el prólogo a su *Poesía completa (1955–1999)*³¹, volumen recopilatorio empleado como referencia para la redacción de esta tesis. El suplemento cultural del diario *Córdoba* (23 de enero de 1986) reúne una serie de artículos periodísticos sobre su obra, entre los que se pueden citar “Un acercamiento a la obra de Julio Aumente”, de Luis Antonio de Villena, o “La imaginería neo-modernista entre esplendor y soledad”, de Emilio Miró. Otros contados nombres, como Fernando Ortiz o Vicente Núñez, han ahondado con mayor o menor rigor en algunas facetas de la lírica de Julio Aumente.

En consecuencia, esta tesis pretende paliar el desconocimiento académico existente sobre el autor, contextualizar su obra poética en su entorno creativo, ilustrar las convicciones primordiales de su pensamiento estético y determinar sus constantes expresivas y conceptuales desde una perspectiva estrictamente analítica, argumentativa, demostrativa y, en ocasiones, comparativa. El capítulo segundo tiene como finalidad periodizar la poesía del autor estudiado en dos épocas esenciales, según un principio de contradicción dual entre la idealidad deseada y la realidad impuesta. En su primera etapa, la consideración idealista implica una atenta preocupación por la palabra, y, conceptualmente, una pretensión de objetividad y universalidad del contenido; en la segunda época, sin embargo, se impone la realidad matizada por la impresión personal y el hecho anecdótico o narrativo. Esta antítesis tiene su proyección en las cualidades descriptivas, programáticas o expositivas caracterizadoras de cada modalidad poemática.

En el capítulo tercero se lleva a término una detallada exposición de su cosmovisión poética, comprometida con la realidad empírica aprehendida por los sentidos, interiorizada mediante la contradictoria conjunción de afectos y desafectos, y manifestada por la suma de pareceres u opiniones. Una bipolaridad estructuradora de obligada aceptación, conformada por la realidad imperfecta y la idealidad intangible, preside su primer período lírico; en su etapa final, en cambio, el segundo miembro constitutivo de esta dualidad es dolorosamente sustituido por la frustración y el desengaño. La subjetividad expositiva condiciona vigorosamente el tratamiento de las facultades creadoras del sujeto lírico, la concepción múltiple del amor o la evolución vital del sentimiento amoroso. Disminuye paulatinamente en el planteamiento de las creencias religiosas, entre la exacerbación sacra y el culturalismo analógico, y en la defensa a ultranza de

29 Madrid, Visor, 1983.

30 Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.

31 Madrid, Visor, 2004.

los menesterosos. Esta creciente objetividad se advierte en la observación del tiempo, suceso biológico universal o certeza biográfica personal, o en la consideración de la muerte como inexorable acabamiento o suspensión vital. En último lugar, se analiza la descripción del espacio natural y del ámbito urbano, realidades no necesariamente contrapuestas.

En el capítulo cuarto se realiza una doble catalogación de la metáfora: una división estructural, si se atiende a la sencillez o complejidad de sus vinculaciones sintácticas; una clasificación conceptual, si se alude a la proveniencia del término irreal. Los mecanismos irracionistas e irracionalizadores se abordan desde una perspectiva preferentemente textual, aun cuando encuentren acomodo otras interpretaciones propuestas por la poética de lo imaginario. En el símbolo de sentido homogéneo se excluye cualquier otro significado que no sea propiamente ilógico; en el heterogéneo, por el contrario, se allegan en un único complejo significativo el valor real y el irreal. Los ámbitos de irracionalización son diversos, según se trate de un símbolo espacial, temporal, acuático, terrestre y aéreo. En un segundo aspecto de mayor complejidad semántica y sintáctica, el símbolo se combina con la visión y la imagen visionaria para conformar series de irracionalidad progresiva, con el consiguiente oscurecimiento significativo por reducción o anulación del ingrediente anecdótico. Se estudian las alteraciones experimentadas por el significado simbólico mediante la lexicalización, la racionalización y la intensificación o atenuación connotativas. Por último, se analiza el valor irracionalizador del contexto, fundamentado en un doble entorno verbal o en la ausencia de un segundo nivel modificante.

El capítulo quinto versa sobre los elementos gramaticales, su disposición simétrica o asimétrica en el discurso, y la configuración externa del poema. Se discriminan las diferentes posibilidades estilísticas del sustantivo y del adjetivo, y se establecen seguidamente las distintas formas de distribución regular (bimembración, correlación y paralelismo) o irregular (plurimembración asimétrica) de los términos componentes del verso o del poema. La contradicción binaria entre un primer instante idealizador y un segundo centrado en una realidad irrelevante asume dispares planteamientos semánticos y sintácticos. En la primera etapa la composición muestra una equilibrada estructura y un léxico de notoria liricidad, según los cánones tradicionales; en la segunda, por el contrario, el poema acusa una laxa vertebración y un vocabulario de mermada poeticidad. En el examen estructural del poema se obra también de forma progresiva: se parte primeramente del vínculo asociativo y sus distintas realizaciones, y se

emprende a continuación el análisis del inicio poemático, del desarrollo por subjetivación o correlación y del final de la composición en sus diferentes opciones.

El capítulo sexto reúne tres aspectos mayores de la versificación, como son la versificación clásica, definida con precisión en el verso, la estrofa y el poema; la versificación semilibre, expuesta en sus combinaciones endecasilábicas simples o compuestas; y la versificación libre, analizada en sus singularidades rítmicas y métricas.

El último capítulo se propone la adscripción de la poesía del autor cordobés a un ámbito creador de comunes referencias. El poeta participa, por un lado, de un legado lírico de prolongada evolución, cuyas enseñanzas han sido sólidamente asimiladas; por otro, admite aquellos matices formales y cosmovisionarios coincidentes con la doctrina poética del grupo *Cántico*. En suma, se realiza una neta distinción entre las influencias aceptadas, referibles a una selectiva experiencia lectora, y las semejanzas compartidas, consecuentes con una análoga disposición vital.

II. La trayectoria lírica: génesis y evolución de su ideario estético

En este capítulo se emprende una aproximación general a la obra de Julio Aumente, sin perseguir una exhaustiva exégesis que rebase el estricto propósito introductorio. El examen recorre tanto las primeras composiciones aparecidas en la revista *Cántico*, temprano indicio de una voz propia que apunta hacia la sensualidad y el vitalismo de naturaleza esteticista, como los poemarios de madurez de heterogénea factura. Su producción poética, en sumaria expresión, acredita un pensamiento estético afín al grupo cordobés, en conjunción con otros rasgos más diferenciales. La periodización establecida se fundamenta en una disimilitud sustancial que entiende el poema como expresión objetiva de significados universales y duraderos, mediante el auxilio de una conveniente construcción verbal, o bien, como enunciación subjetiva de una eventualidad anecdótica. La realidad así representada se circunscribe a tres ámbitos: un entorno observado o descrito, un concepto descompuesto en sus particularidades y un instante vivido.

II.1. Los comienzos poéticos: del premio Adonáis a la revista *Cántico*

La relación de Julio Aumente con los futuros integrantes del grupo cordobés se inicia a muy temprana edad. En el instituto conoce a Pablo García Baena, quien, a su vez, había trabado amistad con Juan Bernier en la biblioteca de la Diputación. Posteriormente, será el propio Bernier el que lea su diario a Julio Aumente. A través de ellos, estrecha vínculos con los restantes miembros de la escuela cordobesa. Así lo atestigua el propio poeta en una entrevista a Rosa Luque: “A Pablo le había conocido en el instituto, pero éramos de cursos diferentes. Él iba a la biblioteca de la Diputación a leer, y allí conoció a Bernier, quien a su vez conocía ya a Ricardo de cuando la guerra. Y un día alguien me presentó a Bernier en el Paseo de la Victoria, me empezó a leer su diario y comenzamos a intimar. A todo esto, Pablo y Ginés eran amigos de la infancia. Total, que vimos que teníamos gustos en común, y así empezó nuestra amistad.”³² Bernier, por su

32 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 81.

parte, registra también las impresiones de su primer encuentro con Julio Aumente, guiado por la cercanía de inexpresables afectos: “Más aún, hice todo lo necesario por conocer a Julio, cuya edad de diecisiete años podría guardar alguna sorpresa agradable para mí, ya entregado a sensibilidades largo tiempo prohibidas. [...] Julio, además, encontró en mí esa simpatía por lo semejante que, si no se sabe, se adivina.”³³

El grupo, por razones de probada afinidad, se consolida a través de numerosos encuentros: “En los umbrales de Cántico nos reuníamos por distintas tabernas, en tertulia itinerante, y de ahí su nombre de Nómada.”³⁴ Allí “oyeron los capítulos de novelas inacabadas, pero apasionantes: *El rapto de Gardenia*, *Doña Emilia Club*, *El diario del profesor Jacques*, ante nuestros ojos asombrados—siempre Juan [Bernier] nos consideraba un poco como alumnos suyos, como a escolares ingenuos, dice Ricardo Molina—”³⁵. En definitiva, y siguiendo con la exposición de García Baena, “muchas cosas se hicieron antes de ‘Cántico’: páginas literarias del diario ‘Córdoba’, colaboraciones en ‘El español’ y ‘La estafeta literaria’ de Madrid. Adaptación a la escena de la poesía de San Juan de la Cruz, que se estrena en el Gran Teatro con motivo del centenario del Santo en 1942.”³⁶ En 1945 se publica *El río de los ángeles*, de Ricardo Molina, en la revista *Fantasia*; en 1946, *Rumor oculto*, de Pablo García Baena, en la misma editorial. En ese mismo año se representa el auto sacramental de Ricardo Molina, *El hijo pródigo*.

No menos esencial para la formación cultural de todos sus componentes será la asistencia a la tertulia de don Carlos López de Rozas, profesor del conservatorio, en la que se comparten predilecciones musicales (“el ‘rondó caprichoso’, el ‘andante de la cassation’, el primer tiempo de la *Sexta sinfonía*”)³⁷ y literarias (“Don Carlos habla de esa literatura tan amada por sus manos temblorosas: Petronio, Boccaccio, Aretino. Me presta a Luciano.”)³⁸ A iniciativa de Bernier, se confecciona un álbum manuscrito en honor a López de Rozas, *El libro de don Carlos* (1940), bellamente compuesto por dibujos y poemas autógrafos. En este volumen aparecerá publicado “uno de mis más horribles poemas primeros, La valquiria”, al que pertenecen estas dos primeras estrofas:

33 Juan Bernier, *Diario...*, op. cit., pp. 451–452.

34 Pablo García Baena, “Aquí en la tierra”, en *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, prólogo de Rafael Pérez Estrada, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p. 30.

35 *Ibid.*, p. 30.

36 Pablo García Baena, “Los poetas de *Cántico*”, en *Lectivo*, Libros Fin de siglo, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1983, p. 103.

37 Juan Bernier, *Diario...*, op. cit., p. 214.

38 *Ibid.*, p. 214.

Yo soy descendiente de aquellas salvajes y bellas walkyrias.
Yo soy descendiente de aquellos germanos grandiosos, soberbios,
y como ellas saltando gozoso al abismo me rio [*sic*],
y contemplo soñando a bellas princesas también [*sic*] como ellos.

Yo desciendo de aquellos que habitan las selvas oscuras y frías [*sic*].
De aquellos que viven perennes en medio de nieblas e hielos.
De hijos de nietos de aquellos valientes Sigfridos,
y acaso de aquel gran Odino gigante orgulloso y soberbio.

Son los años en los que emprende su andadura literaria. Los resultados, no obstante, serán escasamente meritorios: “Yo entré en la poesía impulsado por mi esfera familiar: Blanco Belmonte, que era pariente mío; mi abuelo, el compositor Martínez Rucker... Y, bueno, hacía composiciones literarias en el instituto, pero ahora me horrorizo de lo que escribía.”³⁹ Algunos de sus libros inéditos datan de estas fechas, como *Kasidas* (1942), poemario “orientalizante” de breve extensión⁴⁰.

En este período, además de dichas aproximaciones imitativas, principia la redacción de un diario inencontrable en el que, subyugado por los deleites carnales, “se entrega ante la juventud y la belleza de una forma hiperestésica”⁴¹, pero cuya veracidad es puesta en entredicho por el mismo autor (“cuando era joven tenía un diario completamente falseado para mí mismo”)⁴².

En 1947 concurren al premio Adonáis todos los miembros del grupo. Juan Bernier concursa con su libro *Aquí en la tierra*⁴³; García Baena, con *Junio*, versión muy distinta a la publicada en 1957⁴⁴; Mario López, con *La tierra confundida*, y Ricardo Molina, con *La estrella de ajenjo*. El galardón recae en *Alegría* de José Hierro y los dos accésits se otorgan a obras de Eugenio de Nora y Juan Ruiz Peña. Vicente Aleixandre, en carta dirigida a Ricardo Molina, lamenta su exclusión: “Recuerdo su *Estrella de Ajenjo*. Ese libro y también algún otro del grupo de ustedes,

39 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 81.

40 Luis Antonio de Villena, “Geografías de Julio Aumente”, en Julio Aumente, *Poesía completa...*, *op. cit.*, p. 9.

41 Juan Bernier, *Diario...*, *op. cit.*, p. 449. El apunte está fechado el 11 de abril de 1944.

42 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 88.

43 Según Antonio Lucas, Juan Bernier negó su participación en la convocatoria del premio (“García Baena: el último gozo del hedonista”, *El Mundo*, 4 de noviembre de 2018).

44 Según Felipe Muriel, “el poemario de 1957, a pesar de la coincidencia del título y la cita inicial de Gabriel Miró (“Es la felicidad la que tiene su olor, olor de mes de Junio”), es un libro nuevo. La mayor parte de sus composiciones se elaboraron antes de 1950.” (“Introducción”, en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros...*, *op. cit.*, p. 86).

como *Junio*, me hubiera gustado que hubieran sido objeto de una distinción especial.”⁴⁵ Julio Aumente se presenta con su poemario *Nisam*, probable alusión al título ostentado por los soberanos de la región india de Hyderabad⁴⁶. Una cita de Vicente Aleixandre (“Como la hermosura, que nó [*sic*] puede durar... / ... y que nó [*sic*] se termina”), que pasará corregida a la edición íntegra de su obra poética, encabeza un libro, inédito aún, significado por una cierta proclividad hedonista y sensorial, acorde con el intimismo romántico y el ornamento modernista. Su primer poema, “Poema al Arcángel San Rafael”, está dedicado al ángel custodio de Córdoba. El tema, la palabra de lujoso destello (“báculo”, “lembel”, “cíngulo”, “zafiro”), la métrica y las imágenes de hechura gongorina anticipan los sonetos presentes en su primer libro, *El aire que no vuelve* (1955). La composición, sin embargo, se distancia del tono definitorio de este primer libro⁴⁷. El segundo poema, “Con tus doradas manos”, canta con verbo esmerado el enardecimiento carnal. Las dos composiciones siguientes, “Deshecha la hermosura” y una segunda carente de título, apuntan al antagonismo entre deseo y pecado, frecuente en los poetas de *Cántico*. El poema “Julio de azules ríos” no muestra influencia gongorina, más allá de algún rasgo aislado. De las piezas siguientes sólo se conserva su título, “Dulce es tu mundo” y “La aurora se detiene ante sus muros”. Sí se conoce el contenido de “Tú me dijiste amigo...”, pero, en cambio, vuelve a faltar el texto de “Cuando el rastrojo arda”. “Era esta misma luz...” y “Cuándo volveré a ver los álamos blancos...!” son los dos últimos poemas, de tono más intimista que gongorino. En esta primera obra se vislumbra su mayor prioridad poética: la búsqueda apasionada de la belleza a través del deleite sensorial y la expresión de sobresaliente pulcritud⁴⁸.

La denegación del premio propicia la publicación de la revista *Cántico* en octubre de 1947. Juan Bernier, Pablo García Baena y Ricardo Molina se ocupan de su dirección literaria; Miguel del Moral y Ginés Liébana se hacen cargo de las ilustraciones. Bernier había apuntado unos años antes esa posibilidad: “Molina está empeñado en crear una revista poética. ¿Por qué no, si contamos con elementos? Aparte de los poetas, Miguel del Moral y Ginés, que en dibujo y en pintura, para mi crítica, están entre los mejores de España.”⁴⁹ El mismo Ricardo Molina, en carta

45 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina*, op. cit., p. 159. La carta lleva fecha de 2 de febrero de 1947.

46 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 316. Remitimos a las aclaraciones de este autor para un mejor conocimiento de esta obra, siempre desde su personal enfoque gongorino.

47 *Ibid.*, p. 320.

48 *Ibid.*, p. 322.

49 Juan Bernier, *Diario...*, op. cit., p. 454. El texto es de septiembre de 1944.

dirigida a Mario López en octubre de ese mismo año, expresa el objetivo último que motiva su iniciativa editorial, más allá de oportunismos literarios desaconsejables: “Pero yo preferiría publicar poemas tuyos que no hubieran formado parte de *La tierra confundida* que enviaste a Adonáis... Podría parecer o se nos podría criticar que la revista ha nacido para dar a conocer unos libros en cierto aspecto fracasados. Me dijiste que trabajabas en algo así como Canciones o Poemas del Sur. Esto es lo que quiero de ti; seguro además de que tú mejor que nadie puedes dar la nota justamente meridional que buscamos para nuestro *Cántico*.”⁵⁰

Aunque fueron varios los nombres barajados –*Adelfa*, *Crótalo*, *Rafael*, *Imagen*⁵¹–, se decantaron por el nombre de *Cántico*, en línea con la mejor creación literaria española, ya fuere clásica (*Cántico espiritual*, de San Juan) o contemporánea (*Cántico*, de Guillén)⁵². La revista impuso una elucidación vitalista y hedonista de la existencia, incluso en sus circunstancias más extremas, frente al neoclasicismo retórico de la *Juventud Creadora* y el rigor tremendista de *Espadaña*. Son sus características esenciales, estudiadas por Carnero en su obra de referencia, el “intimismo culturalista” fundado en el desprestigio del realismo y de la transmisión directa de emociones o experiencias; la palabra de singular exquisitez y refinamiento; la tendencia al barroquismo léxico y metafórico; la consideración desprejuiciada del sentimiento amoroso, como subversión moral contra las convenciones burguesas; la religiosidad de signo sacro, intimista o de “correlato religioso prescindible”⁵³. El significado último de *Cántico* radica en la interpretación del texto como inequívoco vehículo de expresión objetiva, siendo su sentido y fin estéticos contrarios a la ausencia de circunspección y al suceso anecdótico⁵⁴. Sin embargo, existen notorias disconformidades entre cada uno de sus integrantes. La poesía de Ricardo Molina, según la opinión de Julio Aumente, es una poesía de acentos elegíacos, influida por el simbolismo francés; la obra poética de Juan Bernier resalta por su contenido “surrealista”; Mario López se distancia del resto de sus compañeros, hasta el punto de constituir una figura marginal dentro de *Cántico*⁵⁵.

50 *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, nº 8, 1984, p. 11.

51 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina*, op. cit., p. 159. En esta ocasión, la carta, fechada en noviembre de 1947, está dirigida a Miguel Molina, y no a Vicente Aleixandre.

52 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda*, ..., op. cit., p. 124. Esta idea está expuesta en una carta a Jorge Guillén, escrita el 12 de abril de 1948.

53 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, op. cit., pp. 52–53.

54 Guillermo Carnero, “Significado de *Cántico* en los años 40, 70 y 90” en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico...*, op. cit., p. 38.

55 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, op. cit., pp. 80–81.

Fernando Ortiz habla del idealismo moliniano, de ascendencia platónica; del epicureísmo de Julio Aumente, negador de cualquier placer que conduzca al padecimiento infructuoso; y del estoicismo y resignación de García Baena, platónico en sus primeros poemarios⁵⁶.

El primer número de la revista contiene poemas de García Baena (“Agatha”), Mario López (“El Ángel Custodio de Cañete de las Torres [1889]”) y Juan Bernier (“Canto del Sur”). Julio Aumente participa con una traducción de “Sinfonía de Septiembre”, composición del poeta lituano O. W. de Lubics Milosz, a quien dedica uno de sus escasos textos en prosa. En esta apuntación ponderativa de la figura de Milosz, incluida en la sección “Notas”, se destaca su don profético y la absoluta “inquietud religiosa” que traspasa su obra. La reseña de Ricardo Molina sobre *Alegría*, de José Hierro, ilumina la concepción hondamente vitalista propugnada por el poeta cordobés. Frente al existencialismo trágico que considera el dolor única vía posible para lograr la alegría, Molina aduce el vitalismo terrestre de Gide o Whitman como ontológica integración en la naturaleza.

En el número 2 aparece el primer poema original de Julio Aumente, “Cántico sin nombre”. Son los versos de un poeta principiante que desea hallar su voz más fiel en la tradición romántica, “en el estilo desesperado de Espronceda”, según confesión propia⁵⁷:

... No, no quiero nombrarla
aunque su nombre sea para mí como un aliento amado
aunque sean amor sus sílabas, sus letras.
No quiero volver a la memoria otra vez el recuerdo
que enterré hace unas horas –no demasiado hondo, como a un cadáver bello–.

Algunos poemas concebidos por aquellos años muestran indeleblemente la delicada impregnación sentimental de sus evocaciones (“¡Cómo recuerdo ahora, que estoy lejos de ti, / el deslumbrante blanco de tus piernas esbeltas, / como macizas torres de marfil elevadas!”), “Vado de las carretas” [1946], de *De los príncipes*). Esta tendencia al sentimentalismo sin reservas es habitual en Ricardo Molina (*Elegías de Sandua*) o García Baena (*Rumor oculto*), aun cuando pudiera contradecir la principalidad estética del texto, una de las premisas fundacionales de *Cántico*. La composición de Julio Aumente aúna la nominación como acto comprensivo del

56 “Pablo García Baena: *Los tapices del tiempo*”, en *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, p. 221.

57 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 81.

entorno, hecho improbable (“No tengo que nombrarla,”) o confirmado (“¡ha llegado el momento que te nombre!”), con la sensualidad plétórica de la naturaleza (“o aspirar el aroma suavísimo del azahar en las ramas”, “Y también otra vez la flor de la granada con su roja corola”). La irresoluble vacilación entre la declaración expresa o la reticente ocultación de la identidad de la persona amada constituyen uno de los denominadores temáticos de la poesía de Julio Aumente (así sucede en “Paseo marítimo” o “La soledad es un nombre...”, ambos de *Los silencios*).

En el número 3 se publica una breve reseña del libro *Mortal mantenimiento*, del poeta chileno Roque Esteban Scarpa, en la que Julio Aumente elogia la calidez humana de sus versos. En el siguiente número de la revista aparece “Paisaje sin campanas”, poema que, como el precedente, no formará parte de ningún libro. La composición prefigura la estampa costumbrista o localista, de escasa pero no inexistente presencia, en una obra diferenciada por su lujosa y decadente fastuosidad. La descripción del paisaje andaluz, observado desde la melancolía otoñal o el esplendor estival, se halla en algunos de sus primeros poemas:

En la larga vereda que nos llevó a los bosques,
donde acaso perdidos vagamos una tarde
—o cerca del camino del Carmen de los Mártires—,
gotean lluvia las palmas.
Y las acacias altas estremecen sus copas
dejando sobre el suelo sus semillas caídas
que un olor impreciso a adolescencia traen.

(“Amor en Granada”, de *De los príncipes*)

Y también la visión urbana, de más elusiva liricidad, que emerge en mayor medida de composiciones posteriores:

Patinadores, ¿dónde están?
Desierta está ya Recoletos.
[...]
Se han marchado haciendo calles
—Azca, Cuesta de la Vega—.
Se enganchan a lo que llega,
bajando montañas y valles.

(“Tropelía de la pitufa”, de *Las criaturas de la noche*)

“Paisaje con campanas” anuncia esa “Córdoba de posguerra, de queridas y ‘reinaré en España’, donde asombrosamente surgen sus primeros poemas nutriéndose de una melancolía que la ciudad muerta clava con daga de herida imborrable”⁵⁸. En la composición se transparenta un agudo sentido de la temporalidad. La estación invernal, dudosa en sus rigores postreros, sucede bajo un ocaso de difuso cromatismo:

[...] Febrero
trae uno de sus días soleados y dulces
en los que ya se siente rozar la Primavera.
[...]
Lejos hacia Granada las luces van huyendo
y ni un rayo de sol queda ya en los tejados.

Esta delicada recreación del entorno cambiante se completa con la descripción de la ciudad cordobesa como un lugar recoleto, solo perturbado por el sonido conventual de las campanas:

y el aire es dulcemente rasgado
por la campana de un convento que toca a Vísperas.

Tras la confluencia del instante objetivo y la impresión subjetiva suscitada por el ocaso, el poema concluye con el luctuoso recordatorio de nuestra mortalidad:

La noche viene lenta casi como la muerte
que se espera, no llega y de pronto ha llegado.

En definitiva, la inspiración romántica que anima el poema, ya sea de procedencia ambiental o introspectiva, vincula al autor de *Cántico* con la obra de Bécquer, Juan Ramón o Cernuda; la atención prestada a la ciudad de Córdoba, con Góngora⁵⁹.

En el número 7 se publica el “Himno al arcángel San Rafael”, primer poema del volumen presentado al Adonáis:

Rey de la nube, frágil pie de pluma,
sobre Córdoba vives, Rafael.
Báculo, clave, vínculo, divisa,
alba de Dios, estrella, luz fulmínea.

58 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, *op. cit.*, p. 102.

59 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, *op. cit.*, p. 332.

Se han de destacar brevemente dos particularidades: en primer término, la figura angélica como culminante espiritualización de la realidad visible, como arquetipo de perfecciones; en segundo lugar, el gongorismo léxico y metafórico que prelude algunas de las composiciones sacras contenidas en su primer poemario.

En el número inicial de la segunda etapa Julio Aumente participa con “Elegía a Moratalla”, composición que se incorporará, con escasas variaciones, a su libro *El aire que no vuelve*, publicado un año después (1955). El poema describe la languidez otoñal (“la lluvia”, “hojas secas”, “atardeceres brumosos”) que sume el jardín solitario en una enervante tristeza:

Oh triste Moratalla, por tus húmedas sendas
cuantos bellos amores su dicha han paseado,
cuantos, junto a las fuentes de marmóreas sirenas
la calma de los peces turbaron al besarse.

En el número 5 se publican tres sonetos de tema mariano, influidos en letra y sustancia por el ejemplo de Góngora: el “Soneto a la Santísima Virgen María”, el “Soneto a la Asunción de María” y “Resurrección de María”. Los dos primeros sonetos pasaron a *Los silencios* con los títulos de “Soneto a María Inmaculada” y “A la Asunción y Coronación de María”, respectivamente; el último se recogió en *De los príncipes*, también con distinto título (“Dormición de María”).

En el número 8 aparece “Mira el vidrio del mundo...”, extenso poema articulado en torno a dos conceptos axiales en la creación de Julio Aumente: la realidad física de negativa percepción y la idealidad ilusoria de estimación positiva.

En el número homenaje dedicado a Cernuda (9–10) se publica “Homenaje a Luis Cernuda”, poema que conocerá una nueva redacción en “Tristán” (*De los príncipes*). La composición no muestra tan solo el reconocimiento de la labor magisterial del autor sevillano, sino también una esencial razón estética implícitamente expuesta: la facultad numinosa del poeta y de su acto creativo. Así lo manifiesta su primera estrofa:

Luis sobre las nubes,
águila sin Olimpo
alas de un viento frío
verso tu sangre llega.

Para el número 11–12, dedicado a la poesía cordobesa, Julio Aumente escribe “Quien de amor...” y “Paseo marítimo”, poemas que analizaremos con cierto pormenor en capítulos sucesivos. Ambas composiciones pasarán a su segundo libro, *Los silencios* (1958).

En el último número de la revista se publica “Las nubes de febrero”, de tono semejante a “Mira el vidrio del mundo...” por la dualidad vertebradora que informa sus versos. El poema se centra en la descripción de un ámbito terrestre invernal, de comprensión negativa, y de una celeste ubicación del deseo incumplido, de simbolización positiva:

Nuestra rota tristeza Febrero la conduce
a través de sus aguas y sus vientos cambiantes.
[...]
Más allá de las nubes habrá tal vez desiertos
donde la arena sangre con el sol al crepúsculo,
altas blancas montañas, plata de amanecidas
doradas como bronces cuando la noche acecha.

En estos poemas iniciales se confirma ya su apetencia por la belleza y la suntuosidad, el intimismo melancólico y el desengaño ante las fatalidades inexorables, características comunes a la producción lírica de otros integrantes del grupo⁶⁰.

II.2. La periodización y caracterización de su obra

Entre los estudiosos que se han ocupado de la poesía de Julio Aumente existen opiniones en distinta medida coincidentes sobre el necesario establecimiento de dos etapas creadoras. Carnero observa dos aspectos diferenciadores, “lo realista contemporáneo y lo mítico cultural”⁶¹, siendo la “inmediatez de lo contemporáneo” la faceta predominante que conforma su obra a partir de *Verde laurel para Michele* (1984)⁶². Señala, en consecuencia, dos momentos en su evolución literaria: el primero engloba los poemarios *El aire que no vuelve* (1955), *Los silencios* (1958), *Por la pendiente oscura* (1982), *La antesala* (1983), *Verde laurel para Michele* (1984) y *De los príncipes* (1990); el segundo, los libros *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992), *El canto de las arpias* (1993), *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995), *Las criaturas de la noche* (1999) y *Rollers* (2004). Villena determina también con nitidez dos períodos: el primero

60 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 336.

61 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 98. Se refiere particularmente a *Los silencios*.

62 *Ibid.*, 101.

comprende *El aire que no vuelve* (1955), *Los silencios* (1958), *Por la pendiente oscura* (1982) y *La antesala* (1983); el segundo, iniciado a partir de 1985 y 1986, sus restantes poemarios, entre los que cita *El canto de las arpías* (1993) y *Rollers* (2004)⁶³. Prieto Roldán establece más difusamente dos instantes estéticos, desde una perspectiva de apropiación o acomodación de una rigurosa visión gongorina: el primero abarca hasta *La antesala* (1983), “último libro de la primera etapa” o “último libro del primer Julio Aumente”⁶⁴; la segunda prosigue con *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992) o *El canto de las arpías* (1993).

Nuestra clasificación no difiere en esencia de la realizada por Carnero. Como ha quedado expuesto anteriormente, su principio rector se asienta en la bipolaridad conceptual o disociación binaria entre dos nociones de significación opuesta, realidad e idealidad. Esta contradicción conforma en muy distinto modo la evolución de su creación poética. En su primera etapa se concibe una radical contraposición entre ambas delimitaciones cosmovisionarias, mientras que en la segunda la pervivencia del modelo idealista o idealizador decae ante una realidad de invasora presencia. La fractura, no obstante, no llega a consumarse, por lo que la continuidad entre ambos ciclos, aun siendo deficiente, halla en la belleza su núcleo cohesionador, en cualesquiera de sus expresiones artísticas o humanas.

La primera época, integrada por *El aire que no vuelve* (1955), *Los silencios* (1958), *Por la pendiente oscura* (1982), *La antesala* (1983), *Verde laurel para Michele* (1984) y *De los príncipes* (1990), enfrenta explícitamente los dos supuestos anteriormente referidos: la realidad objetiva, manifiestamente perfectible, y la idealidad subjetiva, construcción del intelecto. Se retoma el legado poético clásico a través de unos esquemas expresivos tradicionales, un conjunto temático tópico y unas estructuras rítmicas fácilmente discernibles. En este primer ciclo se allegan, en síntesis conciliadora, el clasicismo renacentista y barroco, de relumbres gongorinos; el modernismo ornamental y cosmopolita, y el neorromanticismo idealista cernudiano. Entre sus características formales más notorias, también privativas del grupo cordobés, cabe mencionar el lenguaje retórico, el preciosismo léxico y la sintaxis de pausado desarrollo; entre sus especificidades temáticas, el pensamiento vitalista entendido como confrontación de ideas

63 Luis Antonio de Villena, “Geografías de Julio Aumente”, en Julio Aumente, *Poesía...*, *op. cit.*, p. 12.

64 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, *op. cit.*, p. 325.

opuestas, el hedonismo de fuerte vinculación esteticista, el sentimiento elegíaco de la vida, el amor de heterodoxo planteamiento y la religión como confesión íntima o pretexto culturalista⁶⁵.

Las constantes temáticas y formales de esta primera etapa definen la centralidad de la lírica de Julio Aumente dentro de *Cántico*⁶⁶, diferenciación opuesta a la *excentricidad* destacada por Carnero en la obra de Juan Bernier o Mario López⁶⁷. García Baena, Ricardo Molina y el propio Julio Aumente son exponentes indiscutibles de esta pretendida normalidad.; Juan Bernier y Mario López, por el contrario, se apartan distintamente de dichas concomitancias estéticas. García Florindo confronta la leyenda “Juan Bernier, rama desprendida del árbol de *Cántico*”, escrita por Ginés Liébana sobre su retrato de un Bernier joven, con la antología *Rama fiel*, colección de poemas escritos por García Baena⁶⁸. Las características más nombradas del grupo hallan en este último una *fiel* acogida y un consiguiente desarrollo canónico. En la poesía de Bernier no conviene reseñar únicamente, con errónea parcialidad, la preeminencia de los postulados de *Cántico*, y repudiar los tonos existencialistas y sociales afines a una determinada corriente lírica de posguerra. El hedonismo de Bernier prosigue la ética vitalista de Cernuda, que tan unánime consenso concitó en el grupo cordobés; pero su preocupación por el ser humano y su conflictivo devenir le avecinan, por un lado, a la poesía cultivada por los poetas contemporáneos, y, por otro, le muestran como un autor *desprendido* del común tronco de *Cántico*.

El aire que no vuelve reúne composiciones de primorosa factura y léxico de escogida belleza, acordes con la lírica áurea tomada como pauta. El poemario, “orientado más bien hacia cosas y lugares”⁶⁹, sobresale por “la riqueza léxica, de sensaciones, de metáforas”⁷⁰. Sus versos fluctúan entre la exacerbada sensualidad de la imagería sacra, la melancolía generada por el tiempo efímero, la desesperanza por el amor finalizado, y la celebración, no siempre entusiástica, del ardor carnal. El sentimiento prevalente es la aflicción debida a la pugna irresoluble entre la idealidad óptima y la realidad entristecedora, expresada con “íntima voz desengañada”⁷¹. Según

65 Véase, por ejemplo, Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, pp. 52–53.

66 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, *op. cit.*, p. 314.

67 “término este que utilizo en su acepción, carente de pretensiones valorativas, de ‘alejamiento del centro’. Esa excentricidad afecta mínimamente a Ricardo Molina, algo más a Juan Bernier y mucho a Mario López (fallecido el 1 de abril de 2003).” (*El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 118).

68 Daniel García Florindo, *La poesía de Juan Bernier, diálogo vital con su tiempo*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019, p. 466.

69 Carta de Luis Cernuda a Julio Aumente, con fecha 1 de marzo de 1959. Fue publicada en *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 23.

70 Luis Antonio de Villena, “Un acercamiento a la obra de Aumente”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 19.

71 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, *op. cit.*, p. 103.

esta dualidad antagónica, son hechos de excusable memoria el transcurso irrecuperable de los años, el amor de desigual reciprocidad, la mediocre naturaleza humana o el desarraigo vital⁷². *Los silencios*, libro “de caída, de final, de pérdida”⁷³, es un poemario en el que se cumple el “sentimiento de lo bello, metafísico y, a veces, desengañado.”⁷⁴ La exposición reflexiva, emanada de una desalentadora experiencia, se sustrae del barroco alambicamiento⁷⁵ para alcanzar una aciaga y existencialista gravedad. Los temas preferentes son la motivación amorosa, la incomunicación y el aislamiento afectivos, y, en conjunto, el desapego ante una existencia de exiguas o inexistentes expectativas. Como contrapunto a esta impresión prioritaria de anímico desaliento, no faltan composiciones más luminosas en las que se ensalza al ser amado.

Durante la década de los 70 los poetas de *Cántico* prefirieron callar ante la fría acogida dispensada a su propuesta estética. La mayoría dejó de escribir: Juan Bernier se dedicó a la arqueología; Ricardo Molina se entregó al estudio del flamenco, y Pablo García Baena abrió una tienda de antigüedades en Torremolinos. El propio García Baena recordará muchos años después la situación vivida: “Creíamos que se estaba haciendo algo importante. Después vimos que no. Nos dimos cuenta de que había una intención de dejarnos a un lado. Aquello nos desilusionó. Fuimos abandonando.”⁷⁶ Julio Aumente, como sus compañeros, deja la escritura, salvo “algún poema satírico–gongorino para reírnos los amigos”⁷⁷, y se instala en Madrid, cansado de la zafiedad y la ramplonería imperantes en su ciudad natal: “Me marché en el 71, después de haber ejercido la abogacía durante doce años. Fue porque me harté –reconoce–. Se había ido Pablo, Ricardo estaba por morir y a mí la vida se me hacía insoportable.”⁷⁸ En 1976 se publica en la Editora Nacional el estudio y antología de Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la poesía española de posguerra*, obra esencial en la reivindicación de sus componentes como enlace olvidado entre la Generación del 27

72 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 98. También Fernando Ortiz habla de la “tristeza ante la fuga irreparable del tiempo, ante la propia palabra poética que al autor se le revela como ‘coral fino o perlas’ arrojadas al ‘fango de los días’, ante el deseo que fue fuego y ahora es sólo tibio y amarillo sol de poniente...” (“Julio Aumente: el lujo de la inteligencia”, en *La estirpe de Bécquer. [Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea]*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, p. 227).

73 Luis Antonio de Villena, “Geografías de Julio Aumente”, en Julio Aumente, *Poesía...*, op. cit., p. 10.

74 Antonio Rodríguez Jiménez, “J. Aumente en el jardín de las musas”, art. cit., p. 18.

75 Felipe Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XII. Posguerra: introducción y líricos*, Navarra, Cénlit, 2005, p. 572.

76 Javier Rodríguez Marcos, “Cántico, Cernuda, el silencio y la gloria”, *El País*, 1 de julio de 2006, p. 3.

77 Luis Antonio de Villena, “El retorno a la poesía de Julio Aumente”, prólogo a *La antesala (1981–1983)*, en Julio Aumente, *Poesía...*, op. cit., p. 166.

78 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, op. cit., p. 84.

(especialmente, Aleixandre y Cernuda) y la poética *novísima*. Estas circunstancias más propicias favorecieron la vuelta a la escritura de los autores cordobeses. Según García Baena, “si ellos [los *novísimos*] se alimentan de nosotros, nosotros tomamos de ellos ese nuevo espíritu de vida. Vimos que no todo había sido inútil. Sí, habían pasado diez, quince años, veinte, pero al menos la semilla había servido para algo. Nos ayudó mucho. Casi todos volvimos a publicar.”⁷⁹ Entre la publicación de su último libro y 1964 o 1965 Julio Aumente había redactado algunos poemas inéditos que vieron la luz en su obra antológica *Por la pendiente oscura*. El título está tomado de “un cuento –no se lo dije entonces– que se incluyó en mi libro *Para los dioses turcos* (1980). El cuento se titula: *Desvarío*.”⁸⁰ Las composiciones rehúsan tanto el virtuosismo retórico de complejo artificio como el prosaísmo negligente que desluce el verso. En algunos poemas se escruta el afecto amoroso desde la amable añoranza de un tiempo ausente, cuando no desde una postura escéptica o desencantada; en otros se reprueba una sociedad excluidora en una decidida defensa de las clases más desprotegidas; por último, ciertas composiciones describen la naturaleza como un espacio de intemporal y arcádica plenitud o como un entorno reparador.

El retorno efectivo de Julio Aumente tras dieciséis años de retiro voluntario se produce con *La antesala* (1983). Obra finalista del Premio Nacional de la Crítica, es un “libro voluntariamente esteticista y decadente”⁸¹, en el que persiste aún el “infranqueable abismo entre realidad e idea”⁸². En esta obra “la poesía alcanza su cumbre más alta”⁸³ en la estimación del arte como amparo salvador frente a una existencia carente de sólidos propósitos; en el esteticismo aristocrático, indicio de una personalidad voluntariamente alejada de medianías; en el empleo del personaje histórico analógico como medio objetivador, o en la concepción de la escritura poética como superposición textual, a la manera de algunos *novísimos* (Villena o Gimferrer, por ejemplo). El poema muestra una contención más “de estructura que verbal”⁸⁴, afirmación extensible a los libros restantes de su primera época. *Verde laurel para Michele* (1984) refiere, con exquisita perfección formal y ánimo sereno o desdeñoso, una experiencia homosexual, resuelta, en algún caso, mediante la apelación al recurso de identificación analógica entre el

79 Javier Rodríguez Marcos, “*Cántico*, Cernuda, el silencio y la gloria”, art. cit., p. 3.

80 Luis Antonio de Villena, “Julio Aumente: un sillón dorado en la discoteca”, prólogo a *El canto de las arpías*, en Julio Aumente, *Poesía...*, op. cit., p. 321.

81 *Ibid.*, p. 167.

82 *Ibid.*, p. 167.

83 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, op. cit., p. 104.

84 Florencio Martínez Ruiz, “*La antesala*, un réquiem emocionado por la vida”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986.

sujeto poético y un personaje del pasado. *De los príncipes*, escrito entre 1946 y 1965, fue publicado en 1990. Una comprometedora preferencia afectiva, discrepante con la orientación sexual admisible, desaconsejaba su publicación en el momento de su escritura. El amor homosexual es revivido con nostalgia, melancólico recuerdo de las horas felices transcurridas junto a la consoladora presencia del amado (“dicha fugaz y plena antes de su acabamiento”⁸⁵) o sentimiento añorado en la culminación de sus instantes más cumplidos. No faltan sonetos de diseño clasicista, de tema religioso o profano, así como alguna composición denunciatoria de las desigualdades sociales.

Su segunda época, integrada por los libros *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992), *El canto de las arpias* (1993), *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995), *Las criaturas de la noche* (1999) y *Rollers* (2004), sobresale por su realismo desesperanzado y escéptico⁸⁶, sin prescindir por entero de una cierta idealización en el tratamiento conceptual o formal de los temas. En consecuencia, mengua la preocupación por la estructura poemática equilibrada, decrece el uso de un léxico refinado y se atenúa considerablemente la presencia embellecedora de metáforas y símbolos. El poema, ambientado en un espacio urbano, se torna argumental, anecdótico y proclive a la vulgarización estilística, al “desgarro quevedesco”, olvidado ya el influjo gongorino de sus primeros versos⁸⁷.

En *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992) se desmitifica una concepción divinizada del poeta y se trivializa la trascendencia casi numinosa del acto creador. Con el fin de intensificar la intención burlesca o paródica, más que satírica, el autor oculta la identidad real de cada escritor tras un nombre supuesto (“Saulo” por Pablo García Baena o “Vexarrano” por Francisco Bejarano). En *El canto de las arpias* (1993) se encomia sin disimulo el erotismo homosexual, se sublima el amor mercenario en un ámbito urbano marginal, donde, confundidos deseo y riesgo, se celebra la vida en sus gozosos extremos. El autor considera que la plenitud no reside solo en la creación artística, tan perdurable como irreal, sino en la común cotidianidad de la existencia, aun en su faceta más sórdida y envilecida. Desaparece, por tanto, el cuidado en la forma y en la selección léxica propia de anteriores poemarios. El propio Julio Aumente afirmará al respecto: “cambié todo el lenguaje exquisito por el habla de la calle”⁸⁸. *Rodolfo el patinador, o el ocaso de*

85 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, *op. cit.*, p. 104.

86 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 101.

87 Rosa Luque Reyes, *Cántico...* *op. cit.*, p. 83.

88 *Ibid.*, p. 84.

los dioses (1995), “escrito para un chico que se suicidó hace dos años”⁸⁹, narra un episodio amoroso en un tono sencillo y directo, pero no descuidado, sin metáforas o símbolos dificultosos que encubran la serena aceptación del lúgubre acontecimiento. En *Las criaturas de la noche* (1999) se añora la juventud efímera y se desdeña la ancianidad decrepita como su lógica secuela. El amor homosexual se ve prestigiado por la sublimación del cuerpo juvenil y la rememoración apacible del amante en un espacio de edénica belleza; la participación del sujeto poemático añade una nota festiva, irónica en ocasiones, al encuentro amoroso que se desenvuelve en un entorno urbano. El poeta y la poesía insustanciales y pretenciosos merecen nuevamente la más severa amonestación. En *Rollers*, libro inédito publicado en su *Poesía completa (1955–1999)*, se alaba la juventud en la culminación de su imponderable belleza y se elogia el amor ocasional que acontece perentoriamente en un autobús. Como ha escrito García Baena, “no todo es sublime. La felicidad puede estar en los transportes públicos.”⁹⁰ Se lamentan, en cambio, los estragos causados por la madurez en el cuerpo adolescente o la frustrante ausencia del amante. El poeta acude al romance, al soneto o al pareado para satisfacer las exigencias de ponderación formal.

II.3. La concepción expositiva del poema: objetividad y subjetividad

En sus primeros poemarios (*El aire que no vuelve*, *Los silencios*, *Por la pendiente oscura*, y, parcialmente, *La antesala*) el poeta persigue la perfección estilística y formal, al tiempo que desdeña la nebulosidad discursiva y la superflua subjetividad romántica que interpreta, pero no representa, la existencia humana en su desafiante complejidad⁹¹. El uso de la correlación objetivadora, el eliotiano “correlativo objetivo”⁹², tiene como cometido conceder perdurabilidad al significado poético, y asegurar una disposición inhibitoria ante indiscreciones sentimentales⁹³.

89 *Ibid.*, p. 83.

90 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, *op. cit.*, p. 104.

91 Viorica Patea, “Introducción”, en T. S. Eliot, *La tierra baldía*, edición bilingüe de Viorica Patea, traducción de José Luis Palomares, Madrid, Cátedra, 2006, p. 41.

92 La definición es conocida: “El único modo de expresar una impresión en forma de arte es encontrando un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato.” (T. S. Eliot, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1954, t. I, p. 184).

93 J. Gil de Biedma, “Prólogo”, en T. S. Eliot, *Función de la crítica y función de la poesía*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 12. Para Carnero “uno de los dogmas de *Cántico* era la conciencia de los peligros que suponía la prolongación de la escritura romántica” (*El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p.

Estas premisas fueron favorablemente acogidas por los poetas de la Generación del 27, quienes, en última instancia, “ilustraron perfectamente la postura logocéntrica de la alta modernidad europea, para la cual la obra artística objetiva valores humanos y los preserva para siempre.”⁹⁴

Conocido el magisterio que Aleixandre o Cernuda ejercieron sobre los integrantes de *Cántico*, parece razonable admitir que tales ideas fueran prontamente acogidas por dichos poetas. Ricardo Molina, en un breve apunte de su *Diario*, abogó por la observancia de tal precepto estético: “Huye de lo abstracto. Huye de la metafísica. Concreta tus miedos, tus deseos, tu curiosidad.”⁹⁵ En la obra inicial de Julio Aumente, la precisión del contenido poético cumple distintas finalidades: difumina o disuelve la dibujada individualidad del sujeto protagonista; refrena los extravíos sentimentales mediante el empleo de estructuras ocultadoras (metáforas, símbolos⁹⁶ y vocablos de sentido tópico); universaliza el significado poemático por sustracción de inoportunos ingredientes anecdóticos; y, por último, preserva valores trascendentes. El procedimiento objetivador se auxilia de construcciones sintácticas que confieren al poema una equilibrada hechura (simetrías, paralelismos, diseminaciones y recolecciones). En la segunda etapa, en cambio, el poema expone con rigurosa crudeza la situación cotidiana incluso en sus más insustanciales nimiedades, razón por la cual resultan innecesarias las correlaciones objetivadoras. El desajuste interno de la composición no discrepa de una perspectiva desestructurada y caótica del entorno.

Como hecho demostrativo general, y no como modelo de realización estructural posteriormente estudiado, se reconocen diversas posibilidades. El ejemplo siguiente no entraña una excesiva complejidad:

... Y la vida es amable. Sí, es hermosa la vida
en este aire del Sur, claro como un espejo.
En este aire de marzo, casi timbal de estío,
vibra mi corazón ante las cosas bellas.

69).

94 Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1981, p. 39. Vicente Núñez ya advirtió que la pretensión de Cernuda era “apresar la belleza en lo que tiene de intemporal, de mito objetivado, de tendencia a la transmutación de lo real caduco.” (“Sobre tres temas cernudianos”, en *El suicidio de las literaturas [ensayo y crítica literaria 1952–1999]*, edición e introducción de Francisco Javier Torres, Ediciones de Aquí, 2003, p. 72).

95 Ricardo Molina, *Diario...*, *op. cit.*, p. 17.

96 “Mediante el empleo de la forma, de las imágenes y los símbolos, y de diversos otros recursos estilísticos y estructurales, el poeta encarna los múltiples aspectos conceptuales y afectivos de su realidad” (Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924–1925*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 33–34).

Una palabra, un rostro, me conmueven sin causa,
y me hace amar la vida el dorado color
de un cuello que despliega su encendida hermosura.

El respirar un día vale el vivir cien años
–aunque sean uno a uno, como un puñal lentísimo–.
Aunque mientras el sol –claro topacio– arde,
nuestras almas sean fuentes de perpétua [*sic*] amargura,
y los pavos reales que desparraman, fatuos,
el brillante aparato de su magnificencia,
sean sólo como hojas que oculten nuestras lágrimas.

(“En este aire del Sur”, de *El aire que no vuelve*)

En la primera estrofa se transita del concepto de más extensa significación al objeto o hecho esclarecedores de esa idea originaria. El entusiasmo vital (“la vida es amable”) se transmuta en adhesión maravillada hacia la belleza absoluta del cuerpo (“una palabra, un rostro”, “el dorado color / de un cuello”). En la segunda estrofa el poeta recurre a dos comparaciones (“como un puñal lentísimo”, “como hojas”) y a otras dos metáforas (“sol –claro topacio–”, “almas sean fuentes”) para transmitir objetivamente un sobrio y contenido vitalismo: la vida, a pesar de sus graves privaciones e incomodidades, merece ser vivida.

Este otro caso sigue una norma constructiva más compleja:

Ya está todo perdido, pues tuviste, alma,
lo que durante años querías –o tal vez no era eso–,
lo que buscabas. Di. Una sombra y sus nubes
imaginarias sigues, irreal, sólo en ti existente.
No hay más. Detente. Es todo.

Creamos un fantasma y con un soplo le damos vida
a imagen de nuestra propia creación.
Pero tras el cuerpo no hay sino el brillo de unos ojos,
aire denso o flores de una carne asida a puñados,
besada o mordida hasta volverla roja
como la verdad misma, sangre por la que vive.
[...]

El camino termina. No son necesarias luces
para atravesar imposibles un muro o un alma como esponja.
Parece ceder pero une sus separados poros.

(“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

En la primera estrofa la objetivación estética de una experiencia transitoria se alcanza mediante la sustitución de una primera persona pronominal, auspiciadora de una confesión inapropiada, por una segunda de efecto más distanciador. La circunstancia individual se halla además trascendida mediante términos de fuerte carga simbólica. El “alma” o consciencia interior, noción de raigambre cernudiana⁹⁷, halla en la prosecución de su anhelo afectivo tan solo “una sombra y sus nubes”, símbolos igualmente cernudianos de la inexistencia de la criatura amada o de las aspiraciones inalcanzables. En la segunda estrofa, el apunte impresionista (“el brillo de unos ojos”) o la metafórica percepción de la belleza corporal (la “carne” es “aire denso o flores”) se muestran también privados de alusiones personales. En los versos últimos la experiencia vital se vincula con la imagen tópica de la vida como un “camino”⁹⁸ de fatigoso recorrido; el cuerpo, a su vez, con un “muro”, metáfora simbólica de la ininteligibilidad del ser humano.

Aunque analizado en el epígrafe dedicado a los procesos simbólicos, “Nunc” (*El aire que no vuelve*) interesa en este concreto capítulo como paradigma objetivador. La concreción e impersonalidad expresivas logran en esta composición su máxima dificultad. En la estrofa primera el poeta repara en el laborioso transcurso de su vida, que, llamada a un más insigne destino, declina ante las atracciones mundanas (“manchada”):

Contéplate un momento, alma, que eres culpable,
alma mía manchada entre tantos caminos.
Creada fuiste tú para el más noble vuelo,
pues Dios te dio sus alas para llegar tan alto.

Esta idea central se fija y determina por medio de una simbolización de la esencia interior (“alma”), además de por el empleo de un término de invariables connotaciones (“caminos”).

97 “El alma de que habla Cernuda no es un alma inmortal, sin embargo. Es más bien la designación de esa parte de sí mismo que él entiende como ‘hombre interior’ –definición tomada de Aldana–, esa parte de sí mismo que aspira a un amor perfecto.” (Philip W. Silver, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 148).

98 La vida como camino se encuentra ya en las *Coplas* de Jorge Manrique: “Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar” (Jorge Manrique, *Poesía*, edición de María Morrás, Madrid, Castalia, 2003, p. 240). Esta imagen tiene antecedentes en “la exclamación del profeta Jeremías ‘O vos omnes qui transitis per viam’ (*Lamentationes*, I, 12)” (Citada por Juan Bautista Avalle Arce, “Introducción biográfica y crítica”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Castalia, 1990, p. 23) y en el *Libro de senectute*, de Cicerón, en la versión de A. de Cartagena (Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 240).

En la segunda estrofa la pagana y hedonista complacencia en la materia terrestre anula la voluntad y facultad decisorias:

Pero la dulce tierra pesa en ti como losa,
como piedra sin voz, como mármol sin agua;
hondamente te atrae a su profundo seno,
a tu pesar te arrastra en su torpe descenso.

Se rehúye la estricta sencillez del verso meramente enunciativo y se emplean dos visiones de atribuciones negadas (“piedra sin voz”, “mármol sin agua”) para concretar la estrofa, sin exponerse a la inconveniente declaración personal.

En la tercera la queja por la consumación de desordenadas apetencias convive con el anhelo de pureza virginal:

Alma mía que lloras por tus alas manchadas,
¿hay aún plumas blancas sobre tu cuerpo oscuro?

Se elude la mostración impudorosa del sentimiento mediante dos esquemas simbólicos contradictorios, uno cromático (“blancas” y “oscuro”) y otro espacial (celestes elevación de las “plumas” y terrenal permanencia del “cuerpo”). El contraste irracional entre “blancas” y “oscuro” se sustenta en una lexicalización semántica de procedencia cristiana, de conocida equivalencia lógica: la blancura significa pureza; la oscuridad, un acto pecaminoso. La objetivación formal se apoya en la bimetración, no estrictamente diferenciada, del segundo verso.

En la estrofa cuarta el simbolismo espacial de la blancura inmaculada, la transparencia celeste y el entorno innominado y deshabitado coinciden en intensificar una idéntica noción de perfección:

Cambiaste la pureza de los cielos más nobles,
las copas de las nubes, su blancor deslumbrante,
la más fría, más limpia, afilada belleza
de los campos sin nombre, del espacio sin seres,

Esta descripción continúa y se completa en la estrofa siguiente:

de los anchos confines sin fines ni horizontes,
de las noches de junio coronadas de estrellas
independientes, rojas, amarillas y cálidas

como hogares perdidos sin camino hacia ellos.

“Junio”, símbolo alegórico, se asocia, como es común en el grupo cordobés, con el gozo estival y la pasión enardecida suscitada por la observación del cuerpo juvenil y, en último extremo, con el tópico horaciano del *carpe diem*.

La estrofa séptima comprende dos secciones de extensión análoga. La exposición de motivos se lleva a término en los dos últimos versos, en tanto que su objetivación ocupa los dos primeros:

Agua para mirarte que nunca te refleja,
agua para beber que no te sació nunca.
En cuerpos como adelfas anidaste tus sueños
gozando de su pálida felicidad amarga.

Las “adelfas”, flores perniciosas, refieren las pasiones prohibidas, mientras que el oxímoron “felicidad amarga” enuncia la naturaleza no siempre benigna del amor. El sentido de esta segunda parte resulta diáfano: el “cuerpo” amado es tan nocivo que su goce conlleva una insospechada desdicha. Esta noción paradójica del amor como conciliación de encontrados afectos se expresa a través de dos visiones igualmente paradójicas, fundadas en actos de probada imposibilidad: el “agua [...] nunca te refleja” y el “agua [...] no te sació nunca”. La sensorialidad del entorno natural, individuada en la mirada (“mirarte”) y en el gusto (“beber”), es un medio malogrado para conjurar la tristeza motivada por las relaciones personales incumplidas. En definitiva, mediante la despersonalización del sujeto lírico y la contención sentimental se representa una compleja situación vital y psíquica, sin caer en los desvaríos de una sensibilidad extrema. La objetivación simbólica, auxiliada además por el empleo de estructuras paralelísticas, permite eludir la desmesura impúdica y acrecentar la universalidad del texto poético.

En el resto de su creación (*Verde laurel para Michele, De los príncipes, De las cabras [o amor o psiqui], El canto de las arpías, Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses, Las criaturas de la noche y Rollers*) se verifica una íntegra transformación de las características conceptuales y formales sobre las que se erige el poema. La correlación objetiva, comprometida con una intención generalizadora y universal, se ve desacreditada por una trivialidad anecdótica de densa intensidad emotiva; las simetrías y los paralelismos sintácticos que organizan y distribuyen concertadamente el discurso lírico desaparecen sustituidos por una más indefinida distribución del contenido. En la mayoría de las composiciones impera la narración consecutiva

de un episodio anecdótico, levemente esbozado. En “Didáctica” (*El canto de las arpías*) se reconoce primeramente la circunstancia inspiradora del poema,

Quisiera asimilar las lecciones de Historia,
resumidas, geniales con tu personal síntesis;

y, a continuación, se detalla la materia histórica o mitológica sobre la que versan tan singulares “lecciones”,

El *racconto* de Marco Antonio y sus amores,
las Furias, las Gorgonas, las Ménades,

confundidas en el sorprendente dislate final:

Cleopatra era, me dices, la dueña de las culebras...

En el poema “En la heladería de moda” (*Las criaturas de la noche*) la imprevista y ansiada contemplación del cuerpo juvenil se pormenoriza circunstancialmente. La anecdótica irrelevancia del acontecimiento queda fijada en un instante (“caliente primavera”) y en un lugar concretos (heladería David Rico), con verbo claro y fluido. Sin la opacidad metafórica o simbólica de anteriores composiciones, el desinhibido deseo que mueve al personaje poemático se hace aún más explícito:

Jóvenes que van y vienen
con sus cuerpos coquetean,
con palabras y con sonrisas
sacando de quicio al poeta.

En “Notre Dame des Patinoirs” (*Rollers*) la exposición argumental del suceso vivido, carente de notoriedad biográfica, muestra un desarrollo lineal:

Pronto pasó el otoño y el verano.
Volvió al banco de Recoletos,
esperando encontrar amuletos
–joven sangre para el vampiro cano–.

Y la nueva generación
de patinadores de él ya pasa.
Unos le reciben con guasa;

otros, pasando botes, vuelan como un ciclón.

La vivencia homoerótica, falta de incentivos, se ubica también en un momento (“pasó el otoño y el verano”) y en un lugar precisos (“Recoletos”) con el fin de personalizar e individualizar dicha experiencia como hecho de dimensión estrictamente personal.

II.4. La concepción representativa del poema: descripción, abstracción y experiencia personal

En la primera etapa el poema descriptivo se centra en la aprehensión sensorial de la exterioridad tangible mediante estampas paisajísticas plenas de intensas cualidades sugeridoras, ya sean racionales o ilógicas. En las tres estrofas iniciales de “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*) se describe el entorno natural con sobria delicadeza:

Pasan los días, y las horas
deshojan su lenta agonía,
sobre las rosas que se agostan
en los jardines del estío.

El mundo luce su belleza,
carnales mármoles de dicha.
Destrenza el sol su vano hilo
de oro, sobre la enramada.

El amor huye de las manos
como la espuma fugitiva.
Quiebra el cristal su fría onda
en el ardiente pie desnudo.

El tiempo perecedero es sugerido de manera lúcida (“pasan los días”, “lenta agonía”, “huye”, “fugitiva”) o irracional, bien mediante un tópico áureo de fecundo rendimiento (“rosas que se agostan”), bien mediante vocablos simbolizadores de labilidad sustancial (“vano hilo”, “espuma”). Se consigue así situar la pasajera experiencia amorosa en un ámbito también apremiado por la fugacidad, a modo de consonancia ilógica entre la caducidad de la naturaleza y la desvinculación sentimental.

En “El coleccionista” (*Los silencios*) la descripción enumerativa de un acúmulo desordenado de objetos evoca un tiempo de felicidad pretérita y confirma la claudicación anímica ante el recuerdo desesperanzado. De este modo, mediante un correlato concreto, se evita el sentimentalismo execrable:

Colecciona sólo objetos;
cartas, facturas, telegramas
–“te espero sábado, besos”–,
recibos de conferencias.
Entradas de cine rotas
–fechas con lápiz al reverso–,
pétalos, caracolas, hojas,
piñas secas como de plata.

En “Si amigos huyen...” (*Por la pendiente oscura*) se recrimina desde el desánimo la amistad impostada (“pedrería falsa”) que declina ante una coyuntura adversa (“primera nube”):

No aguardo vuestra vuelta. Cerré los brazos,
amigos, los que volasteis con la primera nube.
Guardad la sonrisa, pedrería falsa,
palmada y ojos amigables, si de lejos,
prisa imprevista y ocupación ineludible.

Ante la congoja percibida por el sujeto lírico, la naturaleza se constata como un espacio acogedor y restaurador:

Hay campos y arbustos florecidos,
rosas amargas, abiertas adelfas,
árboles cuyas copas con casi pequeños cielos,
verdes cielos redondos en los que creen las aves.

En el desempeño de sus funciones correlativas, el espacio natural sirve para trascender sin exasperaciones la decepción inicial y ofrecer consuelo ante la desalentadora vivencia experimentada. El predominio de la nominación sobre la predicación, la conformación simétrica de los dos primeros versos y el carácter escuetamente descriptivo contribuyen a estilizar el sentido del poema.

El mayor interés de la composición conceptual o programática⁹⁹, segunda categoría posible, reside en el desglose clarificador de una noción abstracta de máxima amplitud significadora. En el primer verso de “Demasiada belleza” (*El aire que no vuelve*) se ponderan los numerosos dones con los que Dios ha agraciado a los seres:

Demasiada belleza pusiste en las criaturas,

inicial reflexión particularizada en los “ojos” y en la “piel” del cuerpo adolescente:

Demasiada belleza en los ojos oscuros
y en el oro de otoño de la piel admirable.

En la segunda estrofa el amor no es un concepto de elusiva comprensión sino una emanación inmediata de las criaturas que, en su deleitosa deambulación, inducen el deseo:

es amor esa dulce recreación en lo bello
de los ágiles cuerpos, de los rostros que pasan?

En “El silencio” (*Los silencios*) son tres los grados de complejidad representativa que atañen por igual a un estado anímico de abatimiento y a una situación de incomunicación. En el primer verso el “silencio” se entiende lúcidamente como limitación u opresión: “El silencio es un muro, denso muro que ahoga”. En la tercera estrofa la identificación atributiva entre el término real y el evocado se cumple por similitud irracional: “El silencio es un muro de lágrimas.” En la cuarta la dificultad alcanzada mediante una imagen visionaria de transmutación constitutiva es todavía mayor: “El silencio es un bosque que transforma en piedra / su helado algodón.” Se parte, pues, de un concepto simple, de significado objetivo, y se avanza hacia nuevas estimaciones subjetivas. En “No traje dicha” (*Los silencios*) la insincera negación inicial, “palabras difíciles del sentimiento homosexual”¹⁰⁰, condiciona una ulterior meditación sobre el afecto y el desafecto que, en recíproco vínculo, distinguen esta relación sentimental:

Un *no* decía con los labios.
Era el amor y no lo supo.

99 Definición acuñada por L. Antonio de Villena: “Y finalmente algún poema, que dentro de la experiencia, y del culto estético se podría llamar *programático*.” (“Un acercamiento a la obra de Aumente”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 19). Este crítico considera en dicho artículo tres tipos posibles, referibles solo a su primer libro: “poemas a la belleza fría o estática”, poemas de la “experiencia” y, por último, las mencionadas composiciones “programáticas”.

100 Luis García Montero, “Julio Aumente, la belleza y la calle”, *El País*, 31 de julio de 2006.

[...]
Tenía amor en sus labios,
a flor de labios desprendiéndose.

En la segunda etapa el poema acude a la experiencia como causa primordial de conocimiento, no siempre depurada de una visión idealista o idealizadora. La composición así fundamentada se torna anecdótica y se desvincula de reflexivas aportaciones. El contexto urbano, el cuidadoso tratamiento de minucias biográficas, el egotismo explícito, el estilo de prosaísmo desaliñado, apartado por lo común de las convenciones poéticas tradicionales, o la pérdida de cualidades metafóricas o simbólicas son algunas de las características presentes en composiciones como “Pasión y muerte de Rodolfo” (*Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*):

Te conocí una noche en Recoletos.
Tendidos en el césped, de hacer calles
cansados, lasos; los patinadores
hacen tertulia hasta la madrugada.

Yo salía con Pondo, el rey, el líder
indiscutible entre todos los *rollers*
–la movida de agosto fue famosa,
guerra vivida por la tribu urbana–.

En “Hacer calles” (*Las criaturas de la noche*) no hay espacio para la reposada meditación y sí para la experiencia narrada en su acontecer ciudadano:

Un escuadrón de élitros nublando el horizonte
–abejas que zumbando se deslizan a ras de tierra–
viene nutrido haciendo calles,
por cuevas y vaguadas, raudo, elegante vuelo.

Sin embargo, en el último período de la obra poética de Julio Aumente prosigue la paridad en el cómputo silábico, las coincidencias consonantes o asonantes de las rimas finales, y, en ocasiones, la omisión de la confesión íntima, con arreglo a la claridad e inmediatez propias de la objetividad discursiva. En “Soneto del adiós” (*Rollers*) se poetiza un suceso de escasa trascendencia vital, pero de emotividad vigorosa. La ausencia del hermoso adolescente durante las vacaciones estivales provoca una reacción afligida en el sujeto ficticio. La composición se

prodiga en detalles espaciales y temporales que circunstancian la desazón del sujeto ante el incumplimiento de sus deseos manifiestos:

Ya no te veré más, Clara del Rey,
sueño lejano que en tu calle habita,
en un número par de Santa Rita
que hoy entristece mi vivencia gay.

Llegó el verano con su urgente ley
que a dispersarse a cada cual incita,
y al anular paidofílica cita
por vacación de la colegial grey.

“El mensajero” (*Las criaturas de la noche*), poema incluido en su segunda etapa, ejemplifica el criterio de impersonalidad del contenido consustancial a sus libros iniciales:

Llegaba ciertos días, sin avisar;
aparcaba su moto ante el atrio de la iglesia,
sentado en el banco de granito
esperando el pasar, seguro.

No tenía apellido, o al menos no lo dijo.
Adrián, sólo esto. Nada más.

Aceptaba un regalo. “Quizá nunca más vuelva...”,
decía, y así fue. Ya nunca más volvió.

Adrián, Ariel, Ariadna, Orión...

Noche estrellada, laberinto insondable...

(“El mensajero”, de *Las criaturas de la noche*)

Una vez desestimado el acontecimiento irrelevante, son dos los significados conjeturables para el término mensajero: el primero, de uso más habitual, alude a la persona portadora de una noticia; el segundo, de implicaciones sobrenaturales, subyace tras la yuxtaposición asimilativa constituida por “Adrián” y el ángel “Ariel”, y, en menor medida, por el espacio escogido para su epifanía (“el atrio de la iglesia”). Una correlación de fundamento culturalista vincula la vivencia amorosa, ejemplificada por la princesa “Ariadna” y el “laberinto” del Minotauro, con un ansia irreductible de infinitud, ilustrada por la constelación “Orión” y la “noche estrellada”. El poeta ha obviado el

encuentro momentáneo y casual mediante una espiritualización del protagonista poemático, debidamente ubicado en un ámbito sacro. Al presentar la hermosura humana como el resultado de una transustanciación angélica, la composición asevera el valor de la belleza como cualidad perdurable. La actividad objetivadora por correlación o correspondencia analógicas busca la omisión de inconcreciones y el hallazgo de verdades perennes. De este modo, no se ofrece una impresión personal de la experiencia amorosa, sino una conceptualización o universalización ajena a vaguedades. El poeta, atento a premisas logocéntricas, se sirve de diversos procedimientos correlativos que permiten objetivar el contenido poemático y, a la par, manifestar el amor como un afecto depurado de insignificancias neorrománticas.

II.5. Conclusiones

Julio Aumente, al igual que sus compañeros de *Cántico*, concurrió al premio Adonáis con su primer poemario *Nisam*. El libro, aún inédito, avanza las notas esenciales que en mayor o menor grado discernirán las claves de su creación poética: la sensorialidad y el hedonismo. A parte de las composiciones publicadas en la revista *Cántico*, recogidas con irrelevantes variaciones en libros posteriores, su obra puede agruparse en dos épocas claramente delimitadas. En la primera, constituida por los libros *El aire que no vuelve* (1955), *Los silencios* (1958), *Por la pendiente oscura* (1982), *La antesala* (1983), *Verde laurel para Michele* (1984) y *De los príncipes* (1990), se enfrenta un mundo imperfecto con un ámbito de irrealizable plenitud. El preciosismo verbal (léxico exquisito o metáfora de evolución proliferante) y la predilección por ciertos temas de presencia reiterativa (la juventud, el paso del tiempo o el recuerdo desilusionado) se circunscriben a una fecundadora lectura de la lírica clásica.

En la segunda etapa, conformada por los poemarios *De las cabras (o amor y psiqui)* (1992), *El canto de las arpías* (1993), *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995), *Las criaturas de la noche* (1995) y *Rollers* (2004), el episodio sentimental se sitúa en un entorno urbano insignificante. El amor homosexual, abiertamente confesado, y un cierto descuido estilístico marcan una relativa discontinuidad con su obra precedente. Aun siendo notorias las disparidades formales y conceptuales entre ambos ciclos poéticos, no existen exclusiones extremas que imposibiliten una comunidad de criterios, identidad amparada por la persecución obsesiva de la belleza.

En cualquier caso, resulta probada la centralidad de la lírica de Julio Aumente, si por centralidad se entiende la asunción de aquellos principios estéticos de mayor predicamento en el grupo cordobés. A diferencia de Juan Bernier o Mario López, Julio Aumente muestra en todo instante su enraizamiento formal y conceptual en el canon creativo de *Cántico*.

En su etapa inaugural la representación objetiva, y no la interpretación subjetiva, confiere exactitud al poema. El uso de la metáfora, el símbolo o las reiteraciones tópicas permite aquilatar el sentido de impurezas neorrománticas, rebajar las inconsistencias anecdóticas y deducir generalidades de validez universal. En su etapa de madurez el tono prosaico guarda un estrecho vínculo con la descarnada crudeza de una realidad asumida en sus imperfecciones. No obstante, ciertos poemas persisten en el ideario logocéntrico de sus libros iniciales, como perpetuación de un idéntico estímulo creador.

Entre los modelos poemáticos empleados, la composición descriptiva procura el conocimiento objetivo de la naturaleza como espacio intemporal o lugar de disfrute placentero. La composición conceptual se inclina de igual manera por la reflexión de verbo pausado. En la segunda etapa, centrada en una realidad hosca, el poema atiende a la experiencia amorosa como hecho definidor de una vida marginal y urbana.

III. La realidad poética

La poesía de Julio Aumente se construye en torno a una consideración contradictoria de la realidad, entendida desde una concepción disyuntiva del hombre y su entorno o desde una dualidad idealista de adscripción cernudiana. Este fundamento binario actúa igualmente en la clasificación temática. Se diferencia nítidamente un primer conjunto, vinculado a un estado de conciencia interior o indagación introspectiva, de un segundo interesado en el conocimiento de la circunstancia externa. Aunque las numerosas interacciones entre uno y otro imposibilitan una distinción nítida, se pueden encuadrar en el primer bloque temático la identidad del sujeto poético, el amor, la religión, la postura moral ante la marginación social, el tiempo y la muerte; en el segundo, el espacio natural y urbano. El primer bloque temático, de subjetividad menguante, comprende el análisis del sujeto creador en su dimensión emotiva, creyente, social y temporal. En el segundo apartado se aborda la realidad objetiva del ámbito natural.

III.1. El criterio constitutivo de contradicción dual

Al afrontar con intención clarificadora los temas axiales que conforman el pensamiento lírico de nuestro autor, hemos de reparar inicialmente en un contraste dual como causa estructuradora de la realidad poética representada. Siguiendo esta norma de oposición binaria puede mencionarse, como hace Julio Calviño en su análisis preliminar a la obra lírica de Julio Aumente, “la semántica de las bipolaridades contrastantes” o las “dualidades contrastantes” de fundamento antitético (como, por ejemplo, “la dialéctica de los contrarios Cuerpo / Alma”¹⁰¹). Emilio Miró alude a la “dialéctica hermosura–tristeza” y “amor–soledad” como esquemas relacionales identificables en su primer poemario y en el resto de su producción poética escrita hasta la fecha¹⁰². Vicente Núñez entiende la poesía de Julio Aumente como “una dualidad de visión que signa también de dualismo contradictorio el transcurso de la vida.”¹⁰³

Cuando el poeta escribe:

La vida ha sido amarga y dulce,

101 Julio Calviño Iglesias, *Grupo Cántico. Antología poética*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 37, 45 y 47.

102 “La imaginaria neo-modernista entre esplendor y soledad”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 21.

103 “*El aire que no vuelve*, de Julio Aumente”, en Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas...*, op. cit., p. 85.

fría y caliente, cruel y suave;
(“Por hacerme el interesante”, de *Por la pendiente oscura*)

acierta a expresar con contención y sobriedad la discrepante naturaleza de la existencia, desde una innegable polarización de la circunstancia cotidiana. De manera menos sumaria, la inconsistencia incorpórea del ser amado del primer ejemplo se ve refutada en el segundo por la comprobación precisa de su corporeidad, concretada mediante una metáfora continuada:

Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.
(“Alguien pregon a un corazón”, de *Los silencios*)

Nombre de espuma,
isla donde el cansado corazón descansa
su búsqueda insaciable,
como coral que brinda sus bancales de púrpura.
(“Ola como un incendio...”, de *Los silencios*)

En segundo lugar, es posible diferenciar en los tres primeros poemarios (*El aire que no vuelve*, *Los silencios* y *Por la pendiente oscura*) una dualidad de signo antinómico, designada sustancialmente por dos constituyentes conceptuales: la idealidad subjetiva, acorde con una declaración exaltadora del instante vital; y la realidad objetiva, adjunto de contraria significación. La siguiente estrofa puede escindirse en dos secciones de análoga extensión:

Nos entregamos. He aquí nuestros labios.
Nuestros ojos. Toda la luz.
Mas no hay cielos eternos en la tierra.
Las nubes se marchitan como flores de agosto.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

La plenitud afectiva transmitida por los dos versos primeros se ve frustrada por la desesperanzada conclusión de las líneas restantes. La desprendida entrega del protagonista lírico (idealidad actualizada en un instante presente) guarda una opuesta correlación simbólica con la transitoriedad del afecto amoroso (realidad proyectada en un momento venidero).

Más arduo se nos presenta el estudio de este otro caso:

Alguien evapora como humo su belleza

y deshace su rostro como aguanieve.
 [...]

Alguien va y viene por mi camino
 –un soplo puede animar una estatua–,
 alguien por quien un hombre es nada y todo,
 [...]

Alguien es mi carne y no lo es,
 ausencia o presente (guardad mis temores).
 Un río puede llevar arena
 y en el cielo puede haber también muerte.
 [...]

Alguien dice su amor y lo niega,
 alguien pregona un corazón, pero no es por mí.
 (“Alguien pregona un corazón”, de *Los silencios*)

La pérdida o asunción de identidad física o psíquica del sujeto lírico (“nada”, “todo”) se vincula estrechamente con la presencia (“mi carne”, “presente”) o inexistencia (“no lo es”, “ausencia”) del ser amado. Esta insoluble fractura entre un estado de plenitud (“–un soplo puede animar una estatua–”) o anonadación está enteramente acotada en los dos versos conclusivos mediante dos cláusulas afirmativas (“alguien dice su amor”, “alguien pregona un corazón”) y otras dos anuladoras (“lo niega”, “no es por mí”). La criatura amada, ideal ausente, se desdibuja en una atmósfera de difusos contornos, mientras que el sujeto poético, entidad presente, concreta con ánimo funesto un desafortunado episodio sentimental. El carácter ilusorio del sentimiento amoroso se infiere de la irrealidad del ser querido.

Este otro ejemplo sigue también un patrón similar:

Todo fue destruido en aras a ti.
 Amistad –náufrago que sumerge ya su cansado cuerpo–.
 Posición lograda a puños, riquezas o mentiras,
 lazos dulces de casa –volcán de silencio y hastíos–,
 poemas o músicas bajo la noche de Córdoba.

Tú como ancla me sujetas,
 planeta de luz en el fondo del mar,
 astro encendido y único en el reino celeste
 donde las nubes tejen sus alfombras de plata.
 (“Brazos o velas...”, de *Los silencios*)

Hay una contradicción irresoluble entre la circunstancia personal y familiar, repudiada por insatisfactoria (primera estrofa), y la sideral presencia del ser amado, descrito con voluntad ponderativa (segunda estrofa).

Con excepción hecha del libro *De los príncipes*, cuyas composiciones fueron escritas al mismo tiempo que se gestaban sus dos primeras publicaciones, en los poemarios posteriores a *Verde laurel para Michele* se advierte el descrédito del pensamiento idealizador, cuya inmediata consecuencia es la imposición reductora de una realidad que, desvestida de brillos estéticos, pone el acento en la vulgaridad intrascendente de la vivencia cotidiana y en el irrealizable cumplimiento de las expectativas personales. Esta ruptura, timbrada por un sesgo prosaico y narrativo, se corresponde con una disposición psíquica emplazada en la frustración y el desencanto. Guillermo Carnero ha observado en los últimos poemarios de Julio Aumente “la crudeza de quien pone de manifiesto su decepción en todos los órdenes, recurriendo al vulgarismo en la definición de las situaciones y en el lenguaje que las describe como un universo degradado ante el cual no cabe más objetividad que la sátira y el esperpento.”¹⁰⁴ En “A toda máquina” (*El canto de las arpías*) se reprobaban las constricciones moralizantes del deseo homoerótico y se alienta un comportamiento transgresor, entendido como plena liberación amorosa:

Y así, contigo, de la mano irnos
sin decir adiós a nadie, porque tú sabes y yo sé
que tu esquila y mi esquila
no son de las que salen en el *ABC*.

En “Vamp” (*Rollers*) la hermosura juvenil deja paso a un paréntesis humorístico que, transido de una honda aflicción, evidencia la insatisfacción causada por un amor urgente y mercenario:

En tu carne yo hundí colmillo y diente
—si bien postizos— cuando un día, caliente,
te abandonaste en el vagón del Metro.

Y cada cual con la tristeza suya
—porque al final fui yo víctima tuya—
cargue del peso del amor el cetro...

104 *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 101.

Julio Aumente se sirve no solo de una norma articuladora de signo dual para señalar la diferencia extrema entre una realidad idealizada y una realidad forzosamente asumida, sino que emplea además varias operaciones formales. Entre estos procedimientos expresivos se hallan la paradoja, procedimiento primario; y la conjunción adversativa y el adverbio de negación, recursos secundarios. En una de las estrofas anteriormente mencionadas se ha observado una oposición conceptual entre los dos primeros y los dos últimos versos:

Nos entregamos. He aquí nuestros labios.
Nuestros ojos. Toda la luz.
Mas no hay cielos eternos en la tierra.
Las nubes se marchitan como flores de agosto.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

Esta contrariedad se halla reforzada sintácticamente mediante la inserción central de una conjunción adversativa (“mas”) y un adverbio de negación (“no”). También se utilizan sustantivos y adverbios de significación negativa (“nada”, “no”) en “Alguien pregona un corazón” (*Los silencios*), aunque se prefiere, no obstante, el uso de la paradoja para formalizar la ambigua condición de la realidad sensible:

Un río puede llevar arena
y en el cielo puede haber también muerte.

Según el principio contradictorio subyacente, el “río”, usualmente concebido como universal simbólico del fluente devenir, se opone a la “arena”, término connotativo de perduración terrestre; el “cielo”, símbolo de vida perpetua, acoge la “muerte”, finitud del decurso vital. La paradoja explícita así una realidad que, carente de apriorismos conceptuales, se ve abocada al absurdo, dado que cualquier acontecimiento, por anómalo que pudiera parecer, resulta probable y asumible.

En su grado más extremo conforma una estructura de irracionalidad visionaria. El significado paradójico persiste bajo una forma simbólica de imposible realización:

Agua para mirarte que nunca te refleja,
agua para beber que no te sació nunca.
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

La función predicativa, sustentada en un aparente desatino, determina una diferencia pertinente con respecto a ejemplos anteriores. En efecto, “hay quien mira los ríos” o “hay quien muere en ellos”; pero no es asumible racionalmente la negación de la propiedad reflectante del agua ni su capacidad para saciar al sediento. Estas anulaciones paradójicas de particularidades congénitas señalan la imposibilidad de llevar a término la satisfacción del deseo amoroso.

III.2. El poeta y su actividad creadora

Los poetas de *Cántico* concibieron el oficio poético, desde una aproximación romántica y modernista, como iluminación o raptó creador de inspiración divina. El poeta, en consonancia con esta idea, se presenta como una figura oracular o profética, cuya labor creadora invita a una comprensión más sensorial que intelectual de la realidad. Es este el sentido de la siguiente afirmación de García Baena: “La verdad es que no entiendo la poesía como una ocupación. Viene cuando ella quiere. *Ponerse* a escribir no sirve de nada.”¹⁰⁵ Para Ricardo Molina el poeta es un ser singular que, elegido para el cumplimiento de una tarea sublime, es llamado a perpetuar y encarecer las maravillas de la creación divina, a través del lenguaje excelso de la poesía: “La poesía para mí es mi deber radical, extremo insobornable del hombre. Ella justifica mi existencia y creo firmemente que he de responder a Dios de ella. [...] ¡Qué misión religiosa y qué deber tan profundo el del poeta, a quien Dios concedió una voz especial para entonar el himno glorificador!”¹⁰⁶. Julio Aumente aúna una opinión optimista del escritor, alusiva a la alta estima que le merece su quehacer creativo, y una desaprobación del escaso aprecio concitado por la figura y la obra del poeta. “Mira el vidrio del mundo...” (*Cántico*, número octavo, segunda época), composición inmersa en un denso pesimismo existencialista, se inicia con la contemplación de una exterioridad de quebradiza consistencia:

Mira el vidrio del mundo tú que tienes la llave,
poeta que en el mundo desenvuelves tu llanto;

para proseguir con un reprobatorio desacuerdo ante una moralidad cuestionable, de natural diverso según la distinta calidad del individuo enjuiciado:

Mira la caridad del bien vestido avaro

105 Javier Rodríguez Marcos, “Pablo García Baena. Pagano en cuerpo y alma”, *El País*, 1 de julio de 2006, p. 2.

106 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina, op. cit.*, pp. 167-168.

juzga también los hechos si rico es quien los tiene,
donde Dios condenara displicente dispensa
pues que no son ahora los pecados los mismos.

También el destemplado tiempo invernal, signo del mal por contraposición a la calidez del estío¹⁰⁷, o la esterilidad de la tarea poética, abocada al menosprecio, son partícipes de esa misma realidad aborrecible:

Bendice sin cesar la lluvia que te encharca
e inunda en sus agujas heladas tus zapatos
[...]
pues que tienes derecho a vivir solamente
para cantar la gloria de los que te deprecian.

Por el contrario, el consuelo de la naturaleza y la creación artística colman el deseado anhelo de plenitud y perfección:

Toma en cambio los blancos destellos de la estatua,
bebe el hilo de plata de las flautas sonantes,
cíñete la guirnalda de un aire de esmeraldas
y en rubíes ajenos tu propia sangre mira.

Hay, pues, un acuerdo buscado entre el poeta, líricamente descrito como un ser espiritual, y la naturaleza, observada en su candorosa virginidad. En cambio, la sociedad reprensible niega la elementalidad de ambos, como impositora de convenciones contrarias a una íntegra dimensión humana.

En otras composiciones esta visión eminentemente neorromántica se ve atemperada por una apreciación menos complaciente. En “De poética” (*La antesala*) se expresa sin ambages el rechazo hacia las mundanas aspiraciones de los poetas. Si la poesía ha de estar estrechamente vinculada a la exposición íntima de las experiencias vitales, parece consecuente una actitud despreciativa¹⁰⁸ del insustancial reconocimiento social:

Pues sí, amigos, poética concurrencia,

107 En palabras de Ricardo Molina, en su nota “El poeta y las flores”, “el frío, el hielo, la oscuridad, el invierno, son las formas terrestres del mal.” (*Cántico...*, *op. cit.*, p. 209). En su *Diario* reitera ideas similares: “el frío es hermano de la muerte; el calor es gemelo del amor...” (*op. cit.*, p. 40).

108 Francisco Ruiz Noguera, “La belleza, el amor, el tiempo y el recuerdo en la poesía de Aumente”, *Córdoba*, 23 enero 1986, p. 20.

lucháis como jauría hambrienta por vana dominación.

Tomad mi parte, pavoneaos en el jardín de la fama.
Sin ambición, me quedo errante en mi pasado, en mis salones...

En “El sátrapa” (*Las criaturas de la noche*) el enmascaramiento poemático del sujeto protagonista, oculto tras una figura de aristocrática altivez, sirve nuevamente para la libre expresión del menosprecio:

Dejadlos creerse libres, vagar por el bosque,
a los vacuos, los plúmbeos poetas.

(Dorad, dorad las uñas del guepardo
para darles caza al atardecer).

El tratamiento degradante culmina en el comentario irreverente, en el descrédito personal que, difuminado tras una escritura de sentido crítico, se dirige a poetas afines en sensibilidad estética y compromiso ético. De Vicente Núñez, autor del poemario *Epístolas a los ipagrenses*, se censura su comportamiento sexual, que no oculta una actitud fingida:

Tanto, tanto abusó allí en el soterrano,
de tantos consumió la infancia acerba,
juventud vigorosa, sometida,
que en sus garras dejaron carne y sangre.

Deja, ipagrense, el juego de Talía.
Pobre ipagrense, se acabó el teatro.
(“La ipagrense”, de *Las criaturas de la noche*)

De Francisco Bejarano, estéticamente próximo al grupo *Cántico*, traza un retrato desfavorable, ferozmente sarcástico desde el título mismo de la composición:

En su Manderley vive silenciosa y altiva,
tan tiesa y envarada como una lavativa.
Con su glacial sonrisa la hiela en los presentes.
A la Ipagrense ahuyenta. Desprecia a los Aumentes.
(“Homenaje a F. B.”, de *Otros poemas*)

En estos ejemplos, el poeta no se presenta en la suprema culminación de sus cualidades, como propugna el idealismo neorromántico, sino como un individuo imperfecto.

En un segundo aspecto concerniente a la literatura se contraponen la sabiduría vital, debida a la edad vivida cumplidamente, a la sabiduría libresca, ganada por una asidua frecuentación de los libros. No existe, en opinión de Ricardo Molina, arreglo posible entre uno y otro saber: “Los hombres literatos ignoran muchas cosas elementales y fundamentales que sólo se pueden aprender en el trato de gentes, en la lucha diaria, en el torbellino del mundo exterior. Pero el atiborrado de experiencia vital, de ‘mundología’, en toda su banal amplitud, diríase desterrado de esa alta y purísima esfera a la que sólo mediante el libro se accede.”¹⁰⁹ En “Si los cuerpos se cansan” (*El aire que no vuelve*) el cuerpo se manifiesta como instrumento necesario para la captación sensorial del mundo. Al hallarse exánime, los libros se ven relegados a una posición secundaria, pues lo esencial es la primacía corporal:

Si la carne está triste, qué importa lo demás.
Si están tristes los cuerpos, qué importan ya los libros

En “La soledad es un nombre...” (*Los silencios*)¹¹⁰ la experiencia lectora o la amistad no alivian el radical sentimiento de orfandad que embarga al sujeto poemático:

Libros, si tuve no valieron.
Si tuve amigos, no me sirven,
ni aun para el hielo fundir en arroyos.

En la resolución de este contraste, en apariencia insuperable, Julio Aumente privilegia la vivencia vital, considerada en la diversa amplitud de sus contradicciones, a la vez que niega validez al conocimiento adquirido por el estudio. Julio Aumente, en definitiva, hace suya la máxima de García Baena: “ante todo la vida, ante todo vivir”¹¹¹.

109 Ricardo Molina, “De la lectura y de los lectores”, en *Glosario andaluz*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria el Guadalhorce, 1968, p. 137. En una de sus notas críticas publicada en los números 11 y 12, de la segunda época de la revista *Cántico* repite similares argumentos: “Hay dos sabidurías, la de las ideas y la de los hechos. (A la sabiduría de los hechos la llamo yo vida). Los españoles somos sabios de hechos, no de ideas.” (*Cántico...*, *op. cit.*, p. 436).

110 En el poema “Nombre” (*Antes que el tiempo acabe*), de Pablo García Baena, “se hace un balance de la vida. Por un lado, están las calamidades y las injusticias y por otro, el peso del amor, el peso del nombre adorado en silencio, para acabar confirmando que el peso de ese amor, aun fracasado, da sentido a una vida.” (Teresa García Galán, *Esteticismo como rebeldía...*, *op. cit.*, p. 206). Para Ricardo Molina, el ideólogo del grupo, “la poesía está en los nombres. El nombre hace la cosa, como en los días puros de la creación.” (*Cántico...*, *op. cit.*, p. 46).

111 Pablo García Baena, “Los poetas de *Cántico*”, en *Lectivo*, *op. cit.*, p. 105.

III.3. El sentimiento amoroso

Frente a otros temas de relevancia discutible, el amor adquiere una presencia y proyección sensiblemente mayores en la producción lírica de nuestro poeta. El análisis propuesto gravita en torno a la caracterización, divergente y contradictoria, del sentimiento amoroso; la dilucidación de la borrosa identidad del destinatario poético, particularmente en sus primeros poemarios; y, por último, las diversas épocas, en gradación consecutiva, por las que discurre y se afianza la experiencia sentimental.

III.3.1. La concepción estética del amor

En un primer acercamiento valorativo, el amor, como en los restantes componentes del grupo *Cántico*, es concebido como vivencia suprema, “en una dimensión global y específicamente sensual, vital, al margen de convenciones y formas de ortodoxa canalización”¹¹². En “Si no fuese por el amor” (*El aire que no vuelve*) la hermosura, propiedad congénita al cuerpo juvenil, se constituye en atributo generador del sentimiento amoroso. Como en la lírica griega o cernudiana, el amor hímico surge del maravillado deslumbramiento propiciado por una juvenil presencia:

El labio aspira y se deleita
en el amargo ajeno, y bebe
en su violenta y breve forma
todo veneno y su delicia.
[...]
Cosa sería de morir
si la belleza no existiese.
Si no tuviésemos a mano
la mano y su calor sensible.

En “Quien de amor...” (*Los silencios*) la aseveración apriorística inicial y su posterior desarrollo confirman el sentimiento amoroso como inexcusable mandato vital. Se infiere, pues, de sus primeros versos que “lo único que justifica el existir es el intento de amar y ser amado, aunque no pueda lograrse”¹¹³:

112 Ángel Luis Prieto de Paula, *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 1991, p. 149.

113 Felipe Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española...*, op. cit., p. 572. Carnero insiste en la misma idea: “a pesar de la amenaza de la decadencia y la imperfección por obra del tiempo destructor, el amor da a la existencia su único sentido posible.” (*El grupo Cántico...*, op. cit., p. 97).

La vida está vacía. Quien de amor no la llena
queriendo así ganarla, siembra polvo de oro

En una segunda concepción confluyen nociones de condición antitética. En la primera estrofa de “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*) la calidez afectiva y ambiental se ve contrariada por la imperturbabilidad del amante:

No es el amor lo que me hace,
bajo esta atmósfera de fuego,
sentirme triste en estos días,
sino tu fría indiferencia.

En las estrofas restantes, el gesto leve, apenas perceptible, presagia una actitud de entregado ensimismamiento:

Esa caricia en tu mirada
que siempre pones en las cosas,
sobre las nubes o el amante
o en tu carnal misma hermosura.

El amor no es tan solo la levedad placentera del ademán ante una realidad en múltiple ofrecimiento, sino también la ufana presencia del ser amado, que, alzado en artística verticalidad, muestra su impasibilidad arrogante:

Y junto a él, columna de oro,
feliz tu cuerpo se levanta,
dorada para mí en sonrisas
tu indiferente estatua altiva.

En “Elegía” (*De los príncipes*) el afecto amoroso es tanto simbólica posesión de la totalidad, bellamente individualizada, cuanto disposición rememorativa de pretéritos días:

Lo que ayer tuve y era para mí tierra y vida,
cielo, espejo, agua honda en bahía solitaria,
hoy es memoria sólo, sombra será mañana.

Es, asimismo, máxima expresión del júbilo vital y la congoja, su adverso acompañamiento:

Pero llanto o pasión, amores y silencios
nubes son que despeja el aire de los días.

En una tercera propuesta, el amor se define belicosamente, como contienda y asedio. En la primera estrofa de “Nuestro reino” (*Los silencios*) las formaciones angelicales no comparecen como seres etéreos de beatífica visión, sino como beligerante milicia:

Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

Una imagen bélica rinde también provecho en la representación metafórica del sujeto poemático o de su alteridad amorosa como recinto fortificado que, inexpugnable en apariencia, claudica ante el amor perseverante:

Humillada la torre, abatidas sus puertas,
mis puertas que para ti cerré por tanto tiempo.
 (“Por lo que no se tiene”, de *Por la pendiente oscura*)

Horas en pasillo, a pie firme,
casuales contactos buscados repetidamente.
La ciudad va abriendo sus puertas,
desguarneciendo sus almenas y torres.
 (“Viajero a Basilea”, de *La antesala*)

En un cuarto supuesto sistematizador, el amor es concebido como “peregrinaje” que, en purificador ascenso, se eleva de las figuraciones materiales hacia una celeste realidad intangible, presidida por la divinidad. En este recorrido gradual de vago empuje místico se desacredita la belleza perfectible de las criaturas en beneficio de una entidad trascendente de suprema hermosura:

A Dios, belleza suma,
inalcanzable ahora,
he de llegar un día
en mi peregrinaje.
[...]
Imperceptiblemente
avanzo por la escala
de la humana belleza,
triste y apasionado.
[...]
Por entre los celajes
de terrena hermosura,

como amante sumiso
me rendiré ante Dios.

(“A Dios, belleza suma”, de *El aire que no vuelve*)

Este anonadamiento en el seno divino, tras una insatisfactoria búsqueda de la hermosura humana, halla su corroboración fehaciente en la filosofía neoplatónica. Por un lado, el neoplatonismo enseña que la belleza reside únicamente en Dios, su eterno depositario; por otro, solo el amor congrega armoniosamente a las criaturas en torno a aquel¹¹⁴.

III.3.2. La indefinición sexual del sujeto amado

La ausencia consciente de asignación sexual del destinatario lírico en sus tres primeros poemarios, contrasta con la desinhibida explicitud propia de poemarios posteriores. Esta peculiaridad se halla motivada, a nuestro parecer, por las restricciones moralizantes impuestas por el momento histórico, circunstancia que desaconsejaba vivamente la manifestación impúdica de la homosexualidad. En efecto, la mayoría de los integrantes del grupo “eran homosexuales (salvo Manuel Aumente y Mario López), lo que les obligaba a vivir en una cierta marginalidad ante el terror de que su vida oculta se descubriera. [...] Ser homosexual –si al mismo tiempo no se pertenecía al sector socialmente más conformista, ante el cual la policía hacía la vista gorda– se pagaba llegada la hora. Habían de tener, pues, sumo cuidado.”¹¹⁵ Juan Bernier alude veladamente a la naturaleza distinta de sus afectos, de sus “pecados gratos”, en expresión eufemística del propio poeta, hasta el punto de ser una constante capital en la conformación del grupo: “Tu amistad, Pablo, conmigo, surgió también de algo muy íntimo. Liébana vino por ti, con su arte decadente, exquisito. Faustino, con su alma desconocida, ‘leonardesca’, como decía Molina. Aumente entró porque sus problemas me parecieron análogos a los míos... Y aun cuando la reunión es mucho más numerosa (y muchos se salvan de esta semejanza), la verdadera médula de ella está ahí... En lo que no se dice, pero adivinamos todos.”¹¹⁶ Ricardo Molina, por su parte,

114 Este concepto se halla ya en la literatura renacentista: “[Juan Luis] Vives enseña que, por la comunicación, Dios llama a las criaturas según su receptibilidad y que el fin del hombre, el término de su ansiedad, está como felicidad en la unión con Dios. El amor es el vínculo que une a la creación con Dios y es por el amor por lo que se completa el círculo Dios–criatura–Dios.” (Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 240). También en Ricardo Molina “reina el Amor [...] ese mismo Amor que neoplatónicamente emana de Dios, y sostiene y traba entre sí todas las cosas en la armonía del mundo” (Carlos Clementson, *Ricardo Molina...*, *op. cit.*, p. 27).

115 Carlos Castilla del Pino, *Casa del Olivo*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 40.

116 Juan Bernier, *Diario...*, *op. cit.*, p. 401. La nota está datada el 2 de enero de 1943.

alude también sutilmente a su condición homosexual en una carta dirigida a Jorge Guillén, fechada en mayo de 1954: “Yo vivo con mi madre y mi hermana. Soy soltero (soltero de ‘nacimiento’)”¹¹⁷. Por último, Julio Aumente ocultaba como los demás integrantes del grupo su más indeclarable deseo: “Su secreto es que él ama a los efebos. Su cruz es que sólo a los aristócratas de apellidos, títulos o dinero.”¹¹⁸

Desde un punto de vista expresivo, Julio Aumente se sirve de distintas estrategias estilísticas que le permiten soslayar una exacta descripción de los atributos más sexuados, y, al mismo tiempo, excusar cualquier efusión o desahogo emotivos. Entre dichos procedimientos cabe señalar el uso de sustantivos de nula pertinencia sexual, apropiados para definir tanto el cuerpo masculino como el femenino, y el oscurecimiento metafórico o simbólico del contenido del poema. De este modo se produce la conveniente y necesaria despersonalización del discurso poético, concebido con una calculada ambigüedad. Tomemos estos dos ejemplos:

Vimos vemos los labios, granados prohibidos,
y sus verdes murallas las derriba el deseo.
Más sólo al beso son, cuando la boca prende
su presa torpe y dulce, roja forma, aire vano.

(“Si los cuerpos se cansan”, de *El aire que no vuelve*)

Qué dentro de esos ojos donde negras pestañas
brillan, vuelan, traspasan la persona que miran,
qué dentro de esos labios que un secreto rosado
guardan, aprietan breves tal cintura o ensueño.

(“Horizontes o nubes”, de *Por la pendiente oscura*)

El uso de “labios”, “boca”, “presa”, “ojos” o “persona” no permite aventurar una identidad concreta que se acomode a esta vaga descripción. El cuerpo se manifiesta como la sede generadora y receptora del deseo, sin importar qué rasgos masculinos o femeninos lo definen. El interlocutor poemático queda igualmente desdibujado en otras composiciones de expresión

117 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda...*, op. cit., p. 134.

118 Juan Bernier, *Diario...*, op. cit., p. 292. En esta obra las referencias explícitas a la homosexualidad de Julio Aumente son numerosas. Un ejemplo más: “Vive entre la ruina y la prodigalidad, gastando todo lo que gana, aunque ya no en amores aristocráticos y tipos de infantones, duquesitos y marquesitos que se dejaban tocar por un cheque o un viaje pagado. Ahora a sus amantes, en lugar de piso, les pone negocios con lo que se convierten en empleados no sólo de noche sino también de día.” (p. 503).

metafórica o simbólica. En las siguientes estrofas se vincula el arrebatamiento pasional con el pujante oleaje marino:

Ola como un incendio, sigue, avanza, devora;
en cuerpo de cristal hunde tu roja llama.
Deseo o barco que me empuja
mar adentro, a la risa de tus ojos dorados.

Nombre de espuma,
isla donde el cansado corazón descansa
su búsqueda insaciable,
como coral que brinda sus bancales de púrpura.
(“Ola como un incendio...”, de *Los silencios*)

El “deseo” es un “barco” que navega gozosamente hacia unos “ojos dorados”; el ser amado, “isla” que se ofrece reparadora al “corazón” extenuado por la persecución de sus anhelos. La realidad primigenia, la criatura deseada por el yo lírico, se halla metafóricamente transmutada en nuevas materialidades, exentas de nítidos rasgos antropomórficos que permitan una identificación patente del amante. Así sucede en:

Blandas rocas de esponja aún tierna,
duro coral blanco o rojo,
extensas islas o pequeñas superficies
momentáneo descanso pueden dar a un hombre.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

La persona amada comparece metafóricamente como “roca de esponja” o como “coral blanco o rojo”. En el primer caso se alude al agradable reposo concedido al amante; en el segundo, al desapacible asilo que la criatura deseada, contra un criterio racional, brinda al protagonista lírico. De cualquier modo, al renunciar a una detallada caracterización corporal se elude también el pormenor identificativo.

Existen, sin embargo, proximidades temáticas y estilísticas concernientes tanto a los poemas iniciales, de imprecisa diferenciación sexual, como a las composiciones recogidas en *De los príncipes*, elogiadoras de la sensualidad masculina, del “cuerpo masculino en todo su esplendor

pero también en su más cruda y prosaica realidad”¹¹⁹. Si confrontamos estos versos de “Al filo de las noches” (*El aire que no vuelve*)

Para mí la palabra; para ti la caricia;
para mí la sonrisa y el arco de tus cejas;
para mí el fruncimiento de tu labio rosado,

con estos otros de “Solos, en tu chalet, de madrugada” (*De los príncipes*), dedicados a José Eugenio de Cabo,

este pelo leonado que acaricio,
estos labios de agua, dulces, rosados, vivos,
esta suave pendiente de pómulos en declive,
este grato accidente –cicatriz diminuta–,

se observa una descripción análoga del rostro y un claro predominio de frases nominales yuxtapuestas. Estas coincidencias nos hacen considerar como indistinta la naturaleza sexual de uno y otro destinatario, cuya masculinidad se halla nítidamente especificada en el segundo fragmento.

En la primera estrofa de “Nuestro reino” (*Los silencios*) el amor (“reino”) se muestra como afecto benigno o beligerante, según la sazón:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

Desde una perspectiva bíblica, el nuncio celeste manifiesta un temperamento combativo parejo al comportamiento iracundo de los ángeles apocalípticos. Desde una concepción señaladamente cernudiana, se presentan como emisarios alados de pagana hermosura. Más allá de esta dualidad antinómica, el “reino amargo” significa la relación amorosa (“reino”) contraria (“amargo”) a la convención heterosexual. La modélica belleza del ángel se vincula con la belleza propia del cuerpo masculino¹²⁰, espiritualizado en un ser inmaterial.

119 Federico Bravo, “*Amantes, amantes...: Leyendo la poesía de Julio Aumente*”, en https://www.academia.edu/32959612/Amantes_amentes_Leyendo_la_poesia_de_Julio_Aumente, [21/10/20]

120 Daniel García Florindo, *La poesía de Juan Bernier...*, op. cit., p. 444.

El estudio del siguiente ejemplo nos conduce a similares conclusiones:

turbia sed no calma la yedra de los labios;
("Nuestro reino", de *Los silencios*)

Como en anteriores casos, la construcción metafórica y simbólica pretende minimizar el integrante sentimental del enunciado lírico, y, a la vez, encubrir la identidad del sujeto amado. El verso poetiza un sintagma de manido concepto ("sed de los labios")¹²¹ mediante un triple acompañamiento, adjetivo ("turbia"), verbal ("calma") y nominal ("yedra"). La "sed" irracionaliza el deseo amoroso¹²² insatisfecho; la "yedra" connota la enajenación de los amantes, confundidos en un posesivo abrazo¹²³; los "labios" nombran ilógicamente el recíproco contacto carnal. El epíteto "turbia", atendiendo a la naturaleza deshonesto e indecorosa de su significado, refiere una probable relación homosexual. En reducción prosaica puede convenirse que el deseo ("sed") de un amor efébo inconfesable ("turbia") no apacigua el arrebatamiento amoroso ("la yedra de los labios") ante un cuerpo de esplendorosa juventud.

III.3.3. La evolución vital de la experiencia amorosa

La lírica de Julio Aumente transita del sentimiento amoroso aún ilusionado, propio de los años primeros, a la estoica actitud propiciada por el amor ya extinto. La serena contemplación del cuerpo adolescente, junto con el enaltecimiento de sus delicias pasajeras, son la causa eficiente del deseo acuciante. A esta primera etapa de jubiloso conocimiento sensorial sucede el

121 García Baena se sirve de similar recurso. Según Martínez Fernández, el verso "con los cabellos hispido en rizos de serpientes", del poema "El pálido extranjero" (*Antiguo muchacho*) "es la poetización de la frase hecha 'ponerse los pelos de punta'" (*Grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 59).

122 En estos otros versos del mismo Julio Aumente la presencia jubilosa del ser amado apacigua la sed:

Agua o cielo, tu sombra.
No más sed.
Estás.
Mi dicha.
("Ola como un incendio...", de *Los silencios*)

Sentido análogo tiene este otro ejemplo:

Fue manial y siempre tuvo sed.
Está ya a salvo.
("Quien de amor...", de *Los silencios*)

123 Antonio Prieto, al estudiar la canción "Verde y eterna yedra", de Francisco de la Torre, escribe: "La yedra amante, abrazada al amado, que corría poéticamente desde Catulo se une también al valor de la yedra que coronaba a los poetas líricos, ayudando con ello a la transformación del tópico que realiza para sí Torre, enfatizando su imagen de verse caído, sin el 'color vivo' y gloria que fue su esplendor." (*La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respeto el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 392).

abatimiento y desengaño venideros, que conducen, por último, a la rememoración estéril de pasadas plenitudes.

III.3.3.1. La percepción sensorial del ser amado

En un momento inicial la teoría amorosa postulada por el poeta se funda en la ponderación de la apariencia juvenil, descrita desde el enardecimiento pasional. Ya desde el primer poemario, la razón primaria de la subyugante atracción amorosa reside en la belleza fulgurante del adolescente. Como el propio Julio Aumente confesaría a Bernier, “son dos cosas –dice– estrechamente ligadas en mí. Por encima, el apasionamiento; por debajo, el deseo constante de la carne.”¹²⁴. De este modo ha de enfrentarse la lectura crítica de estos versos:

El vivo, rojo, dulce labio,
línea brillante y fugitiva,
sereno el arco de los ojos
con el violado cerco oscuro,

como un relámpago escarlata
cruzan la vista y desvanecen
en el instante su belleza,
tal son fugaces los momentos.

(“La juventud no vuelve y pasa...”, de *El aire que no vuelve*)

Un cuerpo que se entrega no es difícil hallarlo.
Eso eras tú, un hermoso cuerpo divino y vivo.
Una breve cintura, un racimo dorado
en tus ojos brillando entre los días de agosto.

(“Al filo de las noches”, de *El aire que no vuelve*)

En poemarios posteriores, la descripción ensalzadora, inicialmente elusiva, identifica más concretamente un destinatario. La circunstancia histórica, más permisiva con la manifestación de comportamientos poco ajustados a la heterosexualidad dominante, consiente la exacta alusión personal. La atracción homosexual tiene así su expresión más cumplida en el encarecimiento de la beldad corporal masculina:

Esa piel que se estira en el pómulo limpio,
en tu cremoso, suave, tibio color cerúleo;

124 Juan Bernier, *Diario..., op. cit.*, p. 450.

ese labio entreabierto entre sueños mordido,
pelo rubio o ceniza que, Narciso, sacudes.

Azulada o violeta las cuencas que circundan
esos ojos rasgados, lagos de oscuras aguas,
cuello terso que vuelves hacia mi, prometida
la cómplice sonrisa que me inunda de muerte...
(“Redde mihi laetitia”, de *La antesala*)

La descripción del rostro amado es, en cierto modo, una explicación casi enumerativa de sus atributos, sin que medie criterio estilístico o conceptual que contradiga la identidad masculina validada por una mención explícita (“Narciso”).

La celebración reposada del esplendor carnal halla igual confirmación, si bien de distinto cariz, en el encuentro fortuito con el adolescente, que, en este segundo periodo creativo, acontece por lo común en un espacio urbano. En este sentido, se refiere en “Rendez-vous” (*La antesala*) la mínima anécdota que inspira la composición del poema:

Todos los días te veo, me miras de soslayo.
Con los libros al brazo, vas con tus compañías;
te sacudes la lluvia del mojado cabello
y entramos en tropel al caliente autobús.

El sujeto poemático se muestra turbado ante el poder de la belleza:

Tu hermosura la gritan todos tus camaradas,
no lo saben por qué, mas repiten tu nombre.
Belleza llega a todos de maneras distintas,
nadie es inmune a su absorbente encanto.

En “Pasión y muerte de Rodolfo” (*Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*) se prodigan las referencias locales (“Recoletos”, “Victor de la Serna”) y temporales (“madrugada”, “agosto”, “verano del noventa y uno”) que contextualizan el relato amoroso, abocado a un fúnebre final. Se menciona primeramente el momento en que amante y amado se encuentran azarosamente:

Te conocí una noche en Recoletos.
Tendidos en el césped, de hacer calles
cansados, lasos; los patinadores
hacen tertulia hasta la madrugada.

Seguidamente se insinúa el final desastrado del amante:

Hay que pagar, la dicha tiene un precio
cuando es tan alto el goce de la vida.
El amor funde el hielo, pero quema
–fuego que apaga el llanto de la muerte–.

En “Mourir d’aimer” (*Rollers*) se halla una nítida correspondencia entre la celeridad del medio de transporte empleado y el fugaz encuentro que en aquel se lleva a término:

y cuando tú un día ya seas mayor,
te acordarás de un achuchón del Metro
donde me diste, en unos días, calor,
y después me dijiste: *Vade retro...*

El acto contemplativo centrado en la tangibilidad de la belleza corpórea es completado, desde una distinta aproximación cognoscitiva, por una perspectiva dinámica que resalta la precariedad de la hermosura juvenil. De este modo, el carácter transitorio de la existencia urbana se traslada igualmente al urgente e inestable impulso amoroso.

III.3.3.2. El desengaño sentimental

Conclusa la pasión enardecedora que animaba sus años juveniles, el poeta ingresa en un nuevo estadio sentimental en el que la exultación jubilosa o el melancólico desfallecimiento han perdido su razón, principio relevante en una poesía de orientación vitalista. En esta nueva etapa se impone, en suma, una visión desesperanzada de la vivencia afectiva, estimada como progresivo alejamiento del ser amado.

En “Quien de amor...” (*Los silencios*) la experiencia amorosa es aún motivación culminante y excelsa realización de la vida humana:

La vida está vacía. Quien de amor no la llena
queriendo así ganarla, siembra polvo de oro,
[...]
dorados cardos lacerantes
donde en día de nubes reposar su cabeza.

El protagonista poemático es sabedor, no obstante, de cuán insuficiente y precario es el amor:

Pero el que amó solamente,
pero quien amó solamente,
una cortina de agua y el más rápido olvido
tendrá sobre la tierra y bajo el cielo,
bajo la tierra y sobre el cielo. [...]

El conflicto pasional, que comenzó a gestarse en el precedente poema, alcanza en poemarios posteriores una mayor preeminencia temática. En “Una sombra y sus nubes” (*Los silencios*) el cuerpo anhelado en su juvenil instante deviene creación de la razón embellecedora, remisa a una trascendencia perdurable:

Creamos un fantasma y con un soplo le damos vida
a imagen de nuestra propia creación.
Pero tras el cuerpo no hay sino el brillo de unos ojos,
aire denso o flores de una carne asida a puñados,
besada o mordida hasta volverla roja
como la verdad misma, sangre por la que vive.

Solo si se discurre insensible a todo estímulo externo, se triunfa sobre las circunstancias contrarias que dificultan un porvenir venturoso:

Hay quienes tapan sus oídos y ciegan sus ojos
de ceras húmedas. Nada más buscan.
Son felices. Tal mundo es su paraíso.

Únicamente el gozo efímero subyace a la satisfacción brindada por el cuerpo apetecido:

Sin embargo, una sombra de felicidad permanece
siquiera momentánea, si al menos el deseo la ha precedido
con sus antorchas lejanas al tiempo de la espera.

La soledad aguarda a quien pretendió ilusoriamente perdurar en la vivencia memorable de un amor nunca extinto:

Solos estamos otra vez. Irremediable. Siempre. Solos. Siempre,
con el alma desnuda ante el frío de un “¿quién?”.

“La soledad es un nombre...” (*Los silencios*) señala el aislamiento emocional postrero en este transcurso introspectivo del amor redentor al amor invalidado por una negativa experiencia. Desde una desvalida coyuntura, el poeta apela a la virtud vivificadora de la palabra:

Soledad, dime nombres.
Di palabras que puedan conmover este pétreo
corazón que tú hiciste.

Sin embargo, cuanto se obtiene es la fingida placidez del gesto afable, su mendacidad consoladora:

¿Dónde la paz? Se quiere comprarla
a quienes nada tienen sino sonrisa.

Tan solo la soledad, contraria al amor perseguido con voluntarioso tesón, conforta de pasadas adversidades con su prometido afloramiento:

La soledad es un nombre. Más que esto. Si existes,
en ti está, latente tal semilla en la tierra,
para un día florecer como lanza
—desplegada corola de colores sombríos—.

Ante una circunstancia aciaga de índole afectiva es plausible una actitud indagadora que busque respuesta a este acezante y angustioso desamparo. En este caso, la pregunta, mero pretexto retórico, se enuncia resuelta y explícitamente, sin esperar por ello una contestación concluyente:

Si morimos por alguien, ¿quien lo hará por nosotros?
La luz quema. Cerca está. Mas no vemos...
(“Navidad”, de *Los silencios*)

Yo te espero —¿vendrás, o he de aguardar en vano
tu presencia y venida como la primavera?—.
(“Felicite [1]”, de *De los príncipes*)

En otras ocasiones, la ausencia de respuesta desemboca en una negación patente, que delata el rechazo de quien se halla en una desamparada situación sentimental:

Alguien dice su amor y lo niega,

alguien pregona un corazón, pero no es por mí.
("Alguien pregona un corazón", de *Los silencios*)

En otras composiciones, el silencio, en tanto que grado ulterior de inactividad, es entendido como opresiva situación o desconocimiento. En su primera acepción, el silencio "representa al dolor callado"¹²⁵ ante el sinsentido del amor que, inequívocamente, se torna opresión y aislamiento pétreos:

El silencio es un muro, denso muro que ahoga
cualquier grito o agonía de un alma. No contesta.
[...]
Su opacidad se alza frente a nuestra voz
volviendo hacia nosotros como aturdido pájaro.
[...]
El alma es como cristal que voluntariamente se quiebra
ante el callar cerrado sin respuesta de un muro.
("El silencio", de *Los silencios*)

En su segunda definición, el desasosiego psíquico que preanunciaba un conturbador estado se ve sustituido por un mutismo actualizador de la vivencia dichosa:

Calla el alma. No sabe.
("Paseo marítimo", de *Los silencios*)

Una concepción neobarroca del amor, y de la existencia en su inabarcable diversidad, conforma el criterio ético y estético predominante en no pocas composiciones. La persistencia de lo perecedero, de la vacuidad aniquiladora y el juicio ensombrecido sobre la vida, la perpetuación de "la degradación o la muerte, no aparecen aisladas, sino asociadas a los de la belleza o el deseo, revelando una concepción de la existencia de raíz barroca."¹²⁶ En "Ceniza del amor" (*El aire que no vuelve*) se privilegia el contraste entre apariencia y realidad:

Si me amaron, amé. Palabra y realidad;

entre el sueño de la belleza corpórea y su disolución material:

lo soñado hecho cuerpo y como el cuerpo humo.

125 Luis Antonio de Villena, "Un acercamiento a la obra de Aumente", *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 19.

126 Luis Martín Estudillo, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007, p. 74.

O bien, entre la intensidad de lo vivido y su pronta e inexorable terminación, lección imperativa de la *brevitas*:

Tantos días amargos, tantas horas felices
con el amor vinieron y con él hoy acaban.

El pensamiento barroco resuena también en “Nuestro reino” (*Los silencios*) tanto en su trasfondo significador como en su registro expresivo. En la tercera estrofa se produce una disociación diferenciadora entre el amor como afecto de radicación terrena o como sentimiento de elevación urania. En sus cinco primeros versos se expone el sufrimiento connatural a la irrealizable satisfacción del deseo:

Nuestro reino es de alas de hiel lívida,
líquida como pez hirviendo y brillante;
heladas las espaldas, por su incipiente peso,
coágulos rojos se aferran a bordes desgarrados
de una herida, que nació por no querer ser hombre sólo;

mientras que en los tres restantes se observa una pretensión superadora de las humanas insuficiencias mediante un purificador ascenso hacia la región celeste:

de un deseado ascender
como luz, como flecha hacia áureas esferas,
donde un ave no puede, de tan puro, vivir.

En la cuarta estrofa destaca la esencia efímera de la belleza material, amenazada por su degradación o descomposición y desvirtuada por la falsedad de su apariencia. Como en la poesía barroca “se presta una atención especial a las manifestaciones más materiales del pasar del tiempo: la concepción de los cuerpos y las cosas, que desembocan en la muerte y las ruinas.”¹²⁷:

forma de ángel, maderas cuidadosamente apolilladas,
leños sin savia o esbeltos husos
vertical línea fingen su estructura mentida.

El discurso lírico apela miméticamente al pensamiento clásico, presidido por la inanidad de las aspiraciones humanas y la imposición insoslayable de la muerte, destino último de una existencia transitoria en un mundo de acuciante caducidad.

127 *Ibíd.*, p. 74.

III.3.3.3. La rememoración de la vivencia amorosa

Consunta la pasión inicial, el episodio amoroso antaño experimentado como inaplazable entrega es recordado con distinta intensidad. La ilusión indeclinable se ve sustituida por la congoja causada por el afecto perdido. En “Alba” (*El aire que no vuelve*) el yo poemático dialoga con el entorno natural, *locus amoenus* recreado por la memoria afligida de días pretéritos:

Ah, canción de los bosques
y las verdes praderas.
Hacia vosotros va
mi corazón cansado.

Aunque resplandezca pletórica la naturaleza, renovada bajo la luz naciente, el emisor poemático se siente abrumado por el pesaroso recuerdo y por el doloroso contraste entre la renovación cotidiana del mundo y la claudicación melancólica del poeta.

En “Por hacerme el interesante” (*Por la pendiente oscura*) la crítica autoinculpatoria lamenta la juventud vanamente desdeñada y confirma las paradójicas atribuciones de una existencia compleja en su disparidad irreductible:

Por hacerme el interesante
he perdido la juventud,
el amor tan buscado y vano
por hacerme el interesante.
[...]
La vida ha sido amarga y dulce,
fría y caliente, cruel y suave;
miré las cosas sin tocarlas
y a tocarlas me atreví a veces.

En consonancia con una situación rememorativa, cabe interpretar el poema como una recriminación acibarada hacia quien se aparta altivamente del común proceder:

por preferir seguir lo cómodo
y elegir el camino fácil,
he cometido mil errores
de volver atrás imposibles.

Y todo ello por mi culpa,

pues cuán fácil me hubiera sido
seguir el camino de todos
sin hacerme el interesante.

En “El viento frío de agosto borra ya con su esponja” (*Por la pendiente oscura*) se asimilan, por asociación simbólica, el apenado recuerdo de una relación sentimental concluida y el temprano anuncio del frío otoñal. Los primeros versos contienen una reflexión reposada sobre el sentimiento amoroso vencido por el tiempo devastador:

El viento frío de agosto borra ya con su esponja
tus iniciales nuevas grabadas no hace mucho...

Ausente de anteriores composiciones, la espiritualización neoplatónica de la materia visible concurre como nuevo motivo que, en nombre de la belleza incontestable, intensifica la percepción sensorial de la realidad:

Qué quedó del amor pasado sino el aire
y una sonrisa ahora si tus sílabas nombro;
una luz, resplandor; te asocio momentáneo
a un color, a una música, a un perfume ligero.

Existe, no obstante, una segunda interpretación que no enmienda la anteriormente mencionada: la decantación del propio sentir mediante el uso de un procedimiento correlativo. En una y otra posibilidad analítica es esencial el auxilio de un objeto de grata rememoración (“un anillo soñado”), agente compendiador de la belleza sensitiva que burle la acción arrasadora del tiempo:

Tu anular en la izquierda como cinta de oro,
un anillo soñado de serpiente y encanto.
Sólo prendas guardadas del amor son recuerdo,
cuando el amor levanta sus alas sin memoria...

En “Ieryssos” (*La antesala*) el poeta se entrega a la pagana mitificación de cuerpos de solar belleza en el fausto verano de las playas helenas¹²⁸:

128 El autor recuerda en esta composición el viaje que, junto a García Baena y José de Miguel, llevó a cabo por Italia, Grecia y Egipto en 1964. El propio José de Miguel escribe: “Llegamos de noche a Ieryssos, pequeño pueblo ribereño, al amanecer, embarcaríamos para la soñada visita. Recuerdo la noche de *retsina* y *sirtakis* en unas tabernas junto a la playa, confraternizando hasta el alba con la amable hospitalidad de los griegos.” (José de Miguel, “Dos poemas de Pablo García Baena: ‘Delfos’ y ‘Monte Athos’. Su génesis viajera”, en *Homenaje a Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento, núms. 9–10, 1995, p. 35).

Nave varada en la tormenta de Kerkira,
cuerpos chorreantes de agua, vestidos como de luz,
o el cimbreo sagrado del sirtaki bajo la choza de bálago
–acordaos, sí, acordaos de la guitarra de aquel ciego–.

Mas la memoria de la dicha vivida se ve también expuesta a la precedera norma de lo efímero:

Así el recuerdo de aquel verano, deshecho en mis días,
hoy vuelve. [...]

El deseo no se perpetúa y el amor sentido hacia un cuerpo de luminosa juventud es recordado en el instante presente de la existencia, concebida como tránsito hacia un nuevo estado vital.

III.4. La creencia religiosa

En la labor poética del grupo *Cántico* la creencia religiosa asume distintas significaciones: una lírica de inspiración sacra, una poesía religiosa de acorde intimista y, por último, una poesía de objetivación religiosa innecesaria¹²⁹. Estas tres variantes en torno a una misma circunstancia estética o reflexión dogmática se hallan también corroboradas en la lírica de Julio Aumente. En los poemas en los que la captación sensorial se constituye en norma poética preferente predomina el arte sacro en su plural concreción. En las composiciones centradas en la vivencia personal, la espiritualidad constituye un mero pretexto anecdótico para la individuación de la experiencia privada. En la poesía religiosa culturalista no resulta prioritario el tratamiento doctrinal, sino la desacralización de un suceso o figura bíblicos mediante un procedimiento de contextualización profana. No obstante la magnificencia ornamental de sus versos, no parece cuestionable la veracidad de su fe¹³⁰, tan cercana en ocasiones a la desviación heterodoxa. Guillermo Carnero afirma que “el rasgo más llamativo de la obra de *Cántico* [es] entender la religiosidad como un espectáculo y como un universo de exquisitez y de analogía con la experiencia vital propia, algo que no excluye la creencia misma pero la desplaza a un terreno secundario.”¹³¹ Luis Antonio de

129 Se sigue la conocida clasificación de Carnero: “poesía sacra”, “poesía intimista religiosa” y “poesía de correlato religioso prescindible”, es decir, “uso de elementos de filiación religiosa para expresar sentimientos o ideas que podrían haberse objetivado de otro modo.” (*El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 53).

130 Tampoco en otros poetas del grupo, como García Baena, para quien “la religiosidad [es] una presencia, digámoslo enseguida, en ningún modo reveladora de un mero afán esteticista o de una insinceridad, sino de algo que vuelve a brotar de las raíces del ser” (Antonio Colinas, “Pablo García Baena: claves para una poética intensa”, en Celia Fernández Prieto [ed.], *Pablo García Baena: misterio y precisión*, actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 63).

131 *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 97.

Villena escribe al respecto estas esclarecedoras palabras: “Varios de ellos [algunos de los poetas de *Cántico*] fueron [...] muy heterodoxamente católicos, al vivir parte de su religiosidad a la par de un claro y biográfico vitalismo pagano. [...] He visto como Julio Aumente iba a misa en la madrileña iglesia de Santa Bárbara, enfrente de la que fue su casa, sin dejar nunca de contarme pormenorizadamente sus aventuras homoeróticas de las tardes anteriores o sucesivas. Su Cristo no estaba negado con Adonis, ni mucho menos.”¹³²

III.4.1. La manifestación sacra de la religiosidad

La consideración prestada a los elementos más propios y definitorios de la religión católica resulta relevante cuando exteriorizan un ideario estético fundado en la extremada sensualidad y fastuosidad de los integrantes recabados. “Es bien posible –apunta Luis Antonio de Villena– que la imaginería barroca y el ámbito global de la Semana Santa andaluza y contrarreformista, explique anchamente la religiosidad de algunos poetas de *Cántico*.”¹³³ En el caso de Julio Aumente lo atestigua la numerosa frecuencia de personajes bíblicos (“Soneto a David Rey”, “Soneto a San Juan Evangelista”, de *El aire que no vuelve*), festividades religiosas (“Octava del Corpus”, de *El aire que no vuelve*; “Procesión sobre el río”, de *Los silencios*), la pasión de Cristo (“Soneto a la entrada en Jerusalén”, “Soneto al Descendimiento”, “Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*) y poemas de tema mariano (“A la Asunción y Coronación de María”, de *Los silencios*; “Dormición de María”, de *De los príncipes*). Por lo general, las composiciones señaladas participan de un canon estético de signo barroco y modernista. Son estampas ganadas por la plasticidad y visualidad estáticas de un personaje o acontecimiento sacros, pretexto versificador para el ornamento y el pormenor suntuarios. En consecuencia las especulaciones teológicas o dogmáticas quedan omitidas en beneficio de la circunstancia sensorialmente percibida y plásticamente recreada.

En “Soneto al Descendimiento” (*El aire que no vuelve*) el objeto poetizado (la sangre de Cristo) se transfigura en una detallada agregación de piedras preciosas, plena de indicaciones visuales (“claros”, “apagados”, “sombrios”) y táctiles (“dura”, “fríos”):

Dura amatista, claros cuarzos fríos,
topacios como tigres sosegados,
muerto rubí de rayos apagados

132 “*Cántico* y sus poetas, entonces y ahora”, introducción a *El fervor y la melancolía...*, op. cit., p. 15.

133 *Ibid.*, p. 14.

que turbia luz desata en rojos ríos.

Verdes berilos, ópalos sombríos
derramen su fulgor en tus costados.
Y a tus dulces cabellos desatados
ciñan corona los suspiros míos.

Tan solo el último terceto describe en apresurado esbozo el acto inspirador de la composición:

Desciende el cuerpo, muerto, en lento vuelo
–breve carne mortal–, que en llanto besan
manos de amor y sábanas de hielo.

El “Soneto a la Resurrección” (*El aire que no vuelve*) presenta igualmente una articulación bipartita, constituida, como en el ejemplo precedente, por una descripción metaforizada del paisaje que enmarca el suceso neotestamentario, sin asomo de subjetividades:

Derrama el val su verde vena umbria
sobre el monte que oculta su tesoro.
Cubren la piedra espadas, en sonoro
cinturón de labrada argentería.

El terceto final refiere con precisa brevedad la resurrección de Cristo, instante no tanto de beatífica serenidad cuanto de principiadora belleza:

Cristo resucitó. La madrugada
–áspid mortal de sueño–, en los jardines
cuaja diamantes con su luz helada.

El principio originador de esta espiritualidad reside en una precisa coyuntura geográfica (la teatralidad de la Semana Santa andaluza) e histórica (el nacionalcatolicismo de la posguerra), que da razón, a su vez, de un enardecido esteticismo, en consonancia con un fértil ámbito artístico.

III.4.2. El culturalismo religioso

El poeta recurre a un procedimiento objetivador, de carácter inapropiadamente religioso, para la precisión de acontecimientos o conceptos comunes que pudieran haberse considerado de muy diverso modo, tanto en el propósito compositivo como en la finalidad expresiva. Según Guillermo Carnero, el culturalismo religioso supone “la proyección del yo lírico en personajes y

circunstancias externas que lo expresan indirectamente y por analogía”¹³⁴. En “Por una fotografía” (*Los silencios*) se procede a la deificación herética de la criatura amada, objeto de adoración idolátrica. La correlación objetivadora se halla representada por el protagonista poemático que, como rendido creyente, ofrece el obsequioso tributo de su fidelidad amorosa al ser amado, dios tutelar:

Por ante tu presencia, sube
un alma como incienso litúrgico;
hacia tu rostro, el humo limpio y oscilante
de un cigarrillo tal antorcha,
ofrenda del creyente ante la efigie de su Dios,
a quien dirige sus confiadas súplicas.

En “Puertas del Paraíso” (*De los príncipes*) se recurre a dos conceptos teológicos para fijar espacial y psíquicamente una paradójica circunstancia afectiva: el “paraíso” se describe como lugar físico del amor ausente; el “infierno”, como estado anímico del amor vivido en su heridora plenitud:

Infierno de un amor por el que gritaría,
por el que yo estaría, por el que no entraría
jamás en el paraíso feliz de a ti olvidarte...

En el poema “En tu Getsemaní” (*Otros poemas*) se invoca una dramática escena neotestamentaria para delimitar el amor mundano en su secuencia vital: la atracción física del cuerpo juvenil, la renuncia resignada al fulgor carnal y el apartamiento último. La juventud lozana es contemplada como voluptuoso y desinhibido estado:

No sé si aún estás a tiempo, huye,
de este amor que ahora te ofrece sus frescas hojas,
sus tiernas yemas, tallos de dura púrpura,
el sedoso tocar de su piel en la noche,
el nácar de los dientes impolutos, blanquísimos,
ese rendirse en languidez a la caricia amante.

En el momento de la negación amorosa, la voz poemática se identifica con Jesús en la noche previa a su prendimiento:

134 Guillermo Carnero, “Nadar sabe mi llama la agua fría”: la poesía de Pablo García Baena”, en Celia Fernández (ed.), *Pablo García Baena..., op. cit.*, p. 82.

Mas tú no tendrás nunca ese ángel que te conforte,
ni el Padre que te salve cuando desfallezcas.
Sólo cuenta con el sudor de la agonía,
el helor de la luna en tu carne,
cuando ya estés solitario otra vez de nuevo.

Los versos conclusivos hermanan elementos constituyentes referibles al mencionado pasaje bíblico y otros nuevos de idéntica raigambre cristiana (“cordero”), con el fin de extraer provecho estético:

En tu Getsemaní nadie estará
sino el glacial silencio y la oscuridad terrible.

Huye si estás a tiempo, Julio Aumente.
Abandona el cordero exangüe;

la hora del amor, si alguna vez la hubo,
para ti ya ha pasado...

Se establece, pues, una correspondencia arbitraria entre el profundo abatimiento del poeta, causado por el desdén amoroso, y la atormentada espera de Jesucristo, de motivación divina. Al desacralizar la pasión de Cristo, se elude el sustrato anecdótico más intrascendente para intensificar una visión más individual.

III.4.3. El protagonismo divino en la confesión íntima

Si los poemas precedentes se ven señalados por una limitada subjetividad, en otras composiciones la voz poética traslada con templado acento un íntimo desasosiego. “Demasiada belleza” (*El aire que no vuelve*), poema programático de profesión vitalista, refiere con comedida emoción la hermosura corporal y el transcurso efímero de la juventud. Dios comparece como el confidente evitable de una meditación recorrida por la innúmera belleza terrenal:

Demasiada belleza pusiste en las criaturas,
Señor, desde aquel día de su creación primera.
Demasiada belleza en los ojos oscuros
y en el oro de otoño de la piel admirable.

“Memento” (*El aire que no vuelve*), poema “personal, existencial, que no religioso en primer grado”¹³⁵, gravita en torno a dos determinaciones vitales: la poquedad de nuestra existencia (*brevitas*) en un mundo extasiado de hermosura y la conciencia desasosegante de nuestra humana fugacidad (*memento mori*):

Pocos años nos diste, Señor, para vivir
en esta oscura tierra perecedera y frágil;
pocos años nos diste, Señor, pero nos pesan
a veces como grávidas cadenas infinitas.

El desamparo y la soledad existenciales suponen un contraste discordante en la composición, vertebrada en torno a una integración dual de contrarios. En esta estrofa la menesterosa situación afectiva del yo lírico, privado de consuelo amoroso, se opone a la apacibilidad de la existencia:

Dulce la vida es, Dios mío, mas olvidaste
que me has dejado solo en esta larga noche,
en la que permanezco como un árbol al viento,
mientras todos se aman suavemente en la sombra.

En los últimos versos se describe con pesarosa certeza una realidad oscilante entre su constatación inmediata, de positivas particularidades, y su esencia veraz, de más negativos matices:

Tristes son los caminos que alegres nos parecen,
amargos los senderos que vemos florecidos.
Tras la tarde violeta llega oscura la noche
y el corazón se rasga por las vanas palabras.

La postura vitalista, referencia central en la cosmovisión lírica de Julio Aumente, queda deslegitimada por una elegíaca estimación de la existencia. El sentido conjunto del poema reside, pues, en dos constantes temáticas (*memento mori* y *brevitas*) de dilatada proyección lírica, contrarias a la perpetuación irrealizable de la belleza terrenal y de la plenitud amorosa. Esta insuperable limitación genera una congoja de hondo acento existencialista, delatado por el empleo de un léxico de infaustas connotaciones (“larga noche”, “sombra”, “tiniebla”, “árbol derribado”).

135 Emilio Miró, “La imaginaria neo-modernista entre esplendor y soledad”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 21.

En “Navidad” (*Los silencios*) la festividad religiosa no aparece retratada como un tiempo de sincero compromiso afectivo, sino, por el contrario, como un hecho ceremonioso de reiteradas trivialidades:

La tradición brinda sus diversiones
repetidas sin ganas periódicamente.
Con regularidad, cada trescientos sesenta y cinco días
el Hijo de Dios viene al mundo para los hombres.

El hastío cede paso a la cruel indiferencia y a la impostura:

Mas hay también quienes en esta noche no ríen
aunque sus rostros resplandezcan, pero miran fuera del mundo.
Para quienes sus ojos son solamente espejos
donde los demás pueden ver lo que deseen.

En la segunda parte de la pieza domina un estado de apenado desengaño. El advenimiento del Salvador apenas es percibido en un mundo indiferente:

Tu venida es real como tañido casi imperceptible
en el silencio de un páramo donde nadie vigila.

Tras el impostado gesto fraterno, asoma el comportamiento feroz y despiadado:

En la tierra los hombres no desean tu paz
sino en esas horas. Solamente,
en ese día son hermanos.
Aunque en el breve descanso preparen sus garras
acrecentando sus fuerzas para una nueva lucha.

La ambientación estereotipada de la escena sucesiva, entre la decrepitud (“desempolvaron”) y la delicadeza (“acaricia”), desdice en apariencia esa violencia soterrada:

Sin embargo, esta noche las campanas tocan a gloria.
Los mayordomos desempolvaron sus oropeles
y tus ángeles acarician las doradas cabezas de los niños
bajo las verdes agujas de los árboles de Navidad.

En las dos estrofas finales, aunque se sustrae el detalle argumental mediante una elipsis oscurecedora, prima el instante de dubitación amorosa:

Dios que eres. Tú has muerto por quienes te traicionan,
pero muchos también han muerto por ti. Renaces.

Si morimos por alguien, ¿quién lo hará por nosotros?
La luz quema. Cerca está. Mas no vemos...

En definitiva, se parangona el fallecimiento y resurrección de Jesucristo con la carencia afectiva del propio sujeto lírico. La Navidad se convierte en un pretexto para enfrentar deseos irrealizables con convenciones cercenadoras de anhelos personales.

III.5. La conciencia social

La lírica de finalidad social, escasamente cultivada por nuestro autor, conjuga equilibradamente una técnica estilística de concepción depurada con el registro de íntimas contrariedades. Ricardo Molina, en una de sus anotaciones programáticas, aboga por “una poesía que mantuviera su dignidad y libertad poéticas sobre todo y frente a todo, pero que a la vez fuera fiel portavoz de los problemas, ansias, inquietudes, miserias y grandezas de la colectividad.”¹³⁶ García Baena, de forma coincidente, destaca la indeclinable singularidad de la labor creativa, sin privilegiar banderías de una u otra orientación estética: “Lo de menos es que la poesía sea social, intimista, de vanguardia, épica, culturalista, de la experiencia..., lo esencial es que sea poesía, si no estamos hablando de cosas distintas. Por lo demás toda poesía es social como humana; y los problemas de su entorno no le son ajenos al poeta. *Cántico* no hizo distinciones, ni cerró puertas a la poesía social de su época, ni de otro tipo”¹³⁷.

El propio Julio Aumente rechaza el valor de la “literatura como compromiso”, pues “eso es sociología y no me ha interesado nunca. Por esta razón dejamos prácticamente de escribir todos.”¹³⁸ Fiel a una premisa prioritaria de excelencia y rigor líricos, desaprueba una contextualización social del individuo común, si bien refleja sin esquematismos ideológicos una tensión dialéctica entre las clases dominantes y oprimidas. En la cuarta estrofa de “Mira el vidrio del mundo...” (*Cántico*) el comportamiento personal es arbitrariamente enjuiciado, según un

136 “La poesía social como épica contemporánea”, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 229.

137 Francisco Ruiz Noguera, “La vida y las palabras. (Entrevista con Pablo García Baena)”, *Homenaje a Pablo García Baena*, *op. cit.*, pp. 59-60.

138 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 86.

perverso principio de inequidad, más atento a la notoriedad social que al valor intrínseco de los actos:

Mira la caridad del bien vestido avaro
juzga nobles los hechos si rico es quien los tiene,
donde Dios condenara displicente dispensa
pues que no son ahora los pecados los mismos.

En “Bajo la lluvia mira...” (*El aire que no vuelve*) se recrimina ásperamente la mendacidad, el afán de posesión desmesurada y la iniquidad de los poderosos:

tierra de la mentira sin amor y sin fruto,
sin otra ley que oro y su risa amarilla.
[...]
Mas, si hay un fuego arriba, ellos lo tendrán todo,
los que con un suspiro liberan la pobreza,
aquellos que envenenan el paisaje si miran
y su presencia seca la sonrisa y los pájaros.

El poema “Incursión surrealista al modo de Juan Bernier” (*Por la pendiente oscura*) reúne dos nociones contradictorias. La primera se centra por entero en el repudio condenatorio de un cierto determinismo social, por el que únicamente las clases favorecidas pueden satisfacer sus aspiraciones materiales o afectivas; el segundo, por el contrario, ironiza sobre las certidumbres escatológicas:

Pobres niños del mundo, que sufrís
mirando con deseo lo que no se hizo para vosotros.
Inútil es que busquéis la mirada tierna de los poneyes
o su blanda pisada en los parques,
el color como llama de los balones multicolores.
[...]
Vosotros, muchachos de mono ennegrecido,
llenas las manos de carbón, grasa o herrumbre,
manos cuyas yemas delicadas perdieron sus antiguos atributos,
recubiertas hoy de espesa capa amarilla como de cuerno,

no deseéis a la frágil joven elegante
que al cruzaros se retira hacia la pared para no manchar sus vestidos.

El resto de la composición se guía por un irónico descreimiento. El credo religioso judeocristiano es censurado como instrumento opresor al servicio de una falaz promesa consoladora:

Cielos de canela, miel o raíz dulce
se os promete como premio en otro mundo.

Sin duda compensación suficiente
para los largos años gastados minuto a minuto de angustia.

Una escena grotesca entibia aún más la esperanza en un desagravio compensatorio de pasadas desventuras:

Vosotros tendréis ancha puerta
y orquestas de ángeles con sus armoniosos instrumentos
os dedicarán sus mejores músicas
en sus escalofriantes *loopings* celestiales.

La crítica exacerbada persiste ante el comportamiento altanero de quienes, hallándose en una situación de claro privilegio, pretenden medrar injustamente:

Los que envidiáis, pasarán por el ojo de la aguja,
para lo cual ahora en la tierra elevan continuamente sus puertas
por las que su creciente soberbia tenga libre paso.

Desestimada la posibilidad de una religión que conforte espiritualmente, el poema concluye con resuelta ironía ante la inminencia de una existencia imperecedera:

cuando el frío de la muerte os arranque de la miseria que tanto amáis,
cuando el mundo y su ceniza sean sólo un recuerdo,

cuando para los demás termine, vosotros comenzaréis el Paraíso.

El “Poema de la Audiencia” (*De los príncipes*), dedicado igualmente a Juan Bernier, supera una esquematización ideológicamente reductora de los desajustes sociales, si bien es cierto que se vitupera la inclemencia de una institución judicial. La idea central no puede ser más desazonadora:

En todas estas épocas del año hay un lugar
donde todos los dolores del mundo se reúnen.

Un lugar donde todas las miserias del mundo se muestran con su más cruda luz.
[...]
Es esta casa en la que se juzga por el hombre
lo que por nadie puede ser juzgado.

De naturaleza descriptiva, la composición ofrece el tránsito anónimo de seres desvalidos e inermes ante el despiadado aparato judicial.

Veo en ella, en su pequeña sala de acusados,
hombres, mujeres, muchachos con las manos encadenadas.
Sentados están fatigosamente en un largo banco de madera,
pues esperan el momento de comparecer ante los jueces.

La conclusión torna nuevamente sobre la cruel desatención que el hombre común recibe de un órgano judicial insensible ante el ajeno sufrimiento:

Mas vanamente esperan el consuelo de aquéllos [*sic*],
de aquéllos [*sic*] que los ven y los ignoran,
de quienes son testigos, actores de toda esta comedia,
tragedia fría, inasible,
fría y helada como el alma de la Justicia misma.

Como Bernier, a quien rinde tributo, Julio Aumente proclama su preferencia por una “poesía ética, escrita desde el más notable instinto humano, el de la compasión y la magnanimidad al margen de confesionalismos ideológicos o recompensas futuras.”¹³⁹

III.6. La experiencia temporal en su dimensión objetiva y subjetiva

Al abordar este motivo cumple señalar una doble diferenciación: un tiempo biográfico, concebido objetivamente como flujo destructor del devenir vital o como momento de estática perfección; y un tiempo interiorizado, de condición simbólica o alegórica.

En exacta coincidencia con la vida humana, el tiempo abarca dos extremos delimitadores, la juventud y la vejez. La juventud es sentida como expresión culminante de la existencia; la

139 Daniel García Florindo, “Juan Bernier o La compasión pagana”, en Juan Bernier, *Poesía completa, op. cit.*, p. 27.

ancianidad, por el contrario, es observada como ignominiosa declaración de decrepitud. En “La juventud no vuelve y pasa” (*El aire que no vuelve*) la edad juvenil acontece con apresurada brevedad, constatación tópica del instante huidizo que, como término objetivo de correlación, se ejemplifica en la líquida imagen del agua fluyente:

La juventud no vuelve y pasa,
se va y no vuelve sin remedio.
Tal onda azul que sobre el agua
desaparece y se confunde.

En los versos sucesivos el tiempo se percibe como una abstracción apriorística desligada de las vivencias personales:

y la hora actual es ya otra hora
que entre los dedos se deshace.

Su transcurso es indicio admonitorio de la efímera condición de nuestra vida, situada en los umbrales del instante último:

En el espejo se refleja
rápido el paso de los días,
alta su voz que silenciosa
de lo que somos nos advierte.

Por último, la acción devastadora del tiempo encumbra la belleza terrenal, al tiempo que impide insospechadamente su perfecta realización:

mientras el tiempo ostenta y quema
toda belleza y su delicia.

En “Ausencia de Gianni” (*El canto de las arpías*) la juventud conclusa del emisor poemático

Era tan hermoso ser joven

se contrapone a los años juveniles del amante, vividos, no en el acto recordatorio de una edad finita, sino en la exaltación del momento presente:

es tan hermoso ser joven
como tú lo eres, mi Gianni,

potro que corres mi carrera.

La juventud, por último, se distingue como acogedor y reparador refugio frente a las sórdidas contingencias y prosaicas desventuras:

Abrígame en tus brazos duros,
acógeme en tu duro pecho,
dame el sonreír de tus pestañas,
de tu boca roja el desdén.

Conocido el arraigado vitalismo del poeta, la vejez, esperada antítesis de la hora juvenil, es vivamente rechazada. En “Piadosa costumbre” (*Las criaturas de la noche*) se refiere el hábito de la “gerontomaquia”, que tenía lugar en épocas pasadas en Córcega o Cerdeña:

una antigua costumbre pervivía en los nativos:
matar a los ancianos aplastando sus cabezas.

Este uso “piadoso” se vio sustituido por la compasión y caridad católicas, no menos perniciosas que la extinta costumbre:

Hoy en día, la ética de Occidente,
la católica fe, la sustituye
por dejarlos errantes en su degradar diario,
viviendo entre las gentes, ajenas en su quehacer,
apiñándolos en residencias –sólo de nombre–,
abandonados por sus hijos por ir en vacaciones
como perros a los que se cuidan en algunos momentos.

Mas la vejez, antes que venerable edad, es el tiempo de la decrepitud física. De ahí que el poeta exclame patéticamente:

¡Humanidad, aplástanos,
aplástad a los ancianos!

Frente al previsible decurso de la existencia y la consiguiente anulación de la identidad biológica, pervive un tiempo estático de positiva apreciación. En la siguiente estrofa de “Para olvidar un cuerpo” (*Otros poemas*) se consagra el amor como continuidad perdurable:

La brevedad te buscas,

no la siente ni quiero.
Busco perpetuidad,
un amor como el nuestro.

En “¡Ven ya, mi último amor, con tus manos doradas” (*Otros poemas*) el ruego de una amada presencia deriva en una anhelante exaltación del cuerpo ausente:

¡Ven ya, mi último amor, con tus manos doradas,
ven ya con tu sonrisa a flor de labios,
con tu morena tez y tus mejillas,
con tus ojos que párpados ensombrecen y enturbian!

En ocasiones un estricto repertorio simbólico, conformado por idénticos términos, comunica un concepto indistinto. A tal fin, basta integrar dos nociones temporales (“noche”, “verano”) y un referente floral (“rosa”) en una misma escena lírica para colorear con sensibilidad subjetiva una neutra descripción paisajística. Tomemos este primer ejemplo:

Hilo de fuego rompe en mil cristales
transparentes la luz de atardeceres.

[...]

Aire, flor, junio mismo agonizante
como un amor adolescente y leve

[...]

Adolescente amor de vida breve,
como una rosa herida en el verano.

(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

El crepúsculo supone el inequívoco tránsito de la luz vespertina hacia una nocturna región de penumbras. Junio es un símbolo de identidad alegórica, siendo así que a cada estación del año le corresponde un determinado momento vital: la primavera aparece investida de un adolescente candor, en tanto que el verano representa la madurez pasional de la juventud¹⁴⁰. La rosa tributa su delicada hermosura al tiempo destructor. Estos tres símbolos son representaciones de la

140 “En la visión alegórica de la vida humana, si el otoño representa la madurez, el estío representa la plenitud sensual, la adolescencia, la juventud. En la obra de García Baena podría oponerse *Antiguo muchacho* (1950), que cae hacia la melancolía (otoñal) a *Junio* (1957), que cae hacia la pasión sensual (estival)” (José Enrique Martínez Fernández, *Grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 57). Existe también un tiempo no alegórico, de denso contenido irracional: “el invierno, para mí, es, en toda circunstancia, un envejecimiento. Recuerdo los largos, calurosos días de estío, y siento extraña impresión al evocarme a mismo desnudo, feliz, olvidado, en la orilla del río, atento sólo al fluir del agua, al calor de la tarde y a la tibieza del viento...” (Ricardo Molina, *Diario...*, *op. cit.*, p. 40).

transitoriedad y disolución inexorables de instantes y afectos, crudas seguridades atemperadas por un desvaído neorromanticismo.

En “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*) se reconocen idénticos términos de pareja significación irracional:

Pasan los días, y las horas
deshojan su lenta agonía,
sobre las rosas que se agostan
en los jardines del estío.
[...]
Junio despliega ya su cielo
como una antorcha entre los montes,
[...]
La tarde muere y sus colores
funden el gris y el rosa malva.

Las rosas evocan la irreparable caducidad de la belleza y avisan, desde su frágil condición, de la vertiginosa huida de los días. Junio anuncia alegóricamente la conclusión de una adolescencia intuida, más que enteramente afirmada. La tarde y la llegada del ocaso, signos de acabamiento, realzan la nota efímera de cuanto paradójicamente busca su estabilidad y perduración temporales. Se observa, pues, como mediante estos tres significantes simbólicos el poeta nos advierte de la intrascendencia de la belleza, pronta a desvanecerse; de la brevedad de nuestro tiempo, y, por último, de la inestabilidad y limitación de los goces humanos.

III.7. La muerte como aniquilación o suspensión vitales

Aunque su prevalencia temática en el conjunto de la obra poética de Julio Aumente pueda ser comparativamente menor, al igual que sucede con otros miembros de *Cántico*¹⁴¹, no por ello es menos rigurosa su construcción conceptual, articulada en torno a dos núcleos significadores: privación disminuidora de las expectativas vitales y acontecimiento conclusivo en el devenir biológico. En cualquier caso, el poeta, guiado por una aguda conciencia de temporalidad, no muestra una actitud inquisitiva de la sustancia ontológica, ni atiende tampoco a trascendencias éticas. “La tragedia del poeta –advierte inteligentemente Vicente Núñez– sería la del ser que está

141 “No fueron los poetas de Cántico cantores de la muerte. Estaban demasiado ocupados en beber el vino denso y amargo de sus vidas” (Pablo García Baena, “Última elegía”, en *Los libros, los poetas...*, op. cit., p. 94).

puesto como una fuerza dentro de lo perecedero, y que, en sucesivas comprobaciones de fracaso, cobra conciencia de su más terrible y acelerada caducidad.”¹⁴²

En cuanto suspensión ilusoria de la existencia o negación figurada de la vida como pletórica realización se impone un ilimitado nihilismo. En “La desdicha llama a una puerta” (*Los silencios*) no existen categorías axiológicas que sirvan como modelo de comportamiento:

Hay gentes que lloran sin saber porqué
y sin saber porqué secan su llanto.
Gentes que miran una flor y sonrían
y gentes que pisan con sus pies las flores.

El sufrimiento sensorialmente percibido, el dolor contemplativo y estático, hacen de la muerte una anhelada realidad:

Hay un sol o cielo que te queman y dicen
cómo a pesar de tu dolor no estás muerto,
con tus deseos o dedos cortados, sangrante, a tu despecho vivo.

La circunstancia cotidiana conoce también situaciones de minoración vital, instantes oscurecidos por la incomunicación y el aislamiento:

Enteros de cuerpo, tal agonizan
indiferentemente sentados ante la mesa familiar.
Una habitación se llena de nubes invisibles.
Hielos que amparan a cada cuerpo de los otros.
(“Navidad”, de *Los silencios*)

En “In pace” (*La antesala*) el desagrado y hastío existenciales, consecuentes con las desventuras amorosas vividas, inducen al recogimiento y al retraimiento en la meditación desapasionada. La memoria se deleita en la belleza en otro tiempo poseída y en los cuerpos felizmente nombrados por el recuerdo:

Sentado está y ausente, silencioso
aquél que persiguió belleza tanta;
hojea las cartas, fotos ya amarillas,
cuerpos cuya hermosura tanto deseara y tuviera.

142 “*El aire que no vuelve*, de Julio Aumente”, en *El suicidio de las literaturas...*, op. cit., p. 84.

La reclusión física, en consonancia con un estado de postración psíquica, rebaja el extremado vitalismo del sujeto lírico. Una vez concluso su paroxismo amatorio, subsiste únicamente el alivio reparador de la belleza inerte:

Bien preparó el reducto, recluido
en su claustal recinto, voluntario;
belleza inanimada, los objetos que adora
ellos le dan cuanto los hombres niegan.

Los versos conclusivos son, a mayor abundamiento, una melancólica consignación del fervor consunto que antaño colmó la vida con su poderoso estímulo, barroca “percepción de la muerte como única salida al *fastidium vitae*”¹⁴³:

Aunque parece vivo, ya está muerto.
Dormido sueño en féretro violeta...

El esteta que protagoniza “A tu medida” (*La antesala*), a quien la vida rehúsa la satisfactoria consecución de sus más íntimos propósitos, reconoce la muerte como acontecimiento de artísticas connotaciones. Desde un ángulo estudiadamente decorativo, no hay angustia ni desgarramiento existencial, tan solo una plácida aceptación que embellece el final ineluctable:

Una corona para ti tejieron
desde tu nacimiento las tres Parcas;
dinos cuál la prefieres, si de rosas,
marfil nenúfar, mirto funeral
o adelfa amarga; puedes escogerla.

Esta actitud no excluye el escenario suntuario ni el desapego antiesteticista en la renuncia de cuanto fue razón de vida:

El severo lacayo de encendida librea
ya te lo anuncia por la entreabierta hoja.
Elige displicente qué túnica llevar: es importante
–violeta o amaranto, satén sedoso y suave–.

Escogedlo por mí. Con tristeza me vuelvo.

143 Francisca Noguera Jiménez, “Pablo y la melancolía”, en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 58.

El fallecimiento, por último, se explicita como retorno a la esencia primigenia del cuerpo despojado de toda inútil indumentaria:

Vamos ya. Sólo quiero que me entierren desnudo.

La muerte es considerada como fúnebre conclusión del decurso vital en los versos finales de “A la muerte del rey Don Sebastián” (*Por la pendiente oscura*). Se lamenta la juventud truncada por un destino desventurado, la existencia prontamente malograda. En palabras de García Baena, “como el infortunado rey, el poeta será su propio fantasma vagando por los campos de batalla carnales en el encuentro de la ceniza de los trofeos”¹⁴⁴:

Si sombra fue, no cuerpo, Sebastián el Rey niño,
cabello que la noche oro convierte en yelo,
quedó en África siempre, tal ignorado aire
sin destino ni origen, solamente un suspiro.

En “Juan de Mena” (*Por la pendiente oscura*) el poeta se desentiende del pormenor histórico para demorarse en el luctuoso desenlace:

Así Don Álvaro, y tú, poeta que lo ves morir,
mira el solemne cortejo que acompaña a la muerte,
el paso menudo del asno y sus negras gualdrapas,
el salmodio –como fuente– del fraile,
el cadalso y su último sitio en la tierra.

De la cortedad de la vida y la condición igualadora de la muerte dan noticia estos otros versos:

alguien para quien un príncipe o un lacayo no son sino formas pasajeras
de la temporal verdad de esta vida.

En “La vita non à [sic] senso...” (*La antesala*) se indica la patética insuficiencia cognoscitiva para hallar sentido y fin a la existencia. El personaje central de la composición afirma tras una vida de acongojantes vicisitudes:

Caro Giulio, la vita non à [sic] senso...

La esperanza en una existencia perdurable no goza, sin embargo, de ningún crédito:

Si hay otra vida... Acaso. Vendrán otros.
 (“Quien de amor...”, de *Los silencios*)

144 Pablo García Baena, “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas...*, *op. cit.*, p. 103.

La muerte supone también el adentramiento pleno en el ser amado y la fusión unitaria desde una regocijada materialidad:

Quiero morir así, húndeme,
si tú me abrazas, en tu muerte.
(“Si tú me abrazas...”, de *Los silencios*)

El vínculo amoroso deja de ser principio sustentador de la existencia y la muerte se muestra como acogedora posibilidad.

III.8. El espacio natural

El paisaje, en sus trazos más esenciales, se expresa como lugar ácrono y arcádico de la experiencia amorosa (función contextual), o bien, como fiel trasunto de un estado anímico (función simbólica). La contemplación armoniosa de la naturaleza, descrita con sensorial minuciosidad, no guarda relación con la caótica deshumanización urbana, referida con descuidado prosaísmo. En la primera hallan reflejo las íntimas vivencias, de orden palmariamente amoroso; en la segunda, sin excluir aquellas, encuentra amparo la experiencia conflictiva, desarraigada o marginal.

III.8.1. La naturaleza contextual

La naturaleza sirve, por lo general, para situar espacialmente el sentimiento amoroso. El paisaje es captado sensorialmente según una precisa voluntad caracterizadora de índole clasicista, tanto en la mención de componentes acuáticos y vegetales (fuentes, ríos y arboledas) como en la ordenada conjunción poemática de cada uno de ellos. En las primeras estrofas de “Granada” (*El aire que no vuelve*) la naturaleza meridional no aparece descrita como un ámbito de evasión hedonista, sino como un paisaje eximido de resonancias localistas. Para Julio Aumente como “para los poetas del grupo Cántico (y en concreto para Pablo García Baena) la naturaleza no es un tema o un concepto que remita a lo local, lo costumbrista o lo meramente rural”¹⁴⁵. El agua rumorosa, los bosques de sombra apacible o las enhiestas hileras de cipreses componen un nuevo *locus amoenus*, donde el afecto amoroso es percibido como serena vivencia:

Contigo estaría
aislado del mundo,

145 Antonio Colinas, “Pablo García Baena: claves para una poética intensa”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena...*, op. cit., p 55.

[...]
El rumor del agua
se llevó las rosas,
los bosques umbríos
atrás han quedado.

Tejen los cipreses
sus largos caminos;
la verdina cubre
tu paso y el mío.

En “Canto a Puente Genil” (*Por la pendiente oscura*) se detalla un paisaje de crepusculares sensorialidades, descrito, sin embargo, como una visión idílica de luminosa magnificencia:

Cuando en tu Puente muere el sol del día
aguas espejan, mármoles refulgen,
vitral de fuego es puro el horizonte,
brilla el olivo y su amarillo polen
entre los huertos, y entre los granados
aves habitan tu agonal paraíso.

Guiado por un afán contemplativo, el poeta evoca un espacio pródigo de excesivos pormenores en el exuberante cromatismo de sus frutos ubérrimos:

Huertos de Arabia entre los arriates
florece en espléndidos joyeles;
rubí, la poma que en rubor enciende
sus escarlatas curvas de piel suave;
las púrpuras ciruelas, amatistas;
topacios encendidos, los membrillos;
todos en su belleza compitiendo
bañados por la luz del sol y el agua.

Sobrepasado por la magnitud inconmensurable de la belleza, se desea la muerte confortadora, anhelo panteísta de disolución personal en el seno de la naturaleza:

lánguido el cuerpo junto a tus riberas,
morir, oh sí, morir entre tus huertos.

En “Elegía de La Granja” (*Por la pendiente oscura*) se celebra la naturaleza desde una observación lúcidamente descriptiva y no desde una subjetiva impresión de cualidad irracional.

La descripción paisajística general se ve completada por una exposición más concreta de las naturales particularidades. Así, el itinerario recorrido por los amantes en su paseo ocioso una tarde estival es atentamente anotado, tanto en los detalles de mayor indefinición geográfica,

Por la estrecha vereda, cerca de ti unas veces,
[...]
Al llegar al torrente que se pierde en el bosque,
siempre me preguntabas: “¿Adónde irá este arroyo?”
[...]
Hacia el cuartel, perdidas, se oían las trompetas
que llamaban a lista a ignorados soldados,

como en aquellos otros de más exacta indicación:

Salíamos al camino –casi todos los días–
que a la cueva del Monje conduce con sus cuestas.
[...]
Y yo te respondía que tal vez hacia el río,
helado y frío Eresma, sombrío y silencioso.
[...]
¡Ah, qué hermosa la vida en estas tardes suaves
de los meses de estío, allá en San Ildefonso,
junto a los verdes árboles del Hotel Europeo...!

En “Vado de las carretas” (*De los príncipes*) el paisaje es observado en su doble dimensión vegetal y acuática. Objetivamente percibido en sus propiedades visuales y táctiles, predomina una cierta minuciosidad descriptiva en la creación poética de un ámbito ameno:

¡Cuándo volveré a ver los blancos álamos,
los pinos verdes, el ramaje oscuro,
su brillo cegador, cauce azulado...!

El cuerpo del amado comparece en este espacio de natural fulgor como parte esencialmente integrante:

¡Como recuerdo ahora que estoy lejos de ti,
el deslumbrante blanco de tus piernas esbeltas,
como macizas torres de marfil elevadas!

La naturaleza, atemporal e inmutable, se vincula a la experiencia vital del autor al exaltar el amor como hecho igualmente natural y, por tanto, ajeno a abstracciones especulativas.

III.8.2. La naturaleza simbólica

La flora y el paisaje no son solo objeto de una mera representación referencial sino también de una interpretación estética de matices irracionales. Como trasunto de la perfección inmutable, la rosa alude a la belleza imperecedera:

tal la rosa adorable
se expande en ondas y sutil rebosa
pródigamente dulce, ola a ola,
la fragancia que colma su corola.
(“Canto a Córdoba”, de *Otros poemas*)

Como paradigma de temporalidad, refiere la brevedad y fugacidad de la existencia:

Adolescente amor de vida breve,
como una rosa herida en el verano.
(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

sobre las rosas que se agostan
en los jardines del estío.
(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

La adelfa designa la entrega pasional como acto revestido de prohibidos atributos:

En cuerpos como adelfas anidaste tus sueños
gozando de su pálida felicidad amarga.
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

Considerada en su realidad conjunta, y no en sus singulares términos, la naturaleza es juzgada como manifestación óptima de “la gracia y belleza” terrestres:

Ídolo, sí, serás, para mí toda clave
de la gracia y belleza que hay de amable en el mundo:
el río, el bosque, el árbol, las nubes, el color;
el fuego, el aire, el campo, la piedra, las montañas,
(“Calle de Abéjar”, de *De los príncipes*)

O bien, como totalidad culminante del hecho amoroso en su mayor intensidad y expresión afectivas:

Lo que ayer tuve y era para mí tierra y vida,
cielo, espejo, agua honda en bahía solitaria,

hoy es memoria sólo, sombra será mañana.
("Elegía", de *De los príncipes*)

Más complejo es su sentido en "Una roca dejamos..." (*Los silencios*). El paisaje marítimo evoluciona de la referencia denotativa a la impresión subjetiva. En la segunda estrofa se contempla escuetamente un espacio portuario, sin más propósito expresivo que el meramente descriptivo:

Un verde frío viene de las aguas
oscuras del Atlántico. Junto a los diques
un sol rojizo agrisa sus sangrientos coágulos
sobre barcas que van de una orilla a otra tierra.

La tercera, por el contrario, se halla conformada irracionalmente por una contraria dualidad, cercana al idealismo platónico: en un plano elevado, se sitúa la pureza celeste surcada por las "aves"; en un plano inferior, la sordidez de las aguas:

Aves del puerto flotan en silencio. No manchan
sus plumas. La suciedad ondula en la superficie
irisante y espléndida bajo los últimos rayos de luz.

En la construcción simbólica de "Vórtice" (*La antesala*) se conjugan temporal y espacialmente tres líneas discursivas de expresión irracionalista. En primer término, el jardín neoclásico, concreción de una proporción geométrica y claustal:

El capellán pasea, breviario en mano,
por los senderos laberínticos recortados entre bojés,
jardín geométrico que circunda el Palacio
de Vaux, residencia de los reyes de Francia.

En segundo lugar, la amplitud del bosque fragoso e intrincado:

Termina el jardín y se adentró en el bosque,
selva espesa y extensa donde la caza es abundante,
entraña nunca visitada, el sol no la penetra,
cavernas de verdor, raíces y lianas entrelazadas.

Por último, la acostumbrada sucesión de días y noches:

La noche viene y la tarde se va. La luz
incierta casi no existe en la entramada maleza,

rojas sombras, acaso bordean el filo de los limbos,
un muriente dorado se oscurece en las hojas caídas.

El primer componente indicado propone inequívocamente el orden civilizador de la naturaleza sojuzgada; el segundo, en su extremo opuesto, el caos y el desequilibrio ajenos a la intervención humana; el tercero, por su parte, gravita en torno al tránsito de la luminosidad diurna, de sentido positivo, a la oscuridad nocturna, de valor negativo. En la noche, en efecto, se consuma la violación del adolescente hallado casualmente en el vagar ocioso del capellán, hecho brutal que impide al poema “quedarse en una mera estampa histórica, en la parodia de un medallón renacentista.”¹⁴⁶

III.9. El espacio urbano

La reflexión lírica sobre la ciudad comprende un espacio urbano idealizado, en sintonía con una reinterpretación barroca de Córdoba; un entorno cotidiano en el que acontece la experiencia amorosa; y, por último, un lugar de belleza emblemática, reconocido tanto en su inmutabilidad artística como en su inexorable decadencia.

En el primer poemario, *El aire que no vuelve*, se ahonda en una contemplación esteticista de la ciudad andaluza, aunando la expresión descriptiva de omnipresente sensorialidad con la memoria exaltadora de un fecundo legado artístico. Los “Seis sonetos a Córdoba” se presentan como un conjunto poemático similar en sus aportaciones estilísticas, afianzadas en la asunción de la norma barroca, y en su idéntico recorrido geográfico, congruente con el enaltecimiento de “la ciudad materna, con espíritu heroico y exclamativo”¹⁴⁷. El poeta emplea un mismo patrón asociativo, cuyos componentes vinculados se suceden y alternan en distintas variaciones terrestres (“campiña”, “sierra”), vegetales y florales (“palmas”, “palmeras”, “limón”, “granada”, “naranja”, “higuera”, “olivar”, “pino”, “laurel”, “jardines”, “flores”, “jazmines”), acuáticas (“corriente”, “Guadalquivir”, “río”), musicales (“violines”, “guitarras”, “lira”), arquitectónicas (“torres”, “murallas”, “muros”, “puente”, “molino”) y religiosas (“arcángel”, “mártires”, “vírgenes”). Una cierta simplificación conceptual preside esta visión de Córdoba, centrada en la naturaleza, el arte y la religión como reductor e incompleto sumario de un más complejo ámbito urbano.

Otro tanto es posible afirmar de “Canto a Córdoba” (*Otros poemas*), composición encomiástica de diáfana tonalidad gongorina. La Córdoba enunciada, dentro “de una retórica y

146 “Julio Aumente: el lujo de la inteligencia”, en Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer...*, op. cit., p. 229.

147 “*El aire que no vuelve*, de Julio Aumente”, en Vicente Núñez, *El suicidio de las literaturas...*, op. cit., p. 85.

entonación clasicistas, de un deliberado regusto un tanto arcaizante”¹⁴⁸, se corresponde con la sucinta enumeración de sus esencias artísticas:

Mármol, bronce, blancura, poesía,
oh Córdoba de torres coronada,
oh Córdoba callada,
cuyo silencio es voz de Andalucía.

La ciudad andaluza es, sobre todo, una ocasión inexcusable para el alarde culturalista de pretéritas grandezas. En este compendio admirativo de esplendores literarios y proezas bélicas huelga por inoportuna la delimitación de un espacio urbano de personales resonancias. Córdoba no interesa más que como pretexto glorificador de un pasado meritorio:

Por el cielo sublime del idioma
—águila sin rival—, Góngora impera;
rojas rosas florece Primavera
en el culto vergel de Luis Carrillo;
Ximénez de Quesada altivo doma
los hombres y elementos,
añade a tus laureles nuevo brillo
y da a tu nombre a los indianos vientos
con voluntad, alzando diamantina
noble ciudad en la meseta andina.

En los últimos libros, sin embargo, se asiste al declive de las alusiones artísticas e históricas, frecuente en una ciudad mitificada, frente al discurrir cotidiano y la anécdota personal. Sus notas caracterizadoras son la trivialidad biográfica, el hedonismo desencantado, la ironía desacralizadora y, en general, un realismo contextual de vulgar inspiración. En “Mourir d’aimer” (*Rollers*) la ciudad es interpretada compendiosamente mediante una serie de prosaicas apuntaciones. Las estaciones del metro, irónicamente comparadas con el Calvario de Cristo, se corresponden con cada uno de los instantes en los que el amor inesperado asalta fugazmente al emisor poemático:

Siete estaciones —menos que un Calvario—,
recorriéndolas a diario,
desde Serrano hasta Alfonso XIII,

148 Carlos Clementson, “La estirpe de Góngora. Imagen y metáfora en la creación poética del siglo XX”, en *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, Madrid, Encida, 2011, p. 87.

vaivén diario que en el vial nos mece,
[...]
En Clara del Rey, Santa Rita, amor,
a tus dieciséis me dijiste adiós.

En “No la puedo criticar” (*Rollers*) la experiencia urbana se asienta de manera dominante en la apresurada búsqueda del amado, en un recorrido representativo de la desesperación amorosa:

Cruza jugando el tipo
por Plaza de Colón.

Regatea segura
entre los coches, rauda.
Sube a la plataforma,
torna y vuelve al Paseo.

En “Hacienda de Pavones” (*Otros poemas*), la ciudad es referida mediante una apuntación realista:

Autobús, Retiro, Moratalaz, nos acerca,
(yo te miro a los ojos, acerados, coléricos)
mientras oprimo tu cadera prieta
y un resplandor creo ver en tu mirada...

La urbe es descrita como una abreviada sucesión de lugares en los que el amor inesperado, surgido de un encuentro imprevisto, alumbra gozosamente la vivencia cotidiana.

Desde muy distinta perspectiva, “Bergamasque” (*La antesala*) evoca con descriptiva objetividad la ciudad de Bérgamo. Su belleza sobrecogedora suscita un sentimiento de incredulidad, y, seguidamente, una impresión evanescente y ensoñadora. La lánguida belleza otoñal se complace en un perentorio anhelo de muerte:

Nunca creí que existieses, belleza tal,
ciudad no imaginada al remontar de una colina,
[...]
Nunca volveré a verte, irreal ciudad desvaída,
belleza autumnal, muerte, sobre los leones de piedra.

Mas Bérghamo no es solo una ilusoria y borrosa realidad, pues, contemplada en el ápice de su deslumbrante perfección, se muestra también en pinturas, objetos suntuarios y elementos arquitectónicos:

Villa soñada en los frescos de un primitivo, imaginas
amuralladas torres ornadas de gallardetes,
lanzas o paveses, cabe el discurrir sosegado
del patricio con los pajes o edecanes de su compañía.

En “Adriática” (*La antesala*) Venecia se proyecta como “emblema del decadentismo finisecular”¹⁴⁹ mediante la asunción de un esteticismo simbolista y parnasiano, notoriamente visible en la exposición descriptiva de su esplendor extinto. En la ciudad adriática se condensan los tópicos de la *brevitas*, la *vanitas* y el *memento mori*¹⁵⁰, indicios temáticos de la fragilidad de la vida humana, la insustancialidad de afanes y placeres, y el destino inapelable de la muerte. La creación artística participa asimismo de esta inexcusable transitoriedad: su belleza decae paulatinamente, sin perder por ello la fascinación de antaño. Así, Venecia se consagra “como símbolo de una belleza abiertamente decadente, materializada también a través de perfumes, sonidos y materiales asociados en su mayoría al lujo y, consiguientemente, a su propia futilidad.”¹⁵¹ La corrupción, con sus agregados de abandono y finitud, es prontamente percibida por el viajero tras el inicial y maravillado deslumbramiento:

149 Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 20. El tema veneciano se inició con “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” (*Arde el mar*), de Pedro Gimferrer, y prosiguió posteriormente con “Muerte en Venecia” (*Dibujo de la muerte*), de Guillermo Carnero; “Oración en Venecia” (*Los pasos perdidos*), de Marcos Ricardo Barnatán; “Heart of Darkness” (*Museo de cera*), de José María Álvarez; o “Encuentro con Ezra Pound” (*Sepulcro en Tarquinia*), de Antonio Colinas. Este último se retractará posteriormente en “A Venecia” (*Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor, 1988, pp. 26–27):

Apartad ya de mí esta ciudad
como el alba y la noche la arrancan a ella
de su tumba de aguas marinas
para dejarla flotando en el espacio sonámbulo
como un perfume de otros días,
como una música de otro mundo,
como el recuerdo de la mirada piadosa
de aquella que nos enamoró hasta su muerte.

Guillermo Carnero, por su parte, a diferencia del esteticismo simbolista y modernista de Julio Aumente o García Baena, “se inspira, de modo explícito o connotativamente en el arte (literatura, escultura, pintura, arquitectura, música), y no directamente en la vida, pero no por desprecio de ésta, como ocurría entre los estetas del siglo XIX, sino por considerar, tal como antes dije, incognoscible la realidad e inexpressable su experiencia por el sujeto” (Carlos Bousoño, “Estudio preliminar”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión...*, *op. cit.*, p. 35).

150 Luis Martín Estudillo, *La mirada elíptica...*, *op. cit.*, p. 75.

151 *Ibid.*, p.76.

Veis el corrompido friso marmóreo del Palacio
que agua muerta corroe y cubre de verdina,
añil de la laguna con sus ondas arenosas,
oro viejo, oxidados cobrizos en las cúpulas de San Giorgio.

Esta visión distópica de una ciudad en declive es interiorizada por el sujeto poemático desde una actitud desengañada:

Por más ansiosamente que las mires, por mucho que desees amarla,
no es tu ciudad. Tal amante desdeñosa,
ella te ve marchar como a tantos que pasaron,

para tornar nuevamente a una contemplación utópica de Venecia, como ámbito propiciador de la atracción homoerótica en fusión unitaria con un espacio de sensoriales primores:

Rostro equívoco, temporal joven alígero,
doncel que en pie sobre la góndola, tal féretro,
perfil esquivo, inclinado sobre la larga pértiga,
la hundes como en tu carne, mientras sonríes entre la leonada cabellera...
[...]
Avorios remos del Bucentauro empavesado,
diamantes o esmeraldas, líquidos, en el Gran Canal.

El personaje lírico, dudoso de su propia integridad vital ante la degradación y descomposición circundantes, se interroga por la existencia de una vida plena; pero su intención inicial no obtiene sino una lóbrega respuesta:

¿Existe en ti y en mí la vida? Cruzan los corpúsculos
fosforescentes, mudos van o vuelven
del cielo al cavernoso Hades.

La imagen final enuncia la voluntaria claudicación del sujeto poemático ante la belleza decadente:

así, Ciudad Patricia, célica voz que la clara trompeta proclama,
triumfal zafiro adriático, moribundo león, a ti me entrego.

En su conjunto, la belleza no es concebida como refugio o consuelo aliviadores de una desazón íntima, sino como desamparo y zozobra ante la implacable fugacidad de lo existente y su vaciedad resultante.

III.10. Conclusiones

El principio organizador de la poesía de Julio Aumente reposa en una contraposición conceptual entre la realidad hostil y la idealidad inalcanzada, escisión no siempre reparable. Esta norma constitutiva vertebrada las líneas temáticas en su más esencial tratamiento y exposición, consideradas en orden de subjetividad decreciente.

El poeta, de escasa relevancia social, responde a una visión romántica. La poesía es un bien intangible que intenta arrojar alguna luz sobre un mundo incognoscible. En la contraposición insoluble entre la sabiduría libresca y la sabiduría vital, tema de ascendencia igualmente romántica, se privilegia la experiencia vital, como cabría esperar de una poesía de propensión hedonista.

El sentimiento amoroso, en su compleja concepción estética, fluye de la contemplación del cuerpo juvenil, observado en la seductora plenitud de su hermosura. La transitoriedad de la belleza y la imposibilidad de un conocimiento pleno estorban la unión íntegra de los amantes. Así, tras la exaltación pasional se llega al inevitable vencimiento, resuelto en actitudes de acerbo desengaño, estoica asunción o silencio negador ante el amor inexorablemente concluso. La indefinición asexual de los primeros poemarios queda en entredicho por la homosexualidad rotundamente declarada en los últimos libros. Razones de inoportunidad histórica avalarían la autocensura en la mostración de inclinaciones afectivas comprometedoras.

La religiosidad se funda en la percepción sensorial, en el alarde de plasticidad barroca y modernista, y no en la proposición dogmática desarrollada con competencia teológica. La poesía religiosa intimista supone una comunicación serena, en modo alguno angustiada, con Dios, interlocutor en ocasiones omisible. La reflexión íntima sobre la fugacidad de la existencia o la belleza precedera del entorno no excluye el repudio de todo acto vacío o hipócrita. Hay, por tanto, un yo íntimo que se complace en una visión esencialmente vitalista y hedonista, y un yo de perspectiva social, de postura más crítica con la exteriorización banal de la fe. En la poesía de culturalismo religioso la religión se explicita como circunstancia accesoria y no como esencia

definidora del pensamiento poético. Se despersonaliza además el dato individual en favor de la espiritualización del ser amado mediante su conversión angélica.

La poesía socialmente comprometida se halla en notorio desacuerdo con las marcadas diferencias sociales y la injusticia imperante. En cualquier caso, se trata de una poesía sin extremismos, mesuradamente combativa y cuidada siempre en su forma.

El tiempo, considerado objetivamente, es irrefrenable transcurso e inevitable pérdida. Hay un desarrollo correlativo, no alegórico, que equipara la juventud con el vigor, la madurez con el desengaño y la vejez con la caducidad. El tiempo simbólico o alegórico responde a una correspondencia irracional: la primavera es la época de un amor adolescente; el verano propicia un sentimiento más reposado.

La muerte, en su recto sentido, conlleva la extinción de una vida joven; en su significado figurado, más allá de esta mera evidencia biológica, acarrea el retraimiento y el apagamiento vitales, consecuencia de intensas experiencias fallidas. En cuanto término de valor estético, la intensidad experimentada tras la contemplación de la belleza propicia un deseo de muerte con el fin de superar y trascender las constricciones terrenales.

Por último, el espacio natural aparece caracterizado como un lugar impersonal y acrónico. La naturaleza se halla descrita como un sitio de exacta e invariable significación connotativa o como un entorno trasmutado subjetivamente en una distinta realidad de plurales valores. El espacio urbano puede comparecer igualmente como un espacio idealizado, articulado en torno a la reiteración intencionada de unas determinadas referencias naturales, artísticas o históricas; como la imagen de la corrupción y la decadencia; o bien, como el escenario sencillamente bosquejado donde se desenvuelve la vida cotidiana.

IV. El lenguaje creador: racionalidad, irracionalidad y entorno contextual

IV.1. La metáfora: categorización estructural y conceptual

IV.1.1. Las propiedades de la metáfora

En un discurso poético concebido con refinado artificio, la metáfora obra como la “joya imaginativa con deslumbrantes efectos sentimentales”¹⁵² que exalta y encumbra la creación lírica de estos poetas. No sorprende, por tanto, que la metáfora, al trascender estilísticamente la mera transferencia semántica de entidades físicas o imaginarias, exorne la dicción poemática con un depurado preciosismo verbal. Ricardo Molina subraya, en una de sus apuntaciones programáticas publicadas en *Cántico*, la “importancia esencial de la imagen en el poema. Superficialidad de los que la estiman como adorno superfluo ajeno a la substancia poética.”¹⁵³. En una nota ulterior, “Asociaciones”, refiere la novedosa “espontaneidad” del nexos identificativo que integra los términos metafóricos, y la ambigua sobresignificación del lenguaje figurado: “La imagen más remota al término real con el que pretende identificarse da profundidad al verso, pone un intermedio espacial, distiende el espíritu entre dos términos que acaso nunca fueron parangonados siquiera y le obliga a buscar o a inventar un nexos, una correspondencia, una semblanza”¹⁵⁴.

Estas singularidades estilísticas, glosadas en sucinto esbozo, pueden encauzar el estudio de la metáfora en su cristalización y articulación formales. La elocución poemática reposa sobre dos opuestas configuraciones metafóricas. En su primer periodo creativo el poeta da testimonio cierto de la excelsa perfección del mundo visible y su intrínseca belleza. El cometido postrero de estas

152 Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 117.

153 “Decadencia de la imagen”, recogido en Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 453.

154 *Ibíd.*, p. 453.

metáforas reside en la constatación de un entorno manifestado en materialidades de tangible plasticidad y sensorialidad, eximidas de abstrusas concepciones o abstracciones inextricables. El despliegue metafórico, expresado en no pocas ocasiones mediante lujosas opulencias verbales, se halla en consonancia con una visión neobarroca. Refiramos algunos ejemplos:

En escarlatas pétalos maduros
rompe el jacinto sus purpúreas venas.
(“Soneto a la entrada en Jerusalén”, de *El aire que no vuelve*)

Aunque mientras el sol –claro topacio– arde,
(“En este aire del Sur”, de *El aire que no vuelve*)

berilos de verdor entre jazmines
(“Seis sonetos a Córdoba, I”, de *El aire que no vuelve*)

como papel que arroja sus cenizas al cielo
–florecidos penachos como umbela–,
(“Brazos o velas...”, de *Los silencios*)

En sus poemarios de madurez, por el contrario, domina la metáfora desmitificadora y degradante, sin gratuitas concesiones a preceptos clasicistas. En esta nueva contemplación de la realidad se impone una diversa realización formal, de inequívoco signo rupturista:

hasta que surtidor, oh Parmalat,
brota entre nuestros cuerpos, denso olor, fluyente,
fragante, tal la flor
de la muy cursi acacia adolescente...
(“La vaquería”, de *El canto de las arpías*)

Desde una perspectiva sintáctica, el binomio metafórico se halla constituido por una relación asimilativa de escasa complejidad formal, definida, en su dificultad más extrema, por la fórmula *A es B, C, D, ... Z*. La Virgen se ve nombrada como:

Esmeralda sin dueño parecía,
pájaro sin alado valimiento,
gloria suprema, sacrificio cruento,
astro brillante, púrpura agonía.
(“Soneto a María Inmaculada”, de *Los silencios*)

La estrofa transcrita ejemplifica una irradiación metafórica a partir de un único término. La Virgen (término metaforizado) semeja “esmeralda”, “pájaro”, “gloria”, “sacrificio”, “astro”, “agonía” (términos metafóricos).

IV.1.2. La clasificación estructural

En nuestro estudio de la metáfora conciliamos dos específicas perspectivas: en primer lugar, una categorización morfosintáctica que atiende por igual a las distintas realizaciones textuales; en segundo lugar, una ordenación conceptual que, más allá del desenvolvimiento formal del sistema metafórico, se ocupe de interpretar los componentes implicados. Consideramos, por tanto, las múltiples variaciones formales y conceptuales, desde la metáfora aposicional a la metáfora generativa, desde la metáfora de índole natural a la metáfora mitológica¹⁵⁵.

IV.1.2.1. La metáfora constituida por un único plano evocado

Conforman un primer estadio lógico y sintáctico aquellas metáforas cimentadas en la identificación del término real o metaforizado y el término evocado o metaforizante por medio de un rasgo significativo inherente a ambos¹⁵⁶. La equivalencia se consuma a través de esa propiedad semántica compartida por los términos integrantes del binomio identificador. Cuando Julio Aumente escribe:

Derrama el val su verde vena umbría
 (“Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*)

el “val”, componente de realidad, se emparenta con la “verde vena” merced al sema común “verdor”, característica cromática que ampara la traslación significadora.

Este proceso de aproximación semántica a través de una transposición significativa reviste varias adecuaciones formales, según se encuentren presentes o ausentes los planos integrantes de

155 Nos servimos para el cumplimiento de nuestra labor clasificadora de las propuestas de Demetrio Estébanez Calderón, (*Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, s.v. *metáfora*) y Marcello Pagnini (*Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 78–81), deudor a su vez de la realizada por Christine Brooke-Rose. Excluimos el símil y la comparación porque “contrariamente a la metáfora, la similitud no impone una transferencia de significación, las palabras empleadas por la similitud no pierden ninguno de los elementos de su significación propia.” (Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid, Cátedra, 1978, p. 64).

156 Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria...*, op. cit., p. 116. La definición más tradicional de la metáfora hace hincapié en la similitud existente entre los componentes constitutivos de la identificación binaria: “sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida.” (Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 181).

la metáfora o el nexos verbal. Existe, no obstante, una posibilidad híbrida que conviene no omitir: la “metáfora por comparación”, término acuñado por Ricardo Senabre. Para este crítico lo esencial y definidor es la totalizadora identificación que compete a ambos constituyentes, con abstracción de su compostura gramatical¹⁵⁷. En el orden estilístico, esta modalidad comparativa, de fórmula *A es como B*, manifiesta un esfuerzo claro de espontaneidad y comunicación directa:

Pura es el alma como un cuerpo
desnudo, pero vestiduras
nos ligán carnalmente al mundo
 (“La juventud no vuelve y pasa...”, de *El aire que no vuelve*)

Lo que el mar se lleva, el mar lo trajo.
Así su luz y su indolencia,
su gris mirada como ámbar sin colores,
 (“Funeral por una joven pequina”, de *Los silencios*)

–Un pez como cuchillo corta un suspiro y sume–.
 (“Procesión sobre el río”, de *Los silencios*)

El “alma pura” lo es tanto “como un cuerpo” que se ofreciese “desnudo”. Una “gris mirada” hace pensar en el ámbar traslúcido, “sin colores”. “Un pez” puede semejar, en efecto, “un cuchillo” que hienda las aguas. La identidad está ciertamente sentida por el propio autor, indiferente a la contextura gramatical escogida. Así queda atestiguado en estos dos ejemplos:

Unos ojos son mares,
arcas de agua salobre,
espejos como espuma,
arroyos interiores.
 (“Arcas de agua...”, de *Los silencios*)

Y en ojos como espejos claros
–linfa de un río sin fortuna–

miro correr tu extenso curso

157 “Cuando se hable de metáfora se hablará, por tanto, de una relación sintagmática en cuyo fondo late una identidad, aunque ésta pueda revestir la forma de una comparación” (*Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Acta Salmaticensis*, Universidad de Salamanca, 1964, p. 129). Aunque pueda rendir algún provecho, el análisis así aplicado es refutable en opinión de García Posada, pues “deja en pie, a mi juicio, un hecho que es muy importante: la ausencia de incompatibilidad semántica en la similitud” (Miguel García-Posada, *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, p. 90).

–aún corto tiempo o muro fluyentes–.
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

La mutación formal operada en uno y otro fragmento (metáfora de aposición en el primero: “ojos [...] espejos...”; metáfora por comparación en el segundo: “ojos como espejos claros”) no invalida la identificación de los miembros metafóricos, en indisoluble agregación.

No hay, en cambio, equivalencia absoluta en esta estrofa:

Sin lo cual la vida sería
como la noche sin estrellas,
como esmeraldas sumergidas,
como un espejo sin figuras.
(“Si no fuese por el amor”, de *El aire que no vuelve*)

El condicional marca una minoración del vínculo metafórico, señala un futuro de cumplimiento azaroso. Este modo verbal viene a ser un grado inicial y perfectible, un atisbo primero de unidad metafórica. Si el amor se hallase ausente, “la vida sería como la noche sin estrellas”, “como esmeraldas sumergidas” o “como un espejo sin figuras”.

IV.1.2.1.1. La metáfora de aposición

La yuxtaposición de los componentes metafóricos, en sucesión usual ($A:B$) o levemente modificada ($B:A$), permite integrar sin laboriosas complejidades un miembro real y otro imaginario en un único complejo identificativo, de naturaleza esencialmente lógica. Así lo demuestra el siguiente ejemplo:

No traje dicha la traición,
moneda de bronce, espadas.
(“No traje dicha”, de *Los silencios*)

El binomino metafórico vincula un plano racional (“traición”) y dos irracionales (“moneda”, “espadas”) según una minoración afectiva o una consecución instrumental. La “traición”, frente al afecto veraz, se percibe como una mengua en la sinceridad y perseverancia sentimentales; “bronce” señala también una depreciación, si, como metal de calidad inferior, es parangonado con la plata o el oro. Esa disminución caracterizadora no concierne a las “espadas”, el medio u objeto que lleva a efecto la “traición”.

En este otro fragmento de diáfanas reminiscencias manriqueñas la vida es concebida como curso fluvial en permanente tránsito:

del periódico olvido del propio pasado
-río que se deslizara caudaloso
para correr por nuevos cauces un día-.
(“Navidad”, de *Los silencios*)

En un nuevo pasaje la carnalidad figurada de la “tierra” condice con un hedonismo exento de urgencias ultramundanas:

Y tú, tierra, eterna carne que te quemas
sin redención ninguna para otra vida noble,
tierra de la que nace el río, el niño, el árbol,
la belleza y la niebla de este cruel paraíso.
(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

Estos otros versos contienen una variante impresionista de este tipo metafórico¹⁵⁸:

El cuerpo, otra vez limo,
raíz, labio, corriente,
sombra, suspiro, sonrisa o llanto frío.
(“Bucólica”, de *Por la pendiente oscura*)

El “cuerpo” (A) se halla descrito por la terrena constitución del “limo” y la “raíz” (a’); por la realidad o irrealidad corporal del “labio” y la “sombra” (a’); por el dinamismo temporal de la “corriente” (a’’) y por la emotividad del “suspiro”, la “sonrisa” o el “llanto frío” (a’’’). Hay, por tanto, una cuádruple proyección de la existencia humana en un espacio terrestre, en un cuerpo presente o ausente, en un tiempo figuradamente experimentado y en un estado de congoja.

158 Según Fernando Lázaro Carreter, puede representarse esquemáticamente del siguiente modo: A: a’, a’’, a’’’ ... “Siendo a’, a’’, a’’’ ... notas que pertenecen y caracterizan a A. El miembro imaginado va ordinariamente escrito entre comas, guiones o paréntesis.” (*De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 227). Si la metáfora impresionista es acumulativa, la forma más simple “con un solo término apuesto” es, en cambio, “totalizadora” (*ibid.*, p. 230).

En un nuevo fragmento la metáfora aposicional de recurrencia intratextual (“ojos [...] mar”)¹⁵⁹ se fundamenta en el sema “verde”, noción ensanchada espacialmente (“inmenso”) y especificada cromáticamente (“sombrió”):

ojos verdes, inmenso
mar de asombro, sombrío.
(“Tristán”, de *De los príncipes*)

En una segunda variante sintáctica, estudiada con mayor detalle en el apartado referente a la influencia aleixandrina, el miembro de realidad ocupa el lugar correspondiente al término de irrealidad, por recíproca transposición de los planos metafóricos. Se origina así una visualidad o plasticidad mayores, resultantes de la inversión de ambos niveles de la metáfora. Citemos algunos casos significativos:

Y junto a él, columna de oro,
feliz tu cuerpo se levanta,
(“Eneasílabos”, de *El aire que no vuelve*)

pálidas iluminan multicolores conos
perdidos en la noche, las fantásticas tiendas
(“A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

topacios incendiados, los membrillos;
todos en su belleza compitiendo
bañados por la luz del sol y el agua.
(“Canto a Puente Genil”, *Por la pendiente oscura*)

La “columna de oro” nomina connotativamente la esbeltez y la piel dorada del cuerpo amante. Los “multicolores conos” concuerdan formalmente con el diseño “fantástico” de las “tiendas”. Los “topacios incendiados” resaltan la cromática plasticidad de los “membrillos”.

159 Se pueden aducir otros ejemplos de recurrencia metafórica, basada en la invariabilidad de los miembros de la ecuación: “unos ojos son mares” (“Arcas de agua...”, de *Los silencios*), “tus ojos son el mar” (“Paseo marítimo”, de *Los silencios*). Como puede colegirse, Julio Aumente amplía este sencillo esquema en los versos transcritos de “Tristán”.

IV.1.2.1.2. La metáfora de sustitución¹⁶⁰

Esta metáfora *in absentia*, reducida a la fórmula *B en lugar de A*, presenta únicamente el plano de irrealidad y desconoce su respectivo nivel de realidad. Los escasos ejemplos representativos de esta modalidad metafórica se deben a una asunción literal de fórmulas barrocas, exentas, en consecuencia, de la innovación creadora presentes en otras posibilidades. Bastan estos dos casos para ejemplificar lo expuesto:

Quiebra el cristal su fría onda
(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

Cristal, arpas reales
tañen los cazadores.
(“Alba”, de *El aire que no vuelve*)

En el primer verso la metáfora lexicalizada, de filiación gongorina, atiende a un rasgo semántico dominante: la superficie del agua se asemeja al “cristal” por la limpidez consustancial a ambas. En el segundo ejemplo se reproduce una idéntica atribución identificadora, si bien se destaca oportunamente la acuática sonoridad del agua. En la metáfora de primer grado (el agua [A] es “cristal” [B]) se concede relevancia a la analogía de forma existente entre dos distintas realidades; en la metáfora de segundo grado (el agua [A] es “cristal” [B], que, a su vez, es “arpa” [B’]) se integra la atribución sonora del agua hollada por los “cazadores”.

IV.1.2.1.3. La metáfora copulativa

Mediante el esquema metafórico *A es B* se establece una relación asociativa entre los miembros constitutivos de la paridad, sin otra expectativa que la mera correspondencia atributiva entre los términos aludidos. Así sucede en estos ejemplos:

Para quienes sus ojos son solamente espejos
donde los demás pueden ver lo que deseen.
(“Navidad”, de *Los silencios*)

La soledad es un nombre. Más que esto. Si existes,
en ti está, latente tal semilla en la tierra,
(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

¹⁶⁰ Fernando Lázaro Carreter la denomina metáfora pura en su entrada sobre la metáfora de su *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990.

y la noche era en África muro espeso y opaco
cuya densa tiniebla estrella alguna rompe.

(“A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

La primera metáfora refiere la falsedad complaciente del personaje lírico ante el escrutinio ajeno. En la segunda el abandono se vincula con el “nombre” no declarado de la persona amada. En la última se descarta la irracionalización del término metaforizante “muro”, común en otros ejemplos, en favor de su sentido denotativo de limitación o contención.

En otros casos el nexos copulativo puede verse desplazado por una conjunción disyuntiva con valor atributivo:

Claro tú por la luna y sus espadas,
arcángel con nostalgia de sus vuelos,

(“Soneto al Arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*)

donde junto al coral y su púrpura almohada
duermen hombres cansados su legítimo sueño.

(“A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

En todos los casos aducidos la partícula disyuntiva puede reemplazarse por un verbo copulativo: “la luna [son] espadas”, “el coral [es] púrpura almohada”.

IV.1.2.1.4. La metáfora metamórfica

La evolución sintáctica de la denominada por Christine Brooke-Rose metáfora metamórfica precisa del necesario y obligado concurso de tres componentes, según la fórmula ordenadora *C cambia A en B*¹⁶¹. Esta sencilla disposición de los integrantes figurativos se complica, no obstante, hasta ocasionar ciertas dificultades interpretativas. He aquí un primer ejemplo:

El silencio es un bosque que transforma en piedra
su helado algodón. La pregunta, como campana en la noche,
nuestro gritar derrama sobre nosotros mismos,
incapaz de verter su sonido a un mundo externo.

(“El silencio”, de *Los silencios*)

Una estructura visionaria atributiva se ve acrecentada gradualmente mediante un posterior desarrollo sintagmático. La imagen simbólica inicial (“el silencio es un bosque”) progresa

161 Marcello Pagnini, *Estructura literaria...*, op. cit., p. 79.

seguidamente en una segunda metáfora, según el esquema evolutivo convenido: “un bosque (C) que transforma su helado algodón (A) en piedra (B)”. En reducción parafrástica se evidencia que el “silencio” es impenetrable como un “bosque” que convirtiese su ramaje (“algodón”) en pétreo materia.

No menos complejo es este otro fragmento:

Un manantial se oculta al filo de los ojos
que tú puedes cambiar en dicha o en diamante.
(“Feliche [1]”, de *De los príncipes*)

Consta de dos metáforas de sustitución: las lágrimas son un “manantial” y las lágrimas son un “diamante”. La dúplice metáfora metamórfica se halla contenida en dos enunciados coordinados por una conjunción disyuntiva: “tú (C) puedes cambiar un manantial (A) en dicha (B)” o “tú (C) puedes cambiar un manantial (A) en diamante (B)”. Esta metáfora trasfiguradora, de sesgo barroco, se sirve de las oportunas sustituciones para otorgar a un objeto físico una nueva apariencia. Son alteraciones sustanciales inducidas por una reacción emotiva que advierte las semejanzas conscientes entre entidades esencialmente diversas y las considera, por lo tanto, identificables¹⁶².

IV.1.2.1.5. La metáfora de genitivo¹⁶³

Son cuantiosos los ejemplos contruidos sobre el esquema *B de A*. Tomemos los siguientes versos:

débil metal del aire.
(“Alba”, de *El aire que no vuelve*)
Y espejos de monedas el avariento solitario.
(“Quien de amor...”, de *Los silencios*)

162 Con alguna reserva, se puede incluir este otro ejemplo:

—El vidrio de algún vaso que se rompe, derrama
su licor como oro vertido hacia serpiente—.
(“Elegía”, de *De los príncipes*)

Aunque el participio “vertido” no expresa una mutación semántica, su significado se puede asimilar básicamente al del verbo cambiar. Por tanto, el “vidrio” (C) cambia o “vierte” su “licor” (A) hacia “serpiente” (B), siendo este último vocablo la imagen del líquido derramado. En suma, una metáfora metamórfica completada por una metáfora de sustitución.

163 Marcello Pagnini, *Estructura literaria...*, op .cit., p. 80; Miguel García Posada, *Lorca...*, op. cit., pp. 92–93. Lázaro Carreter se decanta por la fórmula “genitivo aposicional” (*Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 18).

agitando sus espadas en un lago de viento.
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

hundid mis pesados bajeles de desdicha y oprobio;
(“Scaligeras”, de *La antesala*)

el surtidor puro de vuestra alegría me conmueve;
(“Cortesanías del Pisanello”, de *La antesala*)

El fulgor metálico del “aire” no puede ser sino “débil”, habida cuenta de su misma inconsistencia material. Las “monedas” son “espejos” en los que el avaro ve reflejada su propia avaricia. En un “lago de viento”, imagen de imponderable inmensidad, se mixturán vocablos de proveniencia acuática y aérea. En el cuarto ejemplo se materializa la naturaleza onerosa de la desventura y la afrenta. En el quinto el impulso ascensional del agua se corresponde figuradamente con un júbilo expansivo.

La metáfora de genitivo abarca indistintamente estructuras asociativas de entidades reales y abstractas. En la primera categoría el procedimiento vinculador engloba realidades de probada existencia, sin que una de ellas sirva de término de concreción. En este sentido, “metal” y “aire” presentan un mismo grado de independencia significadora. En la segunda modalidad, el emparejamiento inmotivado entre los vocablos determinativos (“dédalos”, “bajeles”, “surtidor”) y sus adjuntos determinados (“humildad o soberbia”, “desdicha y oprobio”, “alegría”) permite humanizar los objetos y, de forma recíproca, objetivar lo humano. Existe, en definitiva una sustantivación objetivadora de una abstracción, así como una cosificación estática o dinámica de plurales reacciones psíquicas.

IV.1.2.2. La metáfora constituida por varios planos evocados

Las estructuras metafóricas de mayor dificultad suponen un crecimiento del plano de literalidad plena mediante un mecanismo alegórico o derivativo, y, como resultado lógico, un incremento semántico del significado inicial. De este modo, definen y califican el núcleo metafórico que las motiva como sucesiva estratificación de metáforas sencillas.

IV.1.2.2.1. La metáfora acumulativa¹⁶⁴

En la alegoría son dos los conjuntos semánticos trabados mediante la relación analógica existente entre un término real y su correspondiente imaginario. La metáfora por continuidad alegórica de sus equivalencias metafóricas sirve para imponer un orden simétrico en la realidad contemplada, a modo de transposición estilística de las concordancias advertidas. Así sucede en esta estrofa:

Por ante tu presencia, sube
un alma como incienso litúrgico;
hacia tu rostro, el humo limpio y oscilante
de un cigarrillo tal antorcha,
ofrenda del creyente ante la efigie de su Dios,
a quien dirige sus confiadas súplicas.
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

En el proceso de alegorización del contenido lírico se deducen dos proposiciones: una significación denotativa y su correlato connotativo. En representación esquemática:

| plano literal | plano figurado |
|---------------|----------------|
| alma | incienso |
| cigarrillo | antorcha |
| | ofrenda |
| [poeta] | creyente |
| [ser amado] | Dios |

Aun cuando la plasmación estilística sea distinta (símil en los dos primeros ejemplos y metáfora de sustitución en los tres últimos)¹⁶⁵, la idea poética es idéntica: la idolatría paganizante de la criatura amada, afecto contextualizado mediante la utilización de un procedimiento objetivador.

164 Bajo este marbete Estébanez Calderón presenta una metáfora de desarrollo continuado o alegórico (*Diccionario...*, *op. cit.*, s. v. *metáfora*). Al privilegiar esta orientación crítica concuerda con estudiosos como Antonio Azaustre y Juan Casas, para quienes la metáfora continuada es una alegoría significada por la pluralidad de sus referencias analógicas (*Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 84). Otros críticos, sin embargo, conciben distintamente esta figura retórica. Le Guern diferencia la alegoría simbólica, si es oportuna una intelectualización del contenido para su plena inteligencia, de la alegoría metafórica, fundamentada en el nexo analógico de los términos (*La metáfora...*, *op. cit.*, p. 59). Para Pagnini la alegoría es “una asociación de imagen (primordialmente visual) y de abstracción intelectual” (*Estructura literaria...*, *op. cit.*, p. 83).

165 En la alegoría, según Lázaro Carreter, existen “dos tipos de relaciones; por un lado, ‘A es como B’; por otro, ‘a₁ es b₁’, La primera es la fórmula más sencilla de la comparación, la segunda, el esquema más sencillo de la metáfora.” (*Estilo barroco y personalidad creadora...*, *op. cit.*, p. 18).

En “Ola como un incendio...” (*Los silencios*) la suma ordenada de vocablos de proveniencia marina estructura la primera estrofa:

Ola como un incendio, sigue, avanza, devora;
 en cuerpo de cristal hunde tu roja llama.
 Deseo o barco que me empuja
 mar adentro, a la risa de tus ojos dorados.

Su diseño alegórico se confía al siguiente esquema de equivalencias:

| plano real | plano imaginario | |
|----------------------|----------------------------|------------------------|
| A | B ₁ | B ₂ |
| [pasión] | ola | incendio roja llama |
| [ser amado] deseo | cuerpo de cristal barco | |
| [ser amado] | mar | |

La primera metáfora comprende un elemento metaforizado elidido (amor pasional) y un componente metaforizante (“ola”), completado por un símil (“como un incendio”). La “ola” irracionaliza el pagano erotismo y la esencialidad primigenia del agua; el “incendio”, en coincidencia con la tradición petrarquista, connota el sensual ardor del impulso amoroso. En la segunda paridad metafórica, el ser amado, miembro de nuevo omitido, se concibe ilógicamente como cristalina materialidad, acuciada por un anhelo vehemente (“roja llama”). En la tercera metáfora, se unimisman “deseo” y “barco” mediante una conjunción imaginativa de sentido ya conocido: “deseo o barco” significa “el deseo es como un barco”. En la cuarta ecuación analógica (“mar adentro, a la risa de tus ojos dorados”) el cuerpo de la criatura ansiada, objeto de encomio, se percibe irracionalmente como una inconmensurable extensión acuática. El ser amado se identifica con el mismo “mar”, no por vinculación lúcida de ambas nociones, sino por asociación irreflexiva entre las óptimas cualidades simbolizadas por el mar (libertad, plenitud, pureza, etc.) y aquellas otras atribuidas al ser deseado, de igual condición ponderativa.

“Una roca dejamos...” (*Los silencios*) alberga una similiar construcción alegórica:

Una roca dejamos, y otra roca escogemos
 –nidos cansados donde un alma posa–,
 dedos peinados cuidadosamente,
 cabellos que en la mar un largo viento agita.

[...]
Blandas rocas de esponja aún tierna,
duro coral blanco o rojo,
extensas islas o pequeñas superficies
momentáneo descanso pueden dar a un hombre.

[...]
Islas o paraísos cansan pronto tus alas.
–Sólo el mar y sus olas para acunarte en ellas–.

Tal como éstas, es el alma.
De una roca a otra como ave fugitiva
–aquí espuma, allá besos–,
abandona los nidos que al huir destruye,
sobre la arena sueña extinguirse.

Para su plena comprensión hemos de cotejar esquemáticamente sus dos conjuntos:

| nivel real | nivel evocado |
|----------------|---------------|
| A | B |
| [seres amados] | roca |
| | nidos |
| | coral |
| | islas |
| | superficies |
| | paraísos |
| [ser amante] | alas (ave) |
| | ave |

Las “blandas rocas”, el “duro coral” o las “extensas islas” aluden metafóricamente a los seres queridos; el “ave” y las “alas”, al sujeto lírico. Como en el caso precedente, se constata además una irracionalización de ambos conjuntos metafóricos. El primero simboliza las nociones de permanencia y estabilidad propias de los amantes; el segundo refiere ilógicamente las ideas de inconstancia y mutabilidad caracterizadoras del protagonista poemático.

IV.1.2.2.2. La metáfora generativa

La metáfora generativa se halla particularizada por la superposición de las ecuaciones metafóricas y la emisión de sucesivos asociados en interdependencia progresiva o correlación analógica. Sin embargo, la compleja naturaleza de estas construcciones sintácticas no

compromete la eficaz comprensión del texto poemático. El concepto queda nítidamente referido, diáfano aún en sus estereotipadas variaciones. Señalemos un primer ejemplo:

Unos ojos son mares,
arcas de agua salobre,
espejos como espumas,
arroyos interiores.

(“Arcas de agua...”, de *Los silencios*)

La serie metafórica principia con una descomposición del enunciado “ojos son mares”, a partir del sema “agua”, explicitado en el segundo y cuarto verso. La concatenación de los términos constituyentes será: los “ojos (A) son mares (B)”, “arcas de agua (C)”, “espejos” (D) y “arroyos” (E). En la segunda metáfora el adjetivo “salobre” avvicina semánticamente “arcas de agua” a la noción metaforizante “mares”; “interiores”, por su parte, atenúa el rebosamiento líquido, inverosímil en tan reducido espacio.

Este otro caso reviste mayor complejidad:

Tu cintura o tu paso sólo,
puro *ballet* sin nombre trenza.
Y en ojos como espejos claros
–linfa de un río sin fortuna–

miro correr tu extenso curso
–aún corto tiempo o muro fluentes–.

(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

La secuencia metafórica comprende una metáfora de aposición (“linfa de un río”), completiva de un símil (“ojos como espejos claros”), y dos metáforas simbólicas de sustitución: en la primera, la vida es “curso” fluvial; en la segunda, el cuerpo es “muro”. Una común isotopía líquida se desglosa en un plano connotativo (“ojos como espejos claros / –linfa de un río sin fortuna–”) y en un plano irracional de significación consabida: la existencia o “curso” como transcurso fluente de la edad elusiva o “tiempo”.

La realización formal de este otro fragmento se debe a una yuxtaposición metafórica:

Tus ojos son el mar,
el mar eres tú mismo
–bronce aún débil–, un cielo

pesa en tus hombros, vivo
cuerpo amado. [...]
(“Paseo marítimo”, de *Los silencios*)

Se combina una metáfora atributiva de recurrencia intertextual (“ojos son el mar”), una metáfora visionaria de estructura copulativa (“el mar eres tú”) y una última metáfora de aposición (“tú mismo / –bronce aún débil–”). El mayor interés estilístico de este pasaje reside en la imagen visionaria del segundo verso, desprovista de la objetividad racional propia de la metáfora clásica. Esta circunstancia impide interpretar la metáfora primera como una simplificación sinecdótica, pues la naturaleza constitutiva de una y otra es por entero diversa¹⁶⁶. Se puede pensar en semas de “pureza” o “elementalidad” que identifiquen indivisiblemente al destinatario poemático con el “mar”. En cuanto a la metáfora de aposición, el adverbio “aún” y el adjetivo “débil” indican la naturaleza pasajera del cuerpo joven (“bronce”), inerme ante los estragos de la edad¹⁶⁷.

En este ejemplo último el sintagma “plata arracimada” se corresponde término a término con “vid de luna”:

La túnica violeta y brocateles
de plata arracimada –vid de luna–,
sobre la orilla junto al verde trébol,
triple esmeralda que endiamanta el río,
languidecen sin cuerpo su belleza.
(“Homenaje a Vicente Aleixandre”, de *El aire que no vuelve*)

El sustantivo “plata” designa apropiadamente el color lunar, en tanto que el epíteto metafórico “arracimada” prosigue en el término “vid” porque se verifica en ambos vocablos una identidad correlativa de color y forma. La siguiente metáfora de aposición “trébol, / triple esmeralda” nos conduce por derivación lógica a la metáfora verbal “endiamanta”, embellecedora progresión de un modesto metaforizado vegetal.

166 José Enrique Martínez Fernández, *Grupo Cántico...*, op. cit., p. 91.

167 *Ibid.*, pp. 91-92.

IV.1.3. La clasificación conceptual

Una segunda división clasificatoria confirma cinco constantes temáticas referentes al ámbito vegetal, animal, mineral, bíblico y mitológico. Este amplio repertorio metafórico se despliega fundamentalmente a partir del estímulo sensorial percibido y su resultado estético proviene con frecuencia de una apropiación imitativa de nuestra poesía clásica, tamizada por el acervo cultural heredado por el poeta y asumido como propio.

IV.1.3.1. La metáfora de extracción vegetal

La flora es un integrante de primera magnitud en la constitución del pensamiento poético de Julio Aumente, sin ceder por ello al “ejercicio preciosista o de mera mimesis literaria” constatable en la poesía paulina¹⁶⁸. No puede aseverarse, por tanto, que la poesía de nuestro autor pretenda únicamente la descripción sensitiva de vastos decorados vegetales o florales, con perjuicio de otros aspectos de mayor relevancia lírica. En una primera distinción hemos de incluir el término flor, objeto de un desarrollo incluyente de diversos hipónimos. La flor ostenta la plasticidad cromática que con su sensualidad imponderable satisface a los sentidos:

Arcángel terrenal, gala sombría,
flor de granada o nardo su hermosura,
 (“Soneto a San Juan Evangelista”, de *El aire que no vuelve*)

aire denso o flores de una carne asida a puñados,
 (“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

el sol que dora hermosos cuerpos
–aire caliente de pesadas flores–.
 (“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

En los dos primeros versos la belleza angelical se equipara con la “hermosura” placentera de la “flor”, imagen de estereotipada sencillez. En los dos ejemplos finales, mediante una metáfora de genitivo (“flores de una carne”) o una metáfora aposicional (“cuerpos / –aire [...]”), las metáforas transmiten una noción indistinta: la floral voluptuosidad del cuerpo efébo, tentadora encarnación de la juventud en la revelación máxima de sus atributos.

168 Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 811.

Puede connotar fragilidad y vulnerabilidad:

Flor delicada en los salones del invierno,
en el verano amante olvidadiza;
(“Quadrophenia”, de *La antesala*)

en tanto que, como nominación más singular, la soledad se visualiza funestamente mediante la visión “negro jazmín”, de sobrecogedora intención significativa:

Da tu negro jazmín florecido en los bosques
sombrios, que un sonido puede acaso romper.
(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

El nenúfar trémulo define poéticamente el temperamento iracundo del protagonista lírico:

irritable nenúfar en lagos estivales,
mudable y espantosa criatura en primavera.
(“Quadrophenia”, de *La antesala*)

El sauce comunica el contradictorio estado del “alma” apesadumbrada:

Sauce vivo y frío,
alma triste mía,
siempre solitaria,
llora tu abandono.
(“Granada”, de *El aire que no vuelve*)

Una situación aflictiva, causada quizás por el fracaso o la desafección amorosos, activa en la mente del poeta la imagen de un sauce. Su lánguida belleza estiliza el dolor sentido por quien, ávido aún de nuevas experiencias (“vivo”), se halla inmerso en el desconsuelo de la soledad (“frío”).

IV.1.3.2. La metáfora de extracción animal

De manera más inusual, Julio Aumente cultiva aquella metáfora que escoge de la fauna sus términos metaforizantes. En los siguientes fragmentos se agrupan tres componentes irreales de significación pareja, pero de efectos connotativos disímiles:

Cristo resucitó. La madrugada
—áspid mortal de sueño—, en los jardines

(“Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*)

Áspid azul de líquidos anillos
rasga la pura clámide del día,
junto al verde jardín de las riberas.

(“Seis sonetos a Córdoba, VI”, de *El aire que no vuelve*)

Leve es el dolor y el cansancio. Leve también el asco
de sentir la vida resbalar bajo los pies como viscosa serpiente.

(“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

De la mortal angustia el cielo oscuro
ardiente dardo rasga en desafío,
curva esmeralda –sierpe del hastío–,
alto panel y transparente muro.

(“Soneto”, de *De los príncipes*)

El desarrollo perifrástico de la madrugada como un “áspid mortal de sueño”, la contemplación de un río como un “áspid azul”, y la yuxtaposición aposicional de rayo y “sierpe del hastío” podrían hallar una recíproca comprobación en la lírica áurea. Estos dos vocablos, de propósito sublimador, nos distancian de la aversión suscitada por su término común equivalente. Así, en el ejemplo tercero, la “serpiente” confirma la impresión repulsiva que el ofidio, al deslizarse ante nuestra mirada, nos produce.

En estos otros ejemplos las diversas estructuras metafóricas se componen también de un vocablo de proveniencia animal:

el sordo galopar de los lobos del viento

(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

pájaros migratorios, hacia climas tibios.

(“Si amigos huyen...”, de *Por la pendiente oscura*)

Rieles como plata viva
van conduciendo la esperanza,
paloma pura, voladora
quilla en sus plumas viento arriba.

(“Una posible muerte”, de *Por la pendiente oscura*)

Vuele inútil la hermosura,

brillante mariposa un día.
("Amor en Viena [Capellanes]", de *La antesala*)

El lobo origina una expresión metafórica de funesto dinamismo, en tanto que la mariposa representa el tránsito evanescente de la belleza. El pájaro remite al concepto de inconstancia o infidelidad afectivas, mientras que la esperanza, por idéntico motivo, resulta de un modo imaginario ave inasible en su vuelo.

IV.1.3.3. La metáfora de extracción mineral

La predilección estética por la pedrería hacen pensar en la representación objetiva y racional, de perfección parnasiana, de la lírica gongorina¹⁶⁹. La metáfora, ajena al escrutinio especulativo de la realidad, idealiza un entorno sensorial ganado por el refinado esplendor de colores y formas, esencias observables de la belleza. Este tipo metafórico proyecta además, desde una estimación subjetiva, una valoración enaltecedora del ser u objeto metaforizados.

El rubí, empleado cuantiosamente por Góngora¹⁷⁰, genera varias metáforas de vigoroso cromatismo mediante el contraste visual de sus tonalidades e irisaciones. La sangre de Cristo crucificado se presenta como "muerto rubí", imagen antropomórfica del cuerpo exangüe:

muerto rubí de rayos apagados
que turbia luz desata en rojos ríos.
("Soneto al Descendimiento", de *El aire que no vuelve*)

El rubí es igualmente rememoración cromática de las primeras horas diurnas. La luz del alba colorea con cálidos matices las flores cubiertas de "rocío":

Sobre tu sierra en tu verdor sombrío,
de la aurora descorren los neblíes
los velos, inundando de rubíes
las flores enjoradas de rocío.
("Sonetos a Córdoba, V", de *El aire que no vuelve*)

Anuncia la sazón de los frutos, de viva coloración, manifestación de su hermosura en su plenitud máxima:

169 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 346.

170 *Ibid.*, p. 347.

rubí, la poma que en rubor enciende
sus escarlatas curvas de piel suave;
[...]
todos en su belleza compitiendo
bañados por la luz del sol y el agua.

(“Canto a Puente Genil”, de *Por la pendiente oscura*)

El topacio embellece la luminosidad solar, frutal o la belleza felina en el postrer instante de su vida:

Aunque mientras el sol –claro topacio– arde,
(“En este aire del Sur”, de *El aire que no vuelve*)

topacios incendiados, los membrillos;
(“Canto a Puente Genil”, de *Por la pendiente oscura*)

los topacios, ojos ambarinos;
jadea con espasmos su amplio ijar,
que su rayado lomo dorado mueven suave.
(“Una tigresa muere en Capadocia, de *La antesala*)

Del mismo modo, la amatista intensifica el color “púrpura”:

las púrpuras ciruelas, amatistas;
(“Canto a Puente Genil”, de *Por la pendiente oscura*)

En otros casos el calificativo complementario de la metáfora (“sombríos”) enturbia el color primario del elemento de irrealidad. En este ejemplo la sangre de Jesucristo se halla descrita como:

Verdes berilos, ópalos sombríos
derramen su fulgor en tus costados.
(“Soneto al Descendimiento”, de *El aire que no vuelve*)

El océano se ensombrece como la mineral dureza de una joya:

el Atlántico extiende sus sombríos zafiros.
(“A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

Un segundo subtipo encarece subjetivamente las atribuciones del término metaforizado. Las criaturas amadas se alzan a suprema entidad, según la alta estimación mostrada por el sujeto lírico:

adiós gemas escondidas
de otros cuerpos si me esperan.
(“Si tú me abrazas...”, de *Los silencios*)

Los más desamparados se presentan ante el poeta como “diamantes o zafiros”, aposición metafórica de obvia intención encomiástica. Como Juan Bernier, a quien pretende emular, Julio Aumente otorga su favor a quienes se encuentran en un menesteroso estado:

Muchachos, hombres o niños desheredados en el mundo,
diamantes o zafiros, sorbed vuestro llanto,
no turbéis con vuestra necesidad o con vuestra mirada que arranca lágrimas
la paz de los que gozan en el mundo y su dicha.
(“Incursión surrealista al modo de Juan Bernier”, de *Por la pendiente oscura*)

Estas constituciones metafóricas no pretenden tanto realzar valores ornamentales como incidir en una visión ennoblecedora de aquellos aspectos, concernientes al ser humano, la fauna o la flora, de mayor principalidad.

IV.1.3.4. La metáfora de extracción bíblica y litúrgica

La metáfora sacra o religiosa es un índice fiel de las prevalencias estéticas que conforman el pensamiento lírico del poeta, bien como creencia personal, apuntada o exhibida paladinamente, o bien como innecesaria referencia culturalista. La religiosidad es comprendida y aceptada como suntuoso espectáculo en sus manifestaciones externas¹⁷¹, capaz de trascender la minucia anecdótica. No hay lugar para agudezas dogmáticas o cuestiones de fe, lo que no resta sinceridad a sus afirmaciones. La metáfora de inspiración religiosa refrenda la plasticidad y sensualidad presentes en la dicción poética de este autor como signo estético caracterizador.

En esta estrofa se persevera en la creencia paulina sin renunciar a la mundana seducción corporal:

el fulgor de este [*sic*] alma que ha vuelto de su vuelo,
que ha vuelto de su vuelo para habitar de nuevo
su antiguo templo vivo, cuerpo bello y manchado.

171 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 97.

(“Solos, en tu chalet, de madrugada”, de *De los príncipes*)

El sintagma “cuerpo bello y manchado” compendia una contradicción semántica, amparada por dos nociones antitéticas. El “cuerpo”, “bello” en la voluptuosidad de sus formas, pierde su inmaculada virginidad ante la urgencia terrestre de sus apetencias.

La granada se equipara con un “cáliz” por una evidente similitud formal; su “impureza” conviene apropiadamente a su carácter terrenal, tan contrario a las virtudes sacras del objeto litúrgico:

vuelca el granado cálices impuros.

(“Soneto a la entrada en Jerusalén”, de *El aire que no vuelve*)

En sus cálices de granadas
si tú me abrazas, sólo eso,
quiebran sus cetros las estrellas.

(“Si tú me abrazas...”, de *Los silencios*)

A un nuevo ámbito religioso se han de adscribir estos dos ejemplos:

Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Arcángel de unas horas a tus cielos te vuelves,
tus alas solitarias recamadas de lágrimas.

El amor que nos une, con su espada de fuego
nos conduce a una doble soledad. Para siempre.

(“Vida y muerte, ¿qué son sino invisibles pájaros...?”, de *De los príncipes*)

En el primer caso se desarrolla, siguiendo una noción veterotestamentaria, la imagen de las milicias angélicas que batallan con denodado vigor. En el segundo, mediante una identificación personificadora, el ser amado, de impar hermosura, tiene su correlato en el ángel genesíaco.

IV.1.3.5. La metáfora de extracción mitológica

Esta especie metafórica se halla inserta en una tradición cultural grecolatina nombrada a través de figuras o hechos mitológicos. Esta categoría, ejercicio imitativo o aderezo estético de

regusto arcaizante, completa la polaridad antitética centrada en torno a dos premisas ideológicas inclusivas, la religión cristiana y el paganismo epicúreo:

Arcángel en la torre esbelta y leve
detiene el rojo carro de la Aurora
(“Seis sonetos a Córdoba, III”, de *El aire que no vuelve*)

La belleza luminosa de la divinidad grecolatina convive, en paradójico encuentro, con la alada hermosura del emisario arcangélico.

La alusión mitológica, referencia cultural o copia deliberada, conforma este tipo metafórico, de refinada pulcritud en su simplicidad estilística. Medusa y su terrorífica virtud para petrificar a cuantos la miraban se encuentran reflejados en este ejemplo:

Un día es una medusa, aguas malas, que escinden
sus cabellos de sierpes en otras miles divididas.
Las agitan al aire, sus silbidos son muerte.

Perpetuo silencio susurran los petrificados amantes...
(“Quadrophenia”, de *La antesala*)

La personificación mitológica de un violento sentimiento amoroso conlleva una correlación analógica entre el sujeto poemático, sumido en un traumático instante vital, y un fuerte desequilibrio afectivo. En cierto modo, se despersonaliza el componente anecdótico en favor de un esteticismo elusivo.

La imagen clásica de la venganza, Némesis, permite describir una figura que subvierte la opresiva y limitadora existencia:

Paulina se desnuda bajo la luz lunar,
helada Némesis fría y lechosa sin piedad alguna
y canta, canta, herida de agua pura, la Canción de Solveig.
(“Paulina”, de *La antesala*)

La metáfora se fundamenta en una mera equivalencia objetivadora de un estado psíquico, sin una exhaustiva profundización conceptual o formal.

IV.1.4. Conclusiones

En la categorización morfosintáctica de la metáfora hemos constatado esquemas asociativos de vertebración textual simple o compleja. Son estructuras estilísticas que transfieren realidades concretas a un nuevo ámbito igualmente explícito mediante la presencia de ambos términos metafóricos, la lexicalización del elemento evocado y la reiteración textual o intratextual del plano figurado. Incluso en las metáforas más complejas, generadas por la imbricación de distintos binomios identificativos, se atiende de modo preferente al ser, objeto o hecho precisos, sin virtuosismos técnicos que desvirtúen su esencia claramente manifestada.

En la tipología conceptual destaca la metáfora de la flora y la vegetación, cuyo cometido es detallar una impresión estética sin excesivas precisiones calificadoras. La metáfora de procedencia mineral, generadora de cuadros de gran plasticidad, concede preferencia nuevamente a la belleza real o ponderativa del elemento metaforizado. Hay, en cambio, una cierta oposición conceptual entre las metáforas bíblicas y las mitológicas, motivada por la diversa naturaleza de su sustrato cosmovisionario. En estas asociaciones metafóricas la belleza se convierte en norma rectora como resultado de una percepción sensorial del entorno, especialmente visual, sin inferencias abstractas o generalizadoras emanadas de una noción ética o filosófica. Metáfora, en suma, alejada del alarde retórico y cercana a la realidad tangible comunicada por los sentidos.

IV.2. El irracionalismo: consideraciones teóricas y formales

IV.2.1. El símbolo: aproximación interpretativa

Al abordar el estudio del símbolo son dos las principales interpretaciones críticas que pueden ofrecer pormenorizada cuenta de su complejidad estética: en primer término, una orientación de índole psicológica; en segundo lugar, una exposición analítica que se atenga tan solo a la superficie textual visible.

Según la Poética de lo imaginario la incomprensibilidad de las manifestaciones simbólicas proviene de las conexiones irracionales establecidas entre los términos de la composición

poemática. G. Bachelard señala la frecuencia de ciertos universales míticos y antropológicos en las obras literarias. En su estudio *El aire y los sueños*¹⁷² demuestra, entre otras materias dignas de consideración, la importancia de las imágenes ornitológicas para la representación imaginaria de una determinada cosmovisión. En *El agua y los sueños*¹⁷³ aborda los distintos estados acuáticos y sus repercusiones artísticas. La construcción más sistemática de los procesos simbólicos y míticos, más allá de una mera enunciación de los constituyentes irracionales, se debe a G. Durand en su ensayo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*¹⁷⁴. Establece tres regímenes: *diurno o postural, nocturno o digestivo, copulativo o amoroso*. En el primero se representa la alteridad por relación con el entorno. En el segundo se describe la noche como confusión y anulación del espacio. El último expone el éxtasis amoroso y las funciones reproductivas.

Esta semántica imaginaria del texto, debida a un esquema tanto espacial como ilusorio, es solo una de las plurales dimensiones significativas. La teoría formal acomete el examen de las estructuras lingüísticas de la poesía y de la literatura en su conjunto. En el fenómeno visionario, expuesto con minuciosa dedicación por Bousoño, se discriminan dos especies simbólicas. En el simbolismo de realidad el sentido lógico del texto poemático coexiste con un significado de probada irracionalidad¹⁷⁵. En el simbolismo de irrealidad, por el contrario, prevalece la incomprensibilidad semántica del enunciado, irreductible a presupuestos racionales¹⁷⁶. En la primera opción estilística se encuadra el símbolo de disemia heterogénea, constituido por una dualidad semántica que conjuga un sentido verosímil y un significado ilógico. Así acontece en estos versos:

La juventud no vuelve y pasa,
se va y no vuelve sin remedio.
Tal onda azul que sobre el agua
desaparece y se confunde.

(“La juventud no vuelve y pasa...”, de *El aire que no vuelve*)

172 Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, Fondo Cultura Económica, 1950.

173 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo Cultura Económica, 1994.

174 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

175 Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 24–28.

176 *Ibid.*, pp. 28–29.

El sentido literal concierne a una sustancia líquida en constante fluencia. Junto a este significado recto comparece una noción simbólica o simbolizado¹⁷⁷ que completa esa significación primaria: el carácter efímero del agua en tránsito y, por extensión, de la edad juvenil.

En la segunda modalidad se agrupan tres diversos paradigmas irracionales: la imagen visionaria, la visión y el símbolo homogéneo. La imagen visionaria o simbólica desestima la similitud lúcida compartida por los dos polos del binomio metafórico inicial (el plano real y el evocado) para validar, por el contrario, su semejanza irracional. El sentido último del simbolizador, de todo punto ininteligible, se elucida de forma emotiva. Las “alas”, nos dice Julio Aumente, son de “cristal”:

Otras [alas] son de cristal.
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Existe una vinculación subjetiva entre los términos simbolizadores equiparados. Las “alas”, como el “cristal”, vibran sonoras en su elevación hacia la plenitud afectiva o se apagan en el declive del impulso ascensional, imaginario decaimiento de una honda vivencia amorosa.

En la visión una realidad asume atribuciones imposibles que suscitan una precisa descarga emotiva, incomprensible desde el común entendimiento. La estructura sintáctica caracterizadora de la imagen visionaria (“A es [como] B”) es sustituida por relaciones de predicación o complementación. La virtud vivificadora del “soplo” es verosímil como experiencia estética ajena a un lógico juicio escrutador, pero no como hecho racionalmente creíble:

–un soplo puede animar una estatua–,
(“Alguien pregona un corazón”, de *Los silencios*)

177 Bousoño define los términos simbolizador, simbolizado, emoción simbólica y expresado simbólico del modo siguiente: “este [el simbolizador] consiste en la expresión, en su totalidad, que simboliza. Así, en el verso un pajarillo es como un arco iris

sería simbolizador el verso entero, y por lo tanto, la unión identificativa del plano real (‘pajarillo’) y del plano evocado (‘arco iris’). El ‘simbolizado’ lo hallaríamos escudriñando analíticamente y de manera extraestética el significado de la emoción misma que hemos experimentado (la ‘emoción simbólica’), al recibir en nuestro ánimo el simbolizador. Es siempre, por lo tanto, un concepto que cuando leemos no nos llega como tal a la conciencia, sino envuelto e implicado en esa emoción simbólica a la que aludo, que es su equivalente en otro plano; en el plano precisamente sentimental. En el ejemplo que acabo de poner, el ‘simbolizado’ lo tendríamos en la noción de ‘inocencia’ que va ‘dentro’ de la ‘emoción simbólica’ del mismo orden que el verso nos produce. El ‘expresado simbólico’ consiste en cosa bien distinta: en aquello que el simbolizador, a su manera irracional, predica muy indirectamente *de la realidad* de que se trate; o sea, a través justamente de la emoción simbólica. En nuestro caso, el ‘expresado simbólico’ sería la pequeñez, gracia e indefensión del pajarillo de referencia.” (*Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 76–77. Las cursivas son del autor.)

Estos procesos de simbolización inconsciente se sirven de dos mecanismos constitutivos: la recurrencia y la superposición, procedimientos que permiten “establecer una relación entre la teoría simbólica de Bousoño y la estructuración de las representaciones psicológicas primarias llevada a cabo por la ‘Poética de lo Imaginario’”¹⁷⁸. Tomemos como oportuno ejemplo estas dos estrofas:

Nubes vienen a través de raíces.
Un aire respiro como del mar. Es tu voz.
Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.

Alguien evapora como humo su belleza
y deshace su rostro como aguanieve.
Por alguien se vierten lágrimas o pozos,
cofre donde arde tibio un orgulloso fuego.

(“Alguien pregona un corazón”, de *Los silencios*)

Los principios explicativos meramente formales no sirven, en un principio, para justificar esta inconexa sucesión de términos. Resulta impensable, en efecto, que las “nubes” lleguen “a través de raíces” o que “alguien” disuelva “su rostro como aguanieve”. Desde una perspectiva irracional, en cambio, se evoca una misma sugerencia psicológica: la insustancialidad espectral del ser amado, consecuencia inmediata de su invisibilidad física, en un espacio nocturno de simbolización verticalizante y disipadora. Estas construcciones visionarias hallan una explicación adicional en el principio de subcategorización anómala, fundamentado en la agramaticalidad combinatoria de términos semánticamente inconciliables y no en su disfunción gramatical¹⁷⁹. El verso “y deshace su rostro como aguanieve” presenta una intachable concordancia sintáctica, pero resulta inadmisibles su resolución significadora. El sujeto se desmaterializa únicamente en la borrosa irrealidad de la memoria afectiva y no, como cabría esperar, en la urgencia del instante presente.

178 Miguel Ángel Gil Olmos, *Poesía y poética en Carlos Bousoño. Relaciones entre pensamiento literario y escritura poética en la obra de un escritor español*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 327.

179 Antonio García Berrio, *La construcción imaginaria en ‘Cántico’*, U.E.R. des Lettres et des Sciences Humaines, Limoges, 1985, pp. 119–134.

IV.2.2. El símbolo de disemia heterogénea

IV.2.2.1. El símbolo espacial y temporal

No es inusual hallar en una misma composición dos regímenes simbólicos de espacialidad opuesta o complementaria, generadoras de una dinámica expansión o una estática quietud, de una elevación espiritualizadora o un degradante ingreso en la materia terrestre.

En “Paseo marítimo” (*Los silencios*) se superponen dos diversos entornos geográficos de contrario sentido. En el primero de ellos el ser amado es el “mar” mismo, vocablo enunciador de una líquida mutabilidad:

Tú estás allí y el mar.

En la segunda la “tierra” encierra, simbólicamente, una distinta significación de permanencia o estabilidad:

Yo aquí frente a la tierra
con su forma tangible
que nos separa espesa.

José Enrique Martínez, al analizar el poema, afirma que “el tú amado se identifica con el mar; el poema tiende continuos lazos entre uno y otro ser, recurriendo a la imagen: ‘tus ojos son el mar, / el mar eres tú mismo’; ‘tú estás allí y el mar...’; el yo, en cambio, tiene su sitio en la tierra: ‘yo aquí frente a la tierra’¹⁸⁰. Si el “mar” se muestra como signo de variabilidad, la “tierra”, por el contrario, consigna de modo tangencial la solidez y firmeza divisorias del espacio terrestre. En consecuencia, puede colegirse que el ser amado, al igual que la inestable superficie marina, es voluble en sus elecciones afectivas. El amante, sin embargo, de inequívoca perseverancia, no muda de parecer, como la tierra que

Nos desune, gravita
lo sólido. Interpone
su densidad, distancia.

Existen además dos referencias explícitas irrenunciables en el estudio antropológico de la simbolización en esta pieza: los marcadores deícticos “allí” y “aquí”. Ambos términos

¹⁸⁰ *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 83.

mostrativos indican una situación de mayor o menor apartamiento espacial que, en cierto modo, complementa la interpretación figurada de impulso o inmovilidad. Por tanto, ambos principios explicativos, el textual y el psicológico imaginario, resultan manifiestamente pertinentes en el análisis íntegro del texto¹⁸¹.

En la construcción simbólica de “Nunc” (*El aire que no vuelve*) se combinan dos secuencias de opuesta significación. En la primera se exalta la pureza inmaculada del ámbito celeste; en la segunda, se consuma el terrestre deslucimiento de etéreas atribuciones. En los versos iniciales se deplora la voluptuosidad del “alma”, rendida a deshonestos deseos en su extraviada deambulación:

Contéplate un momento, alma, que eres culpable,
alma mía manchada entre tantos caminos.

Al deleitarse con complacencia en los dones terrenales, la piedra silente y el mármol árido evocan desde diversa especie lírica la cautivadora seducción por la materia:

Pero la dulce tierra pesa en ti como losa,
como piedra sin voz, como mármol sin agua;
hondamente te atrae a su profundo seno,
a tu pesar te arrastra en su torpe descenso.

Los dos encadenamientos asociativos referidos sintetizan la disparidad de sus contenidos semánticos en estos dos versos:

Alma mía que lloras por tus alas manchadas,
¿hay aún plumas blancas sobre tu cuerpo oscuro?

La contraposición suscitada se debe a la significación irracional derivada de un incuestionable contraste cromático. La candidez de las “plumas” contrasta vivamente con el color corporal. “Blanco”, por lexicalización intertextual de su simbolizado en contextos de pareja expectativa significadora, evoca la pureza; “oscuro”, por idéntica razón asociativa, su idea contraria de terrena degradación¹⁸². De acuerdo con una tradición cristiana, sobreentendida sin dificultad en la

181 Para mayor detalle sobre la deixis como “uno de los mecanismos más simples de evidenciación del impulso”, véase Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 379.

182 Si el blanco simboliza lo intemporal y el negro, el paso del tiempo (véase la entrada correspondiente a “color” en Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991), es posible aventurar un nuevo sentido irracional: las “plumas blancas” nos hablan de la eternidad de un ser espiritualizado y el “cuerpo

oposición entre cuerpo y alma¹⁸³, el primer adjetivo conviene a un simbolismo positivo de inmortalidad, bondad o virtud; el segundo declara negativamente pecado, corrupción o muerte.

El espiritual ascenso hacia la immaculada región celeste, candidez a la que no es ajena la luciente blancura de las nubes y la infinitud inconmensurable de los espacios nocturnos, evoca meridianamente los conceptos simbolizados de pureza, belleza y libertad conferidos al ámbito aéreo. El segundo sistema simbólico, por el contrario, opone a las previas excelencias de abstracta sustancia otras de imperfección e impureza terrestres.

Creada fuiste tú para el más noble vuelo,
pues Dios te dio sus alas para llegar tan alto.
[...]
Cambiaste la pureza de los cielos más nobles,
las copas de las nubes, su blancor deslumbrante,
[...]
de los anchos confines sin fines ni horizontes,
de las noches de junio coronadas de estrellas
independientes, rojas, amarillas y cálidas
como hogares perdidos sin camino hacia ellos.

Algunas imágenes se originan en el paradójico incumplimiento de las atribuciones congénitas al “agua”, particularidades que, al verse gravemente refutadas, conducen al desvío semántico del enunciado irracional:

Agua para mirarte que nunca te refleja,
agua para beber que no te sació nunca.

Desde una desilusionada premisa, otras imágenes acuáticas muestran la desafección y la doblez que gobiernan las relaciones personales:

Pero ya sabes bien cómo es de engañosa
la frescura del agua que más limpia se muestra,
cómo es falso cualquier afecto que te otorgan,
cómo viven las gentes sólo para sí mismas.

oscuro”, por su parte, de la precariedad irremisible de la vida humana.

183 En opinión de Ricardo Molina, “no se debe olvidar el influjo platónico ni el neoplatónico que se manifiesta en la antibíblica oposición de ‘cuerpo y alma’ [...] A partir del siglo III, los escritores cristianos empiezan a desestimar el cuerpo y a oponerlo al alma como un lastre, a pesar de la teoría judeocristiana de la resurrección de la carne” (*Función social de la poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 1971, p. 137).

Existe, en definitiva, una antítesis que alcanza su mayor proyección en el espacio físico. La suma perfección halla amparo en el espacio sin confines, mientras que la imperfección, por simétrica analogía, es una constante caracterizadora del orbe terrestre. De esta contradicción de fundamentos intelectivos y sensoriales se infiere el acongojado final:

Tú, que todo lo diste, desnuda te has quedado.
Tú, que todo lo amaste, sin amor hoy te encuentras.

Si nos atenemos a su esquema de orientación espacial, se corrobora en la composición un dualismo simbólico de espacialidad positiva o negativa¹⁸⁴. Este diseño espacial dinámico objetiva un movimiento vertical de elevación o de caída, referible a una emoción de eufórica o apagada vitalidad¹⁸⁵. El esquema constructivo de verticalidad tiene un primer momento de ascendente animación (“vuelo”, “alas”, “alto”, “plumas”), contrarrestado por un segundo instante de descendente disgregación (“seno”, “arrastra”, “descenso”). Dentro de ese mismo índice impulsivo se determinan plurales matices de expresión temática: luminosidad (“blancor deslumbrante”), hermosura (“afilada belleza”), expansión (“anchos confines sin fines ni horizontes”) y calidez (“cálidas / como hogares perdidos sin camino hacia ellos”). La percepción grata de cuanto tiene su asiento en la más elevada altura encuentra su reverso en la pecaminosa entrega a la materia terrestre¹⁸⁶.

En “Pájaros oscilan...” (*Los silencios*) el régimen simbólico de orientación espacial tiende a ponderar el distanciamiento físico de la criatura amada y la indiferencia anímica consiguiente que tal alejamiento ocasiona. En primer término se sugiere un espacio ilusorio de líquida inmovilidad, interiorizada representación de la inoperancia o el retraimiento ante aconteceres que se presumen adversos:

Algo ocurre. Dormido, un pensamiento ahoga
bajo su agua espesa cualquier despertar.

184 Estos *esquemas de orientación y espacialización imaginaria* “se configuran en su formulación más esquemática y esencial como correspondientes a las sensaciones de dinamismo vertical positivas, diurnas; *elevación* y *constitución*, y negativas, nocturnas: *caída* y *disolución*.” (Antonio García Berrio, *Teoría...*, *op. cit.*, p. 405. Las cursivas son del autor).

185 Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria...*, *op. cit.*, p. 188.

186 En palabras de Gilbert Durand, “los dualismos han opuesto la verticalidad espiritual a la llaneza de la carne o a la caída.” (*Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 119).

En segundo lugar se describe un ámbito aéreo en el que la oscuridad de las aves deviene un amenazador presagio:

Sobre las nubes, pájaros oscuros oscilan.

Por último, la “ciudad” innominada obra como señalamiento distanciador entre el sujeto amante y el sujeto amado:

Una sombra en otra ciudad por mí sonrío.

Un ancho espacio fragua su venganza.

Hay, en definitiva, una triple simbolización espacial: un emplazamiento físicamente borroso de una opresiva actitud divagadora; una zona celeste donde se presienten, mediante una apreciación cromática, instantes de zozobra, y, por último, una contextualización urbana de una carencia amorosa.

El tiempo, bien como período estacional, bien como momento diurno o nocturno, se constituye en razón vertebradora de algunas composiciones. El transcurso cronológico, entendido como un dúplice acontecer, conlleva un insistente vitalismo, cuya voluntad de perduración se ve contradicha por las indignidades de una existencia imperfecta.

En “Alba” (*El aire que no vuelve*) asistimos a la experiencia inaugural de un paisaje subjetivado, en gratificante plenitud de formas y colores:

Liberadas las aguas
del alma prisioneras,
arroyos cantan claros
del alba los colores.

El amor en las cumbres
donde grana el madroño
en la escarcha de plata
desvanece su frío.

En “Bajo la lluvia mira...” (*El aire que no vuelve*), por el contrario, el amanecer alumbra vastas desolaciones y opresivos confines, trasunto último de un íntimo malestar propiciado por una realidad áspera e inhóspita:

el sordo galopar de los lobos del viento

cuando la madrugada agoniza sin ruido
y surgen las primeras gotas sobre la tierra
de lluvia, como un crimen revelado de arriba.

Pero las nubes siguen su centinela en alto.
No puedes escapar, alma, no hay horizontes.

En “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*) encontramos dos nítidas referencias temporales. La estación estival manifiesta positivamente el goce sensorial proveniente de un entorno percibido en su plenitud. El momento biológico, segundo indicador, alude a una temprana edad glorificada en su máxima belleza. La verticalidad de los árboles enhiestos y, figuradamente, del cuerpo deseado entraña un sentido atemporal de perduración:

Derrumban ya su arquitectura
las altas torres del estío.
Su estela azul el río difunde
entre las verdes alamedas.

Y, junto a él, columna de oro,
feliz tu cuerpo se levanta,
dorada para mí en sonrisas
tu indiferente estatua altiva.

En “Memento” (*El aire que no vuelve*) se reúnen varios períodos simbólicos. La falaz primavera otoñal descubre, más allá de su extemporaneidad climatológica, la improbabilidad de un resurgimiento existencial:

Verdes las hojas, las colinas verdes,
en esta falsa primavera inquieta.

El paso de un instante diurno a otro nocturno, nueva indicación temporal, conduce a una imparable decadencia. Si el color violeta nombra irracionalmente el sufrimiento, la oscuridad determina una anulación íntegra:

Tras la tarde violeta llega oscura la noche
y el corazón se rasga por las vanas palabras.

Marzo, última indicación temporal, es el mes en que principia la primavera:

Triste el alma del hombre que habita la tiniebla,
como es triste morir una tarde de marzo
cuando los niños juegan gritando por la calle.

En estos tres versos, como sucede en todo el poema, se irracionaliza una latente oposición entre la vida en su mayor grado de perfección y cumplimiento y su desolador fracaso, que desemboca, en última instancia, en un estado de postración extremo.

IV.2.2.2. El símbolo acuático, terrestre y aéreo

Mediante imágenes de plasticidad dinámica, el agua engloba diversas entidades simbolizadoras. Son varios los estadios dignos de consideración: por un lado, el agua dinámica de la fuente, el manantial, el río y el océano; por otro, el agua estática del estanque. Los valores comunicados no se reducen, como bien pudiera parecer, a una previsible representación semántica. El agua fluvial puede convocar ilusoriamente nociones de euforia, pero también de infelicidad. El nexos entre los conceptos irracionalizados no se define, por tanto, por una contradicción o aniquilación de significaciones, sino por la inclusiva complementariedad de las ideas sugeridas.

La fuente, elemento acuático de ininterrumpida fluencia, sugiere el natural afloramiento del sentimiento amoroso:

Así, como el agua incesante y fría de la fuente
surge, y continuo mana pura hacia ti
mi amor.

(“La hermosura entristece”, de *De los príncipes*)

Si el agua significa irracionalmente el afecto que los amantes se profesan, supondrá también la vida en su más intensa realización. Si aquella no fluye, los cuerpos desfallecen, exánimes ante el deseo no perpetuado y la intangible belleza del cuerpo perseguido:

Si los cuerpos se cansan se han cerrado las fuentes,
y un peso oscuro queda en el pecho del hombre,
que entre lágrima, ensueño y el olvido que llega
lentamente derrama su amargor en el alma.

(“Si los cuerpos se cansan”, de *El aire que no vuelve*)

Es pródiga entrega de quien ve desatendida su generosidad en el amor. El sentimiento amoroso es un don despreciado, como un “manantial” que fielmente ofrecido no calmase la “sed” amorosa:

Si hay otra vida... Acaso. Vendrán otros.
Fue manantial y siempre tuvo sed.
(“Quien de amor...”, de *Los silencios*)

El río es, en primera instancia, una imagen del flujo temporal. La vida recorre “nuevos cauces”, nuevas vías, lugar común de filiación manriqueña:

Algo que huye de este escapar anual de quien se es,
del periódico olvido del propio pasado,
–río que se deslizara caudaloso
para correr por nuevos cauces un día–.
(“Navidad”, de *Los silencios*)

Idéntica articulación irracional se despliega en estos versos:

Y en ojos como espejos claros
–linfa de un río sin fortuna–

miro correr tu extenso curso
–aún corto tiempo o muro fluentes–.
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

Los “ojos claros” son como un río de transcurso detenido (“río sin fortuna”), corriente que, por ampliación metafórica de tan sucinta idea, alude irracionalmente a la existencia del cuerpo amado (“muro”), escaso en años (“corto tiempo”).

Menos respetuoso con el estereotipo lírico se muestra este otro ejemplo:

Se lleva [el río] los dolores, adormeciendo la sangre,
sin dar nada; ni otros goces en cambio.
Recoge los gritos que vagan en la noche,
el último respirar del ahogado.
[...]
Todo pasa inerte, casi inerte, pero fluyendo.
[...]
Todo lo recibe, no se detiene;
sus aguas lo envuelven como cañas rotas.

Corazones deshechos, tesoros vertidos,
la intimidad tenida en largas tardes.
Oro y gris, todo corroe sin humana piedad;
todo cuanto le puede detener es sacrificado.
[...]
Río al que no hay esperanza de detenerlo. Sigues.
(“Me dijo que era como un río”, de *Otros poemas*)

Son múltiples las funciones cumplidas por el agua en este poema. En los primeros versos es tanto purificadora desmemoria del sufrimiento cuanto cancelación de los más intensos goces. En el tercero y cuarto es signo de muerte, no como ensoñación de estática belleza, sino como representación aterradora del acto postrero e ineludible. En los tres versos siguientes el agua fluye insensible hacia un fatídico olvido. En los últimos versos el componente anecdótico incide en las pasiones consuntas, en los deseos incumplidos de interiorización melancólica e indolente. El *agua melancolizante*¹⁸⁷ resulta ser un elemento de subjetivación emotiva y depurado estoicismo ante la adversidad afectiva.

El movimiento alternante de las aguas marinas supone un estado de acusada apatía ante las anheladas expectativas de cambio:

Lo que el mar se lleva, el mar lo trajo.
(“Funeral por una joven pequinesa”, de *Los silencios*)

Expone posibilidades contrarias, pero factibles, que condicionan en uno u otro sentido la experiencia amorosa:

Cuerpo o rostro vivido. Sin causa, una conmoción nos anega,
un oleaje nos sepulta o nos alza
de una desesperanza sin motivos a una alegría en su cúspide.
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

En una nueva variante textual (“océano”) se refiere el ingreso en una más vasta extensión acuática. Esta transformación, de significado no necesariamente ontológico, revela el carácter mutable del afecto amoroso, dispuesto a resurgir con vigorosa fortaleza:

187 “Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el *elemento melancolizante*.” (Gaston Bachelard, *El agua...*, *op. cit.*, p. 141).

Salir de un mar y entrar en Oceano [*sic*]
[...]
Del amor extinguido el amor nace,
Gota y filo del alma enamorada,
Abre sus alas un amor, un río.
(“*Un río, un amor*”, de *Los silencios*)

Como superficie acuática de curso detenido, mortuorio y pútrido, el estanque tiene su correlato psíquico en un estado de hondo abatimiento existencial. El sujeto lírico, devastado por una profunda desolación, dirige su mirada inquisitiva hacia sí mismo, en un acto a la vez introspectivo y restituidor de un pavoroso reflejo:

No puedes escapar, alma, no hay horizontes.
Vuelve al agua y al loto podrido de tu estanque
–cadáver que cadáver refleja en terso espejo–.
(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

Este gesto de narcisismo no idealizante, aniquilador de la belleza corpórea, descubre una dualidad inmisericorde: la muerte del ser (“cadáver”) y del entorno (“loto podrido”, estanque como “cadáver”)¹⁸⁸.

El estanque no representa tan solo una realidad psíquica o física asediada por ominosas presencias. La inmóvil pesantez del agua confinada en tan estrecho espacio transmite la opresiva angustia de quien, con taciturna contención, afonta el padecimiento:

El silencio es un muro de lágrimas. Llevamos dentro
su pesado estanque de agua densa y sombría.
(“El silencio”, de *Los silencios*)

En una imagen igualmente estática, el agua da cuenta de un estado de reposo y quietud apaciguadores:

A Dios, belleza suma,
inalcanzable ahora,
he de llegar un día
en mi peregrinaje.

188 Bachelard ha escrito que “las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes.” (*El agua...*, *op. cit.*, p. 103).

Llegaré como el agua
se remansa y estanca,
cuando ya se hizo espuma
contra todas las rocas.

(“A Dios, belleza suma”, de *El aire que no vuelve*)

En la búsqueda aquietadora de la divinidad, rendición final tras vividos afectos y desafectos, el agua es serenidad placentera, una vez extinto su primigenio impulso.

La “rosa herida” representa plásticamente la pasajera pervivencia de un juvenil episodio amoroso, ya declinante con la llegada del verano:

Adolescente amor de vida breve,
como una rosa herida en el verano.

(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

Señala más tópicamente el perecedero esplendor de la hermosura y, en consecuente vinculación, la caducidad y tránsito de la existencia:

sobre las rosas que se agostan
en los jardines del estío.

(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

El árbol es una entidad irracional que adquiere tintes existenciales de abandono y desamparo:

en la que permanezco como un árbol al viento,
mientras todos se aman suavemente en la sombra.

(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

En opción más extrema, supone una inconsciente impresión de claudicación, muerte y soledad:

Como turba la dicha de un día contemplar
un animal sin vida, un árbol derribado.

(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

Así, árbol en la solitaria llanura
no puede retener el agua que pasa,
aun en un momento, si pleno, bañara sus tristes raíces.

(“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

Más allá de particulares distinciones, el árbol señala una identidad situada en el entorno inmediato, según los esquemas espaciales de orientación antropológica¹⁸⁹.

Entre los símbolos aéreos, el aire se corresponde en traslación lógica con la inanidad y la insignificancia de una existencia incomprensible:

Si te conmueve un grito déjalo sin respuesta,
pues a nada conduce interrogar al aire.
(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

Supone la inhibición e imperturbabilidad ante las causas ignotas del universal sufrimiento:

El aire absorbe todos los gritos
en su inmutable azul, nunca, nunca saciado.
(“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

El ave señala simbólicamente el amor tornadizo y liviano, la inconsistencia de un sentimiento pasajero:

Tal como éstas, es el alma.
De una roca a otra como ave fugitiva
—aquí espuma, allá besos—,
abandona los nidos que al huir destruye,
sobre la arena sueña extinguirse.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

Se presenta como imagen del desvalimiento y la pureza confinadas¹⁹⁰:

El alma entre las músicas desconcertada, como
el pájaro en las nieves, torpe gira y confunde;
atada como dulce animal, su cadena
dorada, mira triste e indiferente aguarda.
(“Procesión sobre el río”; de *Los silencios*)

La luz interioriza una desiderativa postulación jamás alcanzada:

¿a quién puede extrañar que yo la luz persiga,

189 Antonio García Berrio, *Teoría...*, op. cit., p. 372.

190 De un pájaro que es “ligereza, vivacidad, juventud, pureza, dulzura” se pueden inferir sus “cualidades morales” pues “vivimos con la imaginación un vuelo feliz, un vuelo que nos da una impresión de juventud, porque el vuelo onírico es con frecuencia —contrariamente a todas las lecciones del psicoanálisis clásico— una *voluptuosidad de lo puro*” (Gaston Bachelard, *El aire...*, op. cit., pp. 89–90).

aunque sepa de cierto que no he de hallarla nunca?
("En este aire del Sur", de *El aire que no vuelve*)

Certifica la acuidad del raciocinio que intenta vanamente traspasar un cuerpo ("muro") o un "alma" incognoscibles:

El camino termina. No son necesarias luces
para atravesar imposibles un muro o un alma como esponja.
("Una sombra y sus nubes", de *Los silencios*)

Estos tres símbolos no siempre se comprometen con una construcción de verticalización ensalzadora¹⁹¹. En la medida en que proyectan conceptualizaciones de negativa relevancia, niegan el esperado esquema ascensional, sin dejar por ello de evidenciar el claroscuro del símbolo soslayado.

IV.2.3. La visión

La visión consiste en la asignación de atribuciones o funciones imposibles a un ser u objeto, hecho que, como efecto inmediato, desencadena una concreta impresión emotiva¹⁹². A diferencia de cuanto acontece en la imagen visionaria, la visión no implica inexorablemente una similitud inconsciente entre los dos miembros integrantes de un mismo binomio identificativo; por el contrario, solo uno de los términos constituyentes se presta a una especificación irracional de sus particularidades. En Julio Aumente, la visión se ajusta a una escueta relación de particularidades interpretativas: una primera especificidad visionaria toma como objeto lírico el hecho o la circunstancia; una segunda, la naturaleza ontológica de lo referido. Es esta última la que, a nuestro parecer, deja su impronta perdurable en la desesperanzada concepción amorosa del poeta.

Ejemplifiquemos ambas definiciones:

Agua para mirarte que nunca te refleja,
agua para beber que no te sació nunca.
("Nunc", de *El aire que no vuelve*)

191 En el caso del ave, sin embargo, G. Durand afirma que "todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación." (*Las estructuras...*, op. cit., p. 123).

192 Nuevamente Bousoño nos brinda una sintética aproximación a los caracteres esenciales de este procedimiento: "consiste la visión en la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscita en nosotros expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C que el autor *siente* (obsérvese el verbo que vuelvo a utilizar) como real en A." (*El irracionalismo poético...*, op. cit., p. 91. Las cursivas son del autor.)

Las dos visiones presentan como distintiva y común particularidad el paradójico descrédito de las características connaturales del agua. En la primera visión se niega la restitución especular de las imágenes concebidas sobre la superficie acuática; en la segunda, el apaciguamiento de la sed¹⁹³. El primer simbolizado, es decir, la emoción experimentada tras la lectura del texto poemático, comunica la espectral existencia del emisor; el segundo, el deseo jamás colmado de un amor venturoso¹⁹⁴. Tan relevante es el amor que su incumplimiento lleva aparejado la cancelación existencial del individuo.

Asimismo causan estupor, desde una intelección racional, estos otros versos:

Nubes vienen a través de raíces.
Un aire respiro como del mar. Es tu voz.
Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.
Alguien evapora como humo su belleza
y deshace su rostro como aguanieve.
[...]
Alguien va y viene por mi camino
—un soplo puede animar una estatua—,
alguien por quien un hombre es nada y todo,
un poco de sal, un poco de luz, un poco de viento.
("Alguien pregona un corazón", de *Los silencios*)

Resulta hartamente inverosímil que las "nubes" lleguen "a través de raíces"; que "alguien" convoque un "fantasma", pleno o minorado esencialmente; que "alguien" desvanezca su "belleza" y deshaga su semblante como el líquido meteoro aducido; o que, por último, un "soplo" tenga

193 La relación de los términos pertenecientes a un mismo contexto permite diferenciar "índices [sintagmáticos] par manque et par surplus. *Par manque*: l'exemple le plus clair en est la contradiction" (Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, París, Eds. du Seuil, 1978, p. 28). En estas dos visiones la incomprendibilidad semántica surge por contradicción: el "agua" no refleja ninguna imagen, ni sacia la sed. Este contraste significativo resulta ser, además, una reminiscencia barroca del amor presentido como difícil integración de contrarios afectos.

194 Ciertas referencias intertextuales apoyan esta identificación poética:

Agua o cielo, tu sombra.
No más sed.
Estás.
Mi dicha.
("Ola como un incendio...", de *Los silencios*)

turbia sed no calma la yedra de los labios;
("Nuestro reino", de *Los silencios*)

En el primer ejemplo el cuerpo amado, jubilosamente presente, mitiga la "sed" de una experiencia amorosa plena. En el segundo la "sed [...] de los labios" alude a un impulso pasional irrefrenable.

virtudes vivificantes. Una traslación racionalizadora despeja el aparente sinsentido de los versos transcritos. Un suceso infortunado (“nubes”) puede acontecer en momentos de certidumbre (“raíces”). La imagen difusa del ser amado se yergue como espectral vestigio de la infecunda experiencia amorosa. El “soplo” de la criatura amada insufla un ápice de vida al amante.

Este otro fragmento recoge dos expresiones visionarias:

sus lágrimas pueden quemar reduciendo a cenizas
o helar también el aire hasta quebrar palabras.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

La inverosimilitud significadora (las “lágrimas” no “queman” ni “huelan”) se sustenta en dos expresiones afectivas de signo contradictorio: “quemar” da razón oportuna de un amor pasional; “helar”, el opuesto simbolizado de distancia psíquica o incomunicación.

Esta estrofa parte de una única visión, prolongada a lo largo de los versos:

Como vidrio, al tocarlas la humana mano,
su sonido creciente nos desborda; vibra el cuerpo,
en doble escala se eleva o desciende
hasta extinguirse como el eco
del suspiro de un dios repetido en cien hombres.
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Se enuncian los sonoros atributos que el poeta, movido por una asociación irreflexiva, cree percibir en la persona amada. El sintagma simbolizador tiene como correlativo sentido irracional el júbilo exaltado que procura el tacto gozoso.

En un nuevo caso:

laso me entrego al fúlgido remero
(“La antesala”, de *La antesala*)

el expresado simbólico de juventud y belleza, supuestamente caracterizadores del “remero”, se corresponde con la noción simbolizada de juvenil esplendor, superlativa celebración de la existencia.

IV.2.4. La imagen visionaria

La imagen tradicional se sustenta en la similitud objetiva existente entre los dos términos de la traslación figurada, el literal y el imaginario. Se requiere para ello que ambas realidades sean partícipes de una idéntica propiedad semántica. Así, en estos versos se entiende prontamente el sentido de la semejanza metafórica:

Las miradas, el agua, tu pelo, todo fue
un sueño antiguo y vano, lejano y muerto sueño.
("Ceniza del amor", de *El aire que no vuelve*)

La limpidez, la tersa transparencia son comunes al término metaforizado ("miradas" de color azul) y al metaforizante ("agua").

En la imagen visionaria, por el contrario, se impone una distinta significación de tenor simbólico, posible por la similitud emocional existente entre ambos integrantes. La ininteligibilidad racional de la imagen subjetiva da así precisa entidad a estados de orden muy diverso, solo comprensibles desde la emoción suscitada por el simbolizador¹⁹⁵. Esta similitud emocional entre los niveles metafóricos, carácter diferenciador de la imagen simbólica, justifica la interpretación de los diversos casos que a continuación se proponen. En un primer ejemplo el nexa disyuntivo instituye en apariencia una discriminación conceptual entre el primer y el segundo sintagma atributivo:

Aquí estuvo. Su vida fue naranja o esmeralda.
("Quien de amor...", de *Los silencios*)

Sin embargo, es aventurado racionalizar el aserto poemático como conjunción de opuestos simbolizadores. El primero ("vida fue naranja") no implica un valor positivo, ni afirma una idea contraria; el segundo simbolizador ("vida fue [...] esmeralda") ni corrobora ni refuta noción alguna. La existencia así concebida no responde a una contradicción, sino a una sucesión alternante de aconteceres considerados en su más firme plenitud.

195 Para Bousoño, "las imágenes tradicionales (es decir, las de estructura tradicional) se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón* entre un plano real A y un plano imaginario E [...] En la imagen visionaria, por el contrario, nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, el A y el E: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos" (*El irracionalismo poético...*, op. cit., p. 53. Las cursivas son del autor).

La intención significadora de las siguientes imágenes visionarias:

Alas hay hechas como de tierra,
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Otras son de cristal.
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Las alas de este reino son cera y se quiebran,
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

resulta incomprensible desde el raciocinio lógico. Es indudable a este respecto que no hay “alas de tierra”, como no puede haber “alas de cristal” o “alas de cera”. Ahora bien, aunque las “alas” no puedan ser de “tierra”, el simbolizado refiere una primitiva elementalidad, a través de un expresado simbólico significador de primordial materia. En la segunda imagen visionaria la significación simbólica del enunciado simbolizante se define como plenitud y vitalismo, que conjeturamos juveniles; el expresado simbólico que rige tal hipótesis interpretadora se halla representado por la colmada y vibrante sonoridad del “cristal”. En el ejemplo último, la “cera”, tras el pertinente escrutinio de su sentido ilógico, expresa la inconsistencia y fragilidad del vínculo amoroso.

En este otro caso la imagen atributiva inicial propone como verosímil la vinculación sinecdóquica entre una mención específica (“ojos”) y una totalidad genérica (“tú”):

Tus ojos son el mar,
el mar eres tú mismo
(“Paseo marítimo”, de *Los silencios*)

Sin embargo, el segundo verso posee los caracteres definatorios de una imagen visionaria. La criatura deseada no puede equipararse, salvo por afinidad emocional, con la vasta superficie marina. La similitud de las dos entidades disímiles se cumple subjetivamente, mediante un simbolizado de culminante plenitud o libertad sin confines. José Enrique Martínez, en su estudio ya mencionado, apunta en esa misma dirección: “‘el mar eres tú mismo’ no es un ampliación de la primera [‘tus ojos son el mar’] desde el sema ‘azul’, sino que necesita diferente interpretación, pues la asociación es sentimental, emocional, no física; Bousoño la llamaría *imagen visionaria*,

por cuanto A y B se identifican no por rasgos objetivos de parecido, sino por despertar sentimientos parejos.”¹⁹⁶

En el último conjunto simbólico, más complejo, el “silencio” no puede ser conceptualizado como “bosque” que se transmuta en “piedra” más que de una manera irreflexiva:

El silencio es un bosque que transforma en piedra
su helado algodón. [...]
(“El silencio”, de *Los silencios*)

Despojado, por tanto, el enunciado poemático de semejanzas lógicamente verificables, el lector ha de someter los versos propuestos a lúcido escrutinio. La expresión figurada experimenta una paulatina irracionalización: la imagen simbólica (“el silencio es un bosque”) se desarrolla en una metáfora pura simbolizada (las copas frondosas de los árboles se asemejan al “algodón”) y, posteriormente, en una metáfora de conversión sustancial (“transforma en piedra su helado algodón”). Los conceptos significados de apesadumbrada contención e íntimo desasosiego derivan de los caracteres reales de aislamiento e impedimento comunicativos contenidos en el término “muro”.

IV.2.5. La serie progresiva de irracionalismo proliferante

La proliferación del fenómeno visionario estriba, en esencia, en un encadenamiento de términos irreductibles a inquisición lógica. La razón de esta regla multiplicadora hay que buscarla en el carácter generativo de las nociones irracionales implicadas. El término que, en un primer instante evolutivo, obra como referente de realidad, asume, en un segundo momento de vinculación sintagmática, un valor figurado. La causa explicativa de esta dependencia funcional se halla en el tratamiento recibido por el término visionario que, notado primeramente como realidad plena, puede generar nuevos símbolos, visiones e imágenes simbólicas en una serie de progresivo crecimiento¹⁹⁷.

En su configuración más simple, esta estructura acumulativa se halla constituida por varios elementos de irracionalidad homogénea, determinada conceptualmente por un oscurecedor encubrimiento de la realidad. En este sencillo ejemplo:

¹⁹⁶ *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁷ Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1978, p. 449.

Lágrimas de firme resina o acero no se desprenden,
("El silencio", de *Los silencios*)

los términos que acompañan al originador simbólico "lágrimas" se hallan exentos de un significado racional. El enunciado poemático cobra un doble sentido: la contumaz persistencia ("firme resina") del sufrimiento ("lágrimas") y el mortificante desafecto ("acero"). El amor se ve así diferenciado desde una doble perspectiva antagónica: adherencia afectiva ("resina") o inicua indiferencia ("acero").

Estos otros versos refrendan las características referidas:

—alas de cera o mármol, vidrio o veneno, acero o tierra—,
es todo cuanto del amor obtuve.
("Nuestro reino", de *Los silencios*)

Las dobles visiones se distribuyen en tres sintagmas disyuntivos según su disconformidad semántica. "Cera", "veneno" y "acero", de concepto negativo, se enfrentan a "mármol", "vidrio" y "tierra", sus oponentes irreales de significación positiva. Por una parte, "cera" apunta a una quebradiza consistencia; "veneno" destaca la deletérea vivencia del amor; "acero", la destructiva violencia del sentimiento amoroso. Por otra, "mármol" acusa una pétreo inmovilidad; "vidrio" representa la plenitud vital; "tierra", la primigenia elementalidad de la criatura amada.

Este otro caso presenta una creciente dificultad:

Sombras o fantasmas perdidos
andan junto a nosotros; buscan también sus labios
que perdieron un día por beber de un color.
("La soledad es un nombre...", de *Los silencios*)

Son cuatro las construcciones simbólicas asociadas, dispuestas encadenadamente: "sombras o fantasmas perdidos / andan", "buscan también sus labios", "que perdieron un día por beber" y "beber de un color". Esta superposición visionaria se fundamenta en la anulación del imperativo lógico de incorporeidad, propio de los seres espectrales, y la consiguiente afirmación de contrarios rasgos antropomórficos ("andan", "labios", "beben"). Su sentido racional es el insatisfactorio cumplimiento del anhelo amoroso, contrariedad que aboca al ser amado a fantasmal y menesterosa existencia.

En su desarrollo más complejo, la proliferación simbólica puede abrazar distintas formulaciones combinatorias. Una primera posibilidad conlleva la omisión de uno de los integrantes metafóricos y la representación sinecdóquica de una totalidad, restringida a la noción estéticamente más preeminente. Una segunda, de más dificultoso desarrollo, requiere una seriación acumulativa, con la consiguiente alteración de las funciones de realidad e irrealidad desempeñadas por cada uno de sus miembros. De la conjunción de ambas resulta como propia y caracterizadora peculiaridad la ininteligibilidad del significado, inaveriguable en un primer acercamiento lógico.

En la progresión sintagmática presente en este verso:

Nuestro reino es de alas de hiel lívida,
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

hallamos una imagen visionaria ([amor =] reino”) y una metáfora de estructura tradicional ([amantes = ángeles =] “alas”). En la primera de ellas, el término inicial del binomio metafórico se elide en provecho del vocablo “reino”, único miembro visible. En la metáfora de factura clásica, la criatura dilecta no comparece directamente, sino a través de “alas”, sustitución sinecdóquica que apela a la angelical naturaleza del ser amado. “Alas” delimita, por tanto, la amplitud semántica del segundo polo metafórico como delicada sinécdoque generalizante, significadora de vuelo y aérea movilidad.

En un segundo orden expositivo, el verso se encuentra configurado por componentes de naturaleza irracionalmente heterogénea. Según la consabida regla de concatenación irracionalista, la imagen simbólica inicial (“nuestro reino es de alas”) halla su ensanchadora conclusión e íntegro sentido en las visiones “alas de hiel” y “hiel lívida”. En esta continuidad generativa se cumple la transmutación funcional de los planos figurados en otros de literalidad sensata; esto es, el término que se presenta primeramente en la cadena asociativa como impensable irrealidad se reviste ulteriormente de atributos reales. En la imagen simbólica “nuestro reino es de alas”, el componente ilógico obra como causa consciente de la visión “alas de hiel”, cuyo término postrero se comporta como sensata apoyatura de una nueva realización visionaria, “hiel lívida”. Este laborioso artificio estilístico conlleva la desestimación del concepto lógico. Si nos guiamos por el

principio de pertinencia textual¹⁹⁸ se puede ensayar, no obstante, una explicación que despeje nuestro asombro ante esta suspensión de la racionalidad ineludible. El verso, una vez descifrada su abstrusa significación, expresa la majestuosa vastedad de la relación amorosa (“reino”), tanto en la juvenil lozanía de la belleza corporal (“alas”) como en la pesadumbre de cuanto no obtuvo conveniente reciprocidad (“hiel lívida”). La explicación resultante no se debe únicamente a una presuposición de sentido, sino a la correlación simbólica entre el vocablo representador y la noción representada¹⁹⁹. El simbolizador “alas” otorga relieve a la impar hermosura de la criatura deseada, en cuanto remite al concepto omitido de ángel. Esta invariabilidad semántica no permite otras subjetivas interpretaciones, si no se hallan debidamente descontextualizadas. Las “alas” no pueden, por consiguiente, indicar sublimidad o superación de las humanas deficiencias²⁰⁰, ni señalar tampoco un precedero tránsito, pues lo estorba el tratamiento metafórico y simbólico del término.

Del mismo poema, “Nuestro reino” (*Los silencios*), proviene este otro ejemplo:

Alas hay como cuchillos,
rayos brillantes que cortan el aire,
corazón que se oxida en un mar de veneno.
Puñal o lirios de verde perfume
embriagan sin saber, tal aliento de amante
que se conoce y se teme
cuando el beso levanta sus flexibles mareas.

“Alas” procede de una síntesis sinecdóquica, cuya finalidad última es ensalzar la belleza del ser amado bajo espiritualizada apariencia. En el tercer verso, el acopio de otros procedimientos conscientes como la despersonalización y la traslación metonímica intensifica su sinsentido. En la objetivación se obtiene un significado meramente denotativo por supresión del adjetivo posesivo de primera persona (“[mi] corazón”); en la transferencia metonímica se nombra únicamente el órgano físico (“corazón”) en el que, líricamente, se asienta el más íntimo afecto (amor). La

198 Es decir “si un discours existe, il doit bien y avoir une raison à cela. De telle sorte que, quand à première vue un discours particulier n’obéit pas à ce principe, la réaction spontanée du récepteur est de chercher si, par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence.” (Tzvetan Todorov, *Symbolisme...*, *op. cit.*, p. 26).

199 Moisés Massaud, “Hermetismo y simbolismo. Aproximaciones”, en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 24.

200 Véase la entrada correspondiente a “alas” en Jean Chevalier, Alain Gheerbreant, *Diccionario...*, *op. cit.*

reducción a letra sensata del verso íntegro concibe un amoroso sentimiento (“corazón”) que, exánime su inicial impulso, se deteriora (“oxida”) en una coyuntura inicua (“mar de veneno”). El cuarto verso reúne dos símbolos disémicos (“puñal” y “lirios”) y una visión sinestésica (“verde perfume”) de contrarias nociones simbolizadas. En el primer caso se habla del amor como pugna o contienda; en el segundo, como benigno estado.

Para la comprensión de estos otros versos:

En este reino –veneno o humo, contacto o aspirar–,
hay un reloj de niebla que se desata en los ojos;
 (“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

hemos de servirnos de iguales estrategias exegéticas. En “reino”, como sabemos, se ha suprimido el término de realidad de la imagen visionaria “el amor es como un reino”, enumerativamente caracterizado como experiencia letal (“veneno”), evanescente (“humo”), afectiva (“contacto”) o pasional (“aspirar”). En el segundo verso predomina la sucesión sintagmática de expresiones visionarias, sin conversión de las funciones originarias que caracterizan a cada uno de los miembros ilógicos. El sentido último se evidencia con inmediatez en los siguientes términos: en el amor (“reino”), más allá de las plurales vivencias experimentadas, hay un instante de malestar (“reloj de niebla”) que induce al llanto (“se desata en los ojos”).

IV.2.6. La minoración o intensificación connotativas del significado irracional

El fenómeno irracional experimenta varias alteraciones de su sentido ilógico pleno, bien mediante una simplificación o reducción de su significado plural; bien mediante un contexto racionalizador que diluye un irracionalismo en apariencia inexplicable; o bien, mediante una matización connotativa que confirma o corrige la significación simbólica.

IV.2.6.1. La lexicalización simbólica

El carácter definitorio del símbolo fosilizado se halla en la correspondencia inmutable entre un simbolizador y un simbolizado, lo que implica un estrechamiento semántico de las posibles acepciones significativas. La reiteración de un mismo significante simbólico y su repetida significación ilógica comporta un progresivo debilitamiento de su irrealidad, que no alcanza, sin

embargo, su plena racionalización. El símbolo fosilizado ocupa así el lugar penúltimo en una posible gradación del fenómeno irracionalista, ampliamente entendido en sus diversas intensidades²⁰¹. De este modo este símbolo puede transmitir una noción estética semánticamente predefinida, aunque resulte en ocasiones una fórmula estereotipada de nula o endeble novedad creativa.

En Julio Aumente esta especialidad simbólica es esencialmente cromática. El blanco presenta como primordial significación ilógica la de virginal pureza. En un primer ejemplo:

altas, blancas montañas, plata de amanecidas
(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

su sentido se ve reforzado denotativamente por los conceptos de altura y claridad matinal. En un segundo caso, su esquema constructivo apunta a una nueva distinción:

¿hay aún plumas blancas sobre tu cuerpo oscuro?
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

La candidez de las plumas, señal inequívoca de lo immaculado, se opone a la oscuridad del “cuerpo”, contrario indicio de claudicación ante terrestres compulsiones²⁰².

El negro, antitético correlato de la blancura, anuncia el funesto augurio que se cierne sobre el individuo poemático. En este primer caso:

Tras la tarde violeta llega oscura la noche
(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

el tránsito del instante crepuscular a la “noche” definitiva supone, más allá de una mera sucesión cronológica, una segunda translación anímica de índole emblemática²⁰³. El color “violeta”

201 Bousño hace notar el “hecho de que los símbolos, al reiterarse, se vayan acercando a la concienciación hasta llegar del todo a ella. Pasan primero desde un irracionalismo ‘fuerte’ a un irracionalismo ‘débil’ y luego, si se me permite la expresión, ‘debilísimo’, y, finalmente, la irracionalidad se pierde por completo. Tal es lo que sucede, por ejemplo, en el irracionalismo de la visión sinestésica ‘colores chillones’, o en la imagen visionaria del lenguaje coloquial ‘Juanita está como un tren’. El significado que fue irracional se ha tornado enteramente lúcido: ‘colores vivos e inarmónicos’, ‘Juanita es una mujer muy atractiva’ (*El irracionalismo poético...*, *op. cit.*, pp. 182–183). También para Michel Le Guern, “un empleo demasiado frecuente o demasiado prolongado del símbolo y de la metáfora acaba por desgastarlos” (*La metáfora...*, *op. cit.*, p. 49).

202 Aunque la explicación simbólica es aún más compleja, no por ello es menos cierto que “los colores opuestos, como el blanco y el negro, simbolizan el dualismo intrínseco del ser.” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario...*, *op. cit.*, s. v. *color*).

203 Miguel Jaroslaw Flys habla de emblema cuando, como en el símbolo fosilizado, se produce una indefectible correspondencia entre el significante simbolizador y su sentido monosémico, correspondencia no solo cromática.

enuncia ilógicamente el sufrimiento psíquico que una segunda percepción lumínica (“oscura”) resuelve en apagamiento vital.

En este otro verso:

no irán hacia el mar negro tenebroso de sombras
 (“A la muerte del rey Don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

se pondera el carácter aciago del “mar” ensombrecido mediante una intensificadora acumulación adjetiva.

El azul de estos otros casos:

y que los cielos sean de un azul u otro azul
 (“Si los cuerpos se cansan”, de *El aire que no vuelve*)

la piel bajo azules cielos,
 (“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

Quien puso su tesoro
 en el azul espeso de unos cielos,
 (“Quien puso su tesoro”, de *Por la pendiente oscura*)

significa la serenidad plena, la perfección intangible del firmamento desconocedor de fines escatológicos.

El rojo sugiere tanto violencia:

Violenta adelfa roja en palio elevant
 (“Homenaje a Vicente Aleixandre”, de *El aire que no vuelve*)

como esplendorosa vitalidad del rostro juvenil:

siempre amé la sonrisa roja
 que nos hiela con su aguanieve.
 (“Por hacerme el interesante”, de *Por la pendiente oscura*)

Para este estudioso “la forma más simple del símbolo (y, al mismo tiempo, la de menor originalidad) la constituyen las imágenes que ya en otro lugar denominamos emblemas.

Son símbolos fosilizados, arraigados en el lenguaje cotidiano, de facilísimo manejo, pero de poca fuerza expresiva, salvo en casos de una genial inspiración capaz de regenerarlos.

Entran en la categoría de los emblemas ante todo los valores simbólicos que se otorgan a ciertos colores: rojo-pasión; azul-inocencia; morados-sufrimiento; amarillos-tristeza.” (*La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968, p. 175).

El verde, por último, refiere la estival lozanía de los árboles:

Derrumban ya su arquitectura
las altas torres del estío.
Su estela azul el río difunde
entre las verdes alamedas.

(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

Significa la reviviscencia de una primavera, que anticipada al consabido advenimiento de las estaciones, defrauda nuestras anhelantes expectativas:

Verdes las hojas, las colinas verdes
en esta falsa primavera inquieta.

(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

En una nueva perspectiva irracional, como simbolizador de un esperanzado deseo, resulta oportuno tomar en consideración este otro ejemplo:

Puñal o lirios de verde perfume
embriagan sin saber, tal aliento de amante
que se conoce y se teme
cuando el beso levanta sus flexibles mareas.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Tras la correspondiente tarea hermenéutica, el primer vocablo se entiende racionalmente como peligro y dolor extremo²⁰⁴; “lirios”, en cambio, como término antitético de la disyunción simbólica, concreta un sentimiento candoroso²⁰⁵. El color verde, por último, es esperanzado preanuncio de una amorosa vivencia²⁰⁶.

IV.2.6.2. La racionalización de una imagen visionaria

Guiado por un decidido afán aclaratorio, el poeta tiende en determinadas ocasiones a la dilucidación de ciertos contenidos ilógicos, cuya reducción racional resulta, en un primer

204 Para Juan Eduardo Cirlot el puñal simboliza la “amenaza informada, inconsciente” (*Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1977, s.v. *puñal*).

205 O en palabras de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en su obra ya mencionada: “pureza, inocencia y virginidad”.

206 Véase la acepción de ‘verde’ en José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 2008. Juan Bernier habla de “los verdes manantiales del deseo” (“Corazón”, de *Una voz cualquiera*), y para Ricardo Molina, por su parte, el color verde es propio de “un mundo verdecido en primavera y verano, paraíso de juventud universal.” (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 363).

instante, harto compleja. El texto racionalizador emana de la misma imagen visionaria como anotación aclaradora de un enunciado abstruso. Veámoslo en este ejemplo, anteriormente considerado:

El silencio es un muro de lágrimas. Llevamos dentro
su pesado estanque de agua densa y sombría.

(“El silencio”, de *Los silencios*)

Al componente real (“silencio”) se agrega un elemento de irrealidad esencial (“muro de lágrimas”). Si bien el sintagma nominal “muro de lágrimas” se muestra reactivo a una evaluación congruente de sus términos, su ulterior desenvolvimiento “pesado estanque de agua densa y sombría” alumbra el sentido final de ambos versos. “Muro” y “estanque” confluyen en los conceptos de reclusión e inmovilidad; “lágrimas” y “agua densa y sombría” participan de una dolorosa coyuntura. El concepto simbolizado o connotado es el mismo: la aflicción opresora ante un estado de carencia afectiva o comunicativa.

En esta estrofa la operación racionalizadora de las dos imágenes visionarias es asignada a otros tantos incrementos sintagmáticos, “por dulce” y “por amargo”:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Ambas aposiciones restrictivas, al delimitar el contorno polisémico de la estrofa, orientan nuestra labor exegética hacia un único par de simbolizados (el amor como sentimiento placentero o destemplado) y desautorizan aquellos otros que contradicen esta dualidad antitética.

En un segundo ejemplo hallamos, además de la imagen visionaria ya considerada, un doble proceso de concreción:

Alas hay hechas como de tierra,
de oscura tierra seca. Dorados brazos,
forma de ángel, maderas cuidadosamente apolilladas,
leños sin savia o esbeltos husos
vertical línea fingen su estructura mentida.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

En primer término, la objetivación racionalizadora se lleva a consecución plena mediante una transposición lógica: el término “alas”, sinécdoque explícita de una estructura metafórica elidida ([criatura amada = ángel =] “alas”), remite a “forma de ángel” y “dorados brazos”. Estos elementos se presentan como una realidad inerte, de sustancia defectuosa: las “maderas” están “apolilladas”, los “leños” carecen de “savia” y su apariencia es ilusoria, “mentida”. Estas mismas atribuciones nos conducen a una cosificación del originado visionario “alas”, apreciado como una talla de deteriorada apariencia y no como parte de una incorpórea criatura.

En esta otra estrofa se advierte nuevamente un criterio racionalizador de los términos integrantes de la imagen simbólica “tú [eres] planeta de luz en el fondo del mar”:

Tú como ancla me sujetas,
planeta de luz en el fondo del mar,
astro encendido y único en el reino celeste
donde las nubes tejen sus alfombras de plata.
(“Brazos o velas...”, de *Los silencios*)

Entre “planeta de luz” y “astro encendido” existe una correspondencia sinonímica tanto en volumen como en potencia lumínica; “fondo del mar” y “reino celeste” se muestran afines en la magnitud de su extensión y en el color que les individualiza. El proceso de racionalización consiste en este punto en una mera transferencia asimiladora de componentes semánticamente diversos.

IV.2.6.3. La complementación o rectificación connotativas del irracionalismo

En presencia de otras estructuras simbólicas, de ilogicidad heterogénea o no, la connotación desempeña un doble cometido: ensancha los márgenes semánticos de la composición, sin menoscabar su grado de irracionalidad, o bien, enmienda racionalmente su sentido prístino.

En estas estrofas de “Alguien pregona un corazón” (*Los silencios*) una atmósfera espectral angustia nuestro ánimo:

Nubes vienen a través de raíces.
Un aire respiro como del mar. Es tu voz.
Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.

Alguien evapora como humo su belleza
y deshace su rostro como aguanieve.
Por alguien se vierten lágrimas o pozos,
cofre donde arde tibio un orgulloso fuego.
[...
Dadme en la noche una candela encendida,
dadme en los montes su oscura penumbra,
el arco sombrío de la tristeza
donde se refugian los amantes invisibles.

En la primera estrofa los símbolos disémicos de disolvente nocturnidad y pavorosa invisibilidad (“noche”, “tiniebla”, “fantasma”) rememoran el cuerpo ausente. En la segunda estrofa las dos visiones primeras insisten en los conceptos complementarios de volatilidad y desagregación sustanciales. Los términos connotativos, por su parte, refuerzan esa concepción dolorosa del amor. Las “lágrimas” transmiten mediante la marginalidad consciente de su sentido la idea de pesadumbre; el “fuego”, la pasión inextinguible. En los versos finales el poeta retoma los símbolos de oscuridad, sutilmente matizados por connotaciones de lobreguez (“arco sombrío”) o inexistencia (“amantes invisibles”). Los procedimientos connotativos sirven así para enfatizar las emotivas alusiones derivadas de los términos irracionales de la pieza.

En “Nuestro reino” (*Los silencios*) el fenómeno connotativo asevera o contradice el sentido ilógico de la composición. La estructura definitoria es idéntica en todas las estrofas: una imagen simbólica, una visión o un complejo de irracionalidad heterogénea, acompañados por una serie connotativa favorable o contraria al concepto enunciado irracionalmente. Se inicia el poema con dos construcciones visionarias que mencionan el amor como experiencia benigna:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa

o ingrata:

Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles

Al hilo de esta segunda idea, la secuencia simbólica que inicia la tercera estrofa:

Nuestro reino es de alas de hiel lívida,

se halla auxiliada por dos conjuntos connotativos que corrigen o aseveran la noción comunicada por el verso antedicho. La primera de ellas, en poemática exposición,

heladas las espaldas, por su incipiente peso,
coágulos rojos se aferran a bordes desgarrados
de una herida, que nació por no querer ser hombre sólo;

visualiza plásticamente el incumplimiento cruento (“coágulos rojos”, “bordes desgarrados”, “herida”) de una firme voluntad de superación ontológica (“por no querer ser hombre sólo”). La segunda línea connotativa, de contraria finalidad, ocupa la segunda parte de la estrofa:

de un deseado ascender
como luz, como flecha hacia áureas esferas,
donde un ave no puede, de tan puro, vivir.

La voluntad de crecimiento, aclarada mediante una imagen de ascendente impulso (“flecha”)²⁰⁷, remite a un ámbito de celeste perfección (“áureas esferas”).

En la cuarta estrofa la imagen simbólica del inicio refiere la terrena vitalidad del cuerpo amado:

Alas hay hechas como de tierra,
de oscura tierra seca. Dorados brazos,
forma de ángel, maderas cuidadosamente apolilladas,
leños sin savia o esbeltos husos
vertical línea fingen su estructura mentida.

Se entreveran dos encadenamientos connotativos de género opuesto. El primero suscita una impresión de primaria elementalidad (“oscura tierra seca”). El segundo, en cambio, atiende a la naturaleza falaz y consunta de la realidad. La degradación sustancial se lleva a término de forma progresiva: afirmación plena de la materia (“tierra”), minoración de sus atribuciones (“fingen”, “mentida”), y, por último, aniquilamiento vital (“apolilladas”, “sin savia”).

En la siguiente estrofa se repite el anterior esquema constructivo:

Otras son de cristal.
Como vidrio, al tocarlas la humana mano,

207 Si se considera su significación antropológica, “la flecha viene a relevar al símbolo natural del ala [...] de la escalinata a la flecha, pasando por el ala, hay una amplificación de la esbeltez.”(Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas... op. cit.*, p. 124).

su sonido creciente nos desborda; vibra el cuerpo,
en doble escala se eleva o desciende
hasta extinguirse como el eco
del suspiro de un dios repetido en cien hombres.

La imagen visionaria (“[las alas] son de cristal”), enunciado simbólico de una exaltada plenitud, se ve acompañada por dos conjuntos connotativos de antitéticos conceptos. El primero muestra el rebosamiento (“desborda”) y la euforia (“vibra”, “eleva”) en la colmada propagación de sonoridades. El segundo descalifica el aserto jubiloso del comienzo, al manifestar paladinamente su reverso de caída y finitud (“desciende”, “extinguirse”).

En la sexta no se eluden complejidades:

Alas hay como cuchillos,
rayos brillantes que cortan el aire,
corazón que se oxida en un mar de veneno.
Puñal o lirios de verde perfume
embriagan sin saber, tal aliento de amante
que se conoce y se teme
cuando el beso levanta sus flexibles mareas.

La articulación de varias formulaciones irracionales, enunciada brevemente, consta de dos imágenes simbólicas (“alas hay como cuchillos”, “[alas hay] como rayos brillantes”), una serie visionaria (“corazón que se oxida en un mar de veneno”), dos símbolos de disemia heterogénea (“puñal”, “lirios”) y una visión sinestésica (“verde perfume”). A pesar de la compleja multiplicidad del fenómeno visionario, el conjunto connotativo (“embriagan”, “aliento”, “flexibles mareas”) ha perdido la duplicidad asociativa que resultaba común en anteriores casos y diferencia como pertinente el concepto de vivificadora calidez. Existe, en definitiva, una contradicción semántica en los conceptos simbolizados por el primer par simbólico (“nuestro reino, por dulce, es como agua densa”, “nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles”) y una posterior dualidad connotativa, correctora o asertiva de esa antítesis semántica desarrollada irracionalmente.

IV.2.7. La facultad simbolizadora del contexto poemático

El contexto poemático reviste una capital importancia para la conveniente averiguación de aquellos versos que, dada su innegable complejidad, nos resultan inicialmente incomprensibles. Las operaciones ejecutadas por el entorno verbal son dos: en la primera es de todo punto pertinente un proceso simbolizador que permita superar el grave despropósito al que el poema, entendido en su estricta literalidad, nos conduce; en la segunda, se ha de proponer como sentido veraz uno entre los muchos posibles activados por la letra poemática. Esta doble implicación contextual o bicontextualidad puede ser asumida por dos contextos, el segundo de los cuales se halla presente o tácitamente sugerido en el enunciado poético. Por su parte, el segundo componente contextual puede apelar a un distinto referente extrapoemático de segundo grado, especialmente cuando se niegan atributos inconcebibles.

IV.2.7.1. La duplicidad contextual

Las funciones irracionales propiciadas por la actuación del contexto poemático se resuelven en dos instantes consecutivos: en un primer momento el lector se sitúa ante un enunciado de embarazosa ininteligibilidad, despropósito solo clarificado mediante el correspondiente acto simbolizante; en un segundo se define reductoramente el sentido simbólico de un término determinado, y se propone una única probabilidad asociativa²⁰⁸. La contextualidad simbolizadora requiere así dos contextos para la consumación de ambas operaciones; la bicontextualidad precisa dos situaciones contextuales para el definitivo cumplimiento de la última.

Es perfectamente posible que se hallen presentes dos componentes contextualizadores. Así sucede en:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

El irracionalismo de autonomía consta de un originador (“nuestro reino”) y de dos originados atributivos (“es como agua densa entre altas rocas cerradas”, “es como cohortes de ángeles /

208 Carlos Bousoño, *Superrealismo poético...*, op. cit., p. 209.

agitando sus espadas en un lago de viento”), significativamente matizados por dos sintagmas preposicionales (“por dulce”, “por amargo”). El primer contexto confirma la correspondencia atributiva entre el originador común (“nuestro reino”) y los originados disímiles ya referidos. El segundo se halla conformado por dos apéndices contextuales (“por dulce”, “por amargo”) semánticamente selectivos. En la primera imagen visionaria son varias las significaciones postuladas por el simbolizado (estatismo mortuorio o confinamiento; valga por caso); pero el modificante “por dulce”, tras la conveniente omisión de otros valores identificativos, valida únicamente la tersa quietud acuática, imagen correlativa de un sentimiento sosegado. En la segunda imagen visionaria se cancelan los significados de belicosidad o altivez para destacar, por medio del adyacente preposicional, el desfavorable decurso (“amarga”) del afecto amoroso.

Hallamos ejemplos de contexto ausente en:

Vivos vemos los labios, granados prohibidos,
y sus verdes murallas las derriba el deseo.

(“Si los cuerpos se cansan”, de *El aire que no vuelve*)

Puñal o lirios de verde perfume

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

cuando los ojos azules o negros derraman
su verde líquido como interior unguento
vertido, tal un alma

desangra entre los montes sus horizontes púrpura.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Las tres visiones cromáticas son autónomas por lo que a la primera operación se refiere, pero conexas en cuanto a la segunda. De la primera se ocupa el énfasis sintagmático, la composición sintáctica consistente en anteponer el adjetivo “verde” a los sustantivos “murallas”, “perfume” y “líquido”. Esta anteposición atributiva concede un particular relieve a esa propiedad cromática, especificada irracionalmente²⁰⁹. En la segunda operación se precisan dos contextos, uno presente y otro ausente. La primera situación contextual aparece con nitidez absoluta: la relación del

209 Bousño, al analizar el verso lorquiano “los caballos negros son” escribe: “reparemos en que el simbolismo desaparece en cuanto cambiamos el orden sintáctico, y en vez de decir ‘los caballos negros son’ decimos ‘los caballos son negros’. Esta última frase (‘los caballos son negros’) queda despojada de cualquier asociación de esa especie: es una pura observación realista. Lo cual sin duda nos está indicando que en la inversión del orden ‘negros son’ en vez de ‘son negros’ es donde hay que buscar la causa contextual, desencadenante del proceso identificativo preconsciente que conduce al simbolizado ‘muerte.’” (*Superrealismo poético...*, op. cit., p. 217).

originador “verde” con los originados “perfume”, “líquido” y “murallas”. El contexto ausente, desprovisto de concreción poemática, convoca un nuevo significado, que aflora por reiteración simbólica y hábito asociativo. Si un símbolo cualquiera se repite constantemente, es verosímil que, tras la simplificación de las pluralidades semánticas que todo simbolizador contiene en potencia, se funde como incuestionable un único régimen semántico²¹⁰. La existencia de ese sentido, sancionado por su uso frecuente, permite la imposición de una esperanzada reviviscencia como concepto simbolizado. “Esperanza”, por tanto, de un cuerpo claudicante ante el deseo; del amor que, como sentimiento benigno, sosiega el ánimo; de una mirada que incita al solitario y compartido afecto.

El mismo razonamiento puede aplicarse a:

Da tu negro jazmín florecido en los bosques
sombrios, que un sonido puede acaso romper.
(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

El primer mecanismo contextual reposa en la enfática alteración del orden sintagmático (“jazmín negro” se trueca en “negro jazmín”), traslación que produce extrañeza, dada la inusitada importancia que adquiere el adjetivo. Esta anomalía sintáctica desencadena un proceso de identificación preconsciente que, en última instancia, conduce al simbolizado muerte. La segunda operación requiere el auxilio de dos contextos. El primero, presente, es ofrecido por el simbolizador visionario o vínculo establecido entre el originador “negro” y el originado “jazmín”. El segundo, ausente, ha de referirse a las numerosas ocasiones en las que “negro” se ha utilizado como equivalente cromático de una idea funesta, y cuyas razones últimas se han expuesto ya debidamente.

IV.2.7.2. El contexto ausente de segundo grado

Para el cumplimiento del segundo instante contextual, aquel que tiene como propósito la eficaz constitución del símbolo, se requiere la colaboración de un segundo contexto sin una

210 Según Bousoño, “lo que indudablemente hacemos en estos casos de ‘principalía irracional’ es introducir el vocablo o sintagma que tenemos delante en una cadena simbólica, sólo que esa cadena resulta racionalmente imperceptible, pues no se halla ahora ante nuestros ojos como antes, sino que opera *en ausencia*, a través de nuestra memoria: hablo de la ‘cadena’, en efecto, ausente, constituida por esa misma noción *en otros textos*, donde tuvo el significado simbólico que en el instante actual le detectamos [...] Así sucede, por ejemplo, en el caso de la negrura de los caballos que vemos en el romance de Lorca. ¿Cuántas veces antes de este poeta (y no sólo en la literatura) habrá servido lo negro o lo oscuro como símbolo de ‘muerte’?” (*Superrealismo poético...*, *op. cit.*, p. 239. Las cursivas son del autor).

definida exposición poemática²¹¹. En estos dos versos se observa este contexto ausente de segundo nivel:

Pero la dulce tierra pesa en ti como losa,
como piedra sin voz, como mármol sin agua;
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

Las dos visiones finales expresan una supresión ilógica de cualidades: la “piedra” no emite ningún tipo de lenguaje articulado; el “mármol” no ostenta una esencia líquida. El primer contexto ausente se halla constituido por expresiones visionarias afirmativas de los caracteres descreídos. Es decir, al leer “piedra sin voz” y “mármol sin agua” se activan por reflejo inconsciente sus opuestos irreales “piedra con voz” y “mármol con agua”. En el primer caso, “voz” ha sido empleado como equivalente simbólico de plenitud y armonía; en el segundo, “agua” ha sido usado como correspondencia irracional de frescura y vitalidad. Si consideramos la positividad irracional de los sintagmas aseverativos, hemos de otorgar negatividad del mismo tipo a sus contrarios. Justificadas las expresiones “piedra con voz” y “mármol con agua”, quedan definidos sus contrapuestos “piedra sin voz” y “mármol sin agua”. Estos últimos sintagmas conllevan una privación de plenitudes en relación con los contextos ausentes “piedra con voz” y “mármol con agua”, y estos, por su parte, deben su espesor irracional a un contexto ausente ya identificado.

IV.2.8. Conclusiones

La poesía de Julio Aumente no rehúye los procedimientos irracionales propios de la creación poética contemporánea. En la comprensión de dichos fenómenos retóricos hemos tratado de conjugar dos premisas exegéticas: las estructuras antropológicas imaginarias de estudiosos como Durand o García Berrio, y el pensamiento formal de Bousoño. Hemos adoptado, no obstante, las orientaciones críticas de este último como referencia idónea para nuestras valoraciones.

El símbolo actúa señaladamente en la expresión de la espacialidad y la temporalidad. En el entorno espacial, prima no tanto la precisión geográfica como la experiencia subjetiva construida en torno a distintas dualidades antitéticas: la mudanza afectiva del amado, inconstante como el

211 Carlos Bousoño, *Superrealismo poético...*, op. cit., pp. 258–260. Aborda también esta cuestión, desde una perspectiva irracionalizadora, en su obra *El irracionalismo...*, op. cit., pp. 395–402. En sucinta exposición, son cuatro los momentos: enunciación de los sintagmas visionarios ausentes “piedra con voz” y “mármol con agua”; irracionalización de sus contrarios “piedra sin voz” y “mármol sin agua”; visualización de sus opuestos contextuales “piedra con voz” y “mármol con agua”; visualización, por último de “piedra sin voz” y “mármol sin agua”.

mar, frente a la terrena permanencia del amante; el dinamismo ascensional positivo, relativo a las óptimas cualidades celestes, frente al dinamismo de descenso negativo, alusivo a una desalentadora imperfección sublunar. En el ámbito temporal conviene distinguir el símbolo referente a un instante determinado, sea cual sea su sentido último, del símbolo estacional, de fuerte desarrollo alegórico (a cada estación del año le corresponde una etapa de la existencia). En la visión es posible discernir dos posibilidades: la visión fundamentada en una relación paradójica entre el sujeto y la noción predicada (“agua para mirarte que nunca te refleja”); y la visión centrada en una consideración elogiadora de ese sujeto (“fúlgido remero”). A diferencia de estos dos casos, la imagen visionaria se constituye mediante la presencia de un primer nivel literal y un segundo evocado, con parecidos resultados estéticos en las afinidades emocionales instituidas.

En las estructuras proliferantes por superposición de irrealidades homogéneas o heterogéneas interactúan procesos lógicos (sinécdoque, metonimia, técnicas de objetivación) e irracionales, tanto en el texto como en el contexto implícito. Esta propiedad asociativa del fenómeno irracionalista permite explicar tanto la densidad conceptual del poema, depurado de cualquier ingrediente anecdótico y sentimental, como la transferencia funcional mediante la cual el componente de irrealidad se transforma en término real, y este, a su vez, se irracionaliza en una nueva imagen visionaria o visión. El pensamiento lógico aparece en las construcciones irracionalistas mediante la disminución o matización de su sentido. En la lexicalización se corrobora una correspondencia semántica invariable entre un término y su significado simbólico, que, al verse reiterado, conduce al consiguiente debilitamiento de su irrealidad. La racionalización de una imagen visionaria se debe a una aclaración sinonímica de los elementos irracionales. La connotación modifica o altera el sentido ilógico del texto, si sirve de contraste semántico; o bien, fortalece la significación simbólica, si se emplea como técnica intensificadora. Los tres recursos permiten ponderar el componente consciente de la realidad, como conviene a una poesía orientada hacia el concreto e inmediato entorno, sin olvidar el elemento subjetivo de la vivencia personal.

En el contexto o contextos simbolizadores el orden sintáctico invertido conduce a una actividad simbolizante, con la consiguiente simplificación de los significados posibles. El contexto ausente de segundo grado añade ambigüedad y polisemia al enunciado. Su finalidad es, precisamente, intensificar las propiedades irracionales del texto.

V. Los componentes de la lengua poética, su interrelación y distribución constructiva

El sustantivo y el epíteto confirman resumidamente un credo poético de opuestos extremos. En un primer periodo una ilusionante percepción de la realidad y sus circunstancias vitales imponen un léxico de resonancias classicistas; en una segunda etapa la madurez desencantada se refleja en términos sustantivos y calificativos de liricidad deficiente. Ambos se combinan en conjuntos de diseño simétrico (dualidades) o asimétrico (pluralidades), según el número y la composición sintáctica de los términos integrados. Por último, las correlaciones y paralelismos se presentan como recursos de mayor entidad articuladora, en cuanto sistemas lógicos y conceptuales que relacionan y subordinan varios elementos del poema.

V.1. Los elementos gramaticales

En el estudio de la poesía de Julio Aumente el sustantivo y el epíteto se prestan a una diferenciada utilización. En un primer caso, nombran o califican la realidad en su plenitud ideal, no siempre idealizada; en el segundo, comunican un hecho o estado de objetiva degradación.

V.1.1. El sustantivo

El sustantivo cumple con el gusto retórico por el refinamiento y la suntuosidad expresivos, por el ornato verbal y la evocación decorativa de la realidad. El acopio de piedras preciosas y semipreciosas se corresponde con esa visión hermoseadora del mundo visible, sensorialmente percibido en sus físicas inmutabilidades. Ejemplifiquemos sumariamente nuestras aseveraciones: “ágata” (pp. 173, 200, 330)²¹², “amatista” (pp. 25, 173, 490), “azabache” (p. 120), “berilo” (pp. 25, 54, 490), “cuarzo” (p. 25), “diamante” (pp. 20, 26, 47, 119, 206, 278), “esmeralda” (pp. 19, 22, 40, 47, 119, 206), “gema” (pp. 98, 330), “ópalo” (p. 25), “rubí” (pp. 19, 22, 25, 135, 294), “topacio” (pp. 135, 233, 425) y “zafiro” (pp. 92, 119, 154). En las metáforas lexicalizadas (“los

212 Para una mayor comodidad, citamos la página de la edición de referencia y no el título del poema en el que aparece el término. Los ejemplos, huelga decirlo, pretenden ser únicamente orientadores, no exhaustivos.

diamantes de rocío”) se advierte el uso de recursos expresivos aprendidos en los clásicos y emulados con fervoroso hábito.

Los instrumentos musicales y los paramentos litúrgicos ornan la composición como objetos de pulcra factura, ganados por un lujoso ideal estético: “arpa” (pp. 38, 40, 479), “atabal” (p. 230), “cello” (p. 412), “clavicordio” (p. 509), “dulzaina” (p. 230), “espineta” (p. 509), “flauta” (p. 238), “flauta dulce” (p. 412), “guitarra” (pp. 55, 58), “oboe” (p. 412), “trompeta” (p. 230), “viola” (p. 479), “violín” (pp. 54, 55); “altar” (p. 21), “cáliz” (pp. 21, 24), “candelabro” (p. 21), “casulla de oro” (p. 21), “incienso” (p. 22), “incensario” (p. 217).

Tienen numerosa participación los términos florales que, percibidos con suave agrado y fresca vitalidad, ofrecen con evidencia serena la esplendorosa hermosura de las flores. Su fin es, pues, decorativo y ornamental, desembarazado de razonamientos especulativos. Asume primacía numérica el vocablo “flor” (pp. 47, 66, 87, 95, 115, 260, 270, 275, 293, 348), hiperónimo desglosado en hipónimos de identidad semántica menor, pero idéntica potencia connotativa: “adelfa” (pp. 40, 65, 69, 132, 153, 180, 208), “alhelí” (p. 135), “azahar” (pp. 185, 235, 446), “azucena” (p. 24), “clavel” (p. 31), “heliotropo” (p. 180), “jacinto” (pp. 24, 31, 47), “jazmín” (pp. 54, 57, 115, 185, 446), “lirio” (p. 129), “loto” (p. 42), “mirto” (pp. 187, 208, 253), “narciso” (p. 47), “nenúfar” (p. 208). Ocasionalmente se recogen ciertos valores simbólicos arquetípicos. La “rosa” (pp. 46, 51, 64, 279, 470, 478), como corresponde al canon tradicional, es un símbolo indicador de la precariedad e inconstancia de la hermosura:

Adolescente amor de vida breve,
como una rosa herida en el verano.
(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

sobre las rosas que se agostan
en los jardines del estío.
(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

En distinto conjunto semántico ampliamente frecuentado por la imaginación creadora del autor, prevalece la morosa descripción de la criatura amada, en su detalle o integridad corpóreas, ambos investidos de propiedades sensuales. En el primer caso, tenemos el hiperónimo “cuerpo” (pp. 48, 87, 91, 103, 110, 113, 115, 116, 127, 141); en el segundo, los hipónimos “boca” (pp. 52, 109), “brazo” (pp. 97, 98, 108, 141), “corazón” (pp. 97, 115, 137), “cuello” (p. 49), “dedo” (pp.

48, 90, 96, 109, 110), “labio” (pp. 93, 107, 141), “mejilla” (p. 134), “ojo” (pp. 48, 60, 87, 89, 93, 103, 109), “párpado” (p. 60), “pecho” (p. 109), “piel” (p.89), “rostro” (pp. 264, 265, 343).

Tres términos de genérico sentido dan concisa noticia del reino animal: “ave” (pp. 90, 108, 132, 134, 210, 279), “pájaro” (pp. 119, 132, 136, 145, 210) y “pez” (pp. 128, 145). No faltan las referencias culturalistas o los sustantivos de extracción culta: “sirena” (pp. 33, 121), “tritón” (p. 33), “unicornio” (p. 179); “ánade” (p. 134), “can” (p. 214), “corcel” (p. 121), “lebrél” (p. 246), “neblí” (p. 58).

Entre los accidentes geográficos o términos que nominan una superficie acuática deben reseñarse el “mar” (pp. 103, 107, 120), el “monte” (p. 98), el “río” (pp. 97, 99, 101, 107) y el “océano” (pp. 107, 119), en uso ceñidamente referencial o en conjunción metaforizante con otra entidad adscrita a una distinta esfera representativa. Los cuerpos sidéreos como el “astro” (pp. 106, 114, 119, 261), la “estrella” (pp. 97, 101, 105, 113) y la “luna” (pp. 107, 126, 469) consienten la doble utilización de semejanza metafórica o denotación objetiva.

No se nos hurta, sin embargo, la prosaica cotidianeidad, el detalle despojado de cualquier nota preciosista. Con una cierta rudeza expresiva se perfila el entorno urbano: “autobús” (pp. 216, 504), “bakalao” (p. 373), “buga” (p. 314), “furgoneta” (p. 339), “Metro” (pp. 338, 415), “tranvía” (p. 420), “vial” (p. 415). Tampoco se prescinde del término de connotaciones jergales y paródicas, que delata la execrable sordidez de una realidad marginal: “bareto” (p. 399), “buseto” (p. 399), “chapa” (p. 347), “chorizos” (p. 334), “maco” (p. 328), “maderos” (p. 360), “maricones” (p. 327), “marrón” (p. 328), “pafeto” (p. 399), “pibas” (p. 455).

La exposición antecedente puede reunirse en una visión bipolar del universo poético: la realidad idealizada, de sosegadora hermosura, se contrapone a aquella otra asediada por innúmeras imperfecciones. En el caso primero, el mundo esplende en sus atributos de pulcritud y belleza: “el oro de la playa y sus cristales” (“El mar”, de *El aire que no vuelve*), “ciudad de verde y oro como un cuerpo” (“Homenaje a Vicente Aleixandre”, de *El aire que no vuelve*), “el rostro como el de un arcángel” (“Eneasílabos”, de *El aire que no vuelve*). En el segundo, por el contrario, acechan insidiosamente el desengaño y la frustración: “comenzaste con un lord, / acabarás con un quinquí” (“Epigramas”, de *Las criaturas de la noche*), “-y horas de luto para el triste puto-” (“Soneto del adiós”, de *Rollers*). Esta diferenciación guarda una estrecha analogía con la diversa situación vital de Julio Aumente. En los poemarios esperanzados de juventud

predominan los sustantivos de extracción eminentemente lírica; en los libros de la vejez desengañada, aquellos otros pertenecientes al ámbito extrapoético. Las causas últimas de esta elección hay que buscarlas en la “liquidación sistemática de creencias que vertebraba esta última etapa”²¹³, o, de forma más ampliamente cosmovisionaria, en la consideración de la vida como una experiencia “a menudo vulgar y no demasiado noble [...] Aumente ha comprendido poéticamente esta verdad, y así introduce con sutil sabiduría en sus poemas elementos coloquiales, banales, cotidianos”²¹⁴

V.1.2. El epíteto

El epíteto típico²¹⁵, con mucho el más frecuente en la obra poética de Julio Aumente, escoge aquellas cualidades más certeramente definitorias de un ser u objeto. Tales caracteres designan atributos ingénitos, propiedades primarias que, por constantes y repetidas, particularizan, no matizan, las entidades calificadas. No hay epíteto más calificador que aquél que adjetiva plantas, árboles o lugares en los que la vegetación se prodiga con lozano verdor. Se recoge la propiedad cromática connatural, sin apurar fatigosamente matices, ni sumar secundarias afectividades: “verde rama” (p. 31), “verdes praderas” (p. 39), “verdes alamedas” (p. 44), “verde jardín” (p. 59), “verdes valles” (p. 140), “pinos verdes” (p. 252), “verdes álamos” (p. 256), “verde encina” (p. 264). De idéntica forma acaece con los restantes epítetos de color, cuando los atributos ínsitos a seres u objetos comportan esencialidades: “candelas rojas” (p. 19), “rojas venas” (p. 37), “púrpura agonía” (p. 46), “roja llama” (p. 81), “rojo labio” (p. 107), “roja boca” (p. 446); el “azul” colorea las aguas marinas y el cielo, en estereotipada agregación epitética: “mar turquesa” (p. 40), “estela azul el río” (p. 44), “cielo azul” (p. 126), “azul onda” (p. 134), “cauce azulado” (p. 252); el color “dorado” es nota distinguidora del cuerpo en su efébrica plenitud: “dorada mano” (p. 107), “dorados brazos” (p. 108), “dedos dorados” (p. 110), “ojos dorados” (p. 134), “dorado torso” (p. 197), “manos doradas” (p. 468); la noche y el bosque son nombrados con términos denotativos de tenebrosidad: “oscura la noche” (p. 63), “noche oscura” (p. 105), “lóbrega noche” (p. 152), “bosques umbríos” (p. 64), “bosques sombríos” (p. 115). El epíteto no sólo subraya un color, sino también otras propiedades nucleares, entre las que son de mencionar las relativas a

213 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 101.

214 Fernando Ortiz, “Julio Aumente: el lujo de la inteligencia”, en *La estirpe de Bécquer...*, *op. cit.*, p. 228.

215 Para la definición del adjetivo epíteto, véase Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 75–77.

forma o volumen: “pupila gigante” (p. 81), “extensas islas” (p. 90), “esbelto cuerpo” (p. 218); gustativas: “agua salobre” (p. 85); táctiles: “viscosa serpiente” (p. 95); térmicas: “fría amanecida” (p. 47), “alba fría” (p. 54).

El epíteto enfático encarece las cualidades sensoriales o cerebrales del sustantivo calificado, las encumbra hacia superlativas excelencias. Son frecuentes los calificativos laudatorios de la belleza corporal: “belleza pura” (p. 123), “alta tu hermosura” (p. 128), “solemne belleza” (p. 220), “belleza perfecta” (p. 262). No escasean los epítetos de ponderación tautológica: “frío helado” (p. 109), “mortal deceso” (p. 175), “hondo abismo” (p. 225), “penumbra umbrosa” (p. 262), “serena calma” (p. 470). Al manifestar una propiedad sustancial de primera evidencia (“helado”) se refiere la intensidad de una peculiaridad poseída por el sustantivo (“frío”). Otros elementos ponderativos son: “real nave” (p. 23), “regio paramento” (p. 23), “regio regalo” (p. 277), “pluma vencedora” (p. 56), “espada vencedora” (p. 471), “cuerpos inmortales” (p. 261) o “bosque inmortal” (p. 471).

El epíteto puede integrarse en una expresión metafórica con afán completivo:

pide a las nubes sus suspendidos diamantes,
[...]
pide al mar su difusa esmeralda,
pide al cielo sus disueltos zafiros.
(“Nadie otorga...”, de *Los silencios*)

El epíteto avecina el componente de literalidad indiscutible y el elemento líricamente evocado, propicia la equiparación entre la integridad sustantiva y la disolución o dispersión calificadoras. Los “diamantes” son las gotas de lluvia, que, “suspendidas”, confieren a las nubes sus grisácea gravedad; la “esmeralda”, la inconstante superficie marina, de confines “difusos”; el “zafiro”, el color que abarca “disuelto” celestes espacios²¹⁶. El epíteto complemento de una metáfora apela a la cualidad propia del integrante sustituido y a la atribución impropia del término sustituyente. Así sucede en “derrama el val su verde vena umbría” (p. 26) o en “venas verdes los pinos” (p.

216 Es la metáfora calificada por Soberano como “mitigada, circunstanciada o determinativa. Por ejemplo, si en vez de simplemente ‘luceros’ (‘ojos’), digo ‘luceros del rostro’ o ‘luceros que duermen’ o ‘luceros azules’, etc. Un término sigue trasponiendo, metaforizando a otro, pero conlleva una precisión –determinativa o calificativa– merced a la cual la metáfora –por dispares que fuesen los términos metaforizado y metaforizante, entre sí– se delata en seguida.” (*El epíteto...*, *op. cit.*, p. 254).

128). El “val” prolonga su curso (“vena”) de frondosa vegetación y los “pinos” pujan hacia la altura con estilizado verdor.

El epíteto subjetivo transmite un rasgo personalizador o no objetivo, sin que concurren racionales argumentos que validen dicha adjunción. “Dulce” expresa placenteramente cualidades de agrado y gozo sensorial: “dulce fue la mano” (p. 20), “dulce labio” (p. 23), “dulces cabellos desatados” (p. 25), “labio dulce” (p. 45), “dulce río” (p. 58), “dulce tierra” (p. 68), “pétalo dulce” (p. 134). “Amargo” es un término que, por un lado, nos sitúa ante la desazón y la contrariedad de los deseos negados o insatisfechos, y, por otro, sugiere una afectividad homosexual no manifiesta: “amarga pedrería” (p. 19), “amargo amor mío” (p. 64), “rosas amargas” (p. 132), “amarga sombra” (p. 264). Otros epítetos otorgan atributos antropomórficos al sustantivo: “orgullosa fuego” (p. 75), “sauce envidioso” (p. 134), “campaniles altivos” (p. 205).

El epíteto de relación suple un complemento preposicional de empleo más común por medio de un vocablo de eufonía o rareza notorias. Pervive el concepto originario, si bien revestido de una forma preciosista y decorativa: “marmóreas sirenas” (p. 35), “argéneas colleras” (p. 159), “belleza autumnal”²¹⁷ (p. 172), “friso marmóreo” (p. 205), “barquero argéneo” (p. 205), “avorios remos” (p. 206), “jambas áureas” (p. 230), “figura autumnal” (p. 396), “ebúrnea dentellada” (p. 410).

Ciertamente modernista es el módulo constructivo que concede primacía semántica a la cualidad aportada por el sustantivo receptor y niega trascendencia significadora a la susodicha forma nominal: “el bronce de las palabras” (p. 80), “la risa de tus ojos dorados” (p. 81), es decir, “las palabras [bronceas]”, “tus [risueños] ojos dorados”²¹⁸. En el último ejemplo, la mutación sintáctica de un sintagma nominal conduce a la deslexicalización de una expresión de frecuente uso, formalmente remozada.

Para concluir, anotamos otros rasgos epítéticos de menor entidad estilística, reveladores, no obstante, de una particular predilección: agrupamientos sintagmáticos antitéticos (“arcángel terrenal”, p. 23; “felicidad amarga”, p. 69; “la llama, su fría alma”, p. 113), cultismos adjetivales

217 Gonzalo Sobejano, al hablar de Rubén Darío, observa “el esteticismo pedante que le induce a la suplantación de ‘otoñal’ por ‘autumnal’, epíteto en seguida acogido con fervor por un modernista de la prosa (y de la lírica) como Valle-Inclán y por tantos otros.” (*El epíteto...*, *op. cit.*, p. 370).

218 Gonzalo Sobejano, *El epíteto...*, *op. cit.*, p. 382. Notamos también el proceso inverso consistente en la prevalencia sintáctica del sustantivo sobre el sintagma preposicional acompañante: “ojos de azul” (p. 77), “espaldas de sueño” (p. 81), esto es, “ojos [azules]”, “espaldas [soñadas]”. En uno y otro caso, adquiere relieve la sustancia en sí, más allá de las cualidades asociadas, propias (azules) o impropias (soñadas).

(“agonal”, p. 134; “odoríferos”, p. 180 ; “proceloso”, p. 225) y epítetos metonímicos. En estos últimos el adjetivo acusa el efecto que proviene de la causa representada por el correspondiente sustantivo. Este artificio estilístico es de aplicación a:

donde la luz de una lucerna
devuelve sombra temerosa.
(“Murciélago de ala sedosa”, de *Otros poemas*)

El adjetivo refiere la inmediata consecuencia entrañada en el nombre: la “sombra” es “temerosa” porque motiva un sentimiento de temor²¹⁹.

V.2. La ordenación sintáctica

La combinación bimembre y plurimembre evidencia el rigor articulatorio, de carácter dual en sus regularidades o plural en sus asimetrías sintácticas y conceptuales, presente en la compleja constitución del verso. Las correlaciones y paralelismos tienen una más profunda incidencia en el desarrollo del poema como elaborada creación de significado autónomo.

V.2.1. La simetría sintáctica por bimetración

V.2.1.1. La bimetración nominal

La dualidad sustantiva conlleva la designación equilibrada, identificativa o contrapuesta, de términos nominales. La ponderada distribución sintáctica es fiel, sea cual fuere su grado de verosimilitud, a la belleza externa, participe de ese artificio de simetrías como consustancial particularidad. La ditología²²⁰ nominal puede abarcar diversas propuestas estilísticas, a tenor del

219 José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994. p. 245.

220 Para Bice Mortara Garavelli, la ditología es “una especie de repetición sinonímica” (*Manual...*, *op. cit.*, p. 243). Angelo Marchese y Joaquín Forradellas la definen como una “pareja de elementos normalmente unidos por la conjunción ‘y’, muy frecuente en Petrarca y en el petrarquismo [...] La ditología corresponde aproximadamente a lo que Dámaso Alonso (*V. Seis calas*) llama sintagma binario no progresivo.” (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, s. v. *ditología*). El mismo Dámaso Alonso señala al respecto: “una dualidad cuyos miembros sean sinónimos (o aproximadamente sinónimos) la llamaremos ‘geminación’” (Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, p. 30).

nexo instaurado entre los elementos aunados por la dualidad. Como especialidad sinonímica²²¹ acerca significaciones coincidentes o próximas:

a tan fugaz imperio y monarquía.
(“Soneto al Arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*)

llevando en sí tan sólo la gracia y el encanto
(“En ‘Cinco ducados’”, de *De los príncipes*)

Agrupas del mismo modo significados en paridad ilógica:

belleza y juventud hermosas...
(“Ausencia de Gianni”, de *El canto de las arpías*)

y su presencia seca la sonrisa y los pájaros.
(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

firme bajo tu luz, resurrección y aurora.
(“C.F.-C.”, de *Otros poemas*)

La hermosura, como atribución connatural a la edad juvenil; es una analogía identificadora admisible tan solo como personal parecer, pues no siempre es efectiva dicha correspondencia. En los dos ejemplos posteriores, uno de los integrantes de la dualidad ejerce como suplemento esclarecedor de su acompañamiento irrealista. Los “pájaros” aclaran la vivacidad efímera de la “sonrisa”, en virtud de una similitud irracional; la “resurrección”, el advenimiento de un nuevo día, según una dúplice correlación simbólica (día es a “resurrección” lo que noche es a muerte).

En la bimetración antonímica se oponen en bipolaridad simétrica dos miembros insertos en idéntico campo denominativo:

que nos dan vida y muerte.
(“A Dios, belleza suma”, de *El aire que no vuelve*)

el alma y cuerpo, esencia única,
(“Una posible muerte”, de *Por la pendiente oscura*)

221 La sinonimia es “una equivalencia, no de una identidad perfecta.” (Bice Moratara Garavelli, *Manual...*, op. cit., p. 242). Otros autores distinguen entre la “sinonimia total cuando el sentido afectivo y el sentido cognoscitivo de los dos términos son equivalentes” y la sinonimia incompleta, si los vocablos poseen un “mismo sentido cognoscitivo y valores afectivos diferentes” (Jean Dubois [*et alii*], *Diccionario de lingüística*, traducción de Inés Ortega y Antonio Domínguez, dirección y adaptación de Alicia Yllera, Madrid, Alianza, 1994, s. v. *sinonimia*). Es esta última, incompleta o denotativa, la que predomina.

Así estuvieron días y noches del soleado invierno
(“El idilio de Sigfried”, de *La antesala*)

Vida y muerte son nada, palabras sin sentido
(“Vida y muerte, ¿qué son sino invisibles pájaros...?”, de *De los príncipes*)

la verdad y la mentira yo la sé y tú la sabes.
(“La verdad y la mentira”, de *De los príncipes*)

La “vida” y la “muerte” son facetas inherentes a nuestro existir. El “alma” y el “cuerpo” especifican la constitución dicotómica del ser humano, concebido como espiritualidad de celeste pureza y carnalidad contraria a una perfección suma. Los “días” y las “noches” aseguran una pautada prosecución temporal. La “verdad” y la “mentira”, actitudes de moralidad contrapuesta, certifican las contradicciones del afecto amoroso.

A parte de estas dos abstracciones esquemáticas, definidas por la semejanza o diferencia de los términos afectados, existen otras varias posibilidades. En la dualidad por complementación semántica los términos nominales, coordinados por un principio de compleción no excluidora, participan de similares propiedades sensoriales, afectivas o cognitivas:

Oh, tú, otoño estallante en oros y en morados
(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

huidid mis pesados bajeles de desdicha y oprobio;
(“Scaligeras”, de *La antesala*)

Huidiza de la luz busca el frescor y la sombra,
(“Una tigresa muere en Capadocia”, de *La antesala*)

sobre cielos y ríos para llegar a una persona.
(“De Córdoba a Montecarlo”, de *De los príncipes*)

En el ejemplo primero se recoge en impresionista síntesis una diferenciación cromática; en el segundo se observa una concreción nominal de abstracciones; en el tercero se aducen sensaciones térmicas y visuales en consecutiva complementariedad; en el cuarto la suma de ambos sustantivos resalta la impulsividad del amor, entendido en términos de enormidad geográfica.

La geminación por causalidad, segunda variante posible, establece un vínculo de causa directa:

de largas hojas verdes, húmedas de agua y de frescor, añora.
("La dama esarlata", de *La antesala*)

O una relación inversa entre los asociados:

sombras huyentes de la lluvia y tempestad.
("Porta nigra", de *La antesala*)

El "agua" origina el "frescor", sensación inducida por aquella; la "tempestad" provoca la "lluvia", una vez ordenados adecuadamente los componentes.

En la dualidad por compleción particularizadora se distinguen sinecdóquicamente sus integrantes cuando prevalece una entidad de mayor rango sobre aquellas otras de pertinencia menor:

en el río y sus ondas, sujetado
("Soneto al Arcángel San Rafael", de *El aire que no vuelve*)

–Sólo el mar y sus olas para acunarte en ellas–.
("Una roca dejamos...", de *Los silencios*)

En ambos casos se explicita una sinécdoque generalizante²²², integrada por dos sustantivos ("río", "mar") que comportan, a su vez, sendas restricciones extensivas ("ondas", "olas").

V.2.1.2. La bimembración epítetica

En la geminación epítetica, al optar por una u otra vertebración sintáctica, se otorga mayor prevalencia a los rasgos subjetivos u objetivos caracterizadores del nombre. Su intención es explicativa, no meramente calificadora, de la realidad bellamente trasladada. De acuerdo con la articulación sintáctica utilizada, es inexcusable diferenciar tres conformaciones. En una primera solución constructiva, el conjunto epítetico se antepone al término nominal, desplazado lateralmente. El efecto estilístico que se logra es el de precisión determinativa en la

222 "La sinécdoque se define, pues, como una 'metonimia de relación cuantitativa' con dos tipos: 'de más a menos' (*a maiore ad minus*; es la sinécdoque 'generalizante'[...]) y 'de menos a más' (*a minore ad maius*; es la sinécdoque 'particularizante' (Bice Mortara Garavelli, *Manual...*, *op. cit.*, p. 173).

representación de entidades, con una fuerte impregnación afectiva e impresionista de los caracteres realzados:

Cuando el amor abate su dulce y alta palma,
(“Ceniza del amor”, de *El aire que no vuelve*)

Vivos, claros colores,
(“El jardín”, de *El aire que no vuelve*)

bello animal, canela y blanca “Chiquilina”.
(“Chiquilina”, de *La antesala*)

oscura, amarga sombra, amor en el collado.
(“En ‘Cinco ducados’”, de *De los príncipes*)

En un segundo orden, el grupo epítetico se pospone a la forma nominal. Se trata de una distribución lógica, indicativa de aquellas cualidades tipificadoras por las que se reconocen de manera inmediata los sustantivos:

cauce secreto y hondo.
(“Alba”, de *El aire que no vuelve*)

sin traspasar jamás los límites
vanos y puros de tus labios.
(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

reaparecía entre las olas
verdes y altas como naves;
(“No traje dicha”, de *Los silencios*)

—violeta o amaranto, satén sedoso y suave—.
(“A tu medida”, de *La antesala*)

En la última opción, los epítetos circundan el sustantivo, que adopta una posición central. Se produce un equilibrado compromiso entre la anteposición y la posposición adjetivas, en una búsqueda clara de medida estética y compleción calificativa:

En escarlatas pétalos maduros.
(“Soneto a la entrada en Jerusalén”, de *El aire que no vuelve*)

en el ardiente pie desnudo.

(“Eneasilabos”, *El aire que no vuelve*)

en esta falsa primavera inquieta.

(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

por altos paraísos celestiales.

(“Dormición de María”, de *De los príncipes*)

Desde una perspectiva semántica, se convocan otras tantas significaciones objetivas o subjetivas. En la dualidad epítetica sinonímica los dos elementos calificadores equivalen en grado total:

¡Oh, silenciosa Córdoba callada,

(“Seis sonetos a Córdoba, II”, de *El aire que no vuelve*)

o parcial:

lentos copos de nieve a un rojo mar de sangre.

(“Brazos o velas...”, de *Los silencios*)

La locución adjetiva “de sangre” refiere el mismo valor cromático, no sustancial, que “rojo”. Así “rojo mar de sangre” puede reescribirse por asimilación sinonímica como “rojo mar [rojo]”. La geminación epítetica transmite igualmente opuestos contenidos de calidad subjetiva. Notamos en la línea última del siguiente ejemplo una contradicción en el estado anímico del sujeto lírico:

avanzo por la escala

de la humana belleza,

triste y apasionado.

(“A Dios, belleza suma”, de *El aire que no vuelve*)

Un contraste conceptual late también en el verso:

su antiguo templo vivo, cuerpo bello y manchado.

(“Solos, en tu chalet, de madrugada”, de *De los príncipes*)

El “cuerpo bello” invoca la lozanía juvenil; el “cuerpo manchado”, los placeres mundanos renuentes a una purificadora enmienda.

Similar distinción se comprueba en:

En cuerpos como adelfas anidaste tus sueños
gozando de su pálida felicidad amarga.
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

Es insalvable la contraposición entre el término sustantivo “felicidad” y su acompañamiento epítetico “amarga”. Como se ha comentado, el amor se halla abocado irremisiblemente a un estado de persistente aflicción, generado por su imperfecta condición o por su índole homosexual.

En la objetividad epítetica, la gradación ascendente cualitativa conduce el miembro de primer orden significador hacia otro de mayor rango semántico:

nunca podré sentir el aire tibio y cálido
(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

Capa que ciñe el cuerpo cuando fría,
helada sombra, se interpone apenas
(“Soneto a Antonio Ordóñez”; de *El aire que no vuelve*)

fría y gélida estatua devoradora de hombres.
(“Plainte pour un gentilhomme”, de *El canto de las arpías*)

“Cálido”, “helada” y “gélida” intensifican como si fuesen expresiones de grado superlativo las propiedades térmicas de “tibio” y “fría”.

La adjetivación por inferencia alberga implícitamente la fórmula consecutiva *A, luego B*, vínculo imaginado entre el epíteto antepuesto y el pospuesto al nombre. Anotamos para su comprensión unos cuantos ejemplos:

–breve carne mortal–, que en llanto besan
(“Soneto al Descendimiento”, de *El aire que no vuelve*)

y la noche era en África muro espeso y opaco
(“A la muerte del rey Don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

con incorpóreos brazos, humano, mortal cuerpo.
(“Horizontes o nubes”, de *Por la pendiente oscura*)

Expresado en razonamiento sucesivo, la vida humana, breve en años, es transitoria. Del mismo modo, la “noche” es “muro” de “espesa” consistencia, es decir, de “opaca” impenetrabilidad. El “cuerpo” es “humano” y, por consiguiente, de existencia efímera.

V.2.1.3. La bimembración disyuntiva

El conector disyuntivo encuentra su finalidad estilística en la indistinción, corroboración o anulación de sustancias, atribuciones o aconteceres formulados en indivisa confluencia o elección diferenciada. Mediante el nexo disyuntivo el poeta reconoce la pluralidad ontológica de la realidad, de acuerdo con una pretensión clasificatoria, despreocupada de la belleza visible. En la primera posibilidad se presentan dos términos de similar función, conceptualmente armonizables:

sin literas o varillas de incienso,
(“Funeral por una joven pequinesa”; de *Los silencios*)

ámbar o ébanos, cabellos en la ondas sujetan
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

Verde país o mar lejano,
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

ardiente amor o sueño.
(“Bucólica”, de *Por la pendiente oscura*)

Formalmente más dificultoso es este otro ejemplo:

En un parque, los árboles beben su soledad
desierta de alas o marineros.
(“Funeral por una joven pequinesa”, de *Los silencios*)

Las significaciones simbólicas de los respectivos adyacentes nominales “alas” y “marineros”, de conocida evocación cernudiana, refieren figuradamente un vitalismo que no llega a lograrse por incomparecencia (“desierta”) de ambas entidades.

En la disyunción asimilativa se establece una afinidad vinculante entre los miembros del binomio nominal:

Islas o paraísos cansan pronto tus alas.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

para aprender crueldad o malicia bajo la luna llena.
(“Lugar del paraíso”, de *Por la pendiente oscura*)

En el verso primeramente anotado, la partícula conjuntiva se ha de entender como verbo copulativo (“islas son paraísos”). En el segundo la semejanza sinonímica no es sino una recíproca equiparación de ambos significantes.

En la disyunción por desemejanza se niega ineluctablemente el segundo antónimo de la serie dual, exclusión imperativa que conlleva una radical disociación semántica. Así sucede en:

un oleaje nos sepulta o nos alza
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

extensas islas o pequeñas superficies
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

grave o ligero, leve o denso.
(“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

A pesar de su sencillez, no huelga en algunos casos una glosa aclaratoria que salve aparentes complejidades y facilite su pronto entendimiento. En apariencia no hallamos una contradicción lógica entre los dos sustantivos iniciales del siguiente verso:

sangre o acero en tu sonrisa;
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

Sin embargo, dos conceptos de contraria significación, metonímicamente implicados en “sangre” y “acero”, se ven estrechamente confrontados: la “sangre” convoca la vida en plenitud; el “acero”, la iniquidad del sentimiento amoroso.

La incompatibilidad semántica queda también encubierta por el asociado sistemático “diamante”, vocablo significativamente saturado en los siguientes versos:

Un manantial se oculta al filo de los ojos
que tú puedes cambiar en dicha o en diamante.
(“Feliche [1]”, de *De los príncipes*)

Para conseguir tal densidad significadora se requieren dos procedimientos asociativos. El primero, una metonimia textualmente no explicitada, se halla conformado por dos términos,

tristeza (causa) y llanto (efecto). En el segundo, la ecuación identificativa omite el ingrediente real “lágrimas” y lo sustituye por el evocado “diamante”, en virtud de compartidos caracteres.

V.2.1.4. La bimembración sintáctica

La simetría bilateral²²³ permite escrutar la materia objeto de traslación poética por medio de patrones intelectivos de similitud o contrariedad, acogidos a fórmulas sintácticas de regularidad conceptual o anomalía formal. Como en la geminación nominal o en la duplicidad epítetica, se puede discernir entre bimembración sin contrarios o por contrarios, si, como se ha expuesto, existe semejanza o contraposición conceptual entre los miembros de cada cláusula sintáctica. En la primera categoría no se establece contrariedad alguna. El verso, por tanto, se escinde en dos fragmentos de probada suficiencia conceptual:

Verdes berilos, ópalos sombríos
 (“Soneto al Descendimiento”, de *El aire que no vuelve*)

lira de oro, corazón de agua.
 (“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

En el primero de estos dos ejemplos:

grana su labio y la mejilla nieve—.
 (“Seis sonetos a Córdoba, III”, de *El aire que no vuelve*)

Adolescencia vana, juventud ociosa
 (“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

la simetría permite un contraste cromático de raigambre clásica. En el segundo existe una ilación sinonímica entre los componentes constituidores: “adolescencia” y “juventud”, por un lado; “vana” y “ociosa”, por otro.

En la segunda opción los términos en desacuerdo significativo se hallan inscritos en una idéntica esfera conceptual, en tanto que representaciones contradictorias de una misma noción. Cuanto mayor sea la divergencia tanto más satisfactorio será el cumplimiento de la oposición. En estos ejemplos son obvios los términos afectados por una indefectible vinculación contradictoria:

el rubí ardiente y la esmeralda fría.

223 Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 117–135.

(“Soneto al Arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*)

Tantos días amargos, tantas horas felices
(“Ceniza del amor”, de *El aire que no vuelve*)

Fugazmente he amado, hondamente he vivido,
(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

El color encendido (“ardiente”) del “rubí” se opone al “frío” verdor de la “esmeralda”; la pesadumbre (“amargos”) de los días anodinos, a la brevedad de los instantes “felices”; la transitoriedad (“fugazmente”) del amor, a la consciente plenitud (“hondamente”) de la existencia.

En determinados casos, es premisa obligada la reproducción especular en la segunda secuencia de los caracteres funcionales de la primera, delimitados por una conjunción divisoria, “centro” o “eje de simetría”²²⁴, simple:

–flores de sangre en campos de rocío–.
(“Seis sonetos a Córdoba, III”, de *El aire que no vuelve*)

donde termina y donde empieza
(“Si no fuese por el amor”, de *El aire que no vuelve*)

Oscuro cambio o realidad aparente;
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

o compuesto:

un sueño antiguo y vano, lejano y muerto sueño.
(“Ceniza del amor”, de *El aire que no vuelve*)

Ladrón y policía, banquero y embargado,
(“La pobre idiota”, de *La antesala*)

Nube o arcángel, rui señor o arroyo.
(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

224 “Entre los dos miembros [del verso bimembre] suele interponerse un breve elemento asimétrico, casi siempre una conjunción, al que podríamos denominar centro o eje de simetría” (Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos...*, op. cit., p. 129).

En el antepenúltimo ejemplo aducido los integrantes se ordenan en inversión quiásmica simple: sustantivo+adjetivo+conjunción copulativa+adjetivo / adjetivo+conjunción copulativa+adjetivo+sustantivo. En el siguiente caso cada hemistiquio alberga una innegable contradicción conceptual. En el último ejemplo se concilian realidades de proveniencia celeste (reales o imaginarias) y terrestre.

No obstante, ciertas desviaciones constructivas hacen de la simetría conceptual el fundamento normativo de la bimembración. Las irregularidades formales que impiden la matemática similitud entre las secciones diferenciadas del verso consienten la sustitución, supresión o inclusión de un término lógicamente esperable. En la primera posibilidad sustitutiva un complemento preposicional puede hallar su equivalente morfológico en un adjetivo de relación. La asimetría introduce un leve desajuste rítmico, preceptivo, no obstante, para la exactitud del cómputo silábico. Así sucede en:

el pez de plata y la fulgente espuela.

(“Soneto al Arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*)

la mañana turquí, la tarde de oro,

(“Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*)

la turquí seda y pompa de los cielos.

(“Soneto a David Rey”, de *El aire que no vuelve*)

“De plata” valdrá por plateado; “de oro”, por dorado; “de los cielos”, por celeste. Una oración transpuesta adjetiva, adyacente del núcleo sustantivo, puede ser también sustituida sin dificultad mayor por un adjetivo. En este caso pervive tan solo la concurrencia de elementos conceptualmente coincidentes, pero formalmente diferenciados. Señalemos un ejemplo:

de los ágiles cuerpos, de los rostros que pasan?

(“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*)

Este verso de sintaxis irregular admite una traslación más equilibrada como, valga por caso, “de los ágiles cuerpos, de los cuerpos [pasajeros]”. Una vez cumplida la sustitución, la bimembración sintáctica es perfecta.

La simetría bimembre por adjunción consiste en la añadidura de un elemento que descompense la bilateralidad del verso. Así sucede en:

Porque hay un viento frío, hay una lluvia fina
que te moja y te cae, te atraviesa y te empapa.
(“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

Basta suprimir los dos transpositores, causal (“porque”) y relativo (“que”), para revelar la simétrica proporción de sus componentes: verbos y complementos directos en el primer verso; objeto directo, verbo y nexos copulativos por duplicado en el segundo. También la inserción de un término adjetival o nominal dificulta la asunción inmediata de un esquema bimembre:

Esas torres al sol y ese molino,
[...]
Esa sierra lejana y ese pino
(“Seis sonetos a Córdoba, IV”, de *El aire que no vuelve*)

Tu cintura o tu paso sólo,
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

Plata la voz, cristal el óboe [*sic*] puro,
(“Soneto”, de *De los príncipes*)

Sin embargo, si omitimos “al sol”, “lejana”, “sólo” y “puro”, resultan estructuras sintácticas de similar composición: sintagmas nominales en el primer y segundo ejemplos; sintagmas con cópula sobreentendida en el tercero.

La elisión por zeugma simple de un vocablo entorpece en apariencia la configuración bipartita de los ejemplos que seguidamente se refieren:

Violetas son sus ojos, violetas sus vestidos
(“Violación del obispo de Fano”, de *La antesala*)

Indiferente al aire dulce y a los arroyos,
(“En ‘Cinco ducados’”, de *De los príncipes*)

Vida fuera tenerte, y la muerte tu ausencia
(“Vida y muerte, ¿qué son sino invisibles pájaros...?”, de *De los príncipes*)

En el primer enunciado conviene suponer un verbo copulativo suplementario, sin necesaria variación morfológica: “violetas son sus ojos, violetas [son] sus vestidos”; en el segundo se precisa reiterar el adjetivo para salvaguardar la paridad sintáctica: “indiferente al aire dulce [e

indiferente] a los arroyos”; en el último conviene repetir la única forma verbal existente con idéntico propósito equilibrador: “vida fuera tenerte, y la muerte [fuera] tu ausencia”.

V.2.2. La simetría sintáctica por correlación y paralelismo

V.2.2.1. La correlación progresiva

Las composiciones correlativas pueden verse condensadas en la siguiente fórmula:

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|-------------------|
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | ...A _n |
| B ₁ | B ₂ | B ₃ | ...B _n |
| C ₁ | C ₂ | C ₃ | ...C _n |
| ... | ... | ... | ... |
| P ₁ | P ₂ | P ₃ | P _n |

Según Dámaso Alonso “A, designa el contenido conceptual genérico de la primera dualidad; B, el de la segunda; C, el de la tercera; ... P, el de la última [...]. Los subíndices (1, 2, 3 ... n) indican, pues, la modificación específica del concepto genérico correspondiente a la esfera ideológica de cada uno de los conjuntos desde el 1 hasta el n.”²²⁵ La lectura vertical de este esquema supondrá una relación paratáctica o correlativa, entendiendo como tal aquella en la que un determinado componente (B₁, por ejemplo) es correlato de los restantes términos de su misma columna (A₁, C₁, P₁, etc.)²²⁶. En “Alba” (*El aire que no vuelve*) se diseminan numerosos términos: “cristal” (X₁), “arpas” (X₂), “luna” (X₃), “abejas” (X₄), “aguas” (X₅), “arroyos” (X₆), etc. De este vasto dominio diseminativo merecen nuestra atención “ríos” (A₁), “montes” (A₂) y “montañas” (A₃), tríada que reaparece sin alteración de su letra en el verso penúltimo:

Bosques, ríos, montañas,
cubridlo de silencio.

Las dos pluralidades, descuidando su orden primigenio, quedarían así resueltas:

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------------------------|
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | X ₁ ... X _n |
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | _____ |

En este otro fragmento poético se reproduce la anterior composición distributiva:

mi prisionero eres, fotografías o amor,

²²⁵ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas...*, op. cit., pp. 53–54.

²²⁶ *Ibid.*, p. 50.

imagen material o cuerpo ausente.
(“Por una fotografía”, de *Los silencios*)

La primera pluralidad contiene los sustantivos “fotografías” (A₁) y “amor” (A₂); la segunda se halla formada por “imagen” (B₁) y “cuerpo” (B₂), términos continuadores de sus precedentes correlativos. Es decir: como unas “fotografías” son una “imagen” material, así el “amor” se encarna en un “cuerpo ausente”. En definitiva, dos pluralidades bimembres:

| | |
|----------------|----------------|
| A ₁ | A ₂ |
| B ₁ | B ₂ |

Al mismo poema pertenece esta estrofa:

Por ante tu presencia, sube
un alma como incienso litúrgico;
hacia tu rostro, el humo limpio y oscilante
de un cigarrillo tal antorcha,
ofrenda del creyente ante la efigie de su Dios,
a quien dirige sus confiadas súplicas.

La primera pluralidad, expresada por “rostro” (A₁) y “cigarrillo” (A₂), encuentra su progresiva correspondencia en “efigie” (B₁) y “ofrenda” (B₂). Es obvio el sustrato metafórico subyacente a la igualación correlativa: el “rostro” de la criatura dilecta es la “efigie de su Dios”, como el “cigarrillo” es la “ofrenda” del poeta. De nuevo, una correlación bimembre de dos pluralidades:

| | |
|----------------|----------------|
| A ₁ | A ₂ |
| B ₁ | B ₂ |

Del escrutinio de este otro ejemplo:

La vida ha sido amarga y dulce,
fría y caliente, cruel y suave;
(“Por hacerme el interesante”, de *Por la pendiente oscura*)

se deduce una pluralidad básica de dos términos, “amarga” (A₁) y “dulce” (A₂). Cada uno de ellos prosigue en sus adjuntos de correlación: “amarga” en “fría” (B₁) y “cruel” (C₁); “dulce” en “caliente” (B₁) y “suave” (C₁). Es decir:

| | |
|----------------|----------------|
| A ₁ | A ₂ |
| B ₁ | B ₂ |

C₁ C₂

En esta estrofa el poeta se sirve nuevamente de una correlación bimembre de dos pluralidades:

En el recuento de pasiones
que se encendieron o apagaron,
decisivas, profundas, altas,
que me hundieron o alzaron el alma...
(“Racconto”, de *Otros poemas*)

Son dos los elementos, “encendieron” (A₁) y “apagaron” (A₂), conducidos a cumplimiento correlativo por “hundieron” (B₂) y “alzaron” (B₁). Es sobradamente conocida su descripción esquemática:

A₁ A₂
B₁ B₂

En más ordenada dilucidación: “pasiones que se encendieron o alzaron, que me apagaron o hundieron el alma”.

V.2.2.2. La correlación diseminativo-recolectiva

En ciertas composiciones los integrantes de la primera pluralidad se encuentran “diseminados” o esparcidos a lo largo del poema, mientras que los miembros de la segunda se hallan “recolectados” o recogidos en uno o varios de los versos finales. En concisa anotación:

A₁ A₂ A₃ ...A_n
A₁ A₂ A₃ ...A_n

La recolección de los elementos dispersos puede verificarse de modo desigual. Acuden a la diseminación uno o varios términos sin posibles equivalentes recolectivos, y en la recolección, a su vez, se suprimen algunos vocablos faltos de sus obligados antecedentes correlativos. Es menester, pues, diferenciar los integrantes liberados no recolectados de los conceptos recogidos no esparcidos. A los primeros los reconocemos con la fórmula X₁ X₂ ...X_n; a los segundos, con la serie identificadora Z₁ Z₂ ...Z_n²²⁷.

En esta otra estrofa correlativa son múltiples los términos diseminados:

²²⁷ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas...*, op. cit., p. 233.

Quien mira atrás y ve su tiempo gastado,
 su vida o sangre desparramada como un rastro en el camino,
 arena que apagara fuegos o tal vez fuego devorador de arena,
 agua, fuego o sangre dado a beber a los sedientos,
 si es pozo en un camino que no miró quien bebe,
 ya sembró lo que dará su fruto.
 Peregrinos amantes sobre la vasta tierra.
 (“Quien de amor...”, de *Los silencios*)

De todos los miembros esparcidos únicamente “sangre” (A₁) y “fuego” (A₂) comparecen en la serie recolectiva, pues “tiempo” (X₁), “vida” (X₂), “rastro” (X₃), “camino” (X₄) y “arena” (X₅) constituyen exclusivamente la progresión diseminativa. El verso recolectivo comporta, por su parte, un nuevo concepto sin su correspondiente previo: “agua” (Z₁). En suma:

| | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | A ₂ | X ₁ | X ₂ | X ₃ | X ₄ | X ₅ | ___ |
| A ₁ | A ₂ | | | | | | Z ₁ |

De “Enigma” (*Por la pendiente oscura*) nos interesa trasladar algunos de sus versos:

entre guirnaldas verdes y frescas margaritas,
 como prado de sombra grato y dulce es tu nombre.
 [...]
 la líquida sonora, aire en rozar de álamos,
 vocal que como un alma vuela y más alta asciende
 [...]
 a interiores jardines de luz y frío cuajados,
 donde manos como ángeles acarician la frente.

Dulce el ruido del agua, mansa, pasa y discurre
 siguiendo la pendiente de sus vocales puras;
 como la brisa besa cabello al caminante
 que al poniente sin luces laso párpado entorna.

Agua, viento, jardín, trisílabo tu nombre,
 vuelo, gema, caricia, tez oscura o suspiro.

En la recolección se suceden seis elementos de estricta literalidad (“agua”, A₁; “viento”, A₂; “jardín”, A₃; “nombre”, A₄; “vuelo”, A₅; “caricia”, A₆), sin que los tres restantes (“gema”, Z₁; “tez”, Z₂; “suspiro”, Z₃) encuentren parejo acomodo en la distribución precedente. A todo ello

conviene añadir los innumerables vocablos diseminados: “mármoles” (X₁), “valles” (X₂), “canción” (X₃), “guirnaldas” (X₄), “margaritas” (X₅), “prado” (X₆), etc. En definitiva:

| | | | | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------------------------|--|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ | A ₅ | A ₆ | X ₁ ... X _n | | Z ₁ | Z ₂ | Z ₃ |
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ | A ₅ | A ₆ | | | | | |

En frecuentes ocasiones los términos de inicio no muestran una rigurosa correspondencia con sus correlativos, puesto que alguno o algunos de los elementos esparcidos se representan conceptualmente en uno de los componentes reiterados. En este caso la recolección se sistematiza en el sintagma no progresivo A' ₁ A' ₂ ... A_n.²²⁸ En el extenso poema “Nuestro reino” (*Los silencios*) la diseminación se prodiga sostenidamente en términos como “rocas” (X₁), “cohortes de ángeles” (X₂), “espadas” (X₃), “lago de viento” (X₄), “ramas” (X₅), “mar” (X₆), etc., si bien solo son ineludibles desde un punto de vista correlativo los sustantivos “hiel”, “tierra”, “cristal”, “cuchillos”, “cera”. En la recolección ulterior:

–alas de cera o mármol, vidrio o veneno, acero o tierra–,

se retoman de muy distinta forma cinco de los componentes enunciados: “alas” (A₁), “tierra” (A₂) y “cera” (A₅) comparecen literalmente en la línea conclusiva; “cristal” (A₃) y “cuchillos” (A₄) se reescriben como “vidrio” (A' ₃) y “acero” (A' ₄); “reino” (X₁) o “hiel” (X₂), “mármol” (Z₁) o “veneno” (Z₂) se hallan eximidos de una recíproca compulsión. Tenemos, por lo tanto, el siguiente esquema:

| | | | | | | | | | |
|----------------|----------------|-----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|--|
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ | A ₅ | X ₁ | X _n | | | |
| A ₁ | A ₂ | A' ₃ | A' ₄ | A ₅ | | | Z ₁ | Z _n | |

Estas mismas propiedades correlativas, ya sea en su expansión poemática como en su ulterior contracción condensadora, se reproducen invariablemente en “Horizontes o nubes” (*Por la pendiente oscura*). Los vocablos dispersos son cuantiosos: “cielo” (X₁), “viento” (X₂), “suspiro” (X₃), “aire” (X₄), “brazos” (X₅), “cuerpo” (X₆), “pestañas” (X₇), “persona” (X₈), etc.:

Si una nube derrama su blancura en el cielo
 tibio un viento desplaza azul como un suspiro.
 Nace un amor del aire que invisible rodea,
 con incorpóreos brazos, humano, mortal cuerpo.

Qué dentro de esos ojos donde negras pestañas

228 *Ibid.*, p. 255.

brillan, vuelan, traspasan la persona que miran,
 qué dentro de esos labios que un secreto rosado
 guardan, aprietan breves tal cintura o ensueño.

Los términos recolectivos se restringen a una escueta enumeración:

Ojos o labios son horizontes o nubes,
 amor digo tan sólo una vez en la vida.

“Ojos” (A₁) y “labios” (A₂) de la segunda estrofa y “nube” (A₃) de la primera reaparecen sin variación formal; “horizontes” (A'₄) puede igualarse conceptualmente con “límites” (A₄), mencionado en la penúltima estrofa. La correlación, en suma, es incompleta y conceptual:

| | | | | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|-----------------------------------|
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ | X ₁ ... X _n |
| A ₁ | A ₂ | A ₃ | A' ₄ | _____ |

V.2.2.3. El paralelismo

Una segunda ordenación de los conjuntos semejantes se obtiene por disposición hipotáctica u horizontal de los agrupamientos sintagmáticos, cuyo resultado es el poema paralelístico. En el paralelismo de forma²²⁹ los términos se agrupan siguiendo un estricto criterio de afinidad gramatical: algunos elementos actúan como sujeto oracional; otros desempeñan un oficio verbal; y otros cumplen con las funciones propias de un complemento²³⁰. Una muestra de expresión hipotáctica se halla contenida en estos versos de “Alguien pregona un corazón” (*Los silencios*).

229 Aunque escaso, podemos encontrar algún ejemplo de paralelismo conceptual. Si releemos este fragmento de “Alguien pregona un corazón” (*Los silencios*) resulta diáfana la estructuración adoptada por los cuatro primeros versos: un sujeto idéntico, varios verbos y distintas especies de complementos:

Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
 Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.

Alguien evapora como humo su belleza
 y deshace su rostro como aguanieve.
 Por alguien se vierten lágrimas o pozos,
 cofre donde arde tibio un orgulloso fuego.

En la penúltima línea se descubre una construcción sintáctica diversa, pues, a diferencia de versos previos, no es “alguien” el sujeto que cumple la acción declarada por cada uno de los verbos. En definitiva, el paralelismo no sigue un estricto criterio de forma sino de juicio. Del mismo poema es este otro fragmento:

Un río puede llevar arena
 y en el cielo puede haber también muerte.

Cabe destacar como miembro común una perífrasis con infinitivo inmediato (“puede llevar”, “puede haber”) y sus respectivos complementos directos (“arena”, “muerte”). Les distingue, sin embargo, la diferente función desarrollada por los dos primeros sustantivos: como sujeto (“un río”) o como adyacente de lugar (“en el cielo”).

230 *Ibid.*, pp. 62–68.

Alguien llena en la noche la tiniebla de mi cuarto.
 Alguien alza o disgrega en mis brazos un fantasma.

Alguien evapora como humo su belleza
 y deshace su rostro como aguanieve.
 Por alguien se vierten lágrimas o pozos,
 cofre donde arde tibio un orgulloso fuego.
 [...]
 Dadme en la noche una candela encendida,
 dadme en los montes su oscura penumbra,
 el arco sombrío de la tristeza
 donde se refugian los amantes invisibles.

Son varias las estructuras paralelísticas dignas de consideración. La primera se compone de dos sujetos explícitos (“alguien”, A₁ y A₂), dos formas verbales (“llena”, B₁; “alza”, B₂), dos adyacentes de circunstancia (“en la noche”, C₁; “en mis brazos”, C₂) y dos complementos directos (“tiniebla”, D₁; “fantasma”, D₂)²³¹. Por lo tanto:

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ | D ₂ |

La segunda formulación consta de dos verbos (“evapora”, A₁; “deshace”, A₂), dos objetos directos (“belleza”, B₁; “rostro”, B₂) y dos complementos circunstanciales modales (“como humo”, C₁; “como aguanieve”, C₂). Así pues:

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ |

La tercera construcción alberga dos verbos (“dad”, A₁ y A₂), dos objetos indirectos enclíticos (“me”, B₁ y B₂), dos adyacentes circunstanciales de lugar (“en la noche”, C₁; “en los montes”, C₂) y dos complementos directos (“candela encendida”, D₁; “oscura penumbra”, D₂). En suma:

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ | D ₂ |

La cuarta vinculación hipotáctica aúna dos sujetos (“alguien”, A₁ y A₂), dos verbos (“dice”, B₁; “pregona”, B₂) y dos objetos directos (“amor”, C₁; “corazón”, C₂). En definitiva:

231 La terminología gramatical proviene de Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ |

La articulación poemática de “Nadie otorga...” (*Los silencios*) es similar:

Pide al invierno que florezca de repente entre su nieve,
 pide al hermano que deje cegar a su hermano,
 a una celda vacía la tristeza del prisionero,
 pide al pájaro que no cante.

Pide a un árbol seco su agua,
 pide a la raíz su amor a la tierra,
 pide a las nubes sus suspendidos diamantes,
 intenta arrebatar su cuerda al suicida.

Pide a la tormenta sus terrores,
 su cárdena luz al relámpago,
 pide al mar su difusa esmeralda,
 pide al cielo sus disueltos zafiros.

Al desierto sus huesos o su amarilla arena,
 al moribundo que no invoque a su Dios,
 a un tigre que renuncie a su presa,
 al cardenal que pisotee su púrpura.

Su primer desarrollo se concreta mediante un verbo (“pide”, A₁, A₂ y A₃), un objeto indirecto (“invierno”, B₁; “hermano”, B₂; “pájaro”, B₃) y una oración transpuesta adjetiva (“que florezca de repente entre su nieve”, C₁; “que deje cegar a su hermano”, C₂; “que no cante”, C₃). Por tanto, tres pluralidades trimembres:

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ |
| A ₃ | B ₃ | C ₃ |

Un segundo conjunto consta de idéntico verbo (“pide”, A₁-A₆), un complemento indirecto (“a un árbol”, B₁; “a la raíz”, B₂; “a las nubes”, B₃; “a la tormenta”, B₄; “al mar”, B₅; “al cielo”, B₆) y un complemento directo (“agua”, C₁; “amor”, C₂; “suspendidos diamantes”, C₃; “terrores”, C₄; “difusa esmeralda”, C₅; “disueltos zafiros”, C₆). En suma, seis pluralidades trimembres:

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ |
|----------------|----------------|----------------|

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| A ₂ | B ₂ | C ₃ |
| A ₃ | B ₃ | C ₃ |
| A ₄ | B ₄ | C ₄ |
| A ₅ | B ₅ | C ₅ |
| A ₆ | B ₆ | C ₆ |

Una tercera particularidad paralelística se reduce, tras la supresión del núcleo verbal, a complemento indirecto (“celda vacía”, A₁; “relámpago”, A₂) y directo (“tristeza del prisionero”, B₁; “cárdena luz”, B₂). Serán dos las pluralidades bímembres:

| | |
|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ |
| A ₂ | B ₂ |

El último sistema agrupa en un mismo verso un objeto indirecto (“moribundo”, A₁; “tigre”, A₂; “cardenal”, A₃) y una subordinada adjetiva (“que no invoque a su Dios”, B₁; “que renuncie a su presa”, B₂; “que pisotee su púrpura”, B₃). En definitiva:

| | |
|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ |
| A ₂ | B ₂ |
| A ₃ | B ₃ |

“Libera nos Domine” (*Rollers*) se funda igualmente en la distribución paralelística de sus tres primeras estrofas:

De la frialdad del frío, líbranos, Señor.
 De la frialdad de los seres fríos, líbranos, Señor.
 De la frialdad de las almas frías, líbranos, Señor.
 Del corazón de los fríos –que no es un corazón– líbranos, Señor.

De la frialdad de la bella apariencia,
 de la apariencia de una belleza cálida,
 de la apariencia de un cariño falso,
 líbranos, Señor.
 De una mano caliente en mi mano,
 de un abrazo que aprieta mi pecho,
 de una lágrima vertida por mi reproche,
 líbranos, Señor.

En los cuatro primeros versos se distingue un suplemento (“de la frialdad del frío”, A₁; “de la frialdad de los seres fríos”, A₂; “de la frialdad de las almas frías”, A₃; “del corazón de los fríos”, A₄), un verbo (“libra”, B₁, B₂, B₃ y B₄), un pronombre personal enclítico de acusativo (“nos”, C₁, C₂, C₃ y C₄) y un sujeto en función vocativa (“Señor”, D₁, D₂, D₃ y D₄)²³²:

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ | D ₂ |
| A ₃ | B ₃ | C ₃ | D ₃ |
| A ₄ | B ₄ | C ₄ | D ₄ |

La segunda estrofa repite idéntico esquema, aunque simplificado: un objeto preposicional (“de la frialdad de la bella apariencia”, A₁; “de la apariencia de una belleza cálida”, A₂; “de la apariencia de un cariño falso”, A₃), una forma verbal (“libra”, B₁), un objeto directo pronominal (“nos”, C₁) y un sujeto (“Señor”, D₁):

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | — | — | — |
| A ₂ | — | — | — |
| A ₃ | — | — | — |
| — | B ₁ | C ₁ | D ₁ |

La última estrofa calca las categorías gramaticales ya referidas: un complemento preposicional (“de una mano caliente en mi mano”, A₁; “de un abrazo que aprieta mi pecho”, A₂; “de una lágrima vertida por mi reproche”, A₃), idéntico verbo (“libra”, B₁) e idénticos complemento directo (“nos”, C₁) y sujeto (“Señor”, D₁):

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | — | — | — |
| A ₂ | — | — | — |
| A ₃ | — | — | — |
| — | B ₁ | C ₁ | D ₁ |

El empleo de correlaciones y paralelismos se justifica por la reducción a expresión simétrica de los matices afectivos, devaluados o ensalzados en categóricas perfecciones. Estas estructuras estilísticas generan, por tanto, un equilibrado discurso, en el que, más allá de tensas dualidades conceptuales, convergen instantes de euforia o renunciamento. A todo ello, contribuye, aunque

232 Podríamos disociar el suplemento en dos sintagmas preposicionales: “de la frialdad” (A₁) y “del frío” (B₁); “de la frialdad” (A₂) y “de los seres fríos” (B₂), etc. La notación, por consiguiente, sufriría una ampliación de sus términos:

| | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ | E ₁ |
| A ₂ | B ₂ | C ₂ | D ₂ | E ₂ |
| A ₃ | B ₃ | C ₃ | D ₃ | E ₃ |
| A ₄ | B ₄ | C ₄ | D ₄ | E ₄ |

secundariamente, la aceptación y mimesis de los recursos formales heredados de los maestros del período áureo, tan visibles por lo demás en la creación lírica de nuestro autor.

V.2.3. La asimetría sintáctica por plurimembración epítética

Estas construcciones adjetivas pretenden la precisión distintiva y calificadora del sustantivo, percibida no de manera inmediata o intuitiva, sino racional, por individuación consciente de los rasgos caracterizadores. Se logra así “un avivamiento y una dinamicidad rítmica notable, pero en cambio una descentralización, una dispersión que no permite el relieve de una determinada cualidad a la imaginación.”²³³ Las pluralidades se configuran sintácticamente de idéntica forma a como lo hacen las dualidades. En una primera opción el sustantivo se halla situado en una posición intermedia, cercado consecuentemente por las restantes formas epítéticas:

tu suave, aéreo heno amarillo e ingrávigo.

(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

en tu cremoso, suave, tibio color cerúleo;

(“Redde mihi laetitia”, de *La antesala*)

delgado cuerpo dorado y adorado, gentil, que entre los dedos se deshace

(“Adriática”, de *La antesala*)

el monótono acorde cristalino e hiriente

(“In pace”, de *La antesala*)

Una segunda posibilidad se funda en el orden lógico de posposición al núcleo nominal sintagmático:

de las noches de junio coronadas de estrellas

independientes, rojas, amarillas y cálidas

(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

no irán hacia el mar negro tenebroso de sombras

(“A la muerte del rey Don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

ser inocente y terco, adorable y difícil.

(“Stone’s 64”, de *La antesala*)

233 Gonzalo Sobejano, *El epíteto...*, op. cit., pp. 257–258.

de pupilas rientes, glaucas, verdosas, grises.

(“Ojosbel”, de *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*)

En una última alternativa se impone el orden literario de anteposición epitética:

y los fríos, helados, fastuosos colores

(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

el tibio, el puro, el cálido

dulce y húmedo viento.

(“Paseo marítimo”, de *Los silencios*)

Sueña unos ojos, una tez

o un cruel, saliente, débil labio.

(“Una posible muerte”, de *Por la pendiente oscura*)

fuera de aquellas fuertes, limpias, doradas manos.

(“Horizontes o nubes”, de *Por la pendiente oscura*)

La multiplicidad de términos adjetivales puede verse reducida a unidad semántica. En este ejemplo:

no irán hacia el mar negro tenebroso de sombras

(“A la muerte del rey Don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

los dos epítetos y la locución adjetiva última suman encarecedoramente sus sentidos y enfatizan una particularidad cromática indistinta. En ocasiones, el complejo epitético se ve compendiado en una dualidad sinonímica, si dos o más miembros participan de un mismo valor semántico, complementado y ensanchado por un tercer epíteto. Aduzcamos algunos ejemplos:

y los fríos, helados, fastuosos colores

(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

a aquellos seres limpios, puros, no humanos,

(“Chiquilina”, de *La antesala*)

aclarando la espesa, negra, densa tiniebla.

(“Feliche [2]”, de *De los príncipes*)

fugaz y fugitivo, fulgente, huyente astro...

(“¿Qué hacer?”, de *El canto de las arpías*)

Los calificativos integrantes de cada pluralidad se reúnen y ordenan en una estructura binaria de significaciones no contrapuestas: “fríos” y “helados”, indicadores de una gradación térmica ascendente, son completados por “fastuosos”; “limpios” y “puros”, de borrosa distinción semántica, se ven matizados por “no humanos”; “espesa” y “densa”, términos sinonímicos, por “negra”; “fugaz”, “fugitivo” y “huyente”, parejos en su sentido, por “fulgente”.

En la pluralidad significadora se adjudica a cada epíteto un diverso valor semántico, sin que existan afinidad u oposición visibles entre tales constituyentes. En estos dos ejemplos:

Eso eras tú, un hermoso cuerpo divino y vivo.

(“Al filo de las noches”, de *El aire que no vuelve*)

delgado cuerpo dorado y adorado, gentil, que entre los dedos se deshace

(“Adriática”, de *La antesala*)

“hermoso”, “vivo”, “delgado” y “dorado” son atribuciones que se adecuan convenientemente a sus sustantivos; “divino”, “adorado” y “gentil” son elementos portadores de peculiaridades calificadoras de sesgo subjetivo. En el último verso cabe además una ulterior diferenciación entre adjetivos constitucionales (“delgado”), cromáticos (“dorado”) y estimativos (“adorado, gentil”), dispuestos en simétrica segmentación: de un lado, las atribuciones corporales (“delgado”, “dorado”); de otro, aquellas eximidas de verificación ponderable (“adorado”, “gentil”).

En este otro caso se acumulan diversas calificaciones alusivas a un mismo sustantivo:

para mí el fruncimiento de tu labio rosado,
superior, tibio, altivo, carnal, condescendiente.

(“Al filo de las noches”, de *El aire que no vuelve*)

Hallamos una adjetivación objetiva de color (“rosado”), temperatura (“tibio”) y corporeidad (“carnal”), y una adjetivación subjetiva valorativa (“superior”) y humanizadora (“altivo”, “condescendiente”).

En este nuevo ejemplo se procede de idéntica manera:

de las noches de junio coronadas de estrellas
independientes, rojas, amarillas y cálidas

(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

Es única la propiedad subjetiva expresada por el adjetivo “independientes”, pero varias las cualidades objetivas expuestas por epítetos de significación térmica (“cálidas”) o cromática (“rojas, amarillas”).

V.2.4. Conclusiones

En los primeros poemarios de Julio Aumente se perfila un mundo ordenado e idealizado, armonioso y conciliador. El poeta se halla inmerso en una realidad física regida por los principios de proporción y equilibrio, cualidades que se transfieren a la composición misma del poema. La desengañada aniquilación de expectativas que recorre turbadoramente sus últimos libros conduce al tono imprecatorio, al desgarró expresivo y a la desarticulación poemática. La anterior ponderación y mesura, el gusto por las representaciones embellecedoras quedan cancelados por la mediocridad irremisible de la cotidiana existencia, de la que el verso es fiel trasunto.

Este ideario estético tiene su respectiva cristalización formal. El sustantivo muestra la escisión entre el acrisolado ideal que colma los años juveniles y su ulterior desacreditación en la edad madura, reflejo de una desolada perspectiva. El epíteto, único o plural, pone de relieve la refinada impronta de la belleza, matizada o calificada con típica inmediatez. La bimetración, sea cual sea la naturaleza vinculadora de sus integrantes, transparenta la serena percepción del entorno en la simétrica distribución de sus elementos constitutivos. Por último, las estructuras paralelísticas y correlativas imponen al poema una arquitectura rigurosa, de concertadas exactitudes y concomitancias, aun cuando la expresión se vea coloreada de afectividad.

V.3. La estructuración poemática

La ordenación interna del poema se funda en la coherencia estricta y en la distribución racional y simétrica de sus componentes. En su exposición externa, el poema se atiene a una concepción tripartita: un inicio apuntador de conceptos de axial trascendencia; un posterior desarrollo de aquellas nociones someramente delineadas; y, por último, una conclusión que, a modo de síntesis, contraste o indeterminación argumentativa, finalice el texto.

V.3.1. La articulación interna del poema

La congruencia de la composición se debe a una ininterrumpida enunciación de ideas, cuya coherencia y evolución lineal pueden verse perjudicadas por complejas construcciones metafóricas o simbólicas que dificulten la inmediata comprensión del texto. La norma asociativa que rige su desarrollo dependerá de la afinidad o distinción semánticas presentes en las relaciones establecidas entre las diferentes nociones implicadas.

V.3.1.1. La continuidad y discontinuidad asociativas

El principio formulador del poema se basa en la concatenación racional de sus miembros descriptivos o argumentativos, sin impedimentos que puedan embarazar su oportuna intelección. De acuerdo con este peculiar criterio, se cumplen tres instantes de asociación en “*Racconto*” (*Otros poemas*). En el primero de ellos, el protagonista poemático se compadece de su propia vida al sentir la muerte como mera finitud biológica:

Cuando tienda para morir
definitivamente el cuerpo,
este cuerpo que Dios me dio
y que tanto y tan mal he usado;

En el segundo, el fervor pasional motiva la dispar mostración de afectos y desafectos:

entre los mil y uno amores,
en tantas muertes y desmayos,
resurrecciones no esperadas,
agonías tantas repetidas...

En el tercero el idolatrado ser se muestra perdurable, en manifiesta contrariedad de sus atributos:

en tono menor, ahora pienso,
en ti mi último eterno amor;
sonrisa letal que me hiere,
amante --ternura y dureza--,

Michele, delicia que adoro...

El orden de vinculación muestra, por tanto, una progresión continua: memoria de amorosas experiencias ante la hora final; recuento de plurales pasiones, exhibidas en su diversidad irreductible; y, por último, señera perfección del amante.

En una distinta configuración, el poema, sin llegar a constituirse de modo inequívocamente irracional, remite a un conjunto de semejanzas ilógicas. En las dos primeras estrofas de “El silencio” (*Los silencios*), la incomunicación opresiva significada por la metáfora inicial (“el silencio es un muro”) se desarrolla lógicamente mediante alusiones a la solidez e impenetrabilidad de la materia:

Opone sólo su macizo perfil invisible
[...]
Su opacidad se alza frente a nuestra voz
[...]
En su volar golpea sus alas contra muros
más que la piedra espesos. No hay puertas ni horizontes

En la tercera estrofa esa hondísima pesadumbre prosigue en un doble despliegue metafórico, de cualidad tanto visionaria (“muro de lágrimas”) como lógica (“estanque de agua”):

El silencio es un muro de lágrimas. Llevamos dentro
su pesado estanque de agua densa y sombría.

En la cuarta el complicado esquema metafórico se fundamenta en la transmutación irracional de “bosque” en una realidad pétreo o de compacta textura:

El silencio es un bosque que transforma en piedra
su helado algodón. La pregunta, como campana en la noche

En suma, son tres los estadios atributivos. En un primer instante, de completa racionalidad, “el silencio es un muro”, expresión de confinamiento y límite; en un segundo momento, simbólico y lúcido, es un “muro de lágrimas” o un “estanque de agua densa”, exposición diversa de un mismo sentimiento acongojante; en un tercero, la metáfora metamórfica visionaria transmite el concepto de incomunicación. Estas tres variaciones metafóricas no pretenden instituir un vario repertorio de polisémicas realidades, sino, bien al contrario, una entidad emocionalmente omnicomprendiva de un complejo estado psíquico.

No siempre el enunciado poemático se sucede de forma rectilínea, sin desviaciones conceptuales que estorben su atenta lectura. La desconexión anecdótica o la variación estilística pueden fraccionar la normal ilación de la pieza. En la primera estrofa de “Nuestro reino” (*Los silencios*) se recoge en estado germinal una visión contradictoria (“dulce”, “amargo”) del sentimiento amoroso, disociación posteriormente dilucidada:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

En la segunda, sin embargo, se desatiende esta radical oposición para dibujar un paisaje marítimo con trazo más ceñido y sobrio, sin ornatos metafóricos:

Ramas tendidas hacia el mar no llegan.
Aspiran sólo su humedad salada.
Miran peces cruzar bajo las ondas,
en raya silenciosa desvanecen su estela.

Una inconexión temática configura “Si amigos huyen...” (*Por la pendiente oscura*). En sus primeros versos se reprueba la simulación y el desdén de la amistad fingida:

No aguardo vuestra vuelta. Cerré los brazos,
amigos, los que volasteis con la primera nube.
Guardad la sonrisa, pedrería falsa,
palmada y ojos amigables, si de lejos,
prisa imprevista y ocupación ineludible.

En las estrofas segunda y tercera, por el contrario, se describe un paisaje sin atender a mayores precisiones geográficas, imprevisto paréntesis que, en apariencia, no guarda relación con los versos anteriores:

Hay campos y arbustos florecidos,
rosas amargas, abiertas adelfas,
árboles cuyas copas son casi pequeños cielos,
verdes cielos redondos en los que creen las aves.

Arroyos cantan con risueña voz,
dormidas tortugas entre blancas corrientes,

juncos vanos por cuya lisa espátula
el caracol gatea sus cucañas de sueño.

La cuarta estrofa reanuda la reprensión de aquella insincera actitud, a la vez que se desea el apartamiento de tan desaconsejables compañías:

Id con vuestro viento que os trajo, si os lleva,
pájaros migratorios, hacia climas tibios.
Vuestra huella otras huellas la borrarán de amantes,
turquesa y oro entre el vidrio de la arena.

“Juan de Mena” (*Por la pendiente oscura*) principia con una contenida reflexión, carente de aderezo retórico:

Las manos están frías. Nos pasó ya la hora
del amor. Es instante de recoger cosechas,
deslealtades en otro tiempo sembradas
en corazones propicios como luz, como días.

En las estrofas siguientes, por el contrario, se privilegia el descriptivo pormenor y la sensorial rememoración de magnificencias palatinas:

Alguien diluye su llanto en los amarillos pergaminos de un libro,
o muerde su dolor en la capital carmesí de un miserere,
alguien palidece sin presencias o encanece aún más en esta vigilia,
alguien para quien un príncipe o un lacayo no son sino formas pasajeras
de la temporal verdad de esta vida.

El cumplimiento de una estricta lucidez asociativa en la contextura poemática no impide el carácter ilógico de alguna de sus formulaciones. Así sucede en esta estrofa de “Nuestro reino” (*Los silencios*):

Otras son de cristal.
Como vidrio, al tocarlas la humana mano,
su sonido creciente nos desborda; vibra el cuerpo,
en doble escala se eleva o desciende
hasta extinguirse como el eco
del suspiro de un dios repetido en cien hombres.

Son varias las imágenes visionarias que fecundan el concepto de sonoridad “cristalina”, noción genética de dos líneas diversas de vinculación: de un lado, “cristal” y “vidrio”, términos casi sinonímicos; de otro, “sonido creciente”, “vibra”, “doble escala” y “eleva o desciende”. La concatenación lógica de los términos informa estos versos en los que la irracionalidad prevalece como seña estilística definitoria, sin menoscabar el delicado equilibrio de la pieza.

V.3.1.2. Los modelos de vinculación

El régimen asociativo, como medio vinculante de la arquitectura interna del poema, considera la composición desde la unidad o la diversidad denotativas o connotativas de su contenido. Una primera organización estructural, concebida como contraste significativo entre una tesis de inicio y su posterior refutación, apela a un paradójico vitalismo tanto en sus opulencias hedonistas y sensoriales, cuanto en sus privaciones existenciales de pesar y muerte. Este pensamiento contradictorio se articula formalmente mediante simetrías sintácticas de carácter distributivo. Las cuatro estrofas iniciales de “En este aire del Sur...” (*El aire que no vuelve*) ilustran esta posibilidad con nitidez simétrica. En el verso primero se enuncia la cimera plenitud de la existencia, circunstanciada en lugar y momento precisos:

... Y la vida es amable. Sí, es hermosa la vida
en este aire del Sur, claro como un espejo.
En este aire de marzo, casi timbal de estío,

o estimada como encarnación humana de aquella elusiva abstracción:

Una palabra, un rostro, me conmueven sin causa,
y me hace amar la vida el dorado color
de un cuello que despliega su encendida hermosura.

La estrofa segunda corrobora, mediante la diferenciación alternante de su contenido, la pujanza de la vida colmada:

El respirar un día vale el vivir cien años
[...]
Aunque mientras el sol –claro topacio– arde,
[...]
y los pavos reales que desparraman, fatuos,
el brillante aparato de su magnificencia,

minorada, no obstante, por una depreciación reductora:

–aunque sean uno a uno, como un puñal lentísimo–.
[...]
nuestras almas sean fuentes de perpétua [*sic*] amargura,
[...]
sean sólo como hojas que oculten nuestras lágrimas.

En la estrofa tercera, de infausta connotación, se adensa la melancólica cercanía del estío:

¡Qué tristes estas tardes, ya casi de verano,
en las que el sol calienta, pero la sombra aún
es una calle húmeda que huele a musgo y agua!...

La cuarta subraya, con conocida insistencia, esa íntima desazón que niega un amoroso fin a la búsqueda azarosa del amante:

¡Qué tristes estas calles, en las que no hay amor,
aun cuando yo lo busque por las pequeñas plazas,
aun cuando pase en vano varias veces al día
por la estrecha frescura de la calle de Abéjar
para ver unos ojos cansadamente verdes,
tras el cristal de algunos escondidos balcones!...

En la quinta estrofa se encarece aún más la congoja de quien no ha hallado en la naturaleza o en la creación literaria o musical un apaciguador consuelo:

¿De qué me sirve el sol en las calles, de qué
la frescura en el árbol, la flor en el sendero
y el agua que me espera, cuando llegue el verano,
en el río que corre allá, junto a Trassierra?
¿De qué todos mis versos y los de mis amigos,
y aun toda la música que existe sobre el mundo,
sino he de ser amado jamás por esos ojos
que indiferentes miran hacia mí o a las nubes?

En la sexta y última se rubrica el dominio omnímodo de la desolación afectiva:

¿a quién puede extrañar que yo la luz persiga,
aunque sepa de cierto que no he de hallarla nunca?

Los términos activados por la asociación lógica son dos: la experiencia vital, celebrada en sus opuestas eventualidades, y la “tristeza” de una imposibilidad. El régimen asociativo se circunscribe, en suma, a dos estímulos solidarios pero antagónicos: el jubiloso sentir y la atribulada reacción ante las adversidades.

En la estrofa primera de “Memento” (*El aire que no vuelve*) se perciben como nociones diferenciadas la transitoriedad de nuestra existencia:

Pocos años nos diste, Señor, para vivir
en esta oscura tierra perecedera y frágil;
pocos años nos diste, Señor, [...]

y su oneroso decurso:

[...] pero nos pesan
a veces como grávidas cadenas infinitas.

En la segunda se ponderan las bondades terrenales de “dulzura”, “belleza” o “claridad”:

Dulce es tu mundo, bellas tus criaturas
y el sol de este noviembre tibio y claro.
Verdes las hojas, las colinas verdes

canceladas por el último verso, de antitética sustancia:

en esta falsa primavera inquieta.

En la tercera la premisa inicial:

Dulce la vida es, Dios mío, [...]

se ve contrarrestada por los versos restantes de la estrofa:

[...] mas olvidaste
que me has dejado solo en esta larga noche,
en la que permanezco como un árbol al viento,
mientras todos se aman suavemente en la sombra.

En la cuarta se registra paladinamente la disconformidad entre las experiencias apacibles de los años tempranos:

Adolescencia vana, juventud ociosa
viví tranquilamente apenas sin turbarme,
porque la vida es grata cuando el amor la habita
con su largo cortejo [...]

y el infortunio que trunca las favorables expectativas:

[...] y triste si la dicha
huye de nuestro lado como un pájaro leve.

En la estrofa penúltima se transparenta bajo la sobrefaz plácida de lo visible su veraz y paradójica dimensión:

Tristes son los caminos que alegres nos parecen,
amargos los senderos que vemos florecidos.
Tras la tarde violeta llega oscura la noche
y el corazón se rasga por las vanas palabras.

En la última la conciencia plena de pesadumbre y muerte ineluctable se ve resaltada por el despreocupado alborozo infantil:

Triste la vida es sin ti, que Tú has creado.
Triste el alma del hombre que habita la tiniebla,
como es triste morir una tarde de marzo
cuando los niños juegan gritando por la calle.

Una contradicción más rigurosa orienta la inanidad y el absurdo aniquiladores de la existencia, núcleos de significación de “Nadie otorga...” (*Los silencios*). La enunciación imperativa, fortalecida por el carácter esticomítico de los versos, se sostiene en la postulación explícita de la cláusula principal (“pide”) y en la cancelación correlativa que de aquella se colige (negar), textualmente constituidas por una subordinada u otras unidades morfológicas. Aisleemos dos estrofas demostrativas:

Pide al invierno que florezca de repente entre su nieve,
pide al hermano que deje cegar a su hermano,
a una celda vacía la tristeza del prisionero,
pide al pájaro que no cante.

Pide a un árbol seco su agua,

pide a la raíz su amor a la tierra,
pide a las nubes sus suspendidos diamantes,
intenta arrebatar su cuerda al suicida.

Todo en ellas es un craso dislate: la súbita floración del “invierno”; la ceguera de un “hermano” causada por su “hermano”; la “celda vacía” como testimonio de la persona confinada; la suspensión del canto, actividad connatural al “pájaro”. Del mismo modo son actos faltos de sensatez la restitución del “agua” nutriente por un “árbol” sin vida; el desarraigo de la “raíz”; la “nube” informada mineralmente, y el “suicida” sin el instrumento cumplidor de su fúnebre anhelo.

Similar fractura es deducible en “La desdicha llama a un puerta” (*Los silencios*). En la estrofa de inicio no se afirma una única certeza vital, sino una contraposición valorativa de atributos:

El amor pesa en los platillos de una balanza
grave o ligero, leve o denso.

En los versos siguientes se detallan actitudes únicamente comprensibles desde una cierta laxitud moral, conductas que, al hallarse recíprocamente anuladas, muestran una concepción antitética de la realidad:

Hay gentes que nunca derramaron una lágrima
[...]
Hay gentes que lloran sin saber porqué
y sin saber porqué secan su llanto.
Gentes que miran una flor y sonríen
y gentes que pisan con sus pies las flores.

Hay quien mira los ríos, y hay quien muere en ellos.
Hay quien anda en fuego y no se quema.

En los últimos versos se contrastan dos ámbitos conceptuales: el esencial vitalista:

Hay un sol o cielo que te queman y dicen

y el existencial de sombrío acorde:

cómo a pesar de tu dolor no estás muerto,
con tus deseos o dedos cortados, sangrante, a tu despecho vivo.

El segundo modelo requiere la similitud connotativa de términos que, inscritos en una misma esfera referencial, sean capaces de conferir al poema la necesaria uniformidad discursiva, la unicidad semántica o temática de sus integrantes constituidores. En tal caso, cada línea isotópica²³⁴ hermana distintos elementos de la composición, con la posibilidad de que varias isotopías puedan agruparse en otra que, por su mayor entidad significadora, las compendie. Veamos lo que sucede en las primeras estrofas de “Elegía a Moratalla” (*El aire que no vuelve*):

Oh, tú, otoño estallante en oros y en morados
que en Moratalla tienes tu reino y tu dominio;
jardines como lámparas extinguidas de plata,
escalonados bajo la lluvia como vírgenes en sueño.

Silenciosos jardines como un palacio abandonado,
sin más dueño que el aire y el pájaro que a cantar no se atreve.

Oh, triste Moratalla, por tus húmedas sendas
cuántos bellos amores su dicha han paseado;
cuántos, junto a las fuentes de marmóreas sirenas,
la calma de los peces turbaron al besarse.

Una idea de mayor relevancia (“otoño estallante”) halla en los versos siguientes una más precisa determinación geográfica, objeto de una minuciosa descripción: “jardines como lámparas”, “[jardines] como vírgenes en sueño”, “silenciosos jardines como un palacio abandonado”, “húmedas sendas”, “fuentes de marmóreas sirenas”. La correspondencia analógica se funda en la abarcadora inclusión de numerosos componentes, señalados por una isotopía de contigüidad espacial (el jardín descrito con minucioso cuidado) y otra isotopía climatológica (la estación otoñal). Ambas implican otra de mayor grado: la percepción elegíaca del entorno otoñal.

Otras composiciones, ajenas a esta aparente economía o parquedad discursivas, se prodigan en copiosos crecimientos arborescentes de naturaleza metafórica o alegórica. Al examinar las tres

234 El concepto de *isotopía* ha sido definido como aquel hecho semántico “que posibilita la lectura uniforme del discurso, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen, guiando la solución de sus ambigüedades por la búsqueda de una lectura única.”(A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría de lenguaje*, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico, Madrid, Gredos, 1990, s. v. *isotopía*). Alarcos Llorach, habla también de la posibilidad de “clasificar los vocablos por las características sentimentales asociadas a su núcleo semántico intelectual” (*La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1973, p. 60).

primeras estrofas de “Ola como un incendio...” (*Los silencios*) se observa una isotopía marítima esencial:

Ola como un incendio, sigue, avanza, devora;
en cuerpo de cristal hunde tu roja llama.
Deseo o barco que me empuja
mar adentro, a la risa de tus ojos dorados.

Nombre de espuma,
isla donde el cansado corazón descansa
su búsqueda insaciable,
como coral que brinda sus bancales de púrpura.

Sangre no hay apenas, sólo la azul turquesa del Océano
brilla;
sólo su luz reflejada siento.
Caricias como sal, su pupila gigante.

Se encuentran y convergen en el poema tres líneas descriptivas. En la primera el “deseo” irrumpe como el vehemente impulso de una “ola” para identificarse posteriormente, mediante la concurrencia de una partícula conjuntiva imaginativa, con un “barco” de diligente navegación. En un segundo instante el ser amado, según un metafórico artificio, comparece como espacio de acogedora insularidad o “coral” de promisorio amparo. En el tercero la vastedad oceánica se nomina de manera nuevamente figurada como “cuerpo de cristal” o “pupila gigante” de “azul turquesa”.

En este otro ejemplo el comportamiento amoroso se individualiza mediante la interacción de dos distintas perspectivas isotópicas:

Una roca dejamos, y otra roca escogemos
—nidos cansados donde un alma posa—,
[...]
Blandas rocas de esponja aún tierna,
duro coral blanco o rojo,
extensas islas o pequeñas superficies
momentáneo descanso pueden dar a un hombre.
[...]
Islas o paraísos cansan pronto tus alas.
—Sólo el mar y sus olas para acunarte en ellas—.

Tal como éstas, es el alma.
De una roca a otra como ave fugitiva
—aquí espuma, allá besos—,
abandona los nidos que al huir destruye,
sobre la arena sueña extinguirse.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

La primera isotopía indica una firmeza de terrestres cimientos (“roca”, “nidos”, “coral”, “superficies”) o paradisíacos espacios (“islas”, “paraísos”), representaciones imaginarias de la criatura amada; la segunda, en cambio, señala el temperamento voluble del amante (“alas”, “olas”, “ave”, “espuma”), en consonancia con la inestabilidad de ese íntimo sentir.

V.3.2. La disposición formal del poema

Cada composición comprende tres secciones: un inicio o exposición sintética del tema, tratado con mayor interés y precisión en estrofas posteriores; un desarrollo configurado según la naturaleza y jerarquía lógicas de sus contenidos; y un final conexo o inconexo respecto al núcleo esencial del poema.

V.3.2.1. El inicio

Algunas composiciones comienzan con una afirmación de veracidad axiomática, explicitada minuciosamente mediante un sucesivo conjunto de completivos detalles. En “Demasiada belleza” (*El aire que no vuelve*), la aseveración primera, de extenso alcance conceptual, se ve reducida a la singular excelencia del cuerpo seductor:

Demasiada belleza pusiste en las criaturas,
[...]
Demasiada belleza en los ojos oscuros
y en el oro de otoño de la piel admirable.
[...]
es amor esta dulce recreación en lo bello
de los ágiles cuerpos, de los rostros que pasan?

Este inicio de carácter taxativo se emplea también en “Si los cuerpos se cansan” (*El aire que no vuelve*):

Si la carne está triste, qué importa lo demás.

Este enunciado se ve ensanchado mediante una ejemplificación concretadora de términos diversamente aclaratorios:

Si están tristes los cuerpos, qué importan ya los libros
y que los cielos sean de un azul u otro azul
[...]
Si los cuerpos se cansan se han cerrado las fuentes,
y un peso oscuro queda en el pecho del hombre,
que entre lágrimas, ensueño y el olvido que llega
lentamente derrama su amargor en el alma.

Otro tanto cabe referir de “A Dios, belleza suma” (*El aire que no vuelve*). El inicio, de sobria y contenida exposición,

A Dios, belleza suma,

se sustenta en una dilucidación posterior. La doctrina neoplatónica que concibe a Dios como suprema belleza o el fervoroso encomio de la hermosura humana se ven traspuestos a una esfera sensorial, donde la realidad es abordada con candoroso optimismo no ensombrecido aún por el flujo destructor de la edad venidera:

Imperceptiblemente,
avanzo por la escala
de la humana belleza,
triste y apasionado.

Busco en la flor el sueño,
realidad en los seres;
en el aire el sonido
lejano de otros días.

Una segunda posibilidad no pretende evidenciar una irrefutable certeza, ni contemplar el entorno desde una contraria o complementaria perspectiva. El ensalzamiento de la belleza, valga por caso, se ve desplazado por la verificación de la vida en su común transcurso, exenta de adherencias intelectuales. En consecuencia, lejos del anterior estrechamiento conceptual, se considera descriptivamente la realidad visible, ya presencia material:

Esas torres al sol y ese molino,
(“Seis sonetos a Córdoba, IV”, de *El aire que no vuelve*)

Brazos o velas blancas por el mar,
(“Brazos o velas...”, de *Los silencios*)

Foro romano, puerta negra
(“Porta nigra”, de *La antesala*)

o hecho constatado:

Si tú me abrazas, ya no hay mundos.
(“Si tú me abrazas...”, de *Los silencios*)

Miradle. Se contempla
(“Narciso [I]”, de *Por la pendiente oscura*)

Le quitaron los ojos de un azul porcelana
(“Por despojar la luz”, de *La antesala*)

La generalización especulativa y el apunte sensorial, surgidos ambos de terrestres compulsiones, son ámbitos complementarios en la poesía de Julio Aumente. El poeta nos traslada desde la somera percepción descriptiva al conocimiento intelectualizado, desde la certidumbre vitalista a la abstracción reflexiva, aspectos igualmente válidos de la realidad poetizada.

V.3.2.2. El desarrollo

Son básicamente tres los procedimientos constructivos empleados por nuestro autor. En un primer desarrollo se procede por desagregación analítica de una noción más amplia, centrada en la carnal presencia del sujeto poético. Esta descomposición menguante coexiste con una concreción de enunciados abstractos mediante correlaciones o correspondencias objetivadoras de muy distinta intención. El planteamiento narrativo se atiene, en cambio, a las particularidades propias del desarrollo anecdótico, eminentemente lineal. En cada uno de ellos confluye una representación distinta, cuando no encontrada, de la realidad percibida por el poeta en sus diferentes etapas creadoras.

V.3.2.2.1. El desarrollo por subjetivación analítica

Esta técnica compositiva se asienta esencialmente en una descomposición metonímica o en un desglose sinecdóquico de una idea de dilatada magnitud semántica. En el primer caso se establece una relación de causa omitida (cuerpo) y efecto evidenciado (amor), cuyo fin es

universalizar el contenido del poema y despojarlo de intrascendencias. La sinécdoque, por su parte, personifica una noción abstracta para conferir calidez y proximidad a conceptos que, de otro modo, pudiesen resultar más abstrusos. Este mecanismo deductivo queda recogido en “La juventud no vuelve y pasa...” (*El aire que no vuelve*). La idea básica, el raudo transcurso de la mocedad:

La juventud no vuelve y pasa,

prosigue en densidades conceptuales de sentenciosa factura:

Lo que se tiene ya no cuenta,
todo el presente es un pasado
y la hora actual es ya otra hora
que entre los dedos se deshace.

No obstante, la efímera belleza juvenil, consecuencia consustancial de la brevedad de la existencia, se convierte en premisa programática del poema:

Toda hermosura y su deseo
amada pronto se nos muestra,
inaccesible y alta siempre,
grave y aislada en su imposible.

Este principio conceptual se despliega mediante una sinécdoque en una serie subjetiva, en la que la belleza del cuerpo (término de necesaria suposición) es la causa eficiente de humanas perfecciones:

sereno el arco de los ojos
con el violado cerco oscuro,
como un relámpago escarlata
cruzan la vista y desvanecen
en el instante su belleza,
tal son fugaces los momentos.

El poema, en suma, es el resultado de una concreción de abstractos. La cortedad de la vida, o más propiamente de la hermosura juvenil, conduce, por sinécdoque, a la designación clarificadora e individualizadora de la belleza corporal.

En “Si no fuese por el amor” (*El aire que no vuelve*) se verifica de manera más compleja este paradigma constitutivo. Como acontecía en el caso precedente, en las primeras líneas se enuncia la tesis sustentadora del poema:

Si no fuese por el amor
cosa sería de morir.
Si no fuese por el amor.

Las estrofas consecutivas se complacen en la voluptuosa carnalidad del cuerpo joven:

El labio aspira y se deleita
en el amargo ajenjo, y bebe
en su violenta y breve forma
todo veneno y su delicia.
[...]
Ah, si no fuera por la clara
mirada que nos reconforta,
por la pureza de los ojos,
la limpia línea de los párpados.

Una correspondencia metonímica y sinecdóquica explica el desarrollo del poema. Por un lado, el amor (efecto explicitado) emana de un cuerpo impúber (causa elidida); por otro, la sinécdoque generalizante singulariza aquel concepto de abstracto contorno semántico en el “labio”, los “ojos”, los “párpados” y la “mano”.

Este criterio estructural vuelve a hallarse en “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*). Los primeros versos declaran el motivo inspirador de la composición:

No es el amor lo que me hace,
bajo esta atmósfera de fuego,
sentirme triste en estos días,
sino tu fría indiferencia.

El “amor” ocupa, por injerencia metonímica, el lugar que debiera corresponder a “cuerpo”, pues es este génesis y procedencia de aquel afecto. El “cuerpo”, por su parte, será objeto de una posterior elucidación o restricción de índole sinecdóquica. La desdeñosa actitud que turba el ánimo del sujeto poemático proviene del ser amado, referido en sus más salientes particularidades:

Esa sonrisa que te cruza
el rostro como el de un arcángel,
sin traspasar jamás los límites
vanos y puros de tus labios.

Esa caricia en tu mirada
que siempre pones en las cosas,
sobre las nubes o el amante
o en tu carnal misma hermosura.

“Al filo de las noches” (*El aire que no vuelve*) concierta, por su parte, dos desarrollos perfectos. El poema se inicia con una firme convicción:

Un cuerpo que se entrega no es difícil hallarlo.

Esta premisa es ejemplificada en las siguientes líneas mediante disgregaciones sinecdóquicas más explícitas:

Eso eras tú, un hermoso cuerpo divino y vivo.
Una breve cintura, un racimo dorado
en tus ojos brillando entre los ríos de agosto.

Esta reducción personal cesa en la segunda estrofa para decantarse por nuevas generalidades de activación metonímica, en la que el sentimiento amoroso motiva la hermosura corpórea:

Pero es fácil que un cuerpo fulja como una gema
si con amor se mira, con verdadero amor.

En la tercera vuelve a irrumpir el modelo sinecdóquico, escrupuloso con el minúsculo detalle:

para mí la sonrisa y el arco de tus cejas;
para mí el fruncimiento de tu labio rosado,
superior, tibio, altivo, carnal, condescendiente.

“El lujo” (*El canto de las arpías*) marca una clara diferencia con respecto a los ejemplos señalados. El poema da principio con una serie enumerativa de equivalencias:

El lujo es terciopelo que la mano acaricia,
el lujo es un manjar servido en bandeja de oro,
el lujo es la música de Mozart, oída en el Mozartheum,

individualizada en las sucesivas referencias laudatorias dirigidas al amante:

El lujo son sus hombros, dorados, torneados,
su espalda y pecho liso, bien formados,
y su tipo espigado, fino, esculpido,
su piel tan suave y blanca, donde la ropa hasta al dormir deja huella...

La transferencia de uno a otro fragmento no se efectúa por una comunicación deductiva que indague en lo general el común denominador de cada individuación, sino por asimilación racional de parejas excelencias.

El autor, al decantarse por un determinado patrón formal, pone en evidencia una decidida predilección por una construcción rigurosa del poema. Las particularidades más reseñables son la simétrica disposición morfosintáctica y la cohesión del discurso poético. No son gratuitos, por tanto, los paralelismos (“Si no fuese por el amor”), las anáforas (“Al filo de las noches”) o el desvanecimiento sinecdóquico y metonímico del sujeto (“Si no fuese por el amor” y “Eneasílabos”), que comporta la individualidad corporal (“La juventud no vuelve y pasa...”) y la posesión intelectual o corpórea (“Al filo de las noches”) del individuo amado. El poema, merced a las regularidades morfosintácticas apuntadas, se constituye en idóneo instrumento para la representación idealizadora de la hermosura. Se produce, pues, una traslación especular de perfecciones, es decir, la turbadora belleza adolescente encuentra su absoluto reflejo en un verso de cabal hechura.

V.3.2.2.2. El desarrollo por correspondencia objetiva

Este modelo estructurador implica una correlación inequívoca entre un término abstracto y un objeto o coyuntura vital referidos con detenimiento mayor. Este tránsito asimilativo se cumple mediante la metafórica o simbólica particularización de la noción abstracta con la que el poema o la estrofa principian. En “Quien de amor...” (*Los silencios*) se concierta el pasajero transcurso de la vida, ilustrada en sus diversos instantes, con la experiencia, ineludible o accidental, del afecto amoroso. En la estrofa primera se expone la obligatoriedad del amor como sentimiento necesario para sobreponerse al desamparo vital. La existencia, desembarazada de afectos sustentadores, es equiparada con una siembra y recolección improductivas. Por tanto, aquel que, por voluntad propia, se abstiene de una participación activa en la reciprocidad amorosa se asemeja a un “labrador de los aires” que recolectase una paupérrima cosecha de “espinos” y “dorados cardos”:

La vida está vacía. Quien de amor no la llena
queriendo así ganarla, siembra polvo de oro,
labrador de los aires,
en surcos tan estériles que un día le darán simientes
vanas de humo, espinos o serpientes como agujas,
dorados cardos lacerantes
donde en días de nubes reposar su cabeza.

En la segunda estrofa se torna a un tiempo pretérito en el que el amor vivido no se presenta como una eventualidad plenamente cumplida, sino como una oportunidad desaprovechada. El primer verso enuncia el efímero decurso de la vida. Los siguientes, como en la anterior estrofa, descomponen esta aseveración nuclear en una serie nominal devaluada (la “sangre” es despreciada “como un rastro”, el “pozo” no es mirado por “quien bebe”) o en acciones de consecución irrealizable (“fuego devorador de arena”, “fuego o sangre dado a beber a los sedientos”):

Quien mira atrás y ve su tiempo gastado,
su vida o sangre desparramada como un rastro en el camino,
arena que apagara fuegos o tal vez fuego devorador de arena,
agua, fuego o sangre dado a beber a los sedientos,
si es pozo en un camino que no miró quien bebe,
ya sembró lo que dará su fruto.
Peregrinos amantes sobre la vasta tierra.

En la tercera se aborda la existencia humana desde una magnitud exclusivamente temporal, esto es, desde la constatación melancólica del instante presente y la visión aciaga de los días venideros. En los versos de conversión objetiva ambas afirmaciones cristalizan en imágenes visuales: la “juventud” se retrae ante un “horizonte” vital gobernado por la incertidumbre; la “madurez” ominosa se columbra como “temida aurora”.

Quien miró atrás, mira ahora adelante cansado,
ante el camino a recorrer que aguarda.
La juventud retira sus últimas banderas
ante un horizonte sombrío,
y la madurez, como temida aurora en un erial, se muestra
frente a un sol cruel que arrebató
a un cansado despojo sus esperanzas últimas.

En la cuarta estrofa la indicación temporal fluctúa entre un momento pretérito, someramente mencionado en el primer verso, y un momento futuro, sujeto a un posterior desarrollo en los siguientes. Las dos imágenes de resonancia modernista sirven de correlación objetiva del verso inicial, o más exactamente, de un manifiesto materialismo que halla en la posesión de bienes la única salvaguardia frente a un destino azaroso:

Quien sembró para su porvenir, tendrá respeto.
Y espejos de monedas el avariento solitario.
Los pavos reales saludarán con sus colas desplegadas
a quien alimentó cuatro caballos para su sepelio.

Esta postura se ve contrarrestada por el candoroso idealismo de aquel que, despreocupado de su cotidiana subsistencia, pretende hallar en el amor inconstante la razón suprema de su vida:

Pero el que amó solamente,
pero quien amó solamente,
una cortina de agua y el más rápido olvido
tendrá sobre la tierra y bajo el cielo,
bajo la tierra y sobre el cielo. Un ángel
con su dedo de plata señalará el camino.

Como pretensión global, el amor no conduce al ideal gozoso de una vida plena, sino a un desesperanzado estado en el que el destierro, de matices genesíacos, y la perenne insatisfacción son términos referibles a una idéntica relación amorosa.

En “Nuestro reino” (*Los silencios*) el poeta no se limita a una mera traslación de un concepto abstracto o de escasa concreción a su respectiva equivalencia, sino que son varios los elementos implicados: las realidades primordiales sobre las que se alza el poema; un instrumento o medio racional (sinécdoque) o irracional (imágenes visionarias, visiones o símbolos de disemia heterogénea) que permiten dicha transferencia conceptual; y, por último, una serie de correspondencias correlativas, cuyo valor asignado, propio de un sustantivo o de un vocablo calificador, no se atiene a una estricta ortodoxia gramatical. El núcleo axial de la composición o de la estrofa, merced a la concurrencia de varios procedimientos estilísticos, experimenta subsiguientes ampliaciones que califican, en sentido no gramatical, el término de referencia. Es esta, en síntesis, la operación observable en la primera estrofa:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa

entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

El amor (“reino”) es para el emisor poemático un sentimiento antitético, complaciente (“dulce”) o adverso (“amargo”). El medio formal concretador se restringe a las imágenes visionarias “nuestro reino es como agua densa” y “nuestro reino es como cohortes de ángeles”, cuya anchura semántica se angosta mediante los sintagmas de contextualización reductora “por dulce” y “por amargo”. En torno a un mismo sustantivo, “reino”, se disponen dos secuencias significadoras de benevolencia y desventura.

En la tercera estrofa la supresión de los dos conceptos esenciales, uno abstracto (amor) y otro concreto (amantes), no dificulta una designación definitoria de sus supuestas atribuciones:

Nuestro reino es de alas de hiel lívida,
líquida como pez hirviente y brillante;
heladas las espaldas por su incipiente peso,
coágulos rojos se aferran a bordes desgarrados
de una herida, que nació por no querer ser hombre sólo;
de un deseado ascender
como luz, como flecha hacia áureas esferas,
donde un ave no puede, de tan puro, vivir.

Las dos series de ilación progresiva, una ilógica y otra racional, validan el cumplimiento de la correspondencia estrófica. La primera, de función subordinante, se encuentra constituida por una imagen visionaria ([amor =] “reino”), acompañada por un sintagma de heterogénea irracionalidad (“de alas de hiel lívida”); la segunda, subordinada a la anterior, se halla compuesta por una metáfora racional ([amantes =] “ángeles”) y una sinécdoque generalizante (“alas” de los “ángeles”). En la primera especie expresiva, de valor sustantivo, el amor se presenta como aquel ámbito psíquico (“reino”) en el que los seres amados de espiritualizada apariencia (“alas”) afirman su imperecedero dominio. En la segunda, de intención caracterizadora, se predica la naturaleza ambivalente de la vivencia amorosa, con el apoyo conjunto de la connotación y la irracionalidad. En un primer caso, el amor es calificado negativamente como una experiencia acerba o cruenta, hasta el punto de identificarse con el gusto amargo de la “hiel” o con el

sobrecogedor color de la “sangre”. En un segundo aspecto, en cuanto circunstancia vital positiva, es equiparado con la luminosa diafanidad de las “áureas esferas”.

La cuarta estrofa principia con una sinécdoque (“alas”), término limitador de una realidad de mayor consistencia estética, que remite al binomio metafórico [seres amados =] “ángeles”:

Alas hay hechas como de tierra,
de oscura tierra seca. Dorados brazos,
forma de ángel, maderas cuidadosamente apolilladas,
leños sin savia o esbeltos husos
vertical línea fingen su estructura mentida.

Los conceptos precisados, “alas” y “ángel”, se ven caracterizados mediante términos en contradicción connotativa: los “dorados brazos” se oponen a las “maderas cuidadosamente apolilladas”; los “leños sin savia”, a los “esbeltos husos”. Las “alas” encomian, por reducción sinecdótica, la liviana y aérea esencia del cuerpo concebido en su idealizada plenitud; pero, por una degradación constitutiva ya analizada, esta sublimación se ve corregida por la esterilidad y la decrepitud de la materia.

En la quinta estrofa los conceptos poetizados y su determinación objetiva, racional o irracional, son sobradamente conocidos:

Otras son de cristal.
Como vidrio, al tocarlas la humano mano,
su sonido creciente nos desborda; vibra el cuerpo,
en doble escala se eleva o desciende
hasta extinguirse como el eco
del suspiro de un dios repetido en cien hombres.

No dejan constancia textual una primera metáfora de afinidad valorativa ([seres amados =] “ángeles”) ni una sinécdoque restrictiva (“alas”), igualmente implícita; resulta manifiesta, en cambio, la imagen visionaria (“otras [alas de los ángeles] son de cristal”), motivada por la precedente secuencia lógica. La correlación sustantiva consta de un único miembro, “alas”, componente desencadenante de una serie calificadora, cuya finalidad última, según el significado hipotético otorgado, es predicar del sustantivo cualidades de una sonoridad “creciente”, que se “desborda”, “vibra”, se “eleva o desciende” hasta “extinguirse” como un “suspiro”. A las “alas”,

esto es, a los seres en su excelencia mayor (secuencia sustantiva), se les atribuyen una trémula y vibrante transparencia (secuencia adjetiva), visionario indicio de culminación vital.

En la sexta estrofa es perfectamente hacedera una interpretación lógica de los dos versos iniciales:

Alas hay como cuchillos,
rayos brillantes que cortan el aire,
corazón que se oxida en un mar de veneno.
Puñal o lirios de verde perfume
embriagan sin saber, tal aliento de amante
que se conoce y se teme
cuando el beso levanta sus flexibles mareas.

En efecto, no se contraviene ningún principio racional al juzgar las “alas” como “cuchillos” o “rayos” que atraviesan el “aire” con heridor impulso. En el verso cuarto, sin embargo, se vuelve a exponer el carácter dual de la experiencia amorosa mediante dos símbolos disémicos, “puñal” y “lirios”. En una breve aclaración del sentido consciente, adscrito a ambos vocablos, se puede concluir que “puñal” asegura la calificación negativa de sufrimiento, mientras que “lirios” afirma la contraria de bienestar psíquico.

De la séptima estrofa es suficiente la lectura de los dos primeros versos para obtener una nueva atribución del amor:

Las alas de este reino son cera y se quiebran,
no se funden ante una voz de acero. Caen

El amor del ser querido no es perfecto, como cabría suponer de sus imaginarias facultades angelicales, sino frágil e inconsistente como la “cera”.

En la décima estrofa la naturaleza de los seres amados se compendia en varias dualidades de irracionalidad divergente: “—alas de cera o mármol, vidrio o veneno, acero o tierra—”. El primer término muestra un significado visionario, positivo o negativo, impugnado por el segundo vocablo de la asociación. La fragilidad de la “cera” es refutada por la solidez pétreo del “mármol”; la transparencia trémula del “vidrio” es contradicha por la letalidad del “veneno”, la violencia del “acero” es negada por la elementalidad primaria de la “tierra”.

En la concreción formal del poema se recurre no solo a la diseminación y recolección de los vocablos esparcidos, sino también a evoluciones temáticas y estilísticas que definen la estructura del texto. De este modo, la noción nuclear, el amor como experiencia apacible (“dulce”) o desengañada (“amargo”), prospera en numerosos desarrollos (“nuestro reino es de alas de hiel lívida”, “alas hay hechas como de tierra”, “otras son de cristal”, “alas hay como cuchillos”, etc.) La contención formal, renuente a excesos subjetivos, se percibe también en la organización estrófica. La estrofa sexta, ya transcrita, muestra una simétrica proporción. Los cuatro primeros versos se cimientan en una analogía simbólica o racional que concierne negativamente a “cuchillos”, “rayos”, “cortan”, “rayos” y “puñal”; los cuatro últimos desarrollan connotativa o ilógicamente la significación positiva implicada en “lirios”.

V.3.2.2.3. El desarrollo narrativo

La temporalidad de la experiencia, experimentada con fruición o desaliento, se perfila sucinta o dilatadamente en composiciones de las que se pueden colegir, en determinados casos, una enseñanza moralizadora. La contemplación mesurada de los primeros poemarios queda deslegitimada por el desarraigo moral y la vida ignominiosa que nos muestran las composiciones de madurez. Son dos las conformaciones precisadas de estudio: en la primera de ellas prevalece el inexorable alineamiento temporal de cada suceso; en la segunda prima la sucinta descripción de un episodio de intensa emotividad. En “La historia se repite en la familia” (*Verde laurel para Michele*) se yuxtaponen dos momentos argumentales, cronológicamente distanciados. La fluidez narrativa, de inspiración cernudiana; es más propia del relato; pero su disposición tipográfica en versos permite diferenciarla del texto narrativo²³⁵. En su primer instante compositivo se refiere un acontecimiento distante en el tiempo:

De cierta edad, bien cierta a toda prueba
según consta en el Archivo de mi natal ciudad,
mi cuarta abuela, viuda y respetada,
con hijos y familia, bienes y preeminencias,
fingiéndose ser llevada por el río en el estival baño
huyó a caballo a Francia con un joven
—lo que se supo tiempo después de su pregonada muerte—.

235 Federico Bravo, “*Amantes, amantes...: Leyendo la poesía de Julio Aumente*”, art. cit.

En un segundo momento, la circunstancia vital se traslada al inmediato presente. El protagonista poemático confronta la situación que antaño viviera su “cuarta abuela” con su actual coyuntura:

Ahora, yo, su cuarto nieto, con cierta edad, bien cierta por desdicha,
me encuentro como ella debió encontrarse en tesitura semejante,
antes de tomar su decisión, en verdad, importante y difícil.

En “Vórtice” (*La antesala*) se impone una gradual evolución: un prolegómeno argumental, un núcleo climático y un desenlace terminante. Sus tres primeras estrofas delimitan espacialmente la materia narrativa, enmarcada por las igualdades ilógicas del “jardín” como orbe de pulcra geometría y el “bosque” como sitio de perversas asechanzas:

El capellán pasea, breviario en mano,
por los senderos laberínticos recortados entre bojés,
jardín geométrico que circunda el Palacio
de Vaux, residencia de los reyes de Francia.

Termina el jardín y se adentró en el bosque,
selva espesa y extensa donde la caza es abundante,
entraña nunca visitada, el sol no la penetra,
cavernas de verdor, raíces y lianas entrelazadas.

Las estrofas posteriores solventan el nudo accidental del poema. Coinciden inesperadamente ambos personajes:

El sabio capellán se internó demasiado, quizá sin saberlo,
anda y anda hacia el vórtice, vorágine no conocida.
De repente, ante él, el Príncipe se encuentra, sonrío,
al fin halló la vuelta y el camino a casa.

Con la llegada de una noche de lóbregos presagios, de trasfondo claramente irracional:

La noche viene y la tarde se va. La luz
incierto casi no existe en la entramada maleza,

se cumple la violenta consumación del asedio homosexual:

sus colmillos voraces hunde, muerden, desgarran
muslo caliente y suave abierto del Delfín.

Capellán–licántropo bajo la luna llena.

Esquema similar ofrece el estudio de “Mi prima Bruna” (*La antesala*). En su preámbulo se declaran las preferencias esteticistas del personaje:

Caprichosa y voluble se rodeaba de lujos
que su discreta fortuna permitía:
cosméticos carísimos, polvos de arroz,

anticipadoras y deterministas de su disoluto comportamiento:

La herencia de la abuela Odalberta dilapidó en viajes,
buscando la fuente de la eterna juventud;
vivir quiso y morir en deseos otomanos,
con presura atendida por secretarios sumisos.

El centro temático refiere el casual encuentro con un “joven barman”, ofrecida ocasión al mercenario deseo:

Un día, la prima Bruna –que nunca quiso amores–
se enamoró de un joven, barman en la Costa del Sol.

El último período narrativo muestra con descarnada crudeza su desventurado y extraviado final:

Abandonada y triste, en Jesús Nazareno,
causando irritación entre las recogidas,
repetía en la noche: *Francis, otro Martini...*

El segundo proceder realza en mínimo bosquejo aquellos hechos circunstanciales de aparente banalidad, pero de estimuladoras consecuencias emotivas. En “Dame à la licorne” (*La antesala*), se describe una bordadura de atareada ejecución:

Borda y teje idilios, escenas, bosques sombríos,
corolas florecidas, repetida hojarasca,

y la inopinada presencia de un ser fabuloso:

inocente animal paciando entre las frondas,
asombrado unicornio de mirada límpida.

En ulteriores versos se sincopa la desesperanza de quien vanamente anhela el regreso de aquel que jamás ha de volver:

Tú quedarás bordando en infantil cañamazo
la escena de un reencuentro que nunca, nunca ha de llegar.

En “Naranjal de Agrigento” (*La antesala*) se enumera una serie de lugares de impresionista peculiaridad, donde acaece el súbito hallazgo del fulgurante cuerpo juvenil, descrito apenas en dos notas distinguidoras:

Fue en Selinunte de resonante nombre
o en Agrigento –naranjal de oro–,
o en Cefalú –helénica cabeza–,
donde te amé en escasas, presurosas horas...

Aparición fue celestial la tuya,
rizoso el negro pelo y el perfil de moneda,
en el ferrocarril del estrecho carril
que recorre en Sicilia la costa hasta Mesina.

Finalizado el encuentro, todo es dolorosa memoria de la belleza desvanecida:

Adiós, adolescente siciliano,
oscuro Palinuro que nunca he de encontrar.
Pervive tu recuerdo entre el azahar penetrante.

“Fugacidad” (*Rollers*) hace de la síntesis limitativa su norma constituyente:

playa sombría donde un amor
llevé y lucí en fugaz verano...

Dos versos bastan para referir la imposibilidad amorosa y su consiguiente carencia y desamparo afectivos.

V.3.2.3. El final

Los versos concluyentes, variables en número, sintetizan o renuevan el sentido central de la composición. Las tres terminaciones posibles se examinan, no solo desde una perspectiva formal (continuidad o rompimiento respecto al resto del poema) o funcional (contraposición, síntesis o final abierto), sino también desde una dimensión conceptual.

V.3.2.3.1. El final contrastante

Este desenlace poemático señala una escisión entre la realidad anodina y vulgar y su idealización poética, resultado “de un fuerte e inesperado contraste (...) entre la situación anhelada y la cruda realidad”²³⁶. La terminación parentética de “Naranjal de Agrigento” (*La antesala*) desapueba con taxativa aspereza un grato entorno de impresiones sensoriales. Según Fernando Ortiz, “después de describirse un pasaje ilustre en nuestra cultura, la sonrisa surge al ser desmitificado éste por una escueta observación, nacida de la experiencia personal”²³⁷:

(El fulvo mediodía, adoradas naranjas ilumina con su acre perfume
–olor insoportable que, por cierto, aborrezco–).

El denuesto ordinario que pone fin a “Amazonia” (*De los príncipes*) desentona con el tono meditativo y reposado de la pieza:

Sonríe.
Solamente sonríe.

No, no sonríe, no; ¡maldición sobre ti!
¡No te perdonaré, zorra maldita!

En “Labios de lover-boys son violetas...” (*El canto de las arpías*), la complacencia carnal:

Labios de lover–boys son violetas,
oscuros, densos, ya no tienen sangre;
son lisos, suaves, como satinados,

y el recuerdo menos amable del desposeimiento:

Sí; alguna vez los tuve, amante y diletante

236 Federico Bravo, “*Amantes, amantes...* Leyendo la poesía de Julio Aumente”, art. cit.

237 “Julio Aumente: el lujo de la inteligencia”, en *La estirpe de Bécquer...*, op. cit., p. 230.

se resuelven en mofa del deseo incumplido. El humor desengañado, de impronta literaria, sella la pieza:

Algo pariente soy del pobre tío Dracul
que no mordió una rosca allá en su Transilvania...

En “Cocodrile's smiles” (*El canto de las arpías*) se reconoce una misma disparidad entre la opinión del adolescente envanecido:

... Joven que quizá te fuiste creyendo vencedor ser
de la batalla , y sonríes en tu habitación,
pensando mañana tener ganada la ansiada victoria,

y la realidad probada que, en insospechado desenlace, difiere de toda simulación:

Los cocodrilos, además de llorar, con bastante experiencia,
antes de devorar sonríen a veces.

Pero eso siempre cuando están ya solos...

Cercano al exabrupto se halla el verso último de “De iniusta nominatione” (*Otros poemas*), en el que se quiere conciliar el desgarró expresivo con la crítica intemperante al reconocimiento institucional de Ricardo Molina:

... Y yo que tú, Ricardo, desde el fúnebre zulo,
les diría: “Esta calleja, metéroslo en el culo”.

La reflexión lírica, asentada sobre una realidad inhóspita y sarcástica, disiente del sentido poemático esencial, en forma de acotación o apostilla. La ironía mordaz y el humor pretenden, sin lograrlo, trascender una dualidad antagónica, con el fin de soslayar el sufrimiento proveniente de experiencias tan insatisfactorias.

V.3.2.3.2. El final sintético

La conclusión compendiadora constriñe el núcleo significativo del poema a una última y esencial brevedad, y expone así un sentimiento de indeleble impronta con intensa concisión. En una primera posibilidad no se halla una violenta fractura entre el enunciado y su ulterior extracto, según confirman las tres terminaciones seguidamente detalladas. En “Si los cuerpos se cansan”

(*El aire que no vuelve*) el abatimiento carnal doblega nuestro ánimo y neutraliza cualquier empeño espiritual:

Si están tristes los cuerpos, qué puede hacer el alma.

En “Alguien pregona un corazón” (*Los silencios*) las sugerencias simbólicas y connotativas de dispersión y vacuidad tenebrosa finalizan en negación absoluta:

Alguien dice su amor y lo niega,
alguien pregona un corazón, pero no es por mí.

La ejemplificación antagónica de “Nadie otorga...” (*Los silencios*) desemboca en un final sintetizador de pesarasas ideas:

Pide al cielo y a la tierra. Pide en vano.
Sólo oirás tu voz. Nadie otorga sino silencio.

La segunda peculiaridad se caracteriza por una fragmentación tanto lógica como tipográfica. Así sucede en “Juan de Mena” (*Por la pendiente oscura*), en cuyo verso postrero se encumbra la amistad invicta sobre la muerte:

Funeral por el alma de Don Álvaro de Luna,
cuya cabeza cayó tan humilde como viviera con orgullo,
orgullo de ser fiel a su Rey y al Reyno.

Fiel a la amistad que en una habitación desnuda le llora.

“Rendez-vous” (*La antesala*) ensalza la belleza efébrica, la juventud de portentosa maravilla y su habitual hallazgo en un lugar prosaico:

Cuatro manos alevés buscan placer secreto,

delicia en el vaivén de los transportes públicos.

En “Racconto” (*Otros poemas*) se hace inventario de principios y acabamientos afectivos:

En el recuento de pasiones
que se encendieron o apagaron,
número tal que no deja sino un único nombre sobre la pluralidad ensalzada:

sonrisa letal que me hiere,

amante –ternura y dureza–,

Michele, delicia que adoro...

Si la terminación anterior era sustancialmente negadora, esta, por el contrario, es afirmativa. El poeta resuelve su desacuerdo con la realidad, no de modo inconformista y contestatario, sino mediante la asunción plena de la existencia en su adverso o afortunado acontecer.

V.3.2.3.3. El final inconcluso

En estos poemas se privilegia la terminación no resolutive de su contenido, bien mediante una gradación ascendente o descendente, bien mediante un cierre inconcreto. En el remate climático de “Elegía a Moratalla” (*El aire que no vuelve*) la enumeración polisindética y anafórica culmina en rebosadura y ensanchamiento otoñales:

Pues todos tus jardines llevo en mi corazón,
y tu humedad y tu musgo y el silencio y las hojas,
y el pájaro que entró y a cantar no se atreve,
y los atardeceres brumosos de agua y niebla,
y los fríos, helados, fastuosos colores
del oro y el morado, de este pálido otoño desbordante...

En el final abierto concurren distintas subclasificaciones: final reiterativo, simbólico e impreciso. En el primero de ellos, el inicio y la conclusión resultan léxica y sintácticamente equivalentes:

cosa sería de morir.
Si no fuese por el amor.
[...]
Cosa sería de morir
si no fuese por el amor...
(“Si no fuese por el amor”, de *El aire que no vuelve*)

¡Ven ya, mi último amor, con tus manos doradas,
[...]
¡Ven ya, mi último amor, con tus doradas manos!
(“¡Ven ya, mi último amor, con tus manos doradas!”, de *Otros poemas*)

Mediante el final repetitivo de estructura paralelística se persigue la intensificación del núcleo cohesivo de la pieza:

por haber sido interesante,
por hacerme el interesante...
(“Por hacerme el interesante”, de *Por la pendiente oscura*)

El supremo ideal, si no se consuma, conduce a la melancolía:

Por hacerme el interesante
he perdido la juventud,
el amor tan buscado y vano
por hacerme el interesante.
(“Por hacerme el interesante”, de *Por la pendiente oscura*)

En la terminación simbólica se discernen dos enunciados conceptuales de cercanía e inverosímil conocimiento visual del enigma inextricable:

Si morimos por alguien, ¿quién lo hará por nosotros?
La luz quema. Cerca está. Mas no vemos...
(“Navidad”, de *Los silencios*)

El final propiamente inconcluso puede señalar el apartamiento e inhibición atemporales, la ensimismada concentración de quien rehúsa la realidad concreta:

La luna devolvía la sonrisa reflejándose
en el espejo pálido del mundo de unos dedos...
(“Narciso [II]”, de *Por la pendiente oscura*)

Se dejan en suspensión implícita las múltiples probabilidades adjetivas que en torno al sustantivo pudieran articularse:

Ofidios seres como Lilith entre los árboles del paraíso.
Mírate tú al espejo, tú o yo, marcados con el hierro al fuego,
esa imbécil criatura, crédula, pobre idiota...
(“La pobre idiota”, de *La antesala*)

Y es apropiado fin para denotar un deambular errático, un desmemoriado olvido y una lacrimosa pérdida:

Tomad mi parte, pavoneaos en el jardín de la fama.
Sin ambición, me quedo errante en mi pasado, en mis salones...
(“De poética”, de *La antesala*)

se marcha hasta perderse poco a poco,
lejano en la memoria...
(“Fugacidad”, de *De los príncipes*)

Para que así sus lágrimas o su barro desborde,
nos alcance, se ofrezca
ceniza, o perla, para instantes perdidos...
(“Hacen falta...”, de *De los príncipes*)

En este final inconcluso se encumbra la vida en sus instantes de más esplendorosa exaltación o acongojado abatimiento, haz y envés de una misma certeza vitalista.

V.3.3. Conclusiones

El análisis previo nos ha mostrado la ideación formalista del poema, la constricción estructural que ordena mediante armonizadoras regularidades el contenido poético. La inteligibilidad poemática es el resultado de una conexión racional, continuada o interrumpida en su evolución, de cada uno de los términos implicados en la composición, con el fin de lograr una integridad semántica compleja. Los paradigmas asociativos caracterizan y cohesionan la composición, de acuerdo con una perspectiva dual, unitiva o divisoria de los términos connotativos o denotativos integrados. El poema, en su más externa configuración, adquiere una disposición tripartita, distribuida en un inicio, un desarrollo y un final. El principio poemático aborda una afirmación intelectual o vital de señero relieve. El desarrollo efectúa un análisis metonímico o sinecdóquico de una abstracción, establece una correlación analógica entre la idea y su consecuencia objetiva, o bien, narra parcamente y sin profusión detallista un acontecimiento. El final, cualquiera que sea su índole, clausura con brevedad el poema y le impone inexcusablemente una precisa orientación interpretativa. Esta cuidada arquitectura del texto lírico embrida con justeza la cosmovisión contradictoria del autor, jubilosa en su juventud y escéptica o desengañada en su madurez. Esa sopesada articulación permite conciliar convenientemente la pesadumbre, el extrañamiento o el impropio. Hay, en resumen, una disciplinada voluntad en la conceptualización formal y lógica de la composición.

VI. La versificación

VI.1. Los fundamentos versificadores

Antes de emprender el examen detallado de las diversas modalidades versificadoras visibles en la producción poética de Julio Aumente, hemos de anotar en apuntación aclaradora sus rasgos más diferenciadores.

En primer término conviene establecer una triple distinción: versificación tradicional, de verso regular en medidas y ritmos; versificación semilibre, caracterizada por el predominio de los metros endecasílabos, sueltos o asociados entre sí; y versificación libre, de reducido empleo, distinguida por la inusual longitud del verso y la reiteración de elementos léxicos o estructuras sintácticas de manifiesta intensidad rítmica.

La preferencia por el verso blanco es nota singular en la lírica de Julio Aumente. Emilio Miró ha observado que la: “preferencia por el poema de verso blanco sí es una característica destacable en los tres libros publicados [*El aire que no vuelve*, *Los silencios*, *Por la pendiente oscura*], llegando, incluso, a estructurar el poema inicial de *Por la pendiente...*”²³⁸. En su primer poemario, *El aire que no vuelve*, prevalecen los hexasílabos (“Granada”), heptasílabos (“Alba”, “A Dios, belleza suma”), eneasílabos (“La juventud no vuelve y pasa”, “Eneasílabos”), endecasílabos (“Homenaje a Vicente Aleixandre”, “Una belleza nace con el viento”) y alejandrinos sin rima (“Octava del Corpus”, “Demasiada belleza...”). A todo ello conviene sumar formas rimadas como la silva (“El mar”, “El jardín”) y los sonetos en endecasílabos (“Soneto al Arcángel San Rafael”, “Soneto a David Rey”, “Soneto a San Juan Evangelista”)²³⁹. La polimetría ha sido también destacada por la crítica. Emilio Miró escribe de su primer libro: “*El aire que no vuelve* posee una factura entre clásica y modernista, con abundancia de sonetos endecasílabos y presencia del metro alejandrino, acompañado de otros como el verso de nueve sílabas.” Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez señalan a su vez: “Rasgo característico es la diversidad métrica:

238 “Veinte años de poesía, *Por la pendiente oscura*”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 22.

239 “La imaginería neo-modernista entre esplendor y soledad”, art. cit., p. 21.

verso libre, verso blanco, alejandrinos, eneasílabos, sonetos, octavas reales...”²⁴⁰ Un primer ejemplo permite adentrarnos en el estudio de dichas regularidades:

Demasiada belleza pusiste en las criaturas,
Señor, desde aquel día de su creación primera.
Demasiada belleza en los ojos oscuros
y en el oro de otoño de la piel admirable.

¿Es amor esta limpia contemplación amarga
que hace el aire difícil y nos nubla los ojos;
es amor esta dulce recreación en lo bello
de los ágiles cuerpos, de los rostros que pasan?
(“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*)

El poema completo consta de cuatro estrofas de cuatro versos cada una; cada verso, por su parte, es un alejandrino perfecto escindido en dos hemistiquios. La composición, pues, como la práctica totalidad de las que integran el poemario, es poliestrofica, isosilábica y carece de rima.

En su segundo libro, *Los silencios*, hallamos nuevamente formas tradicionales, aunque en cuantía más menguada: eneasílabos (“Un tibio sol...”, “No traje dicha”), alejandrinos blancos (“Procesión sobre el río”), heptasílabos en cuartetas asonantadas (“Arcas de agua”, “Paseo marítimo”) y sonetos en endecasílabos (“A la Asunción y Coronación de María”, “Soneto a María Inmaculada”, “*Un río, un amor*”). El verso semilibre de conformación endecasilábica se presenta, sin embargo, en un número mayor de composiciones, como en “El silencio”, “Ola como un incendio...”, “Una sombra y sus nubes” o “La soledad es un nombre...”, por citar tan solo unos pocos ejemplos. De este último poema es la siguiente estrofa:

Soledad, dime nombres.
Di palabras que puedan conmover este pétreo
corazón que tú hiciste.
Miradas que resbalan como agua.
Lágrimas que no llegan a emparar unos ojos.

El primer verso es un heptasílabo. El segundo es un alejandrino con cesura en la séptima sílaba. El tercero, de nuevo, tiene medida heptasilábica. El cuarto es un endecasílabo. El quinto se dispone en dos hemistiquios heptasilábicos. Son, en resumen, versos de ritmo endecasilábico.

240 *Manual de literatura española...*, op. cit., p. 571.

El tercer poemario, *Por la pendiente oscura*, muestra similar identidad formal: eneasílabos (“Por hacerme el interesante”, “Una posible muerte”), endecasílabos (“La fama y la belleza publicadas”, “Canto a Puente Genil”) y alejandrinos blancos (“A la muerte del rey don Sebastián”). Rasgo novedoso es la utilización del versículo:

Todo lo antiguo se ha olvidado. El agua caída de los cielos con furia,
todo ha borrado, limpio para empezar, nada queda sino todo para ti.
Todo está por hacer, aunque esté todo hecho, lo que pidas.
(“El taranto”)

El verso no parece ajustarse a metro conocido. La ausencia de rima y la fluctuación rítmica es compensada en cierto modo por la repetición anafórica adjetiva (“todo”).

En definitiva, preferencia por el poema poliestrofico de verso endecasilábico blanco, si bien la diversidad cuantitativa en el cómputo métrico es visible tanto en versos de metro regular como en aquellos otros de extensión versicular.

VI.2. La versificación regular

VI.2.1. El verso

El verso blanco, en distinta adecuación estrófica, es un indicio de uniformidad métrica tanto en *El aire que no vuelve*, poemario de hechura clásica, como en colecciones posteriores de más acusada heterogeneidad versificadora.

El hexasílabo es singularmente empleado en “Granada” (*El aire que no vuelve*). Verso escueto, de apuntada sugerencia, conviene a la descripción lacónica del paisaje y a la sobria rememoración de un amor pretérito:

El rumor del agua
se llevó las rosas,
los bosques umbríos
atrás han quedado.
[...]
Sólo tengo ahora
fugitiva sombra,
calor de un contacto
que queda y aún vive.

[...]
No tiene remedio
lo que se termina.

El heptasílabo se halla presente en “Alba” (*El aire que no vuelve*), “A Dios belleza suma” (*El aire que no vuelve*), “Última ratio” (*De los príncipes*) o “Tristán” (*De los príncipes*). En “Alba”, el verso bordea el canon lógico–sintáctico, constituyendo por sí mismo una unidad de sentido pleno:

Cristal, arpas reales
tañen los cazadores.
La luna en las montañas
quiebra su fría sonrisa.

Abejas liban mieles
para príncipes de oro.

El eneasílabo deja ejemplos en “La juventud no vuelve y pasa...” (*El aire que no vuelve*), “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*), “Eneasílabos” (*El aire que no vuelve*), “Un tibio sol...” (*Los silencios*), “Por hacerme el interesante” (*Por la pendiente oscura*) o “Una posible muerte” (*Por la pendiente oscura*). En eneasílabos se halla compuesto “La juventud no vuelve y pasa...”, poema sobre la pasajera belleza juvenil:

El vivo, rojo, dulce labio,
línea brillante y fugitiva,
sereno el arco de los ojos
con el violado cerco oscuro,

como un relámpago escarlata
cruzan la vista y desvanecen
en el instante su belleza,
tal son fugaces los momentos.

El endecasílabo presta su arquetipo rítmico a los poemas “Homenaje a Vicente Aleixandre” (*El aire que no vuelve*), “Una belleza nace con el viento” (*El aire que no vuelve*) o “La fama y la

belleza publicadas” (*Por la pendiente oscura*). Cuatro modos aparecen definidos²⁴¹: el endecasílabo enfático, con acentos en primera y sexta sílabas:

Cristo resucitó. La madrugada,
 (“Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

torres adormecidas de violines.
 (“Seis sonetos a Córdoba, I”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

mártires que los mármoles blasonan
 (“Seis sonetos a Córdoba, III”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

El endecasílabo heroico muestra intensidad acentual en la segunda y sexta sílabas:

naranja en el vergel, la perfumada
 (“Seis sonetos a Córdoba, II”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

los velos, inundando de rubíes,
 (“Seis sonetos a Córdoba, V”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

que mártires y vírgenes blasonan.
 (“Seis sonetos a Córdoba, V”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

El endecasílabo melódico se halla acentuado en tercera y sexta:

de la aurora descorren los neblíes
 (“Seis sonetos a Córdoba, V”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

que extinguiese su antorcha en el rocío
 (“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

‘ _ _ _ _ _ ‘ _ _ _ _ _

Esmeralda sin dueño parecía,

241 Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 72–73.

(“Soneto a María Inmaculada”, de *Los silencios*)

— ‘ — — — — — ‘ —

El sáfico tiene apoyos rítmicos en la cuarta y octava sílabas:

En la violenta palidez del día

(“Soneto a San Juan Evangelista”, de *El aire que no vuelve*)

— ‘ — — — — — ‘ —

para el amor que del silencio nace.

(“Homenaje a Vicente Aleixandre”, de *El aire que no vuelve*)

— ‘ — — — — — ‘ —

En alejandrinos están escritos “Octava del Corpus” (*El aire que no vuelve*), “Demasiada belleza...” (*El aire que no vuelve*), “Elegía a Moratalla” (*El aire que no vuelve*), “Ceniza del amor” (*El aire que no vuelve*), “Bajo la lluvia mira...” (*El aire que no vuelve*), “Memento” (*El aire que no vuelve*), “De la copa Borgia, veneno cruel” (*Por la pendiente oscura*), “Enigma” (*Por la pendiente oscura*) o “Mundo mineral” (*La antesala*). Es importante consignar tres imposiciones métricas²⁴²: el trocaico, golpeado en la segunda y sexta sílabas de cada hemistiquio:

la cruz catedralicia cubierta de esmeraldas

(“Octava del Corpus”, de *El aire que no vuelve*)

— ‘ — — — — — | — ‘ — — — — — ‘ —

Domingos de provincia, las largas avenidas

(“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*)

— ‘ — — — — — | — ‘ — — — — — ‘ —

amargos los senderos que vemos florecidos.

(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

— ‘ — — — — — | — ‘ — — — — — ‘ —

El alejandrino dactílico se acentúa en tercera y sexta:

Demasiada belleza en los ojos oscuros

(“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*)

— — — ‘ — — — — — | — — — ‘ — — — — — ‘ —

de los ágiles cuerpos, de los rostros que pasan?

242 Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 371.

(“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*)

— — — — — ‘ — — — — — | — — — — — ‘ — — — — —

como vasos del templo, intangibles y vanos.

(“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*)

— — — — — ‘ — — — — — | — — — — — ‘ — — — — —

El alejandrino a la francesa acentúa siempre la sexta sílaba del primer hemistiquio, tónica en los casos transcritos:

La amistad para ti, o el amor, eran sólo

(“Al filo de las noches”, de *El aire que no vuelve*)

— — — — — ‘ () | — — — — — ‘ — — — — —

Y todo para qué, para ganar tristeza,

(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

— — — — — ‘ () | — — — — — ‘ — — — — —

Da tu negro jazmín florecido en los bosques

(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

— — — — — ‘ () | — — — — — ‘ — — — — —

En el uso del alejandrino, más que en cualquier otro tipo de verso donde la aportación de la lírica clásica pudiera ser de mayor entidad, el poeta rinde tributo al magisterio modernista, tal y como lo hiciera otro autor del grupo cordobés, García Baena²⁴³.

VI.2.2. La estrofa

El predominio de las estrofas isométricas, de cuatro versos, es regla mayoritaria, aunque no excluidora, de numerosas construcciones estróficas. “Octava del Corpus” (*El aire que no vuelve*) es, desde este particular punto de referencia, un poema anómalo. De sus trece estrofas, una se compone de siete versos; otra, de seis; una tercera, de cinco; cuatro, de cuatro; cuatro, de tres; y dos, de dos versos. El verso empleado con incontestable prevalencia es el alejandrino. El verso quinto, sin embargo, de la quinta estrofa es un heptasílabo:

243 Según Fernando Ortiz, “el modernismo (Rubén, Juan Ramón, Manuel Machado) tiene una importancia decisiva en la formación técnica de Baena. El uso del alejandrino, del endecasílabo melódico —tan característico de este movimiento— es frecuente en nuestro poeta.” (“Lectura de Pablo García Baena”, en *Homenaje a Pablo García Baena*, *op. cit.*, p. 45).

morado en la bandeja

— ‘ — — — — ‘ —

El verso cuarto de la séptima estrofa, un decasílabo, se aparta igualmente de la norma trazada:

La capilla cantaba motetes

— — — ‘ — — — ‘ — — — ‘ —

“En este aire del Sur” (*El aire que no vuelve*) manifiesta idénticas irregularidades en el acopio estrófico y en la disimilitud cuantitativa de los versos. De sus seis estrofas, una presenta diez versos; dos, siete; una, seis; otra, cuatro; y la última, tres. Los versos son alejandrinos, con excepción hecha del verso antepenúltimo de la composición, verso heptasílabo:

Y puesto que es así,

— — ‘ — — — — ‘ ()

“Memento” (*El aire que no vuelve*) comprende siete estrofas: la séptima, de seis versos; la cuarta, de cinco; y las restantes, de cuatro versos. Se vuelve a emplear con generosidad el alejandrino, salvo en la estrofa segunda, repertorio de endecasílabos:

Dulce es tu mundo, bellas tus criaturas
y el sol de este noviembre tibio y claro.
Verde las hojas, las colinas verdes
en esta falsa primavera inquieta.

Obviamente las disparidades son mayores en aquellos poemarios donde la versificación tradicional se mixtura con formas de concepción menos estricta. Basta examinar, a tal fin, cualquier poema de *La antesala* para confirmar su polimetría y su desigualdad en la extensión estrófica, aunque reste, no obstante, un cierto empeño clasicista.

VI.2.2.1. El pareado

El pareado, como forma preferente o combinada con otras especies versificadoras, se emplea en “El salmista” (*La antesala*). La composición comprende ocho pareados (AA:BB:CC:DD:EE:FF:GG:DD) en alejandrinos divididos en dos hemistiquios regulares, con distinta rima consonante en cada uno de ellos. Son suficientes unas pocas estrofas para validar la veracidad de tales aseveraciones:

En el oscuro templo, por los altos vitrales,
entre la luz rojiza desde los ventanales.

El denso humo espeso sube del incensario
que gentil mano oscila de acólito u ostiario.

La escolanía canta motetes y latines
–se cruzan y entrecruzan alados serafines–.

“Cantando en La Carolina”, incluido en *De las cabras (o amor y psiqui)*, resulta de la suma de cuatro pareados de catorce sílabas, con rima total (AA:BB:CC:DD). Los dos primeros forman una única estrofa, mientras que los restantes se presentan aisladamente. Este esquema de estrofas cuaternarias y binarias se emplea con frecuencia:

Allí nació Bernier, muy cerca, en La Carlota;
el dicho popular –un zapato y una bota–
es pura realidad en la feraz campiña,
donde por una bota de vino hay una riña.

Y por aquellos pagos las Camachas vivieron
y al noble don Alonso en jaca convirtieron.

Oh, tierra de hechiceras, ¡cuidado con Castilla!,
que a entrar te incita al *Psiqui* con cara picarilla.

“Chico con coleta” (*El canto de las arpías*) se sirve de un criterio afín. Exceptuando la primera estrofa, el poema está escrito en pareados heterométricos. La segunda estrofa contiene un pareado en alejandrinos de rima consonante (AA) y un segundo pareado en endecasílabos de rima igualmente completa (BB):

Gianni, que con coleta ni torera ni china
mis días de trabajo preocupante ilumina;
y con tu risa franca, abierta y leve,
borras de mi alma todo parasceve...

La tercera estrofa agrupa dos pareados endecasílabos, con rima total (CC:DD):

Quiero salvarte de tu mundo ignaro,
del lumpen de tu barrio sucio y raro.
Quiero sacarte de tus coleguitas,
chorizos, delincuentes, drogadictas...

El último pareado, de base amétrica, consta de un endecasílabo y un heptadecasílabo, compuesto por dos hemistiquios de siete y diez sílabas. La rima mantiene la consonancia de las dos estrofas precedentes (EE):

Prescinde por tu bien de todos ellos.

Cierra el sobre o mensaje. Mándamelo y pégale los sellos...

“Nullo amore sine odore” (*El canto de las arpías*) adopta idéntica distribución estrófica. Cada una de sus tres estrofas suma dos pareados en alejandrinos con cesura en la séptima sílaba y alejandrino a la francesa, ambos con rima consonante AA:BB:CC:DD:EE:FF. Así ocurre en los dos primeros fragmentos:

Y cuando te desvisto, o cuando te despierto
y el nácar de tu piel se queda al descubierto,
y entregas tu sonrisa –entre ingenua y armenia–
dispuesta al sacrificio, tal lo fuera Ifigenia;

amor mío, no hay mayor dulzura que el tocarte,
besar tu limpia tez –y otras zonas aparte–;
los increíbles muslos –delicada tersura–
que me enervan en noche de feliz calentura...

Este esquema métrico de sobrio artificio contribuye, no menos que otros modelos versificadores más laboriosos, a una desazonada percepción de la realidad psíquica y vital.

VI.2.2.2. La cuarteta

“Arcas de agua...” (*Los silencios*) es una composición en cuartetas de versos heptasílabos. Rimán en asonancia los pares y quedan sueltos los impares. Trasladamos para mayor claridad algunas de sus estrofas:

Unos ojos son mares,
arcas de agua salobre,
espejos como espumas,
arroyos interiores.

Prisiones o presencias
donde nubes desfilan,

donde el alma descarna
una a una sus fibras.

Saliva dulce amada
para una herida. Dora
con sus rayos el tiempo
tantas difusas horas...

Es inexcusable la variación vocálica en los finales de cada secuencia estrófica: -- a -- a(ó -- e)²⁴⁴ para la primera; -- b – b (í – a) para la segunda; -- c – c (ó – a) para la tercera; -- d – d (é -- o) para la quinta; -- e -- e (ó -- o) para la octava; -- h -- h (é – o) para la novena; -- i -- i (í – a) para la décima. No obstante, el cambio de rima no se produce en las estrofas cuarta, novena y décima, coincidentes en la rima parcial adoptada con la tercera, quinta y segunda, respectivamente.

“Paseo marítimo” (*Los silencios*) se ajusta métricamente a idéntica modalidad estrófica, es decir, heptasílabos asonantados en agrupamiento estrófico cuaternario. Según José Enrique Martínez, la

cuarteta asonantada evita el fácil sonsonete de la redondilla octosilábica, con rimas consonantes muy próximas. Hay otros aspectos que actúan contra el ritmo consabido:

1. La independencia de la rima en cada estrofa, frente al romance.
2. La puntuación dentro de cada cuarteta: la segunda, por ejemplo, independiza sintácticamente el cuarto verso de los tres anteriores.
3. El encabalgamiento interestrófico (por ejemplo, entre la tercera y cuarta estrofas)²⁴⁵.

Riman los pares en asonante y quedan libres los impares:

Un mar está lejano,
acaricia arrecifes.
Pez rojo o coral
en luz clara reviven.

Doras con tu presencia
el tibio, el puro, el cálido
dulce y húmedo viento.
En tu cuerpo descanso.

Tus ojos son el mar,

244 Indicamos rimas y, entre paréntesis, vocales coincidentes.

245 *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 81.

el mar eres tú mismo
–bronce aún débil–, un cielo
pesa en tus hombros, vivo

cuerpo amado. La arena
–luz que se entrega a todos–,
sobre las piedras blancas
reverbera sus oros.

La reiteración de la rima parcial se cumple casi por completo: -- a – a (í – e) para la primera; -- b – b (á – o) para la segunda; -- c – c (í – o) para la tercera; -- d – d (ó – o) para la cuarta – e -- e (é – e) para la quinta – f -- f (é – a) para la sexta; -- g – g (ó – e) para la séptima; -- h – h (í – o) para la octava; -- i – i (á – e) para la novena. La estrofa octava tiene las mismas terminaciones que la tercera.

“Souper à l’echec” (*Rollers*) reproduce sin alteraciones destacables esta misma ejecución poemática. Bastan las primeras estrofas para efectuar con solvencia su posterior análisis:

Se relamía iluso
pensando, anticipado,
exquisito yantar
a Dani preparado.

Canapés los más raros
y las *delicatesen*,
y los *gateaux* más caros
que al joven apetece.

Todo estaba ya listo
colocado y previsto.
Invitado a cenar
Dani vendría puntual.

Estrofas nuevamente de versos isosilábicos y rima parcial en los pares, diversa siempre en cada fragmento estrófico: -- a – a (á – o) para la primera estrofa; -- b -- b (é – e) para la segunda; -- g -- g (é – o) para la quinta; -- h – h (á – a) para la sexta; -- i -- i (í – a) para la séptima. Las estrofas tercera y cuarta se componen, en cambio, de dos pareados cada una, de rima consonante cc:dd y ee:ff.

VI.2.3. El poema

VI.2.3.1. La silva

La silva clásica combina heptasílabos y endecasílabos en series estróficas de extensión variable. Los versos pueden rimar en su totalidad o bien quedar sueltos alguno de ellos. La rima, consonante, se dispone aleatoriamente. “Canto a Córdoba” (*Otros poemas*) consta de once estrofas de longitud desigual. La más breve no sobrepasa los cuatro versos, aunque no faltan series estróficas de seis, ocho y diez versos, con mucho la más usual. Heptasílabos y endecasílabos riman sin orden alguno, en forma de pareados o cuartetos de rima completa y paroxítona. En las dos primeras estrofas queda constancia de estas propiedades:

Unir el verbo de oro
del severo cantor del laberinto
al raudal inextinto
y al espejo canoro
de Atis, Polifemo y Galatea,
porque sólo con clara luz febea
pudiera yo vencer sombra y olvido,
coronar mis anhelos
y elevar sin temor hasta los cielos
el himno a ti debido.

Córdoba recogida y silenciosa,
cuya faz misteriosa
perennemente es luna
intacta en la mitad del firmamento,
pues nunca nube alguna
empañó tu hermosura con su aliento,
y plenitud ardiente
esparces del azul por la alta esfera,
así fulge en el oro, lucidera,
la Perla del Oriente.

En la primera estrofa transcrita medidas y rimas se suceden del modo siguiente: 7a-11B-7b-7a-11C-11C-11D-7e-7E-7d²⁴⁶. En la segunda la concordancia final experimenta una considerable modificación: 11F-7f-7g-11H-7g-11H-7i-11J-11J-7i.

246 El último verso de la estrofa carece de rima.

Similares observaciones cabe realizar con respecto a “El mar” (*El aire que no vuelve*). La estrofa primera consta de diez versos heterométricos, tres heptasílabos y siete endecasílabos con rima consonante:

La arena palpitante,
el oro de la playa y sus cristales,
los turbios manantiales
que hacen del mar inagotable amante;
el grave resonar de su radiante
caracola de plata temblorosa;
el verde abismo con sus ecos llena
en espuma el tritón y la sirena
que en la onda reposa,
peinando en oro cabellera undosa.

La anotación esquemática del cómputo métrico y rimas afines ofrece el siguiente resultado: 7a-11B-7b-11A-11A-11C-11D-11D-7c-11C. La segunda estrofa se compone de dos heptasílabos y tres endecasílabos:

Entre las olas, nave
acunada del aire se abandona.
Delfín de verde luz en ancha zona
vuelo finge de ave
en espumas ciñéndose corona.

Medidas y rimas adoptan la siguiente distribución: 7e-11F-11F-7e-1F. La tercera estrofa presenta cuatro endecasílabos con rima consonante y paroxítona:

El líquido coral, joyel de muerte,
en garganta enlaza a marineros
que en criptas de verdor, y prisioneros,
de su hundido bajel siguen la suerte.

Se trata, en realidad, de un cuarteto con rimas abrazadas GHHG. La cuarta, por último, reúne dos heptasílabos y seis endecasílabos:

Destino que con fuerte
mano abatiste al infinito seno,
la vela altiva, el mástil, levantados
ídolos sí del hombre derribados.

Perdidas ya en el cieno,
símbolos del ensueño debelados,
alas ostentan en plumaje leve,
de tan alto poder, tiempo tan breve.

El primer verso rima con el último de la anterior estrofa; el segundo, con el quinto; el tercero, con el cuarto y el sexto; el séptimo y octavo constituyen un pareado. En conjunto, se tendría:
7g-11I-11J- 11J-7i-11J-11K-11K.

Las cinco estrofas de “El jardín” (*El aire que no vuelve*) son de muy desigual diseño cuantitativo. La estrofa inicial se compone de cuatro versos, dos heptasílabos y dos endecasílabos:

La fría amanecida,
en el jardín la escarcha y la mañana,
el suave color grana
de la flor en su tallo adormecida.

En apuntación más escueta se obtiene el siguiente resultado: 7a-11B-7b-7a. La segunda estrofa presenta seis versos. El primero y el tercero son heptasílabos, mientras que los cuatro restantes se hallan contruidos sobre el endecasílabo:

El aire que da vida
al perfume esparcido de las flores.
Vivos, claros colores,
que al viento extienden su mortal conjuro.
Su verde manto, su riqueza ostentan,
para después languidecer oscuro.

En conjunto: 7a-11C-7c-11D-11E-11D. La tercera estrofa reúne tres heptasílabos y dos endecasílabos. El verso primero rima con el penúltimo de la estrofa precedente y los restantes forman dos pareados heterométricos:

Su belleza presentan
el dorado narciso y su indolente
olor, adolescente
jacinto que, amatista, su agonía
prolonga con el día.

En fórmula de más apretada concisión tendremos: 7e-11F-7f-11G-7g. La cuarta esta constituida por tres endecasílabos y un heptasílabo:

Los pétalos en jaspes derramados
rompen en los diamantes de rocío
astros que por el frío
yacen entre las flores derribados.

Medidas y rimas se ofrecen en la siguiente sucesión: 11H-11I-7i-11H. La última estrofa es, en realidad, un sencillo pareado en endecasílabos:

Bañando en llanto las corolas rojas
en la esmeralda verde de las hojas.

Los tres ejemplos aducidos cumplen con los requisitos de la silva clásica: combinación de endecasílabos y heptasílabos, rima consonante y paroxítona y estrofas de extensión indeterminada. El influjo gongorino es, sin duda alguna, irrefutable tanto en las combinaciones métricas como en el tono poético.

VI.2.3.2. El soneto

En la obra poética de Julio Aumente el soneto ocupa un lugar relevante, circunstancia oportunamente señalada por la crítica. Para Guillermo Carnero “la poesía de Julio Aumente consigue sus mayores aciertos cuando se asienta en formas clásicas, especialmente sonetos [...]”²⁴⁷ Emilio Miró, por su parte, escribe: “Julio Aumente, de Córdoba, nacido en 1921, ha publicado un libro de versos, *Aire que no vuelve* (Adonáis, 1956), de contenido neorromántico, alternando con escultóricos sonetos de bien asimilada influencia gongorina.”²⁴⁸ En *El aire que no vuelve*, primera entrega, son catorce los poemas que acreditan su sujeción a este patrón métrico²⁴⁹;

247 *El grupo Cántico...*, op. cit., p. 97.

248 “Veinte años de poesía, *Por la pendiente oscura*”, *Córdoba*, art. cit., p. 22.

249 Son los siguientes: “Soneto al Arcángel San Rafael”, “Soneto a David Rey”, “Soneto a San Juan Evangelista”, “Soneto a la entrada en Jerusalén”, “Soneto al Descendimiento”, “Soneto a la Resurrección”, “Soneto”, “Soneto a Antonio Ordóñez”, “Seis sonetos a Córdoba”. Significativa proporción, pues estos catorce sonetos suponen más de la mitad de los publicados en libro.

Los silencios y *De los príncipes* suman otros tres ejemplos cada uno²⁵⁰; *El canto de las arpías* aporta un único caso²⁵¹; *Rollers*, seis²⁵²; y *Otros poemas*, por último, uno²⁵³.

El soneto clásico consta de catorce endecasílabos, dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos se consideran como una única estrofa de ocho versos y los tercetos como una de seis. La rima es exclusivamente consonante. En los cuartetos la rima más común es del tipo ABBA ABBA, mientras que en los tercetos las posibilidades son sin duda más numerosas²⁵⁴. Hallamos cuartetos con rimas abrazadas en la práctica totalidad de los sonetos escritos por el poeta, salvo en la composición “Nominatio eius, interdicta est” (*Otros poemas*), donde las rimas del segundo cuarteto no reproducen las del primero, como cabría esperar:

| | |
|-------------------------------------|---|
| Hincado de rodillas en la iglesia, | A |
| vulgo llamada de la Compañía, | B |
| lo contemplé la tarde de aquel día, | B |
| sumido en llanto y en hiperestesia. | A |

| | |
|--------------------------------------|---|
| Si acuciado en castrenses avatares, | D |
| ya pensaba quizá en la Cartuja. | E |
| –Cambiar sería ideal para una bruja, | E |
| la pira por los célicos altares–. | D |

En los tercetos la combinación CDE CDE es con mucho la más empleado²⁵⁵:

| | |
|-------------------------------------|---|
| Sobre torres de oro coronadas | C |
| en las candelas rojas de los cielos | D |
| imágenes te erigen centinela. | E |

| | |
|--|---|
| Claro tú por la luna y sus espadas, | C |
| arcángel con nostalgia de sus vuelos, | D |
| el pez de plata y la fulgente espuela. | E |

(“Soneto al Arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*)

| | |
|--|---|
| Si el verde anillo y su fulgor cuajado | C |
|--|---|

250 A *Los silencios* pertenecen “A la Asunción y Coronación de María”, “Soneto a María Inmaculada” y ‘Un río, un amor’ ”; a *De los príncipes*, “Dormición de María”, “Soneto” y “Soneto”.

251 “Camel’s love”.

252 “Vamp”, “Soneto del adiós”, “Soneto”, “Récord olímpico”, “En las pistas”, “Soneto”.

253 “Nominatio eius, interdicta est”.

254 Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, p. 385.

255 Con un total de trece ejemplos: “Soneto al Arcángel San Rafael” (*El aire que no vuelve*), “Soneto a San Juan Evangelista” (*El aire que no vuelve*), “Soneto” (*El aire que no vuelve*), “Soneto a Antonio Ordóñez” (*El aire que no vuelve*), “Sonetos a Córdoba, II-VI” (*El aire que no vuelve*), “A la Asunción y Coronación de María” (*Los silencios*), “Un río, un amor” (*Los silencios*), “Soneto” (*De los príncipes*) y “Soneto” (*De los príncipes*).

hunde Luzbel, las aguas incendiando, D
y ante su mano azufre desvanece, E

Madre que infieles hijos tanto ha amado, C
por voluntad del Padre está ocupando D
trono tal en los cielos que merece. E

(“A la Asunción y Coronación de María”, de *Los silencios*)

Ventura tenga el pájaro que huye, C
libre su corazón, libre su pluma, D
al aire rojo su volar y brío. E

Como río de sangre el hombre fluye; C
el rencor a la mar se va en espuma D
y limpio queda un corazón: el mío. E

(“Soneto”, de *De los príncipes*)

Los tercetos de “Soneto a David Rey” (*El aire que no vuelve*) y “Soneto a la entrada en Jerusalén” (*El aire que no vuelve*) disponen sus rimas distintamente. Las dos estrofas siguientes provienen de esta última composición:

¡Luz de Israel! ¡Conciértense en tus calles C
flautas de plata, pífanos guerreros! D
¡Vuele la nueva a los lejanos valles! C

Entre cantos y niños va el Mesías, E
en tanto que en las torres los arqueros, D
lanzan al cielo sus trompeterías. E

La rima triple delinea otras muchas composiciones, de considerable variación combinatoria:

Eterno Dios te hizo Inmaculada. C
Breve tierra te tuvo aprisionada C
—presa fugaz que lo mortal desdeña—. D

Amantes somos que olvidar no pueden E
mientras las sombras de tu sombra queden, E
criatura de la luz y de ella dueña. D

(“Soneto a María Inmaculada”, de *Los silencios*)

Y lo acosa y lo lame la *fans* loca C

| | |
|--|---|
| que lo aprieta y lo besa, y toca y toca | C |
| –alado Adonis de patín calzado–. | D |
| | |
| Enanas disfrazadas de Dianas | E |
| pegadas al efebo, siempre al lado. | D |
| (Dispuestas a comerlo, hay seis marranas). | E |
| (“Soneto”, de <i>Rollers</i>) | |

Al soneto de canónica ortodoxia hemos de oponer aquel otro de rima ausente o variable en sumo grado. Ocupémonos del primer caso. El “Soneto al Descendimiento” (*El aire que no vuelve*) y el “Soneto a la Resurrección” (*El aire que no vuelve*) aceptan en cada terceto un verso suelto:

| | |
|--|----|
| Apresten para ungir su puro aliento | C |
| ánforas griegas, vasos de alabastro, | -- |
| sutil perfume que aprisione el viento. | C |

| | |
|---|----|
| Desciende el cuerpo, muerto, en lento vuelo | D |
| –breve carne mortal–, que en llanto besan | -- |
| manos de amor y sábanas de hielo. | D |

 (“Soneto al Descendimiento”, de *El aire que no vuelve*)

| | |
|--|----|
| y en dulce escala asciende de la vega, | C |
| Príncipe sin diadema, voz celeste, | -- |
| relámpago de gracia que nos ciega. | C |

| | |
|--|----|
| Cristo resucitó. La madrugada | D |
| –áspid mortal de sueño–, en los jardines | -- |
| cuaja diamantes con su luz helada. | D |

 (“Soneto a la Resurrección”, de *El aire que no vuelve*)

El soneto “Camel's love” (*El canto de las arpías*) no sigue un modelo preferente. El primer cuarteto, conformado por dos rimas abrazadas, no reviste dificultad:

| | |
|--|---|
| Yo no he encontrado nada de joroba | A |
| en tu espalda, que hallé tan lisa y bella, | B |
| de suave piel, caliente como estrella, | B |
| oh eventual portador de blanda droga... | A |

El segundo presenta rima CDDC, reminiscencia acaso de la lírica francesa²⁵⁶. El susodicho cuarteto reza así:

| | |
|--|---|
| Yo te comprendo, en estos tiempos duros, | C |
| errando en los desiertos de la noche, | D |
| parva carga vendiendo a troche y moche, | D |
| camello de momentos en apuros... | C |

En los tercetos entran en competencia tres rimas:

| | |
|--|---|
| En tu oasis quiero apacentarme. | E |
| De dátiles y palma alimentarme, | E |
| tuyos; besar tu crin, tu dulce hocico. | F |
| | |
| Tomar tu pata cálida en la mía, | G |
| alzar rabos en libre fantasía, | G |
| y libar de tu belfo el licor rico. | F |

No concluye aquí la singularidad de la pieza. La rima es completa en el segundo cuarteto y en los tercetos, pero es asonante en el primer y último verso del cuarteto inicial.

VI.3. La versificación semilibre

Nombramos con esta denominación aquella variedad métrica que, comprometida parcialmente con la versificación tradicional, no desaprovecha los rasgos caracterizadores de la versificación libre²⁵⁷. De la versificación clásica recoge la regularidad cuantitativa de versos de ritmo endecasilábico simple (cinco, siete, nueve, once y catorce sílabas), dispuestos azarosamente dentro del poema o reunidos en un único verso, a modo de hemistiquios (ritmo endecasilábico compuesto). De la versificación libre escoge la distribución irregular de los períodos rítmicos y la inclusión de vocablos o versos que responden no tanto a una motivación métrica cuanto a una finalidad semántica o sintáctica.

256 Antonio Quilis, *Métrica española, op. cit.*, p. 135; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.*, p. 401.

257 Nos apartamos, por tanto, de la definición propuesta por Navarro Tomás: “En el fondo se trata del simple grupo rítmico semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos.” (*Métrica española, op. cit.*, p. 487).

VI.3.1. El verso de ritmo endecasilábico simple

Un número cuantioso de versos se muestra irreductible a un riguroso esquema, bien por fluctuación silábica, bien por carencia absoluta de rima. Esta modalidad métrica, ajustada al verso endecasilábico, es común en otros poetas del grupo. García Baena, en su poema “Junio”, perteneciente al poemario de igual título, irregulariza el cómputo silábico y prescinde de la rima, señas distintivas de la métrica tradicional; pero mantiene, en cambio, la pausa versal y la regularidad acentual²⁵⁸. De este modo, la mayoría de los versos son heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos, o bien, combinan hemistiquios de ritmo endecasilábico (11+7, 7+7+7, etc.)²⁵⁹. En Julio Aumente, del mismo modo, cada verso se ajusta de forma preferente a una de estas constituciones métricas: pentasílabos, heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos, alejandrinos a la francesa y alejandrinos. “Si tu me abrazas...” (*Los silencios*) se articula sobre una estructura declaradamente endecasilábica, como prueban estas cuatro estrofas:

Atrás las nubes, tempestades
en el corazón como arena;
una paz y sello divino
me inunda si tú me abrazas.

Si tú me abrazas no vivo,
la felicidad ha de ser triste.
Quiero morir así, húndeme,
si tú me abrazas, en tu muerte.

Si tú me abrazas se pierden
atrás los estanques de lágrimas,

258 José Enrique Martínez Fernández, *Grupo Cántico...*, *op. cit.*, pp. 50 y 62.

259 *Ibid.*, p. 63. Esta técnica no es privativa de *Cántico*. Carlos Bousoño considera que “los ritmos que forman la masa más abundante de la versificación alexandrina no tienen nada de extravagante. Se trata simplemente de endecasílabos y de sus combinaciones, ya tradicionales desde los tiempos del modernismo: pentasílabos, heptasílabos, enneasílabos y alejandrinos.” (*La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, p. 322). Miguel J. Flys desentraña el verso damasiano en los siguientes términos: “Un análisis de los poemas demuestra un predominio total de versos regulares, casi siempre de tipo endecasilábico (versos de 5, 7, 9, 11 y 14 sílabas). Destacan entre ellos el heptasílabo y el endecasílabo, versos cuya combinación está consagrada en la poesía española desde el renacimiento.” (“Introducción biográfica y crítica”, en Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia, 1986, p. 38). Precisamente estos dos últimos tipos, junto con el alejandrino y el enneasílabo, proliferan en “A un río le llamaban Carlos” (Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 208). Y, en fin, Jenaro Talens establece, en su volumen sobre la lírica de Cernuda, que “el versículo cernudiano, dentro por supuesto de lo que representa como innovación junto a Aleixandre, es mucho más simple que el de este último, por cuanto se mueve en casi el 90% de los casos sobre un único esquema: el endecasilábico.” (*El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 341).

la sal de los días, los ríos
amargos desaparecen.

Sólo si me abrazas soy alma
por esta dicha reviviendo;
un interior dogal desata
roja garganta en el suspiro.

Los tres primeros versos son eneasílabos, en polirrítmica variación; el cuarto, un octasílabo. La segunda estrofa utiliza dos octosílabos (“Si tú me abrazas no vivo”, “Quiero morir así, húndeme”), un eneasílabo (“si tú me abrazas, en tu muerte”) y un decasílabo (“la felicidad ha de ser triste”). Octosílabos (“Si tú me abrazas se pierden”, “amargos desaparecen”) y eneasílabos (“Atrás los estanques de lágrimas”, “la sal de los días, los ríos”) conforman el fragmento siguiente. La estrofa final, con sus cuatro eneasílabos, refuerza su exclusividad rítmica.

En “Ola como un incendio...” (*Los silencios*) se percibe una desarmonía en el régimen endecasilábico. Leamos la composición:

Ola como un incendio, sigue, avanza, devora;
en cuerpo de cristal hunde tu roja llama.
Deseo o barco que me empuja
mar adentro, a la risa de tus ojos dorados.

Nombre de espuma,
isla donde el cansado corazón descansa
su búsqueda insaciable,
como coral que brinda sus bancales de púrpura.

Sangre no hay apenas, sólo la azul turquesa del Océano
brilla;
sólo su luz reflejada siento.
Caricias como sal, su pupila gigante.

Tu presencia ante mí.
Tu opaco cuerpo oprimo,
oprimes tú, abandonas
tus espaldas de sueño.

Agua o cielo, tu sombra.
No más sed.

Estás.
Mi dicha.

En un recuento total contabilizamos un pentasílabo (v. 5), seis heptasílabos (vv. 7, 13-17), un eneasílabo (v. 3), tres alejandrinos (vv. 1, 4, 8) y otros tres alejandrinos a la francesa (vv. 2, 6, 12). Junto a este, un conjunto adicional de versos no endecasilábicos: un bisílabo (v. 10), dos trisílabos (vv. 19, 20), un tetrasílabo (v. 18), un decasílabo (v. 11) y un octodecasílabo (v. 9). El verso décimo contiene un término de especial significación conceptual y métrica. La atribución lumínica se ve acentuada por el aislamiento gráfico de uno de los componentes, el acto verbal (“brilla”), hecho ejecutado por un segundo constituyente, el sustantivo receptor (“océano”). De la suma de ambos versos se obtienen tres heptasílabos polirrítmicos:

Sangre no hay apenas, sólo la azul turquesa del Océano brilla
— — — — — — — — | — — — — — — — — | — — — — — — — —

La brevedad de los cuatro últimos versos no pasa desapercibida a efectos semánticos y métricos. La unidad conceptual y sintáctica visible en cada uno de ellos sirve a un firme propósito elucidador. En el primero se apela a la confusión sustancial de la figura amada con la naturaleza. En el segundo se habla del sujeto poemático desde una necesidad imperiosa, cual es la cancelación simbólica del deseo amoroso. En el tercero se establece la irrenunciable presencia del ser amado. En el cuarto se resume positivamente el resultado psíquico de todo el proceso.

Algo similar hallamos en “Narciso (I)” (*Por la pendiente oscura*), del que trasladamos íntegramente sus cinco estrofas:

Miradle. Se contempla
los largos, negros ojos. Como espejos
escruta los rostros. Sonríe
para sí solo. Único
gozo o sufrir de su existencia misma.

Se contempla. No siente
amor sino el reflejo de los otros en sí.
La admiración o la indiferencia ajenas
le hacen sonreír o languidecer de desdicha.

No da nada. Tristeza la de no amar a nadie.

Nada tiene, pues no tiene amor.
 Sin los demás, no existe.
 Sin más seres no es nada
 –tal sería la belleza en un mundo deshabitado,
 el esplendor de un lirio en un estanque de sombras–.

Para el mundo sonrío
 sin humanidad, ajeno, tal estatua vacía.

Agua en su propia fuente,
 fría y limpia sin un rizo de viento;
 infeliz, desdichado,
 olvidado en su propia contemplación,
 en soledad sin lágrimas, poco a poco se ahoga.

Detallemos los modelos métricos que acotan cada estrofa: heptasílabos (vv. 1, 4), eneasílabo (v. 3) y endecasílabos (vv. 2, 5) en la primera; heptasílabo (v. 6), dodecasílabo (v. 8), alejandrino polirrítmico (v. 7) y alejandrino a la francesa (v. 9) en la segunda; heptasílabos (vv. 12, 13), decasílabo (v. 11), alejandrino polirrítmico (v. 10), pentadecasílabo (v. 15) y hexadecasílabo (v. 14) en la tercera; heptasílabos (v. 16) y pentadecasílabo (v. 17) en la cuarta; heptasílabos (vv. 18, 20), endecasílabo (v. 19), dodecasílabo (v. 21) y alejandrino dactílico (v. 22) en la quinta y última estrofa. Por tanto, versos de factura endecasilábica excepto el octavo (dodecasílabo), el undécimo (decasílabo), el decimocuarto (hexadecasílabo), el decimoquinto (pentadecasílabo), el decimoséptimo (pentadecasílabo) y el vigésimo primero (dodecasílabo). Sin embargo, estos desajustes disimétricos ocultan una composición regular de ciertos versos. Si en el verso octavo se suprime uno de los artículos se obtiene un endecasílabo sáfico:

La admiración o [...] indiferencia ajenas
 - - - ' - - - - ' - - - -

El decimoquinto contiene en su segundo hemistiquio un aumento silábico. Ha de ser suficiente la supresión de un artículo indefinido para llegar al alejandrino perfecto:

el esplendor de un lirio en [...] estanque de sombras-
 - - - - ' - - - - | - [] - - - - ' - - - -

| | |
|---|-------|
| ojos bellos de fastidio o desgana, | 11 |
| miradas como aceite, como cera, de los tobillos a los cabellos, | 11+10 |
| su brillo metálico lucen bajo la luz de neón. | 6+9 |
| En la larga barra el mercado abre sus sesiones | 6+9 |
| entre la mirada divertida y acostumbrada de los <i>barmen</i> . | 10+9 |
| Los taxis se detienen aportando nuevas remesas | 7+9 |
| y los serenos ventean sus propinas cabe posadas de mala muerte. | 12+10 |

Recapitulemos: heptasílabos (v. 7), eneasílabos (vv. 4–7) y endecasílabos (vv. 1–3). No son endecasilábicos los hexasílabos (vv. 4, 5), decasílabos (vv. 3, 6, 8) y dodecasílabos (v. 8).

Examinemos a continuación estos dos pasajes de “Adriática” (*La antesala*):

| | |
|--|-------|
| Veis el corrompido friso marmóreo del Palacio | 8+8 |
| que agua muerta corroe y cubre de verdina, | 7+7 |
| añil de la laguna con sus ondas arenosas, | 7+8 |
| oro viejo, oxidados cobrizos en las cúpulas de San Giorgio. | 10+9 |
| Por más ansiosamente que las mires, por mucho que deseéis amarla, | 11+10 |
| no es tu ciudad. Tal amante desdeñosa, | 5+8 |
| ella te ve marchar como a tantos que pasaron, | 7+8 |
| espíritu defuncto en el aire sigue, | 12 |
| flota, sobre sus nubes rosadas acariciando sus campaniles altivos... | 10+12 |

Resolvamos las disimilitudes métricas percibidas: heptasílabos (vv. 2, 3, 7), eneasílabo (v. 4), decasílabos (vv. 4, 5, 8), endecasílabo (v. 5) y alejandrino (v. 2) como versos de medida endecasilábica; octosílabos (vv. 1, 3, 6, 7) y dodecasílabo (v. 8) como no endecasilábicos. Ahora bien, los versos tercero, sexto y octavo pueden normalizarse si restamos una sílaba. En el tercero tendremos un alejandrino trocaico:

añil de la laguna con [...] ondas arenosas
 - - ' - - - ' - | - - ' - - - ' -

En el sexto, un endecasílabo:

no es tu ciudad. [...] Amante desdeñosa
 - - - - ' - - - ' - - - - ' -

En el octavo, un endecasílabo polirrítmico²⁶⁰:

[es]píritu defuncto en el aire sigue,

— ‘ — — — — — ‘ — — — — —

Desde la referida perspectiva, el paradigma endecasilábico, como procedimiento recurrente y constitutivo, gobierna el poema, con independencia de su cómputo métrico. No cabe, por tanto, anarquía silábica. En un caso, se darán con abundancia mayor los endecasílabos de ritmo impar; en otro, los versos endecasilábicos en amigable unión con octosílabos, decasílabos o dodecasílabos.

VI.4. La versificación libre

Algunos poemas no toman en consideración ninguno de los ritmos fónicos referidos. Conviene, en este punto, ensanchar nuestra categorización con una nueva y oportuna modalidad versificadora, fundamentada en la reiteración de un término de particular notoriedad semántica (metáfora) o en la repetición de esquemas sintácticos (paralelismo, anáforas y enumeraciones). Esta característica es propia, por lo demás, del grupo cordobés. José Paulino Ayuso advierte en estos poetas “un amplio desarrollo formal, con lenguaje retórico, verso extenso libre o versículo, flexibilidad en el ritmo [...]”²⁶¹. Abelardo Linares abunda en dicho parecer: “otra de sus características, la utilización del versículo [...] les conecta con ciertos poetas franceses, especialmente Paul Claudel [...], con el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* y con el Vicente Aleixandre de *Sombra del paraíso*, poeta este último con el que todos los poetas de *Cántico* mantuvieron relaciones muy amistosas en los inicios de su carrera literaria.”²⁶². Este “ritmo de pensamiento”, en expresión de Isabel Paraíso²⁶³, no se corresponde, por consiguiente, con el ritmo

260 De acuerdo con el principio de “irregularidad en la raíz absoluta del verso” (*La poesía de Vicente Aleixandre, op. cit.*, pp. 320–322), consistente en el aumento o supresión de una o varias sílabas en el inicio. Así el dodecasílabo alexandrino:

...la luz, el calor, el sondear lentísimo...

se transformará en:

...luz, el calor, el sondear lentísimo...

un endecasílabo normal. Del mismo modo, la primera sílaba del ejemplo alexandrino puede quedar también en anacrusis.

261 “Introducción crítica”, en *Antología de la poesía española del siglo XX. II. 1940–1980*, Madrid, Castalia, 1998, p. 26.

262 Prólogo a Mario López, *Universo de pueblo (poesía 1947–1979)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979, p. 12.

263 *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 389.

fónico basado en el ritmo acentual o en la rima, si bien ambos pueden coexistir y compenetrarse en composiciones de opuesta constitución²⁶⁴.

En “Juan de Mena” (*Por la pendiente oscura*) los recursos anafóricos favorecen una concepción armoniosa del poema. Nos bastan dos estrofas para comprobarlo:

Pero alguien, alguien más que un Rey, agoniza
en silenciosa cámara, lejos de los pajes que el terror agrupa,
lejos de los llantos callados de las damas, que largos velos
como jirón de nubes deslizan en los corredores sombríos,
lejos del aullar de los lebreles encadenados en argénteas colleras,
lejos del clamor de las trompetas que hoy callan,
lejos del piafar impaciente de los potros
de relucientes atalajes preparados para la caza,
lejos del azor y su halconero de puño rojo.

Alguien diluye su llanto en los amarillos pergaminos de un libro,
o muerde su dolor en la capital carmesí de un miserere,
alguien palidece sin presencias o encanece aún más en esta vigilia,
alguien para quien un príncipe o un lacayo no son sino formas pasajeras
de la temporal verdad de esta vida.

Alguien que reza y ora por si aún es el tiempo de la salvación,
tiempo en el que la verdad como diamante resplandece
sobre lo que los hombres y sus voluntades torcieron,
sobre la muerte torpe y la mentira indecisa.

El adverbio “lejos”, seguido de un complemento preposicional, se encuentra en posición interior (“lejos de los pajes”) e inicial, como anafórico comienzo (“lejos de los llantos”, “lejos del aullar”, “lejos del clamor”, “lejos del piafar”, “lejos del azor”). El pronombre indefinido “alguien” se presenta también anafóricamente en cuatro oportunidades. Por último, la preposición “sobre” abre los versos penúltimo y último²⁶⁵.

Sirvan estas dos estrofas de “Poema de la Audiencia” (*De los príncipes*) como segundo ejemplo:

Así, un día, veo a una mujer

264 *Ibid.*, p. 390.

265 En estos dos últimos versos convergen el ritmo de naturaleza endecasilábica con la reiteración preposicional. Sus medidas son:

sobre lo que los hombres|y sus voluntades torcieron, (7+9)
sobre la muerte torpe|y la mentira indecisa. (7+8)

que espera sentada horas y horas.
Y días y días espera sentada en el largo banco
y los escribientes del Juzgado ya la miran compasivamente.
Pero jamás ella habla, y espera en silencio,
como si no tuviese más que hacer en el mundo,
como quien en el mundo sólo esperar debiese.

Otro día es a un hombre rodeado de guardias a quien veo,
mirando a un rincón como un animal acosado,
unidas las manos en una oración obligada.
Y el público de las Audiencias viene a observarlo
—ese público compuesto de estudiantes que faltan a sus clases,
y personas de pueblo que ya han resuelto sus asuntos en la ciudad—;
este público viene a mirar tímidamente desde la puerta
ya comentar después si —a su juicio— aquel hombre es inocente o culpable.
Mas ninguno de ellos sabe qué hizo quien ha de ser juzgado.

El poema, de dilatada medida en ciertos pasajes, se asemeja a otras composiciones del propio Bernier, a quien está dedicado. Las propiedades rítmicas resultan en sustancia del uso de esquemas anafóricos y paralelísticos. En la primera estrofa se presentan una diseminación del sustantivo “día” en el primer y tercer verso; del verbo “espera” en los versos segundo, tercero, quinto y séptimo; del adjetivo “sentada” en el segundo y tercero; y del sintagma preposicional “en el mundo” en los versos penúltimo y último; dos distintas geminaciones (“horas y horas”, “y días y días”); y dos inicios anafóricos, uno mediante la reiteración de la copulativa “y” en los versos tercero y cuarto, otro por medio del adverbio “como” en los dos últimos. En la segunda estrofa destaca la frecuencia de verbos de percepción (“veo”, “mirando”, “observarlo”, “mirar”) y la diseminación de “público” en los versos cuarto, quinto y séptimo.

En “Drago” (*Rollers*) se percibe igualmente una distribución regular del contenido poético:

Fernanda altiva, Ruggiero inasible, Blanca esplendente, Mériem amazona en La
Chesnaye,
Mikel, Michel, Mihail, Óscares cuadruplicados, Alfonsa inalcanzable,
Eduardos felones, Luises regios, Rosario indecisa,
Wolfgang y Fredy príncipes wagnerianos,
Diegos fosforescentes en cavernas submarinas,
Rosa monacal, Mariluz inocente, y un Giorgio luminoso e infiel,
altísimo Muley relámpago en París...
Cuántos y cuántas más.

El carácter enumerativo y asindético de la estrofa, cuyo cómputo no se halla concluso por la presencia final de dos pronombres cuantitativos, imprime una cierta uniformidad a la composición.

VI.5. Conclusiones

La versificación en la obra poética de Julio Aumente puede encuadrarse en tres distintas esquematizaciones. La primera de ellas consagra la regularidad métrica y rítmica característica de la versificación tradicional. Heptasílabos, enneasílabos o endecasílabos deben mucho sin duda a una cuidadosa asimilación de nuestra lírica clásica. De igual modo, el soneto, compuesto según criterios estilísticos barrocos, se cultiva con asiduidad.

En la versificación semilibre se reúnen versos de medida endecasilábica, sin orden establecido, o se confunden en un solo verso períodos de tal medida. Hay razones de índole semántica que permiten explicar satisfactoriamente esta tendencia. En algunas composiciones un vocablo aislado, constituido en verso singular, enfatiza su valor denotativo; en otras, los versos esticomílicos reproducen con acertada intensidad un estado de colmada plenitud vital.

La versificación libre acrecienta aún más si cabe las posibilidades electivas de metro y ritmo. Sin embargo, es perceptible una estructuración reiterativa del material léxico o sintáctico, de forma tal que el verso, aún en su desproporción silábica, no deponga su exigencia de musicalidad.

VII. La contextualización literaria: influencias y confluencias

En este capítulo se dilucidan en abreviada exposición las correspondencias de forma y concepto apreciables entre la obra del autor estudiado y el legado lírico precedente, sin descuidar las similitudes existentes con la producción poética del grupo cordobés. Los principios cosmovisionarios y los fundamentos estéticos comunes no son solo el resultado de un mero ejercicio de asimilación mimética, sino también de una individual elección estilística o conceptual. El análisis, esencialmente formal en su intención, no excluye las coincidencias temáticas, cuya relevancia probatoria se ve minorada por la dificultad de completar un más pormenorizado estudio. Nos limitamos, por tanto, a trasladar aquellas semejanzas de más significativa pertinencia, a modo de somera y orientativa anotación.

VII.1. El compromiso con la tradición y la modernidad

VII.1.1. La influencia bíblica

En la constitución de una razón poética unitaria, la literatura bíblica contribuye escasamente en la composición del texto poético, frente a la más amplia y sostenida esencialidad de una herencia cultural de signo cristiano. Asumida esta limitación inexorable, la influencia directa es perceptible en el título de la composición “Nunc” (*El aire que no vuelve*), cuyo origen se halla en los escritos paulinos. Ricardo Molina modificó el título de “Notas” de sus comentarios críticos publicados en la primera época de la revista por el “Ita et nunc” del segundo ciclo, “un ‘así y ahora’, en expresión acuñada en la Biblia –Salmos y San Pablo, en su ‘Epístola a los Gálatas’– y que pasó a una serie de textos occidentales.”²⁶⁶

266 María del Pilar Palomo, “Ricardo Molina y la poesía coetánea: afinidades y discrepancias”, en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 48.

Una aseveración de proveniencia igualmente paulina (el cuerpo como sede sacra de la divinidad)²⁶⁷ se halla consignada con estricta sujeción a su literalidad neotestamentaria, sin líricas digresiones que estorben la recta intelección del verso:

el fulgor de este [*sic*] alma que ha vuelto de su vuelo,
que ha vuelto de su vuelo para habitar de nuevo
su antiguo templo vivo, cuerpo bello y manchado.
("Solos, en tu chalet, de madrugada", de *De los príncipes*)

Sonríe ante este mundo de cristal y mentira
que tibia rosa odora de inútiles perfumes.
Busca en tu propio espejo la más lejana huella
de lo que un tiempo fuera de Dios el templo vivo.
("Mira el vidrio del mundo...", de *Cántico*, 2ª época, nº 8)

La figuración del ángel, ampliamente iluminadora de una parcela sustantiva de la creación de *Cántico*, se muestra respetuosa con un arquetipo canónico interesado en la cuidada representación del mensajero celeste, que, como "cima inalcanzable y fuera de toda perfección"²⁶⁸, se halla transitada por el pensamiento rilkeano en cuanto eminente sustanciación de la realidad ("el ángel es lo culminante para Rilke."²⁶⁹) La figuración del ángel, ampliamente iluminadora de una parcela sustantiva de la creación de *Cántico*, se muestra respetuosa con un arquetipo canónico interesado en la cuidada representación del mensajero celeste. En "Himno al Arcángel San Rafael" (perteneciente al libro inédito *Nizam* y publicado posteriormente en *Cántico*) la proliferación de términos designativos de la belleza plena, en yuxtapuesta progresión impresionista, magnifica la poliédrica hermosura de la criatura arcangélica:

Labio, doncel, espada, vuelo, herida,
arcángel Custodio de Córdoba.

En otras composiciones se manifiesta como elemento artístico hermoseador de la ciudad cordobesa:

267 "¿No sabéis que sois templos de Dios, y que el Espíritu de Dios habita en vosotros? Si alguno destruye el templo de Dios, Dios le destruirá a él; porque el templo de Dios, que sois vosotros, es santo."(I Cor 3, 16-17).

268 Pablo García Baena, "Los poetas de *Cántico*", en *Lectivo, op. cit.*, p. 104.

269 Ricardo Molina, "El ángel rilkeano" en *Cántico, op. cit.*, p. 14. Desde una perspectiva pictórica, María del Pilar Palomo menciona también el "fermento prerrafaelista del Modernismo cuando constatamos la presencia fundadora en *Cántico* de los pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana, con las purísimas líneas, tan sensibles de sus bellísimos ángeles, adolescentes." (*La poesía en el siglo XX [desde 1939]*, Madrid, Taurus, 1988, p. 104).

Alas de Arcángel, Córdoba, coronan
torres adormecidas de violines.

(“Seis sonetos a Córdoba, I” de *El aire que no vuelve*)

En las romanas piedras de tu puente
un arcángel destella luz alada.

(“Seis sonetos a Córdoba, II”, de *El aire que no vuelve*)

En una segunda posibilidad, los textos bíblicos sirven de motivo inspirador. La criatura celestial se distingue no tanto por la perfección de sus formas cuanto por su actitud combativa, propia de los ángeles veterotestamentarios o apocalípticos. En una imagen de intimidante hostilidad, las milicias angélicas batallan con denodado furor:

Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

En esta otra estrofa el amor, desposeído de su condición abstracta, se sublima como una entidad espiritualizada:

Arcángel de unas horas a tus cielos te vuelves,
tus alas solitarias recamadas de lágrimas.
El amor que nos une, con su espada de fuego
nos condena a una doble soledad. Para siempre.

(“Vida y muerte, ¿qué son sino invisibles pájaros...?”, de *De los príncipes*)

Confluyen el sentimiento amoroso objetivado como una epifanía arcangélica y la expulsión genesíaca referida en los textos fundacionales de la tradición judeocristiana. Consumada la disolución del vínculo sentimental, el destierro físico de un lugar edénico comporta el exilio afectivo de ambos amantes.

Una distinta opción representativa contradice, mediante la anomalía o inverosimilitud visionarias, este paradigma de objetividad clásica afincado en una tradición artística y cultural compartida por todos los componentes del grupo cordobés. Esta desviación funcional se caracteriza como un inapropiado desajuste entre el comportamiento verosímil, entendido desde la racionalidad de una lógica espuria, y el acto angélico, coherente solo según los presupuestos

irracionalistas de la lírica contemporánea. En el “Soneto a la Resurrección” (*El aire que no vuelve*) el ángel incumple su consustancial misión anunciadora:

Apresuran los ángeles el día,
la mañana turquí, la tarde de oro,
amanecer de ámbar. Fulvo coro
hacia el sepulcro eleva su armonía.

En este ejemplo el ángel no es un emisario celeste de la voluntad divina, sino un diligente ejecutor de la llegada de la luz auroral, surgimiento y claridad conjugados en estrecha simbiosis. Esta inadecuación en la actividad convenida puede deberse también a la mutación angélica de un estado psíquico y, en consecuencia, a la activación de funciones insospechadas. Para José Manuel Marín, “el corolario para esta situación pudiera ser una tríada sujeto–mundo–angustia”²⁷⁰ en la que adquiere una enfática magnitud el primer miembro frente a una realidad exterior en constante variación. De este modo, el ángel contribuye poderosamente a la idealización de un sentimiento destructivo, como acontece en:

Un ángel viene para apretar mi corazón.
 (“Pájaros oscilan...”, de *Los silencios*)

La opresión percibida por el enunciador poemático no es, en forma alguna, de naturaleza física, sino de cariz psíquico, lírica canalización del íntimo sufrimiento causado por la ausencia de la persona amada.

VII.1.2. La influencia gongorina

El aprecio por el poeta de Córdoba mostrado por los creadores de *Cántico* surge de una “disposición cultural” y no de un “afán erudito--provinciano”²⁷¹. Su afán estético, sin embargo, al contrario de lo que sucede en la lírica gongorina, destaca por su “delicada urdimbre, con frecuentes inclinaciones hacia la melancolía.”²⁷² La especial predilección de Julio Aumente por la poesía gongorina, consecuente con una deliberada o inconsciente imitación, se concreta en los

270 José Manuel Marín Ureña, *La figura del ángel en la Generación del 27*, tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 30.

271 Rafael de León, “Prólogo”, en Pablo García Baena, *Los libros, los poetas...*, op. cit., p. 9.

272 Ángel Luis Prieto de Paula, *La lira de Arión...*, op. cit., p. 148.

sonetos publicados en su primer poemario, *El aire que no vuelve*, y en las composiciones satíricas o burlescas recogidas en libros posteriores²⁷³.

Los sonetos muestran una rigurosa corrección métrica y una resuelta factura academizante, de notable opulencia en el verbo primoroso y en la plasticidad de sus arborescencias metafóricas. Su esmerada construcción, que no desdeña la dificultad barroca y la perfección parnasiana²⁷⁴, destaca por la anacrónica gratuidad (e inexcusable belleza) de su propuesta estética, ejercicio retórico y arcaizante. Los poemas satíricos y burlescos inauguran un nuevo registro estilístico, de más desaliñada escritura. Se condena la mediocre conformidad burguesa y se censura con acritud el adocenamiento social. La ajetreada vida sentimental del poeta en Madrid, y sus ineludibles desencuentros, contribuyen a una “reelaboración moderna del clásico menosprecio de Corte gongorino”²⁷⁵.

Las afinidades constatables afectan a un léxico común, a una análoga configuración sintáctica del verso, y, por último, a unas parejas formulaciones metafóricas. Dada la naturaleza de este trabajo, señalaremos únicamente aquellas concomitancias que, sin haber sido objeto de un análisis más minucioso en este o anteriores estudios, se justifican a nuestro parecer por su mayor redundancia significativa.

VII.1.2.1. Las construcciones metafóricas complejas

Los esquemas metafóricos más usuales en la poesía del grupo cordobés remiten a la metáfora barroca por la plasticidad, la dificultosa articulación estructural y el sentido proliferante de los términos vinculados. Su “culto a la imagen, la preocupación por la arquitectura del poema, un universo sensorial y plástico representado por la pluma--pincel, la musicalidad, el lujo verbal...”²⁷⁶ definen igualmente las formas metafóricas de la poesía de Julio Aumente. Es

273 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 313. Remitimos a este estudio para un conocimiento más completo del influjo gongorino en nuestro autor.

274 Característica no solo de los sonetos, sino de toda la obra de Julio Aumente. Véase Carlos Clementson, “La estirpe de Góngora. Imagen y metáfora en la creación poética del siglo XX”, en *Cisne andaluz...*, op. cit., p. 87. Se publicaron poemas de Góngora en el número 3 de la primera época y 5 de la segunda etapa de la revista. Están dedicados a Góngora los poemas “Última soledad” (*Fieles guirnaldas fugitivas*) y “Excelso muro” (*Fieles guirnaldas fugitivas*) de García Baena. Ricardo Molina anota en su diario la lectura de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (*Diario*, op. cit., p. 27).

275 Juan María Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 391.

276 Felipe Muriel, “Introducción”, en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros...*, op. cit., p. 121.

innegablemente gongorina la metáfora que identifica el agua con el cristal. Escribe Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*²⁷⁷:

su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.

Julio Aumente se apropia de esta asimilación sustancial, lexicalizada y falta de novedad, para realzar la esencia liviana del agua:

Quiebra el cristal su fría onda
en el ardiente pie desnudo.
(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

La proliferación sistemática de los niveles asociados, emitidos por un único plano lúcido, es una propiedad inherente a la metáfora barroca. El fin perseguido es doble: desde una perspectiva estructural, se acrecienta la complejidad distributiva de los elementos configuradores de la ecuación metafórica, dispuestos en seriación progresiva; desde un punto de vista expresivo, se rehúye la denotación simple del término meramente enunciado en favor de un sistema de pluralidades semánticas. En uno de los sonetos gongorinos²⁷⁸ los celos son descritos como:

¡Oh, niebla del estado más sereno,
furia infernal, serpiente mal nacida!
¡Oh ponzoñosa víbora, escondida
de verde prado en oloroso seno!

¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno
que en vaso de cristal quitas la vida!
¡Oh espada sobre mí de un pelo asido
de la amorosa espuela duro freno!

El plano metafórico elidido (celos) se prodiga en una yuxtapuesta multiplicidad de términos metaforizantes (“niebla”, “furia”, “serpiente”, “víbora”, “veneno” y “espada”), que transponen a un ámbito de superior concreción el concepto generativo. La prevalencia de las formas nominales

277 Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 2007. Para este estudioso “Galatea yaciendo dormida a la orilla del arroyo rivaliza en la transparencia de la blancura de su piel con la claridad del agua: ambos son ‘cristal’ pero uno ‘murmura’ y el otro es ‘mudo’” (p. 71).

278 Luis de Góngora, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985, p. 128.

muestra la predilección del poeta barroco por la sustancia y sus atributos sensoriales de omnímoda belleza.

En esta estrofa de Julio Aumente se reproduce idéntico esquema vinculante entre los miembros de la expresión metafórica:

Unos ojos son mares,
arcas de agua salobre,
espejos como espumas,
arroyos interiores.

(“Arcas de agua...”, de *Los silencios*)

Como en la lírica gongorina, un ámbito de exactas realidades, sensorialmente recibido, permite el establecimiento de la paridad metafórica. La concatenación asociativa es por entero lógica entre el plano de realidad “ojos” y sus respectivos términos evocados (“arcas de agua”, “espejos” y “arroyos”), extensiones acuáticas de un núcleo primigenio de sentido igualmente marítimo.

VII.1.2.2. Las estructuras sintácticas por disparidad y afinidad

Las construcciones sintácticas gongorinas *A, no B, si A, no B* y *si A, B* cumplen distintas finalidades expositivas, según la relación semántica imperante en cada una de ellas. Las dos primeras articulaciones muestran una función contrastante entre los dos conceptos emparejados, uno de los cuales se ve invalidado por el restante; la tercera equipara una misma cualidad inherente a dos diversas nociones. Citemos un ejemplo que contenga la fórmula *A, no B*:

... Fuera tu labio dulce y no la espada

(“Una belleza nace con el viento...”, de *El aire que no vuelve*)

El verso reproduce el conocido título alexandrino *Espadas como labios* en la sucesión metafórica esperable: un nivel de realidad (“labio”) acompañado de su correspondiente nivel de irrealidad (“espada”). Al entender correctamente la adecuada distribución del conjunto metafórico, Julio Aumente desacredita la visualidad sustancial a la inversión alexandrina de ambos planos, el real y el imaginario. No obstante, el binomino metafórico no se aviene a un orden sintáctico convenido, dado que interviene en su composición la fórmula gongorina *A* (“labio”), *no B* (“espada”). Por último, el calificativo “dulce” es frecuentemente empleado por el poeta

barroco²⁷⁹. En definitiva, el léxico y la sintaxis gongorinos vinculan dos conceptos antagónicos de proveniencia alejandrina (el amor como destrucción), nombrados de forma inequívoca en la “dulzura” del “labio” y en la beligerancia de la “espada”.

El esquema *si A, no B* se descubre en este otro verso:

Si sombra fue, no cuerpo, Sebastián el Rey niño,
 (“A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*)

La fórmula congloba un término significativo de ausencia (“sombra”) y un segundo señalador de presencia física (“cuerpo”). Esta segunda noción se ve cancelada por un adverbio negativo que impone la idea de inexistencia.

Distinta es la estructura sintáctica y conceptual (*si A, B*) empleada en este otro verso:

Si alta la estrella, alta tu hermosura.
 (“La fama y la belleza publicadas”, de *Por la pendiente oscura*)

A diferencia de cuanto es norma en ejemplos precedentes, no se avicinan dos conceptos semánticamente discrepantes, sino que se parangona ponderativamente una misma cualidad: tan “alto” lugar ocupa la “estrella” en el espacio nocturno, como preeminente es la belleza de la criatura amada.

VII.1.3. La influencia modernista

Algunos vocablos como lirio, pavo real y príncipes remiten al modernismo más frívolo y preciosista. De Rubén Darío son estos versos:

¡Makheda!
La anuncia un pavo real.
¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha.
¡Ruth, Lía, Enone!
Anúncialas un paje con un lirio.
 (“Heraldos”, de *Prosas profanas y otros poemas*)²⁸⁰
Y en sueño dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonrosada que acarició sus ojos!

279 Juan Manuel Prieto Roldán, *La recepción de Góngora...*, op. cit., p. 335.

280 Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, edición de Ignacio M. Zulueta, Madrid, Castalia, 2003.

–¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
–¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!
(“El reino interior”, de *Prosas profanas y otros poemas*)

En Julio Aumente el lirio de sinestésica sensorialidad se constituye en simbólico antagonista de una dualidad disyuntiva que, desde una significación visionaria, opone el dolor (“puñal”) al placer (“lirios”):

Puñal o lirios de verde perfume
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

Representa la perfección absoluta de cuanto es bello:

Sin más seres no es nada
–tal sería la belleza en un mundo deshabitado,
el esplendor de un lirio en un estanque de sombras–.
(“Narciso [I]”, de *Por la pendiente oscura*)

El pavo real, en consonancia con este tratamiento decorativo, se anuncia esplendoroso en el despliegue de su tornasolado plumaje:

y los pavos reales que desparraman, fatuos,
el brillante aparato de su magnificencia,
(“En este aire del Sur”, de *El aire que no vuelve*)

o dramatiza de igual modo la inexorable fatalidad de la muerte:

Quien sembró para su porvenir, tendrá respeto.
Y espejos de monedas el avariento solitario.
Los pavos reales saludarán con sus colas desplegadas
a quien alimentó cuatro caballos para su sepelio.
(“Quien de amor...”, de *Los silencios*)

La figura del príncipe añade una nota de ensoñación dieciochesca, superflua por entero:

Abejas liban mieles
para príncipes de oro.
(“Alba”, de *El aire que no vuelve*)

Es idolatría y alabanza del amante juvenil en el enardecimiento del afecto amatorio:

Te amo e idolatro, príncipe de Usera.
Cuando conmigo estás y me acompañas
toda felicidad la asumo plena
–tacto–, tocar tan sólo tu piel tan cara.
(“El príncipe de Usera”, de *El canto de las arpías*)

El jardín, uno de los motivos recurrentes en la corriente modernista, origina en Manuel Machado un estado anímico de languidez, soledad y pesadumbre, como “poética de la negación y del silencio”²⁸¹:

Jardín sin jardinero,
viejo jardín,
 viejo jardín sin alma,
jardín muerto. Tus árboles
no agita el viento. En el estanque el agua
yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
no se posa en tus ramas.
(“El jardín gris”, de *Alma*)

Una visión afín alumbra la descripción del paisaje en estos versos de Julio Aumente:

Silenciosos jardines como un palacio abandonado,
sin más dueño que el aire y el pájaro que a cantar no se atreve.

Oh, triste Moratalla, por tus húmedas sendas
cuántos bellos amores su dicha han paseado;
cuántos, junto a las fuentes de marmóreas sirenas,
la calma de los peces turbaron al besarse.

[...]

... Pero yo, que de ti conozco sólo el viento
y la nube, y el agua helada de tus fuentes,
nunca podré sentir el aire tibio y cálido
que en primavera exhalas como una novia virgen.

(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

El personaje poemático describe minuciosamente un paisaje interiorizado, adentramiento en una geografía anímica presidida por el silencio, el desamparo y la frialdad de los días aún invernales.

281 Rafael Alarcón Sierra, “Introducción”, en Manuel Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia, 2001, p. 122.

En Manuel Machado el crepúsculo es el supremo instante de la revelación:

Una negra mariposa
revolotea en el cuarto.

La hora cárdena... La Tarde
los velos se va quitando...

El velo de oro, el de plata...,
el de celajes violados.
... Y el Sol va a caer allá lejos
guerrero herido en el campo.

(“Mariposa negra”, de *Alma*)

En Julio Aumente es el momento en que se encuentran y confunden la finitud diurna, plásticamente recreada, y una reacción afectiva de desilusionado malestar que, apenas vislumbrado, se revela de forma inopinada:

La tarde muere y sus colores
funden el gris y el rosa malva.
Al horizonte va un suspiro
del corazón desencantado.

(“Eneasilabos”, de *El aire que no vuelve*)

En Manuel Machado se halla también la actitud displicente y desesperanzada que, ante una existencia falta de consecuciones placenteras, conduce a la muerte:

El cuerpo joven, pero el alma helada,
sé que voy a morir, porque no amo
ya nada.

(“Ars moriendi, IX”, de *Ars moriendi*)²⁸²

Este aciago sentimiento de vaciedad y terminación es retomado por el poeta de *Cántico*:

A veces bebe o fuma, quizá lento pasea
por los largos salones flanqueados de estatuas.

Aunque parece vivo, ya está muerto.
Dormido sueño en féretro violeta...

282 Manuel Machado, *Alma. Ars moriendi*, edición de Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1999.

(“In pace”, de *La antesala*)

La vida, profundamente insatisfactoria, apela en última instancia a la muerte, comprendida como evitación de apetencias y omisión de voluntades.

VII.1.4. La influencia aleixandrina

La poesía de Vicente Aleixandre, asimilada con desigual fervor por los integrantes del grupo, salvo la obra primera de Vicente Núñez²⁸³, fue, no obstante, unánimemente reconocida y valorada. Ricardo Molina le dirigió palabras elogiosas en la revista *Cántico*: “Es imposible pensar en Vicente Aleixandre sin apelar al símil o a la metáfora. Indra deslumbrador más que Nilo fluyente, sus versos llamean, reverberan, refulgen.”²⁸⁴ Vicente Núñez reseñó *Nacimiento último* e *Historia del corazón* en dos artículos. En el segundo de ellos se halla esta encomiástica afirmación: “Aleixandre es un caso único y brillantísimo de poeta español no ya asomado, sino dentro del esquema de la más genuina sensibilidad europea.”²⁸⁵ Por su parte, Aleixandre les profesó una admiración pareja, como bien muestra su entusiástico juicio sobre la revista: “*Cántico* es la única revista que amo, en mi corazón. La única viva del todo en mi alma. Cuídala mucho, que no llegue a ser la revista intercambiable, con solo el título diferente, donde se ven todas las firmas.”²⁸⁶

El magisterio del poeta sevillano se hace sentir en la producción lírica de Julio Aumente en la inversión de los planos constituyentes de la metáfora, en el significado plural del nexo disyuntivo y en la utilización reiterativa de ciertos símbolos. Otros procedimientos irracionales de mayor novedad expresiva serán esclarecidos en posteriores capítulos. La razón estética que guía la obra de Julio Aumente se aparta, sin embargo, de la cosmovisión aleixandrina en la naturaleza y grado de su complejidad exegética.

VII.1.4.1. La conjunción de significación polivalente

283 Guillermo Carnero, *El grupo Cántico...*, *op. cit.*, p. 129.

284 “Vicente Aleixandre o el fuego creador y destructor”, en *Cántico...*, *op. cit.*, p. 62.

285 “*Historia del corazón*, de Vicente Aleixandre”, en *El suicidio de las literaturas...*, *op. cit.*, p. 43.

286 *Ibid.*, p. 180.

La conjunción *o* tiene un valor asimilativo o identificativo cuando se halla situada entre los dos núcleos configuradores de la expresión metafórica. Su función no difiere de la desempeñada por un verbo copulativo o partícula comparativa²⁸⁷. Según esta teoría, “besos *o* pájaros” significa “besos son como pájaros”, una vez efectuada la sustitución de la conjunción imaginativa por una construcción sintáctica de sentido equivalente. Esta identificación puede adoptar un criterio embellecedor: en el verso “estela *o* cabello de plata”, “cabello de plata” reviste de superlativa hermosura el sustantivo inicial; pero más recurrente es su valor ontológico, recurso caracterizador de un poeta que reduce la diversidad de las formas visibles a su condición amorosa²⁸⁸.

Julio Aumente, poeta de muy diversa perspectiva cosmovisionaria, emplea con distinta finalidad este recurso de sintética saturación semántica:

Deseo *o* barco que me empuja
mar adentro, a la risa de tus ojos dorados.
(“Ola como un incendio...”, de *Los silencios*)

cómo a pesar de tu dolor no estás muerto,
con tus deseos *o* dedos cortados, sangrante, a tu despecho vivo.
(“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

He de gritar tu nombre, y que tu amor estalle
en mí, como granada *o* girasol de fuego,
(“Feliche [2]”, de *De los príncipes*)

Otros cuerpos *o* escollos nos rodearán a ambos,
solos en un momento, tú y yo solos, sin nadie.
(“Rencontre dans l’univers”, de *Otros poemas*)

Una vez sustituido el nexa conjuntivo por su equivalente verbal, el significado se esclarece sin mayores dificultades: el “deseo es como un barco”, los “deseos son como dedos cortados”, la

287 Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre, op. cit.*, pp. 370–373. Según José María Valverde, la disyunción con valor metafórico “acerca también los dos términos, pero rompe la jerarquía y los une, los confunde, hasta el punto de hacerlos intercambiables, y, aún más, de identificarlos en uno solo. El ‘o’ equivale al ‘o sea’” (“De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre [y de la sintaxis a la visión del mundo]”, en José Luis Cano [ed.], *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1981, p. 67).

288 En palabras del propio Aleixandre: “Yo me entrego con furiosidad [*sic*], me absorbo y me destruyo, y deseo la aniquilación, en el éxtasis, para no despertar. Porque todo despertar es desolación. La hermosura del mundo es irresistible, pero la existencia individual es un destierro de esa enajenada comunicación en que yo viviría. Y de la que sólo el amor me da su remedo.” (Carta de Vicente Aleixandre a Ricardo Molina, con fecha 18 de marzo de 1948, en Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina, op. cit.*, p. 164).

“granada es como girasol de fuego” y los “cuerpos son como escollos”. En los ejemplos primero y tercero se asigna al sustantivo inicial un segundo vocablo que obra como una extensión atributiva de valor dinámico o plástico. En el segundo caso el “deseo”, expresado como un impulso fallido, pierde su motivación idealizadora. En el cuarto, por último, la conjunción imaginativa descubre el “cuerpo” ajeno como una alteridad incognoscible en su insularidad. El procedimiento estilístico, coincidente en la forma, no evidencia una parigual significación, como era de esperar en autores de muy diferente compromiso estético.

La conjunción sinecdóquica²⁸⁹ no tiene como propósito unificar dos realidades dispares en una sola entidad unitaria, sino, por el contrario, resaltar de una totalidad su porción estéticamente más sobresaliente. Así ocurre en el siguiente ejemplo:

Cuerpo o rostro vivido. Sin causa, una conmoción nos anega,
 (“Por una fotografía, de *Los silencios*)

Antes que el ser amado, concebido como individuo de integridad indivisible, interesa su semblante, de más grata rememoración.

La conjunción adjetivante²⁹⁰ reúne dos sustantivos, el segundo de los cuales desarrolla una función calificadora del término primero. Trasladamos dos ejemplos confirmadores:

cualquier grito o agonía de un alma. No contesta.
 (“El silencio”, de *Los silencios*)

guardan, aprietan breves tal cintura o ensueño.
 (“Horizontes o nubes”, de *Por la pendiente oscura*)

El “grito o agonía” indica la idea de un grito agónico, como la “cintura o ensueño” expresa la noción de cintura ensoñadora.

VII.1.4.2. La inversión de los planos integrantes de la metáfora

289 Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre, op. cit.*, p. 374.

290 *Ibid.*, p. 375.

La dislocación de los niveles constructivos de la metáfora es uno de los estilemas más característicos de la lírica alejandrina. Consiste en la permutación de los planos integrantes del complejo metafórico, de modo tal que el nivel evocado ocupe, por simple desplazamiento en el orden sintáctico, el lugar que debiera corresponder al nivel de realidad. Como es sabido, el título mismo de uno de los poemarios alejandrinos ilustra la formulación expresiva de este artificio. En vez de “labios como espadas” escribe “espadas como labios”. Se obtiene así “una expresión enormemente intensa (procedente del concepto de amor como destrucción, beso como muerte), expresión cuyo pensamiento muy condensado es el siguiente: ‘los labios son esencialmente espadas que adoptan, que fingen forma de labios’²⁹¹. Algunos ejemplos demostrativos abonan la utilización de esta fórmula expresiva:

Al cielo elevan –cálidos cuchillos
 en la dulce campiña y serranía–
 su vertical estirpe las palmeras.

(“Seis sonetos a Córdoba, VI”, de *El aire que no vuelve*)

La soledad es un nombre. Más que esto. Si existes,
 en ti está, latente tal semilla en la tierra,
 para un día florecer como lanza
 –desplegada corola de colores sombríos–.

(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

En los dos fragmentos aducidos el término irreal antecede al término creíble. Una disposición ordenada de ambos componentes ofrece el siguiente resultado: “las palmeras son como cuchillos” y “la corola es como una lanza”. En ambos se advierte una traslación sustantiva, una “transustanciación” en definición bousoñiana²⁹², causada por la transposición de realidades, cuya más inmediata consecuencia es el carácter eminentemente plástico de la metáfora resultante. Esta plasticidad, que en la poesía alejandrina sirve para unimismar en amorosa convergencia la naturaleza multiforme de los seres²⁹³, guarda en la lírica de Julio Aumente una estricta conformidad con el buscado predominio de las cualidades sensoriales.

VII.1.4.3. Los símbolos disémicos de confinamiento y plenitud

291 *Ibid.*, p. 280.

292 *Ibid.*, p. 279.

293 *Ibid.*, p. 281.

Del extenso repertorio irracional alexandrino, ilustrativo de un complejo pensamiento lírico, se consideran únicamente dos simbolizadores como objeto de indagación crítica. El significado más usual de los límites es el de término o fin. Se lee en “Juventud”²⁹⁴, poema incluido en su libro *Ámbito*:

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

Se le caerán un día
límites. ¡Qué divina
desnudez! Peregrina
luz. ¡Alegría, alegría!

La misma significación irracional desempeña en estos dos ejemplos extraídos de *Sombra del paraíso*²⁹⁵:

Estos límites que me oprimen,
esta arcilla que de la mar naciera,
(“No basta”)

¡Todo es hermoso y grande! El mundo está sin límites.
(“Adiós a los campos”)

En el primer caso los extremos inhibidores del sujeto poemático impiden su plena confusión con la materia primigenia. En el segundo, la ausencia de términos limitadores manifiesta la vastedad inmensurable de la realidad, infundida de una grandiosa plenitud. Prima en ambos, como nota común y determinativa, el deseo de abismarse en la creación, el afán de comunión ontológica con el entorno.

En Julio Aumente este símbolo, privado de complejas derivaciones metafísicas, se halla reducido estrictamente a su significación de reclusión o delimitación:

294 Vicente Aleixandre, *Ámbito*, edición de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Castalia, 1990. Este crítico apunta en el análisis de este poema: “Estos *límites*, que aquí en ‘Juventud’ aparecen por vez primera como una resistencia dolorosa, son para el poeta, recluso en su habitación de convaleciente, y sin que medie simbolismo ninguno, las cuatro paredes que le rodean [...] pero también son las prisiones del cuerpo, que una vez anuladas con la muerte supondrán la liberación y la armoniosa unión con el universo.” (p. 117).

295 Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1986.

Alma del hombre, alma, abre tus resortes.
Da un nombre a tu deseo. Mas no sólo ese anhelo
que nada exprese sino la angustia de un límite.
(“Una roca dejamos...”, de *Los silencios*)

Es mío el aire, lo que abarcas
entre tus brazos, ese espacio,
límite o cárcel para alguien
que vivir quiere en tus prisiones.
(“Si tú me abrazas...”, de *Los silencios*)

La “angustia de un límite” es el contorno infranqueable del cuerpo deseado, idea presente en la segunda estrofa como remozada formulación del concepto de cárcel de amor medieval. Considerados ambos casos en su conjunto, tenemos que el cuerpo ajeno no es solo límite, sino también confinamiento placentero para el amante, cuya existencia, paradójicamente, se halla así gozosamente cumplida.

El segundo símbolo digno de consideración, sangre, puede racionalizarse como existencia común, tras una reducción esencial de su simbolizado:

Boca con boca dudo si la vida es el aire
o es la sangre. Boca con boca muero,
respirando tu llama que me destruye.
(“Sierpe del amor”, de *Sombra del paraíso*)

¿Quién dijo que ese cuerpo
tallado a besos, brilla
resplandeciente en astro
feliz? ¡Ah, estrella mía,
desciende! Aquí en la hierba
sea cuerpo al fin, sea carne
tu luz. Te tenga al cabo,
latiendo entre los juncos,
estrella derribada
que dé su sangre o brillos
para mi amor. ¡Ah, nunca
inscrita arriba! Humilde,
tangible, aquí la tierra
te espera. Un hombre te ama.
(“No estrella”, de *Sombra del paraíso*)

En el primer ejemplo queda claramente explicitada la identificación entre “vida” y “sangre”. En el segundo caso, el “cuerpo” de la amada es una “estrella”, asimilación metafórica que culmina en el sintagma conjuntivo de valor imaginativo “sangre o brillos”, en el que “sangre” representa la existencia absoluta de la criatura amada y “brillos”, la luminosidad estelar que emana de aquella.

En nuestro autor se reitera la igualdad mentada:

sangre o acero en tu sonrisa;
(“Un tibio sol...”, de *Los silencios*)

En la noche sin sangre el árbol su ala aquieta
y el verano revela su resplandor antiguo.
(“Procesión sobre el río”, de *Los silencios*)

El verso primero se constituye por exclusión de dos significantes irracionales, “sangre” y “acero”, que declaran la contraria naturaleza del amor: sentimiento apacible en el instante de enardecida entrega o afecto conturbador en los momentos de discordia. En el segundo ejemplo la “sangre” encubre simbólicamente la noción de vida en la “noche” mortecina.

VII.1.5. La influencia cernudiana

Cernuda, desde muy temprana fecha, fue un ejemplo literario para los poetas cordobeses, quienes se sintieron atraídos por el contenido sentimentalismo, la sobria elegancia, el tono elegíaco y la inclinación bucólica de sus versos²⁹⁶. La antinomia cernudiana centrada en una realidad contradictora del deseo²⁹⁷ se muestra como una constante poética en el grupo *Cántico*. Bernier, al igual que el poeta de la Generación del 27, asume como propia “la dicotomía realidad y deseo, términos que corresponderían a los de representación y voluntad según Schopenhauer”²⁹⁸. En García Baena “la gravedad de línea cernudiana se refleja a veces en la

296 Olga Rendón Infante, “Los poeta de *Cántico* y la Generación del 27”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 13, 2008, p. 175.

297 “Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la ‘idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia’ según la frase de Fichte.” (Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral editores, 1975, p. 872).

298 Daniel García Florindo, “Juan Bernier o La compasión pagana”, en Juan Bernier, *Poesía completa, op. cit.*, p. 23. No conviene excluir, al igual que ocurre en Julio Aumente, otras “distintas oposiciones derivadas del sistema poético de Bernier basado en la bipolaridad belleza–crueldad”, como, por ejemplo, “ideal–real”, “naturaleza pura–

tensión con que se tratan dichos temas, sobre todo la antinomia realidad / deseo. En ellos, la acotación de ámbitos íntimos, perfilados, a veces, con proyección social conflictiva intensifican el matiz elegíaco.”²⁹⁹. Ricardo Molina, por su parte, “concilia en su poesía idealidad y realidad. Así, apuesta por un lenguaje esteticista sin olvidar los principios básicos de la filosofía del momento, cuales son ‘Dasen’ (‘ser-en-el-mundo’), ‘L’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait’ (‘El hombre no es otra cosa que lo que él mismo se hace’) o ‘Yo soy yo y mi circunstancia’”³⁰⁰

Esta persistente admiración hacia el poeta de *Los placeres prohibidos* se trasmuta en tributo casi reverencial en el *Homenaje a Luis Cernuda*, número doble de la revista correspondiente a los meses de agosto-noviembre de 1955. En opinión de Amparo Amorós, al comentar este número homenaje, “lo que más sintonizaba con el talante del grupo cordobés fue el vitalismo hedonista del primer Cernuda, la captación de la realidad a través de los sentidos, la belleza descubierta con exaltación en la naturaleza o en los cuerpos, la mitificación nostálgica de un espacio (Sansueña) y de una edad en la que la inocencia era conciencia aguda de un universo que se ofrecía sin reservas a la contemplación del poeta.”³⁰¹. Dos fueron los propósitos que guiaron su publicación: la oportuna reivindicación de un poeta andaluz en el exilio y la recuperación estética de un *corpus* poético prontamente olvidado³⁰². Se recogieron en él artículos de Vicente Núñez (“Sobre tres temas cernudianos”), Ricardo Molina (“La conciencia trágica del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda”), Juan Bernier (“La antifantasia poética y Cernuda”) y Pablo García Baena (“Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda”), además de composiciones de Ricardo Molina (“Oda a Luis Cernuda”), Mario López (“La sangre”) y el propio Julio Aumente (“Homenaje a Luis Cernuda”)³⁰³. La influencia cernudiana resulta un hecho incontrovertible en la

ciudad contaminada” o “deseo–pecado” (Daniel García Florindo, *La poesía de Juan Bernier...*, *op. cit.*, p. 455).

299 Teresa García Galán, *Esteticismo como rebeldía...*, *op. cit.*, p. 246.

300 José María de la Torre, *La obra poética de Ricardo Molina*, *op. cit.*, p. 316.

301 “Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939”, en José Manuel de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, p. 22.

302 *Ibid.*, p. 176.

303 La reacción de Cernuda al homenaje de los poetas cordobeses fue muy positiva: “El número, cómo no, me ha gustado mucho y me ha conmovido hallar tantos amigos con los que apenas creí contar. De los trabajos críticos, el de usted [Ricardo Molina] y el de Vicente Núñez son los que me interesan más. Por eso le envió estas líneas para agradecerle su trabajo sobre mis versos.” Y añade seguidamente: “Le ruego dé las gracias a todo el grupo de ‘Cántico’: a Juan Bernier, a Pablo García Baena, a Julio Aumente (¿omito algún nombre?), diciéndoles cuánto bien me ha hecho ver que no estoy tan solo como a veces me figuro; la amistad, la generosidad de ustedes para conmigo es cosa de gran valor para mí. Al fin y al cabo, si se escribe es para hallar amigos, y ustedes me han demostrado con largueza cuán amigos míos son.” (Oga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda*, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, *op. cit.*,

conformación del credo poético del autor estudiado, de manera particular en ciertas similitudes sintácticas y simbólicas. A este respecto, confesará a Rosa Luque Reyes “tuve un momento de influencia de Cernuda, como todos; quizás en *Los silencios*”³⁰⁴.

VII.1.5.1. Las fórmulas de comparación

El adverbio tal presenta una función relevante en el sistema poético cernudiano. Si, por un lado, responde a una función modal, por otro, justifica la compenetración comparativa entre dos elementos. Ya Cernuda lo había incorporado a su poesía³⁰⁵:

Este cónclave fantasmal que los evoca,
ofreciendo tu sangre tal bebida propicia
para hacer a los idos visibles un momento,
perdón y paz os traiga a ti y a ellos.
(“La familia”, de *Como quien espera el alba*)

Y placer y dolor se ofrecen siempre
tal mundo virgen para cada hombre;
así mi pena inculta es nueva ahora.
(“Amando en el tiempo”, de *Como quien espera el alba*)

La secreta premura de la savia, ascendiendo
tal si fuera el latido de su propio destino.
(“El árbol”, de *Vivir sin estar viviendo*)

Su uso queda también ampliamente testimoniado en la poesía de Julio Aumente:

Tal, en una pretenciosa ciudad de trópico
como dorado pez entre los cristales de un acuario
mira caer la lluvia, cansadamente,
fina y tenaz, pensando en otro cielo.
(“Funeral por una joven pequinesa”, de *Los silencios*)
Por ante tu presencia, sube
un alma como incienso litúrgico;
hacia tu rostro, el humo limpio y oscilante
de un cigarrillo tal antorcha,
ofrenda del creyente ante la efigie de su Dios,
a quien dirige sus confiadas súplicas.

113–114).

304 Rosa Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 84.

305 Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.

("Por una fotografía", de *Los silencios*)

Si en la lírica moliniana son "necesidades expresivas y no influencias (sin negarlas, por supuesto) las que hicieron incorporar dicho adverbio"³⁰⁶, en Julio Aumente es ineludible el influjo cernudiano en la apropiación de esta forma adverbial. Este adverbio comparativo tiene, por tanto, un mismo antecedente literario y unas idénticas causas explicativas como son la presteza y la simplicidad estilísticas en las recíprocas asociaciones de los componentes relacionados.

Consideración de la misma especie merece el comparativo como tanto en Cernuda como en Julio Aumente. Cernuda escribe:

con cuerpos a la sombra de ramas como flores
(“Quisiera estar solo en el sur”, de *Un río, un amor*)

y vuestros brazos caen como cataratas macilentas,
[...]
cuando el deseo es como una cálida azucena.
(“Dans ma péniche”, de *Invocaciones*)

Como nube feliz que pasa sin la lluvia,
como un ave olvidada de la rama nativa,
(XIV, de *Donde habite el olvido*)

Las estructuras sintácticas, en su diseño más elemental, se componen de una partícula comparativa y un sustantivo (“como flores”) y, en su articulación más elaborada, de un tercer elemento adjetivo que califica la forma nominal (“como cataratas macilentas”, “como una cálida azucena”). Ambos esquemas se reiteran sin variación alguna en la poesía de Julio Aumente. El primero, en estos versos:

Cuerpo como arañas, alma como arañas,
dedos como arañas subían o bajaban por sus muslos.
(“La histérica”, de *Los silencios*)

El segundo, en estos otros:

Silenciosos jardines como un palacio abandonado,
(“Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*)

306 José María de la Torre, *La obra poética de Ricardo Molina, op. cit.*, p. 377.

El amor huye de las manos
como la espuma fugitiva.
(“Eneasílabos”, de *El aire que no vuelve*)

Se ha de observar la inmediatez del vínculo instaurado, sustentado en la sobria conjunción de los miembros constituidores. En esta agregación, sin embargo, los dos términos aunados no se compenetran en una misma entidad, y así, al permanecer diferenciados, la realidad poética se hace más plural y rica de esencias.

VII.1.5.2. Los símbolos disémicos de anulación y perduración vitales

Los símbolos provenientes de la lírica cernudiana validan, en simplificadora distinción, un significado simbólico de carácter negativo, o bien, una significación irracional de tono afirmativo. El muro, la nube y la sombra son símbolos de restricción existencial, referentes irracionales de una limitación física, un ideal irrealizable o una reducción de plenitudes ontológicas.

En la expresión poética cernudiana el muro refiere el imposible cumplimiento de las esperanzas individuales, consecuencia ineludible de convenciones sin sentido³⁰⁷:

El afán, entre muros
debatiéndose aislado,
(III, de *Primeras poesías*)

El día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro,
un muro, ¿no comprendes?
un muro frente al cual estoy solo.
(“Telarañas cuelgan de la razón”, de *Los placeres prohibidos*)

Transmite igualmente la noción de impenetrabilidad corporal, en la que el cuerpo semeja un “muro infranqueable”³⁰⁸:

Ni gozo ni pena; fui niño
prisionero entre muros cambiantes;
(VII, de *Donde habite el olvido*)
El invisible muro

307 Philip W. Silver, *Luis Cernuda...*, op. cit., p. 137.

308 Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras...*, op. cit., p. 64; Philip W. Silver, *Luis Cernuda...*, op. cit., p. 137.

entre los brazos todos,
entre los cuerpos todos,
islas de maldad irrisoria.
(XV, de *Donde habite el olvido*)

Y ya es tan sólo tu recuerdo
quien yerra y pasa, acariciando
el muro de los cuerpos
("A un poeta muerto", de *Las nubes*)

En la poesía de Julio Aumente, el muro puede igualmente representar una limitación o impedimento restrictivos, que en ocasiones bordean la angustia metafísica:

Si recortas tus alas tendrás respeto eterno
—si no alzares la vista más allá de los muros—.
("Bajo la lluvia mira...", de *El aire que no vuelve*)

El silencio es un muro, denso muro que ahoga
cualquier grito o agonía de un alma. No contesta.
("El silencio", de *Los silencios*)

Como delineación material del cuerpo se encuentra presente en:

El camino termina. No son necesarias luces
para atravesar imposibles un muro o un alma como esponja.
("Una sombra y sus nubes", de *Los silencios*)

miro correr tu extenso curso
—aún corto tiempo o muro fluentes—.
("Un tibio sol...", de *Los silencios*)

En el primer caso el nexos disyuntivo hace suponer una cierta relación unitiva entre cuerpo, término elidido, y "alma", segundo componente asociado. En cuanto metáfora *in absentia*, el cuerpo es un "muro", y este, a su vez, como símbolo disémico, especifica la impenetrabilidad ontológica. En el segundo ejemplo el "extenso curso" hace alusión a la vida que, en su líquida fluencia, principia como estimulante promesa; el "corto tiempo", a los años tempranos; el "muro", contradiciendo su pétreo firmeza, al cuerpo de efímera perduración ("fluentes").

Las nubes en Cernuda simbolizan la vaguedad indolente del deseo, el sueño inalcanzable, la pasividad³⁰⁹, significaciones corroboradas por estos ejemplos:

Un día comprendió cómo sus brazos eran
solamente de nubes,
imposible con nubes estrechar hasta el fondo
un cuerpo, una fortuna.

(“Desdicha”, de *Un río, un amor*)

Adolescente fui en días idénticos a nubes,
cosa grácil, visible por penumbra y reflejo,
(VII, de *Donde habite el olvido*)

Eras tierno deseo, nube insinuante,
(XIV, de *Donde habite el olvido*)

En Julio Aumente el sentido simbólico de las nubes se esclarece a partir de un mismo esquema visionario de ensoñación e imposibilidad:

Esa caricia en tu mirada
que siempre pones en las cosas,
sobre las nubes o el amante
o en tu carnal misma hermosura.

(“Eneasílabos”, de *El aire que no vuelve*)

Ya está todo perdido, pues tuviste, alma,
lo que durante años querías –o tal vez no era eso–,
lo que buscabas. Di. Una sombra y sus nubes
imaginarias sigues, irreal, sólo en ti existente.
No hay más. Detente. Es todo.

(“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

Porque nubes o esperanzas,
ni tesoros ni cielo azul
nada valen sin amor, su sangriento presente
si no estás, ciego quedo en un mudo universo.

(“Quien puso su tesoro”, de *Por la pendiente oscura*)

En la primera estrofa las nubes plasman un ideal arquetípico de levedad y belleza etéreas, mientras que el ser amado particulariza como sujeto concreto esa hermosura de abstracta

309 Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea...*, op. cit., p. 348; Luis Antonio de Villena, “Luis Cernuda, entre el exilio y las metáforas”, en Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984, p. 34.

perfección. En los dos ejemplos siguientes indican la apetencia insatisfecha, el deseo incumplido de las ilusionadas esperanzas con las que el amor pudiera gratificarnos.

La sombra, como proyección visionaria de un estado sentimental efímero y caduco, constata simbólicamente una inexistencia esencial³¹⁰ o comunica la luminosidad eclipsada de la criatura recreada en su fulgor³¹¹. Son de Cernuda los siguientes ejemplos:

ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos,
("Otros tulipanes amarillos", de *Como quien espera el alba*)

Y vuelve aquel anhelo
de apresar un perfume,
de estrechar una sombra,
("El perfume", de *Vivir sin estar viviendo*)

Bien sé yo que esta imagen
fija siempre en la mente
no eres tú, sino sombra
del amor que en mí existe
antes que el tiempo acabe.
("Poemas para un cuerpo. IV. Sombra de mí", de *Con las horas contadas*)

A Julio Aumente se deben estos otros:

Sombras o fantasmas perdidos
andan junto a nosotros; buscan también sus labios
que perdieron un día por beber de un color.
("La soledad es un nombre...", de *Los silencios*)

Tú, a mi lado, casi inadvertidamente,
estás como una fugitiva mancha de vida y de color;
estás como una sombra muerta y olvidada
a la que yo me siento indiferente casi.
("Inasible", de *De los príncipes*)

La hermosura entristece. Lo eres donde ahora
estás, aunque una sombra seas sólo.
("La hermosura entristece", de *De los príncipes*)

310 José Teruel Benavente, *Los años americanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-Textos, 2013, p. 155.

311 Philip W. Silver, *Luis Cernuda...*, op. cit., p. 161.

Un análisis preciso del primer ejemplo muestra su innegable débito cernudiano. En primer lugar, “sombras” sugiere la ausencia fantasmal de la persona amada, ineludible consecuencia del carácter transitorio del amor. No solo “sombras” debe su sentido irracionalista a la lectura de Cernuda, sino igualmente “labios” y “color”:

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,
dormidas en su amor, en su flor de universo,
el ardiente color de la vida ignorando
sobre un lecho de arena y de azar abolido.

(“Sombras blancas”, de *Un río, un amor*)

Adiós, dulces amantes invisibles,
siento no haber dormido en vuestros bazos.
Vine por esos besos solamente;
guardad los labios por si vuelvo.

(“He venido para ver”, de *Los placeres prohibidos*)

Si el amor es un nombre, una experiencia inútil de los labios.

(“Apología *pro vita sua*”, de *Con quien espera el alba*)

A la luz de estos ejemplos cernudianos, “labios” y “color” conceptúan la existencia como una experiencia afectiva de intenso cumplimiento o deficiente realización. Tomando en consideración estas breves indicaciones, los amantes de “La soledad es un nombre...”, de inaprensible sustancia o eventual existencia (“sombras”), ansían una encarnación amorosa (“labios”) de imposible consecución (“color”). En los dos últimos ejemplos aumentianos “sombra” se comporta como símbolo de incorporeidad o recuerdo de pretéritas experiencias.

A diferencia del anterior elenco irracional, determinado semánticamente por la desposesión o anulación de propiedades esenciales, los símbolos de intensificación vital, como mar y ángel, suponen la manifestación inequívoca de un estado culminante en la captación afectiva o sensorial de realidades primigenias. La representación simbólica del mar en la poesía cernudiana acentúa la alegría incólume de vivir y el amor pasional:

Si un marinero es mar,
rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,

(“Los marineros son las alas del amor”, de *Los placeres prohibidos*)

el mar es un amante,

fiel respuesta al deseo.
(VI, de *Donde habite el olvido*)

Eras el mar aún más
que las aguas henchidas con su aliento,
(“A un muchacho andaluz”, de *Invocaciones*)

En la lírica de nuestro poeta, la plenitud inabarcable experimentada ante la contemplación del ser amado se cumple, como en Cernuda, mediante la visionaria igualación del cuerpo deseado con una vasta extensión acuática³¹²:

Tus ojos son el mar,
el mar eres tú mismo
–bronce aún débil–, un cielo
pesa en tus hombros, vivo
(“Paseo marítimo”, de *Los silencios*)

Como demostración última de la indeleble pervivencia de Cernuda, conviene revisar en sus extremos más esenciales la génesis y la composición de “Nuestro reino” (*Los silencios*). El concepto esencial del poema remite a la idea cernudiana del amor “como instante feliz entre tormentos” (poema XI, de *Donde habite el olvido*), afecto a un tiempo vivificante y condenatorio. En la obra de Julio Aumente la pasión amorosa se concibe también desde la contrariedad existencial, como vivencia regocijada (“dulce”) o desilusionada (“amargo”):

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
[...]
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles

Los procedimientos metafóricos y simbólicos, estudiados con el debido pormenor en capítulos sucesivos, ilustran la influencia incontestable de Cernuda. El amor como “reino”³¹³, expresión no

312 José Enrique Martínez Fernández, *Grupo Cántico...*, op. cit., p. 95.

313 Las dos ecuaciones metafóricas esenciales de la composición se hallan legitimadas intertextualmente. La primera ([amor =] “reino”) aparece justificada por el título mismo de uno de los poemarios del poeta, *De los príncipes*. Si los amantes son “príncipes”, su “reino” claramente es el del amor. Los integrantes del segundo binomio ([seres amados =] “ángeles” = “alas”) aparecen reflejados en estos tres casos:

Amantes, si guardé vuestras alas
(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

uniones que nos hacen unos momentos
libres como ángeles volar con prestadas alas.
(“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

solo de un territorio de anchurosos confines sino también de una propensión afectiva, encuentra precedentes en el poeta sevillano:

Que derriben también imperios de una noche,
monarquías de un beso,
(“Todo esto por amor”, de *Un río, un amor*)

El país es un nombre;
(“De qué país”, de *Los placeres prohibidos*)

La inmaterialidad angélica del ser amado requiere una doble justificación estética, como ángel y como alas. El ángel cernudiano, al idealizar el cuerpo masculino de apolíneas proporciones según un canon de helénica belleza, espiritualiza el deseo homosexual y lo purifica de inconvenientes connotaciones eróticas:

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
(I, de *Donde habite el olvido*)

sólo vive quien besa
aquel cuerpo de ángel que el amor levantara.
(XII, de *Donde habite el olvido*)

La reducción sinecdóquica (“alas”) de una realidad estipulada ilógicamente encomia la inasible ingravidez de la criatura amada, concebida bajo especie espiritual o angélica:

Los marineros son las alas del amor
(“Los marineros son las alas del amor”, de *Los placeres prohibidos*)

En opuesto y complementario sentido, las “alas” no simbolizan tan solo la aspiración incumplida de una experiencia afectiva fecunda, sino también la frustración entristecedora:

lo que en la luz fue impulso, las alas,
antes candor erguido,
a la espalda pesaban sordamente.
(X, de *Donde habita el olvido*)

Arcángel de unas horas a tus cielos te vuelves,
tus alas solitarias recamadas de lágrimas.
(“Vida y muerte, ¿qué son sino invisibles pájaros...?”, de *De los príncipes*)

Se individualizan los tres términos probatorios de las dos equiparaciones: la criatura deseada, elemento elidido, en el primer ejemplo; las “alas”, síntesis sinecdóquica, en el segundo; y el “arcángel” o “ángel”, nivel evocado, en el segundo y tercero.

O señalan la inestabilidad y la fugacidad de la experiencia amorosa:

Las lágrimas sonrían,
la tristeza es de alas,
y las alas, sabemos,
dan amor inconstante.
(“Nevada”, de *Un río, un amor*)

En consonancia con la angeología cernudiana, en la poesía de Julio Aumente el ser amado, exornado de imponderables cualidades, es objeto y término de una angelical transustanciación de su humana esencia (“Dorados brazos, / forma de ángel”). Las “alas” anuncian tanto la belleza en su más elevada expresión cuanto la naturaleza variable del sentimiento amoroso. Mediante el concurso de una serie metafórica y otra simbólica, los amantes, figuras angelicales conjeturadas a través de sus “alas”, pueden motivar un estado de complacencia (“mármol”, “vidrio”, “tierra”) o desagrado (“cera”, “veneno”, “acero”):

Amantes, si guardé vuestras alas
que corté en un momento cuando entornábais [*sic*] los ojos
–alas de cera o mármol, vidrio o veneno, acero o tierra–,
es todo cuanto del amor obtuve.

La composición se asemeja por la distribución de su materia verbal a otro poema cernudiano:

Unos cuerpos son como flores,
otros como puñales,
otros como cintas de agua;
pero todos, temprano o tarde,
serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre.
(“Unos cuerpos son como flores”, de *Los placeres prohibidos*)

El procedimiento asociativo, de estímulo surrealista, hilvana en enumeración progresiva y yuxtapuesta los vocablos “cuerpo”, “flores”, “puñales”, “cintas de agua”, “quemaduras”, “piedra” y “hombre”³¹⁴. “Nuestro reino” estriba igualmente en una secuencia vinculante compuesta por “alas” y sus diferentes anexos atributivos (“de hiel”, “de tierra”, “de cristal”, “como cuchillos”, “cera”), serie concretada según una norma simétrica, paralelística y enumerativa de poemático desarrollo. Conforme a su regularidad conceptual, la primera estrofa se fragmenta en dos

314 Luis Cernuda, *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, edición de Derek Harris, Madrid, Cátedra, 2020, p. 97.

secciones: los dos primeros versos aluden al adjetivo “dulce”; los dos restantes conciernen al término “amargo”. Los versos primero y tercero se resuelven además siguiendo una lógica paralelística, de igual estructura interna:

Nuestro reino, por dulce, es como agua densa
entre altas rocas cerradas.
Nuestro reino, por amargo, es como cohortes de ángeles
agitando sus espadas en un lago de viento.

Las estrofas siguientes contienen una dispersión enumerativa de ese concepto primario (“reino”), conformado por una combinación de imágenes visionarias de similar distribución sintáctica:

Nuestro reino es de alas de hiel lívida,
[...]
Alas hay hechas como de tierra,
[...]
Otras [alas] son de cristal.
[...]
Alas hay como cuchillos

El poema es cernudiano en el conocimiento ambivalente del amor y en la transmisión sintácticamente concertada de esa duplicidad de sentido. No debe descartarse, en último término, el influjo gongorino, que aquí no cumple considerar, en la compleja trabazón metafórica y en la oscuridad expresiva dimanante de tan ardua palabra.

VII.1.6. La influencia de la Generación del 68

Una acotación temporal de la actividad creadora llevada a término por los poetas de la Generación del 68 permite conjeturar dos ciclos en el conjunto de sus manifestaciones líricas: el primero, entre 1965 y 1972, se singulariza por una voluntad iconoclasta y una inspiración de tono irracionalista, premisas acordes con la asunción consciente de una tradición poética innovadora; el segundo, a partir de 1975, sobresale por una dicción y sensibilidad líricas de individualidad más destacada³¹⁵. Una segunda hipótesis sitúa la propuesta culturalista caracterizadora de esta corriente poética entre 1968 y 1975³¹⁶. El poemario *La antesala*, cercano en forma y fondo a esta

315 Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos...*, *op. cit.*, p. 50.

316 Ángel Luis Prieto de Paula, Mar Langa Pizarro, *Manual de Literatura Española actual. De la transición al tercer milenio*, Madrid, Castalia, 2007, p. 55.

nueva concepción lírica, fue compuesto entre mediados de 1981 y febrero de 1985³¹⁷, es decir, su escritura se produjo con posterioridad a la última fecha de referencia. El previsible contagio estético entre los *novísimos* y el poeta de *Cántico* recorre dos opuestas direcciones. En primer lugar, según un criterio prioritario de prevalencia cronológica, el grupo cordobés habría influido en la particular visión del fenómeno poético desarrollada por la última promoción generacional. García Baena apunta en este sentido: “Ahora bien –asomó de nuevo la ironía de Pablo–, en la poesía hay cosas que flotan en el aire y hacen coincidir a gente que se conoce o no. No tengo por qué dudar de que cuando Gimferrer escribió *Arde el mar*, como le dijo a Pepe Hierro, no hubiera leído *Antiguo muchacho*”³¹⁸. En segundo lugar, es igualmente hacedera una trayectoria inversa, estéticamente plausible, contraria, no obstante, a un lógico desenvolvimiento temporal: “de los *novísimos* (una de las vertientes de la generación joven) a los poetas esteticistas andaluces.”³¹⁹ Esta segunda posibilidad no ha de ser soslayada en el estudio de la lírica aumentiana, habida cuenta de las proximidades observables entre *Cántico* y sus más recientes continuadores³²⁰.

En el poema “Adriática” (*La antesala*) la ciudad de Venecia aúna dos significaciones: espacio culturalmente construido, magnificado en el ápice de su fulgurante perfección o desdibujado en la decrepitud de su melancólica decadencia; o lugar donde convergen la experiencia personal y la reflexión íntima. Esta construcción conceptual se funda en una dualidad temática integradora, regida por la vecindad de la belleza caduca y la inexorabilidad de la muerte. Se genera así un “*locus* cultural, algo más amplio que un mero motivo literario, de la belleza hedionda, lo ruinoso, el esplendor de la decadencia.”³²¹ Esta composición tiene un meritorio precedente en “Venecia” (*Antes que el tiempo acabe*), de García Baena. La pieza, encabezada por

317 Luis Antonio de Villena, “El retorno a la poesía de Julio Aumente”, prólogo a *La antesala (1981–1983)*, en Julio Aumente, *Poesía..., op. cit.*, p. 166.

318 Javier Rodríguez Marcos, “El final del cántico creador de Pablo García Baena”, *El País*, 15 de enero de 2018, p. 24.

319 Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 36.

320 La buena sintonía entre unos y otros explicaría esta influencia recíproca. Según Luis Antonio de Villena, “fuimos la gente –los poetas– de la Generación del 70 quienes más contibuímos a sacar del olvido a un grupo admirable de poetas [*Cántico*]” (“Pablo, *in excelsis*”, *art. cit.*) Por su parte, otros autores, cercanos a la estética del grupo cordobés, apoyaron a las nuevas promociones. Manuel Álvarez Ortega “en aquellos primeros 70 defendía a los poetas que éramos de estética ‘novísima’ (aquí Marcos Barnatán, Antonio Colinas, Jaime Siles o yo mismo) de toda la grey de poetas sociales o confesionales que llenaban el café [Gijón] y a los que él denostaba como ‘manchegos’”. (Luis Antonio de Villena, “En la muerte de Manuel Álvarez Ortega (1923 – 2014)”, *El Mundo*, 15 de junio de 2014. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/en-la-muerte-de-manuel-alvarez-ortega-1923-2014/> [15/11/2021]). También Alfonso Canales, cuya poesía hace alarde de una sensibilidad afín a *Cántico*, desempeñó un papel decisivo en la concesión del Premio Nacional de Poesía a *Arde el mar*, de Pere Gimferrer (Jordi Gracia, “Introducción”, en Pere Gimferrer, *Arde el mar*, edición de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 1994, p. 61).

321 *Ibid.*, p. 288.

una cita del propio Baena, de “Bajo la dulce lámpara” (*Antiguo muchacho*), fue publicada en 1975 en la revista dirigida por el *novísimo* Antonio Martínez Sarrión *La Ilustración poética española e iberoamericana*. En opinión de Felipe Muriel, la afinidad con la estética propugnada por la poesía más reciente influyó en su elaboración³²². Obviadas las lógicas disimilitudes presentes en ambas composiciones, son irrefutables las semejanzas en el pulcro discurso poético, de plurales sugerencias esteticistas, y en la consternada constatación de una realidad de efímera belleza. Dos fragmentos, a modo de sucintas ilustraciones textuales, bastan para certificar la veracidad de este aserto:

Rige la podredumbre carnal con tu tridente,
caduceo florido, muslo, armiño encharcado,
mientras tus muros caen al liquen de tus labios,
góticas cresterías hacia el fondo,
hacia el silencio, lecho, adormidera,
a tu fango de hastío y sabiduría,
a tu esplendente fin inexorable,
Venecia.

(“Venecia”, de *Antes que el tiempo acabe*)

Veis el corrompido friso marmóreo del Palacio
que agua muerta corroe y cubre de verdina,
azul de la laguna con sus ondas arenosas,
oro viejo, oxidados cobrizos en las cúpulas de San Giorgio.

(“Adriática”, de *La antesala*)

Esta visión dialéctica, partícipe de un sustrato neobarroco, conforma la poesía inaugural de Gimferrer y Carnero. En “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”³²³, del primero de ellos, se estilizan los recuerdos que conserva el hablante poemático de su adolescencia en Venecia, “presentados como si formaran parte de un sueño.”³²⁴ Aunque el poema de Gimferrer se prodiga en disquisiciones reflexivas en consonancia con una rigurosa intelección del fenómeno poético, comparte con “Adriática” su reinterpretación esteticista de la realidad circundante. La belleza comparece como un luminoso ideal, cuyo escenario modélico será la ciudad italiana:

o aquél que allá en Venecia de belleza murió?

322 Felipe Muriel, “Introducción”, en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros...*, *op. cit.*, p. 117.

323 Pere Gimferrer, *Arde el mar*, *op. cit.*

324 Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 204.

[...]
cuando el mundo no puede soportar su ansiedad
de ser bello [...]
[...]
¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?

De idéntico modo, Guillermo Carnero, en su poemario *Dibujo de la muerte*, enfrenta la belleza imperecedera de la creación artística con la precariedad y fugacidad de la existencia humana³²⁵ Estas dos constantes temáticas, belleza y muerte, se constituyen en principios articuladores de la obra, entendida en su íntegra constitución o en su particular desarrollo³²⁶. En el poema “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta” son reconocibles ambas nociones nucleares en simbiótico vínculo. La finitud del humano devenir se enuncia como aseveración indisputable:

[...] quizás sea la muerte
la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra.

Y la belleza, en indivisa conjunción con la muerte, se insinúa en la tópica brevedad de la rosa:

mientras flotan sin rumbo cadáveres y rosas.

Como espacio originador de una experiencia subjetiva, segunda visión diferenciadora de la urbe veneciana, prevalece la incertidumbre existencial, elocuentemente expresada mediante una fórmula interrogativa tanto por Julio Aumente:

¿Existe en ti y en mí la vida? Cruzan los corpúsculos
 (“Adriática”, de *La antesala*)

como por Gimferrer:

¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que este ha sido
y este fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
 (“Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, de *Arde el mar*)

El verso de Julio Aumente contiene una dúplice interrogación, alusiva a la existencia o inexistencia de vida en el objeto poetizado o en el personaje lírico. En el caso primero, como se

325 *Ibid.*, p. 208.

326 Carlos Bousoño, “Estudio preliminar”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión...*, op. cit., p. 45.

ha expuesto anteriormente, el poeta se complace en la desolada descripción de un entorno material en estado de degradación y podredumbre irremisibles, en el que la vida, en su más entusiasta y ardorosa constatación, se halla ausente. En consecuencia, abundan los signos conscientes de la inanidad y el vacío anuladores: “corrompido friso marmóreo”, “agua muerta corroe”, “espíritu *defuncto*”, “corrupta sangre”, “podrida burbuja”, “espectrales aguas”. En cuanto al sujeto lírico, el contexto distópico niega, por correspondencia subjetiva con un entorno en perpetua desintegración, la plenitud ontológica del hablante poemático. La urbe decadente no alberga sino un endeble asomo de vida, insuficiencia compartida con quien, embriagado por la belleza en su más superlativa mostración, ha menospreciado la suya.

En “In pace” (*La antesala*) se asiste a la íntima claudicación del personaje poemático tras la ardorosa entrega a las percederas delicias corporales. Se celebra la hermosura, siempre insuficiente ante la brevedad de la memoria y los afectos malogrados:

cuerpos cuya hermosura tanto deseara y tuviera.
[...]
–nombres y rostros el recuerdo desentierra,
nombres ausentes, amantes olvidados–.

La vida intensamente disfrutada conduce a un estado de apartamiento y reclusión, que, desde un selecto y refinado esteticismo (“féretro violeta”), afronta la muerte como rendición ante las indignidades de la existencia y no como luctuoso tránsito:

Bien preparó el reducto, recluido
en su claustral recinto, voluntario;
belleza inanimada, los objetos que adora
ellos le dan cuanto los hombres niegan.
[...]
Aunque parece vivo, ya está muerto.
Dormido sueño en féretro violeta...

También en la poesía de Luis Antonio de Villena³²⁷ hallamos ejemplos de similar significación. Al arrebatado vitalismo inicial le sucede el abatimiento y la decepción de las horas postreras:

Seguro estoy que Aquiles (aun siendo viejo)
gustó siempre de las mismas cosas:
Los libros y los amables cuerpos.

327 Luis Antonio de Villena, *La belleza impura. Poesía (1970–1989)*, Madrid, Visor, 1996, p. 153.

Por lo demás ¿qué iba a hacer si el siglo
andaba duro, y nadie sabía que el placer
es bueno y convenía creer en *otra* vida,
qué apetece muy poco porque parece sueño?
Aquiles Tacio no cambió, seguro.
Pero sabía que, a veces (tristemente)
nos llega la estación final: El vencimiento.
(“A efigie pagana, pagano ejemplo”, de *Huir del invierno*)

En ambos poetas el apagamiento vital sucede a la enardecida experiencia, según la personal ética del desencanto tan estimada por uno y otro creador.

VII.1.7. Otras influencias contemporáneas

“El ángel de los celos” (*De los príncipes*) parece proseguir la angelología propuesta por Alberti en su poemario *Sobre los ángeles*. En la composición de Julio Aumente el ángel, conforme a la poética albertiana, concibe al emisario celeste como una espiritual exteriorización de estados sentimentales. Conviene, sin embargo, matizar oportunamente esta afirmación. Para Debicki los ángeles de Alberti no se identifican con elementos de la realidad, ni desempeñan una función simbólica o metafórica³²⁸. De acuerdo con esta premisa crítica, el ángel de nuestro autor muestra una similar hechura artística:

Un cerrojo de viento yo te pondría, imposible
mariposa cansada de su vuelo. Tus alas,
tu plumaje invisible, oh ángel de los celos,
para domarte en tu batir violento.
Puedo amarte en el frío,
donde candado o lanza nada pueden;
amarte en la soledad de mi cuarto.
Puedo amarte frente al mar abierto,
aun sobre la cúspide de una montaña.

Los ángeles de la obra albertiana evocan algún aspecto de la realidad. En opinión del citado crítico, el “ángel tonto” no guarda ningún parecido con un hombre de escaso entendimiento, mas nos hace pensar en él³²⁹. En Julio Aumente esta similitud es de imposible realización, al tratarse de una abstracción personificada, sin correspondencia exacta en el mundo real.

328 Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea...*, op. cit., p. 293.

329 *Ibid.*, p. 293.

La influencia recibida de la poética desarraigada y existencial se ciñe prioritariamente a la generación de un ámbito metafórico y simbólico por reiteración de términos. En esta corriente lírica la vulnerable condición humana ante la adversidad vital se halla metaforizada o simbolizada mediante un vocablo de frecuente uso. En José Luis Hidalgo el árbol ejemplifica la precariedad de la existencia y la inexorabilidad de la muerte:

Porque entonces, Señor, mi tronco seco,
sin la savia de Ti, se irá a la nada,
pero las ramas altas de mi vida
seguirán por tu luz alimentadas.

Y pasarán los años; mi madera
sobre el suelo caerá por Ti talada
y en su carne, ya tierra para siempre,
crecerán las raíces de sus ramas.

(“Los hijos”, de *Los muertos*)³³⁰

En Leopoldo de Luis es un pretexto simbólico para una reflexión de crepuscular acento en torno al aciago destino del hombre, abismado en un tiempo de desolación:

Somos árboles viejos.
Oh, raíces
que tierra de amargura ata y ahoga.
Cortezas de otras carnes seculares.
Y brazos frondescentes que remozan
su pobre algarabía en primaveras
de tristes aves y de oscuras hojas.

(“Bosque en ocaso”, de *Huésped de un tiempo sombrío*)³³¹

En Julio Aumente el árbol comunica una idéntica impresión de desamparo ante la existencia ensombrecida o transmite un desvalimiento análogo ante la soledad insoslayable:

Como turba la dicha de un día contemplar
un animal sin vida, un árbol derribado.
(“Memento”, de *El aire que no vuelve*)

Solos estamos otra vez. Irremediable. Siempre. Solos. Siempre,
con el alma desnuda ante el frío de un “¿quién?”.

330 AA. VV., *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, edición de Francisco Ruiz Soriano, Madrid, Castalia, 1997, p. 131.

331 *Ibíd.*, p. 235.

Así, árbol en la solitaria llanura
no puede retener el agua que pasa,
aun en un momento, si pleno, bañara sus tristes raíces.
(“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

En la poesía existencial de posguerra el silencio se presenta como atributo inherente a Dios, inmisericorde en su indiferencia ante la angustiosa queja del hombre. Antonio Gamoneda escribe en dos poemas sin título:

Nosotros te decimos: «Ven, Dios, ven a mis labios,
ven a mis uñas y a mi sed». Más tú
sólo eres verdad en el silencio.
(*La tierra y los labios*)

Es silencioso Dios. Yo no. Quién sabe
por qué esta y tanta cantidad de pena.
(*La tierra y los labios*)³³²

José Luis Hidalgo concibe el silencio desde una conciliación sinestésica de dos distintas percepciones sensoriales, una cromática (“azul”, “negro”) y otra acústica (omisión de sonidos). La primera atribución (“azul [...] silencio del mundo”) sitúa en una dimensión sideral las incógnitas suscitadas por un orbe de inextricable sentido ante el que no cabe una posible revelación divina; la segunda (“silencio negro”) define el radical desconocimiento frente al sombrío final que aguarda a nuestra existencia:

Dios es sobre vosotros. Azul tiene su carne,
azul su vasta sangre inmensamente lúcida;
azul es el silencio del mundo que os sostiene
contra el silencio negro que vuestra carne oculta.
(“Silencio”, de *Los muertos*)³³³

También Blas de Otero identifica el silencio último con la muerte que acecha inaplazable:

Y que la muerte, oh estremecimiento,
fuese el hueco sin luz de una escalera,
un colosal vacío que se hundiera

332 Antonio Gamoneda, *Edad*, edición de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 86 y 93, respectivamente.

333 AA. VV., *Primeras promociones de la posguerra...*, *op. cit.*, p. 125.

en un silencio desolado, liento.
 (“Basta”, de *Redoble de conciencia*)³³⁴

Como en los poetas nombrados, el silencio adquiere en la obra de nuestro autor magnitudes de cósmico desdén o inclemente imperturbabilidad ante el sinsentido de la vida:

Pide al cielo y a la tierra. Pide en vano.
Sólo oirás tu voz. Nadie otorga sino silencio.
 (“Nadie otorga”, de *Los silencios*)

Leve es el dolor y el cansancio. Leve también el asco
de sentir la vida resbalar bajo los pies como viscosa serpiente.
El aire absorbe todos los gritos
en su inmutable azul, nunca, nunca saciado.
 (“La desdicha llama a una puerta”, de *Los silencios*)

En el último ejemplo son manifiestas las afinidades representativas con los versos señalados de Hidalgo. Más allá de la náusea existencial, expresada mediante una imagen repugnante (“viscosa serpiente”), el aire, “azul” como el ámbito celeste, se muestra incommovible frente al dolor lacerante.

VII.2. Las confluencias temáticas y formales con el grupo *Cántico*

VII.2.1. Las afinidades temáticas

Los primeros poemarios de Julio Aumente se cohesionan en torno a una sostenida contraposición conceptual: de un lado, la realidad insatisfactoria; de otro, la afligida corroboración del deseo incumplido. En sus últimos libros, en cambio, el segundo término integrante del binomio cosmovisionario se halla desplazado por la incredulidad y el amargo escepticismo. En la composición “En este aire del Sur...” (*El aire que no vuelve*) se conjunta,

334 *Ibíd.*, p. 131.

desde una consideración bipolar, el testimonio imperativo de la plenitud existencial con la sombría constatación de una limitación desesperanzada:

El respirar un día vale el vivir cien años
–aunque sean uno a uno como un puñal lentísimo–.
Aunque mientras el sol –claro topacio– arde,
nuestras almas sean fuentes de perpétua [*sic*] amargura

En “Nunc” (*El aire que no vuelve*) la afirmativa invitación a una espiritual superación de las constricciones terrestres se halla neutralizada por la atracción de la exterioridad tangible:

Creada fuiste tú para el más noble vuelo,
[...]
Pero la duce tierra pesa en ti como losa,

En “La desdicha llama a una puerta” (*Los silencios*) el contraste semántico se asienta no tanto en una vaga difuminación conciliadora de nociones opuestas como en la difícil inteligibilidad de actos y pareceres incomprensibles en apariencia:

Hay gentes que lloran sin saber porqué
y sin saber porqué secan su llanto.
Gentes que miran una flor y sonríen
y gentes que pisan con sus pies las flores.

La lírica de Juan Bernier se construye igualmente en torno a una visión ampliamente contradictoria del hombre y su entorno. En “Pero él llamaba la muerte...” (*Aquí en la tierra*)³³⁵ la observación laudatoria de la existencia, renovada en cada inicio estrófico, se cumple mediante una idéntica articulación sintáctica (un verbo copulativo y una partícula comparativa) de fin concretador:

La vida es bella como una atmósfera en una noche de luna
[...]
La vida es bella como una aurora de abril
[...]
La vida es bella como esa lejanía de los astros
[...]
La vida es bella como un jacinto blanco que expira lentamente en un vaso de ágata,

335 Juan Bernier, *Poesía...*, *op. cit.*

En las estrofas pares, en cambio, se describe la crueldad humana mediante la descripción de la tortura de un personaje histórico:

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba,
[...]
Pero él llamaba la muerte, él la llamaba.
[...]
Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.

El poema atiende a la alternancia entre las construcciones analógicas, que alaban la belleza de la creación, y las sucesivas conjunciones adversativas, que rompen la unidad en la proclamación de la hermosura mundana³³⁶. En “Poema de la gente importante” (*Una voz cualquiera*) se execran los códigos indumentarios que coartan la libertad individual, y se prefiere, por el contrario, la humildad del atuendo común y la sexualidad desinhibida:

Cuando el ministro, negra curiana, vino con sus lentes de oro, eran gente importante.
Cuando el periódico en grandes letras anunció que el jefe del Estado venía
eran gente importante.
[...]
Pero cuando queríamos vivir nos desnudábamos e íbamos al río,
nos poníamos los pantalones rotos y la camisa vieja
e íbamos a los pinos, gateando entre las rocas.
[...]
Y cuando queríamos gozar, nos desnudábamos enteramente
y fundíamos nuestros besos, nuestra carne y nuestro sexo,

La dualidad cernudiana, formulada como indeclinable oposición entre la realidad de constitución imperfecta y el deseo estimulante, presenta su peculiar correlato en la poesía de Ricardo Molina como íntima contradicción entre una religiosidad cristiana de veraz intensidad y un paganismo de hedonistas satisfacciones. En opinión de Carlos Clementson, “hay un irreconciliable y antinatural conflicto entre la fe y la espontánea satisfacción de los sentidos.”³³⁷ El carácter binario de su cosmovisión poética fue ya percibido por Aleixandre, en una carta

336 Daniel García Florindo, *La poesía de Juan Bernier...*, op. cit., 2019, pp. 126, 418–419. Según este autor la poesía de Bernier se ordena en torno a dos ejes estructurales: “Por un lado, la idea de un mundo natural donde impera la belleza o lo sublime. Y, por otro lado, el mundo del hombre donde tienen cabida las realidades más injustas, incomprendidas o crueles.” (p. 433). También para Carmen Montes-Marchal “el mundo de Bernier está marcado siempre por la dualidad, y una de estas dualidades es la que separa el mundo real del mundo idílico.” (*Juan Bernier. Introducción a ‘Cántico*, trabajo de fin de grado, Universidad de Jaén, 2014, p. 33).

337 Carlos Clementson, *Ricardo Molina...*, op. cit., p. 126.

escrita al poeta cordobés en 1948: “Si estuviéramos juntos yo hablaría con usted del cruce que veo en su poesía: por un lado un enorme temperamento pagano, en los materiales (no me refiero a los temas) y en la fruición que usted siente por la belleza. Por otro lado, una inclinación espiritual que cae del lado cristiano. Ese cruce en su alma caracteriza mucho a su poesía.”³³⁸ Un poema, la “Elegía XXIX (*Elegías de Sandua*)³³⁹, justifica esta constante confrontación entre la renuncia ascética al placer y la infatigable búsqueda del deleite en la naturaleza exuberante, entre la invocación vehemente al ser supremo y el gozo propiciado por la vegetación lozana:

Dios mío,
cómo me atreveré a invocar vuestro nombre
si esta tierra de paso me parece tan bella.

Cómo osaré tan sólo pensar en vos, Dios mío,
si el soplo misterioso y frágil de la vida
me colma con su música
y su hálito ardiente hincha mi alma lo mismo
que una flauta silvestre,
y estas flores marchitas de la aurora a la tarde
y estos vientos que expiran en los verdes ramajes
y el azul de los cielos
y la inmovilidad vegetal de los campos
son bellos para mí, completamente bellos.

(“Elegía XXIX”, de *Elegías de Sandua*)

En el poema “Tentación en el aire” (*Rumor oculto*), de García Baena, la imposible conciliación entre el cristianismo, depositario de virtudes espirituales, y el hedonismo pagano, consagrado a la delectación de los placeres terrestres, se manifiesta mediante dualidades antinómicas de concepción diversa: “demonio”–“ángel”, “fuego”–“hielos”, “pensativos cipreses”–“ruines hierbas”, “carne”–“espíritu”, “cruda indiferencia”–“amable sonrisa”, “helado placer”–“llorar alegre”. El poeta se debate dolorosamente entre el subyugante esplendor de la carne y el remordimiento:

Quisiera ser la rota columna decadente,
aquel ángel mancebo perfecto entre sus bucles,
o mejor, el Apolo que ayer recibió culto

338 Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina*, op. cit., p. 160.

339 Ricardo Molina, *Obra poética completa*, Granada, Antonio Ubago, editor, Diputación de Córdoba, 1982.

[...]
un día volveré al alba, ya cansado,
con mis descalzos pies sangrantes de la senda
y lloraré las lágrimas –las que tú no ves nunca–,
hasta borrar el último recuerdo del pecado.

De la importancia suma del ángel en la poesía de Julio Aumente se ha dado ya oportuna noticia. Se ha establecido a tal fin una clasificación basada en la pertinencia funcional de atributos, si han sido sancionados por la teología o la creación artística (el ángel belicoso del Antiguo Testamento); o en la impropiedad de sus actos (“un ángel viene para apretar mi corazón”), cuando son el resultado de una deliberada actividad creadora. El propio Julio Aumente ha revisado la multitudinaria identidad de los ángeles bíblicos:

Pasemos una ligera vista por la historia angélica. Ya hemos nombrado a Miguel en la protohistoria sagrada. Sigamos con el ángel flamígero a las puertas del paraíso, ya prohibido a los primeros padres, expulsados de él. No menos papel tiene el de Sodoma y Gomorra en el genocidio hitleriano de aquellas ciudades exquisitas.

No olvidemos tampoco el del antiguo testamento que marca las casas de los primogénitos –antecesor histórico de los primeros ‘graffiti’ [*sic*]–.

Y por supuesto el de la lucha con Jacob, cuando la famosa escala.³⁴⁰

La causa de esta predilección es geográfica y estética, como el mismo poeta se ha ocupado de señalar:

–¿Y a qué se debe que les gusten a todos ustedes tanto los ángeles? Porque Miguel del Moral y Ginés Liébana se han pasado toda la vida pintándolos, y los poetas no han dejado de tomarlos como tema de inspiración.

–Cómo no me van a gustar los arcángeles si soy de Córdoba y ahí está San Rafael. Y además son un motivo estético.³⁴¹

Son numerosos los ejemplos que ilustran esta doble concepción, es decir, el ángel como imagen espiritualizada de la belleza, o bien, como figura iconográfica religiosa. En Juan Bernier el joven se transmuta líricamente en una entidad angelical que, en su descuidado tránsito, convoca y celebra las gracias juveniles. Desde una inclinación abiertamente homosexual, la metamorfosis angélica del cuerpo adolescente desempeña una función hermoreadora:

ante este olor de una nuca donde mi beso no se atreve a pararse

340 “Perfil humano de un divino: Pablo García Baena”, en *Homenaje a Pablo García Baena*, *op. cit.*, p. 6.

341 Rosario Luque Reyes, *Cántico...*, *op. cit.*, p. 80.

o este adivinado lirio o de nelumbo en cualquier ángel que pasa
y mi alma se enciende en una borrachera deslumbrante
porque la belleza es un hálito que cada ser derrama
(“Miro, ansiosamente miro...”, de *Aquí en la tierra*)

Comparece igualmente el ángel veterotestamentario, custodio del Paraíso, como símbolo de la impotencia del poeta ante la injusticia divina³⁴²:

Dos arcángeles abrieron las puertas de cedro del Paraíso, desde
donde se dominaba toda la tierra;
e iban cogidos de la mano y con la cabeza baja;
y Adán amaba a Eva y Eva a Adán
por el sendero que conducía a la puerta del destierro,
puerta abierta de yedra y cedro a los páramos fríos y a los desiertos calientes.
(“Poema del bien y del mal”, de *Una voz cualquiera*)

En el primer poemario de Ricardo Molina, quien se propuso “escribir sobre ‘Los Ángeles en la poesía romántica española’. Poema ‘La Angeliada’, en versículos”³⁴³, los seres celestes, próximos a la estética rilkeana, desempeñan nuevamente una función decorativa:

Y no sé a dónde voy, ni qué hago
y me olvido de todo contemplando
cómo besa la luna a un ángel en los párpados,
Endymión de este río...
(“Endymion”, de *El río de los ángeles*)

Sin embargo, en una distinta composición el poeta da cuenta de las diversas especies angélicas que loan a la Virgen, mediante una relación enumerativa sin un propósito propiamente teológico:

Reina que reverencian el ángel y el querube
cuando muestras tu gloria sobre cándida nube.

Reina que glorifican en hosanna sonoro
el serafín ardiente y el arcángel de oro.

[...]

Oh reina de los tronos y las dominaciones

342 Daniel García Florindo, *La poesía de Juan Bernier...*, op. cit., p. 154. Según este estudioso, Bernier se inserta en la tradición inglesa de los poetas visionarios decimonónicos (Wordsworth y Blake), influidos a su vez por *El paraíso perdido*, de Milton. No se puede excluir, en última instancia, el magisterio de Vicente Aleixandre (p. 155).

343 *Diario...*, op. cit., p. 52.

y de todos los santos y todas las legiones:

entre tanta alabanza no desdeñes la mía
y acepta el don humilde de este canto, María.
("Psalmos XXII. [Cántico a la Inmaculada]", de *Psalmos*)

Mario López, por el contrario, humaniza estos espíritus celestes al despojarlos de atribuciones sobrehumanas. En "El Ángel Custodio de Cañete de las Torres" (*Garganta y corazón del sur*)³⁴⁴ es descrito como un fornido labriego:

Es moreno y robusto como un hombre del campo
—de la divina estirpe del Ángel del Romance—
y ese brillo mundano que se advierte en sus alas
lo tomó en sus viajes por las torres barrocas.

En "El pueblo remoto" (*Garganta y corazón del sur*) ejercen un oficio popular:

Y ángeles camineros del horizonte ardían
por su nevada frente de lejanías dudosas

En García Baena "la presencia del ángel, como canon de belleza decadente y como elemento de la iconografía religiosa"³⁴⁵ queda atestiguada en "Agatha":

Unos [ángeles] llevaban trenzas negras como los pámpanos de la vid en octubre,
otros eran tan sólo sonrisa por el cielo
como agua derramada que volara entre nubes sin caer a la tierra
y algunos adornaban sus vírgenes cinturas
con llamas perfumadas, blancas como gardenias de diamantes y pájaros de nieve.

En este poeta resurge igualmente el ángel combativo de procedencia bíblica:

seguras de que el ángel de cabellos vengadores
vendría con la espada y la balanza
para pesar las túnicas bordadas de campanas.
("Las Santas Mujeres", de *Antiguo muchacho*)

344 AA. VV., *El fervor y la melancolía...*, op. cit.

345 Teresa García Galán, *Esteticismo como rebeldía...*, op. cit., p. 220.

García Baena aprendió “la estética de lo alado” de Luis Cernuda, de quien leyó la primera edición de *La realidad y el deseo* en ejemplar prestado por Juan Bernier³⁴⁶. Los seres angélicos como sublimación de la belleza corporal son, por tanto, parte constituyente de la belleza cotidiana. Es significativa al respecto esta declaración: “bellos rostros morenos, ágiles cuerpos rubios pasarán, entreabriendo el ala misteriosa de su entrega. El viajero sonrío: Sí, estamos en el paraíso.”³⁴⁷

En la lírica de Julio Aumente el cuerpo se concibe como residencia sacra del alma, según la enseñanza paulina revisada en un precedente apartado:

el fulgor de este [*sic*] alma que ha vuelto de su vuelo,
que ha vuelto de su vuelo para habitar de nuevo
su antiguo templo vivo, cuerpo bello y manchado.
(“Solos, en tu chalet, de madrugada”, de *De los príncipes*)

Esta misma concepción cristiana del cuerpo como morada del alma vuelve a aparecer en la poesía de Juan Bernier:

Tan sólo mirar.
¿Es un pecado que se vayan los ojos,
el que en el limpio cristal de la pupila apresemos imágenes,
ídolos de carne, y en nuestro templo propio, el aposento
del alma, lo escondamos?
(“Tan solo mirar”, de *Poesía en seis tiempos*)

Y se repite, con alguna variación embellecedora, en Vicente Núñez:

Mas no estaba mi cuerpo donde allí lo dejara,
sino el tuyo, vastísimo, como un templo de oro.
Y no le diste asilo. Y ya no tendré muerte.
(“Inmortalidad”, de *Ocaso en Poley*)³⁴⁸

El “alma” ha abandonado “la cárcel de su cuerpo” para refugiarse en el cuerpo áureo del ser amado, particular trasmigración de vaga ascendencia clásica³⁴⁹.

346 Felipe Muriel, “Introducción”, en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros...*, *op. cit.*, p. 57.

347 Pablo García Baena, “Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda”, facsímil del *Homenaje a Luis Cernuda* de la revista *Cántico*, Renacimiento, primer suplemento, 2001, sin número de página.

348 Vicente Núñez, *Poesía y sofismas. I...*, *op. cit.*

349 En un cuarteto de Figueroa “el alma se va tras la amada, y el poeta se queda con su cuerpo, sin alma, lo que implica también el rompimiento entre aquello que dicta y aquello que lo sirve mediante la expresión.” (Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 247).

En Julio Aumente la tierra significa irracionalmente la elementalidad de la naturaleza en su primordial esencia:

Un cuerpo apretamos contra nosotros. Así lo quisimos,
caliente, vivo, oscuro como levantada tierra.

(“Una sombra y sus nubes”, de *Los silencios*)

Alas hay hechas como de tierra,
de oscura tierra seca. [...]

(“Nuestro reino”, de *Los silencios*)

O indica ilógicamente la constancia afectiva del emisor en su firmeza terrestre, frente a la inestabilidad del receptor poético en su movilidad acuática:

Tú estás allí y el mar.
Yo aquí frente a la tierra
con su forma tangible
que nos separa espesa.

(“Paseo marítimo”, de *Los silencios*)

En Juan Bernier aparece vinculada, por un lado, al ámbito andaluz, de paradisíaca sensorialidad, y, por otro, a las penalidades de una vida dura y áspera³⁵⁰. Esta escisión semántica queda reflejada en estos ejemplos:

Tu nombre, oh Sur, en los fustes inmóviles o en las rotas cariátides del Olimpo,
en la altiva pereza de las veletas donde las campanas gritan su nupcial exhalación de
alegría.

(“Canto del Sur”, *Cántico*, 1ª época, nº 1)

Aquí, aquí en la tierra innumerables que lanzan sentencias de
muerte contra pueblos o naciones enteras
inocentes porque no ellos sino sus esbirros ejecutaron los asesinatos
en masa o calcularon científicamente los bombardeos atómicos

(“Aquí en la tierra”, de *Aquí en la tierra*)

También en Ricardo Molina la tierra es un signo indicador de cualidades primarias:

No es posible esquivar este cuerpo de tierra,
no es posible olvidarse de los ojos, los labios,

350 Daniel García Florindo, “Juan Bernier o La compasión pagana”, en Juan Bernier, *Poesía completa, op. cit.*, p. 18.

el cuello y las mejillas y los brazos y el pecho
("Primavera de 1947", de *Otros poemas*)

Distinta intención persigue este otro verso de este mismo poeta, próximo al anterior ejemplo de Julio Aumente:

No hay tierra en mí. Soy fuego
desesperado, inútil como astro en la noche
pero bello en mi luz solitaria que sufre.
("Hora de amor", de *Corimbo*)

La significación simbólica de la tierra, oblicua declaración de permanencia y solidez, es negada por el amor pasional, tan fútil como hermoso, experimentado por el yo enunciador. En estos versos de García Baena comparece como invitación a una pagana vitalidad eximida de agónicas zozobras:

Para ti, con tus labios de tierra,
que en góndola embriagada pasas
suave y silencioso
("Rondel para un joven violinista", de *Junio*)

El escenario vegetal cumple en la poesía de Julio Aumente un doble propósito: por un lado, actúa como marco contextual de una vivencia íntima, ya fuere aflictiva o gratificadora; por otro, al exceder su valor meramente referencial, irracionaliza el término vegetal o floral aludido. Así, la rosa designa tácitamente la efímera sustancia de la juventud, idea cultivada profusamente por la lírica renacentista y barroca:

Adolescente amor de vida breve,
como una rosa herida en el verano.
("Una belleza nace con el viento...", de *El aire que no vuelve*)

En García Baena la rosa apela nuevamente a las nociones tópicas de efímera temporalidad y consiguiente tránsito:

el que adorna su frente, no con la eterna yedra
sino con la guirnalda de los mirtos lascivos
y las rosas de un día;
("Tentación en el aire", de *Rumor oculto*)

y las horas, veloces, agitaban sus pétalos
como rosal que deja su nieve por el aire.
(“Antiguo muchacho”, de *Antiguo muchacho*)

Idéntico significado cabe deducir de estos versos de Vicente Núñez:

Todo lo fui enredando a ti, cintura
de la inasible rosa de mis días.
(“Canto a Poley”, de *Sonetos como pueblos*)

En Julio Aumente la adelfa es un trasunto ilógico del amor inicuo:

En cuerpos como adelfas anidaste tus sueños
gozando de su pálida felicidad amarga.
(“Nunc”, de *El aire que no vuelve*)

En Mario López señala con irracional sesgo una abrumadora congoja:

Y era su cuerpo amargo como una flor de adelfa
(“Casida de Carmen Amaya”, de *Garganta y corazón del Sur*)

En García Baena, el mes de junio, con el acompañamiento de adelfas venenosas, concita el avivamiento y la excitación prohibidas³⁵¹:

y Junio respiraba coronado de adelfas
que mustian los deseos con sus labios ardientes.
(“La calle de Armas”, de *Antiguo muchacho*)

La notoria similitud con los versos anteriormente citados de Julio Aumente no impide reparar en las discrepancias semánticas contenidas en el adjetivo calificativo. La “amargura” corporal es una asignación atributiva que indica figuradamente una propensión homosexual, mientras que la cita de Mario López apela a una congoja abrumadora.

VII.2.2. Las afinidades formales

El fundamento formal estrechamente presente en la creación poética de *Cántico* reside en una correspondencia objetivadora o identificación analógica entre las distintas partes del discurso

351 Felipe Muriel, “Introducción” en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros...*, op. cit., p. 78.

poético, siendo una de ellas un término de más extensa significación. Este procedimiento constructivo, de constitución menos específica que el correlativo objetivo, tiene un alcance más general y común, por cuanto no se interpreta como “sintonía, no declarada por lo general, entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa”³⁵², ni se entiende como proyección de un estado anímico en personajes históricos “que protagonizan o narran el texto poético como un correlato objetivo.”³⁵³ La asociación por objetivación se basa, por tanto, en una determinada constitución del discurso poético, supuesta como reducción interpretativa o aclaratoria de las diferentes partes que lo conforman; el correlato objetivo, por el contrario, se legitima mediante el uso de excusas artísticas que proclaman las principalidades estéticas del sujeto lírico y, tangencialmente, su coyuntura vital.

En este ejemplo de Julio Aumente la combinación concretadora de dos términos permite clarificar una noción de mayor amplitud semántica:

Da tu negro jazmín florecido en los bosques
sombrios, que un sonido puede acaso romper.
 (“La soledad es un nombre...”, de *Los silencios*)

La soledad, figurada mediante una visión paradójica (“negro jazmín”), tiene un alcance funesto en la desventurada experiencia amorosa del sujeto poemático.

En Juan Bernier esta estructura asociativa satisface el cumplimiento de una perspectiva poética que, privada de afanes escatológicos y exenta de trascendencias ultramundanas, se halla en íntima y placentera comunión con el ámbito natural, convocado, no de un modo racional, sino sensorialmente. Los seres y el entorno son, pues, “objeto de una sabiduría menos ambiciosa, pero más consistente, la de los sentidos”³⁵⁴. En palabras del propio Bernier, “el ideal de hoy no es subir por una escala de seda, sino bajar por la escalera de caracol al profundo y misterioso corazón caliente de las cosas.”³⁵⁵ Estos versos de “Deseo pagano” (*Aquí en la tierra*) pueden servir de ejemplo ilustrativo:

Mi mente ensombrecida tiene sed

352 Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68...*, op. cit., p. 352.

353 Juan José Lanz, *La llama en el labertino. (Poesía y poética en la generación del 68)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1994, p. 44.

354 *El grupo ‘Cántico’ de Córdoba...*, op. cit., p. 109.

355 “La antifantasia poética y Cernuda”, edición facsímil del *Homenaje a Luis Cernuda* de la revista *Cántico*, op. cit., sin número de página.

de mármol
de blancura
de línea.

La angustia vital (“sed”) enunciada en el primer verso halla consuelo en la mineral belleza (“mármol”), en la pureza (“blancura”) y en el delineado contorno de la materia (“línea”). Hay, en suma, una explicación de cierta vaguedad impresionista, que, desde una posición de prevaleciente hedonismo, despliega una noción de más negativo sentido.

Estos versos de Mario López y Pablo García Baena muestran una construcción similar:

Y el dolor, ese lirio que los demás ignoran
 (“Personaje de soledad”, de *Universo de pueblo*)

ahora que el deseo me asfixiaba en la sombra de su gran lirio negro
 (“Ceniza”, de *Óleo*)

En ambos ejemplos se produce la transmutación irracional de “dolor” y “deseo” mediante la concurrencia de un idéntico vocablo embellecedor, “lirio”. En el primero, de Mario López, se ha de suponer que el “lirio”, de color morado, simboliza el sufrimiento (símbolo lexicalizado); en el segundo, de García Baena, la visión cromática “lirio negro” representa con ilógica plasticidad la culpa infamante del “deseo” frente a la ejemplaridad de la contención ascética. La flora sirve para destacar la superioridad del acercamiento sensorial, como vía última de conocimiento, frente a una visión estrictamente existencial. Nos hallamos, nuevamente, ante “la apelación a los sentidos como pruebas de la belleza autónoma del cosmos”³⁵⁶.

Este tipo de configuración estructural origina desarrollos diferenciados. El desarrollo incluyente vincula dos términos de distinto grado semántico, cuyo valor significativo se halla regido por la hiperonimia o la hiponimia. En la primera estrofa de “El coleccionista” (*Los silencios*), de Julio Aumente, se enumeran en sucesiva enunciación los “objetos” atesorados por el amante:

Colecciona sólo objetos;
cartas, facturas, telegramas
—“te espero sábado, besos”—,
recibos de conferencias.

356 Antonio Sánchez Zamarreño, “El barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, t. III, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 514.

El vocablo “objetos” se comporta como hiperónimo inclusivo de los hipónimos “cartas”, “facturas”, “telegramas” y “recibos de conferencias”. En la segunda estrofa se añade a esta sumaria exposición, decantada de connotaciones afectivas, una serie rememorativa imbuida de sentimentales acentos:

Colecciona corazones
que guarda en grandes sobres blancos.
Colecciona “no te olvido”,
los “te quiere” y los “eternamente”.

Mediante una transferencia derivativa, se reúnen dos aspectos esencialmente constitutivos de la vivencia amorosa: la figuración objetiva de una circunstancia pretérita, revivida desde el desamparo vital, y el afecto convocado por el acerbo recuerdo.

En “Desnudo” (*Corimbo*), de Ricardo Molina, se percibe un idéntico proceso de aunamiento textual a partir de un único componente iniciador:

Ya lo sabemos todo. Que son rojos
los labios que se besan en la orilla,
que la vida es un breve y dulce abrazo
y que con la mañana una alegría
sin nombre nos invade silenciosa.

Ya no necesitamos las palabras.
Ya basta el sol que besa el río, basta el río
que nos lleva en sus ondas lentamente,
y el viento que los ojos acaricia,
la verde sombra que en la boca tiembla.

El “todo” del verso primero ampara una serie nominal de exultante plenitud, a modo de materialización simbólica de un entorno benigno y gratificante. La comunión sensitiva con la belleza enajenadora del mundo visible nos conduce a un perenne vitalismo en el que los “labios”, el “abrazo” y la “mañana” son algunos de los signos declarativos de un ámbito eximido de abstrusas elaboraciones interpretativas. En la segunda estrofa se afirma que la palabra resulta innecesaria ante la armoniosa y culminante naturaleza, observada en la luminosidad solar, en el movimiento fluvial y en la oscilación aérea. En la cosmovisión moliniana el conocimiento íntegro no radica en una exhaustiva indagación etiológica sino en una comprensión sensitiva de las

verdades imperecederas, en un “enriquecimiento por substracción”³⁵⁷ consistente en la aceptación del mundo en su deslumbradora u oscurecida condición, sin la confirmación de arduas construcciones intelectuales.

En “Ubi sunt de muchacha lejana” (*Universo de pueblo*), de Mario López, en consonancia con el motivo tópico transmitido por el título, se refiere el prematuro fallecimiento de una joven para meditar seguidamente sobre la limitada duración de la vida y su incierta perduración en el recuerdo. El poeta parte de la existencia individual, que, una vez extinguida, apenas subsiste en la memoria:

*“Perpetuidad. Aquí yace la señorita F.L.A. que perdió la vida
a los dieciséis años de edad y pasó a otra mejor
el 31 de Octubre de 1862. R.I.P.”*

(Epitafio. Patio Romántico del cementerio de Bujalance. Córdoba)

De tu existencia apenas si nos queda el recuerdo
de tu segundo apellido condenado a extinguirse
y esa fotografía de niña lejanísima
que paulatinamente va enturbiando el olvido.

Esta desolada aseveración, en cuanto certeza de un tiempo transitorio, se traslada a la realidad en su conjunto, condenada de modo inequívoco al olvido:

¿Qué quedó, pues...? ¿Qué aroma de qué flor permanece
disecada entre páginas amarillas de libros...?
¿Qué canción detenida...? ¿Qué corazón latiendo...?
¿Qué ríos nuestras vidas que en Dios no desemboquen...?

La turbadora experiencia particular motiva, por conclusión inductiva, un juicio irrefutable: la muerte es un acontecimiento universal ante el que no cabe más respuesta que una resignada aceptación:

Laura, Beatriz, Ofelia, Ernestina o Elvira,
desde mil ochocientos recordadas en cintas
de sombreros antiguos guardados en roperos
donde aún se agita un viento con sol de naftalina...

357 Carlos Clementson, *Ricardo Molina...*, op. cit., p. 72.

Una segunda estructura relacional procede por transferencia objetivadora de una noción normalmente abstracta a su representación emocional u objetiva. En estos versos de “El viento frío de agosto borra ya con su esponja” (*Por la pendiente oscura*), de Julio Aumente, la delicada naturaleza del amor se vincula con asociados de tenue textura, mientras que el nombre amado se corresponde con sensaciones visuales, auditivas y olfativas. La analogía articuladora entre la persona bienamada y los sucesivos correlatos sensitivos permite comunicar la actitud embelesada del sujeto poemático ante una figura de grata evocación.

Qué quedó del amor pasado sino el aire
y una sonrisa ahora si tus sílabas nombro;
una luz, resplandor; te asocio momentáneo
a un color, a una música, a un perfume ligero.

Más compleja es la estructura asociativa presente en el poema “Morir” (*Aquí en la tierra*), de Juan Bernier. En la primera estrofa se recurre a un consabido esquema reductor de abstracciones para fijar el concepto de negación de la mortalidad:

Acaso no creo en mi muerte.
Acaso no, porque está lejos como un deseo demasiado pretencioso.
Como un país al que podríamos ir y no iremos nunca
Mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier,
yo que preparo mis maletas para viajes largos
y acaricio cualquier futuro como si hubiese llegado,
esta gran piedra del camino, esta palabra *muerte*,
la esquivo sin mirarla.

La idea subyacente se precisa mediante un conjunto de imágenes alusivas a la noción tópica de la vida como camino. Como hipótesis desiderativa, la muerte es ese “país” al que “no iremos nunca”, pues la existencia no ha de ser finitud sino fervoroso anhelo de inmortalidad. Desde esta ardorosa disposición de ánimo, la muerte es un impedimento, una “gran piedra”, que estorba la cumplida realización de los deseos humanos. En la estrofa tercera, por el contrario, se idealiza la vida en su máxima conjunción de perfección y belleza. Esta prístina aseveración se concreta en la hermosura del ser humano o en la pureza del entorno natural, términos objetivados de igual o similar valor connotativo que el concepto objetivador:

Me he parado a pensar muchas veces sobre un cuerpo perfecto,
sobre una forma bella o una atmósfera o un aire puro que se aspira

y a veces el sonido solo de una esquila en el campo
me ha sobrecogido hasta fundirme con la entera onda de su éter vibrante.

En la sexta se vuelve a representar, con aciaga persistencia, el “futuro cierto” de la muerte asoladora mediante imágenes de dramática teatralidad. El vínculo reposa, nuevamente, en una clara semejanza entre la idea de fallecimiento y su representación más esperable:

Mas ni un instante solo ese futuro cierto
de las capas pluviales, sucias y manchadas en monótono acorde,
esa carroza fúnebre de pobre purpurina que chirría al andar los caballos renqueantes,

En la novena la vida en sociedad, frente a la comunión idílica con la naturaleza, muestra su más adversa condición en la inhumanidad, ferocidad y vesania extremas del comportamiento humano durante la contienda, en la que participará el propio poeta³⁵⁸. La asociación entre conflicto bélico y sus perversas secuelas no requiere glosa alguna:

Cuando he visto peles sangrientos, sucios en la tierra,
que estaban cosidos a bayonetazos
como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras fuera
o aquellos de la cara negra,
aquellos bajo el muro blanco, con las manos atadas con cuerdas,
caídos boca abajo besando un charco bermejo en la arena.

En la última estrofa se reitera la contraposición entre la negación de la muerte, “piedra yerta”, y la afirmación de la vida, “corazón” palpitante. El nexo existente entre los dos primeros elementos y los dos últimos se sustenta en una equivalencia racional:

No quiero morir pues he nacido vivo.
Vivo como un corazón tras una carrera presurosa, y no exánime
como una piedra yerta en medio de la estepa.

En “La vida es como un bosque” (*Antiguo muchacho*), de García Baena, esta imagen alegórica cimentadora de la composición, proveniente de Dante³⁵⁹, precisa la existencia como una

358 Bernier refiere su experiencia en el frente de batalla en su *Diario*: “He visto veintitantos heridos, en un puesto de la Cruz Roja; heridos que nosotros pasamos a la bayoneta. He cargado muertos en camiones... Hemos robado el pueblo y hemos comido de él, de sus matanzas, de sus gallinas.” (*op. cit.*, p. 94). El dramatismo de la composición evidencia, en palabras de García Florindo (*La poesía de Juan Bernier, op. cit.*, p. 122) la influencia de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.

359 “El tono alegórico que identifica bosque = vida procede, sin duda, del Dante. En el Canto I. 1–6 del *Infierno* habla de ‘selva oscura’ (Luis Antonio de Villena, “Sobre *Antiguo muchacho*, de Pablo García Baena [Sensualidad,

contrariedad conflictiva entre dos estados psíquicos. De un lado, la quietud y el sosiego de los primeros años, aún colmados de indicios venturosos:

Yo voy bajo los árboles que estrechan mi camino,
bajo alerces gigantes,
bajo sauces y álamos y castaños que estallan de esplendor a mi vista,
y a veces me detengo
y en las cortezas tiernas que esperan toda seña
escribo con las uñas mi destino.

De otro, la excitación pasional de la juventud en un ámbito sensitivo y la conturbación del ánimo:

Era el amor.
Y amé las sombras que pasaban,
las sombras que pasaban soberbias con sus dones inaccesibles.
Amé la altivez escarlata de unos labios,
la línea noble de algún cuerpo ágil,
[...]
Era el odio.
Y bebí sediento de su copa, sobo tras sorbo, tras caer rendido
en la tierra del bosque.

La traslación significativa se produce inicialmente por una primera reducción visual de la expresión alegórica que imagina la existencia como un bosque intrincado de “sauces y álamos y castaños” de fulgurante visión; y por una segunda conversión emocional que muestra, bajo apariencia igualmente material, los diversos instantes anímicos (amor y odio) del sujeto enunciador.

VII.3. Conclusiones

En la poesía del poeta cordobés converge la herencia clásica, tanto en la dicción como en los universales temáticos, con las constantes estéticas, ya fueren de orden temático o formal, advertidas sin dificultad en los creadores del grupo *Cántico*.

La sacralización del cuerpo como sede eclesiástica tiene su origen en la literatura neotestamentaria, en particular en los escritos paulinos; el ángel como motivo evocador de un

Moedad, Imperios antiguos)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367–368, 1981, p. 323).

ámbito artístico de refinado esteticismo o como irascible ejecutor de la voluntad divina se halla refrendado por la tradición cristiana. En cuanto agente celeste señalado por la improbabilidad visionaria de sus atributos, caracterización concordante con la irracionalidad lírica contemporánea, simboliza un estado psíquico complejo.

La metáfora lexicalizada y la superposición de los sucesivos niveles imaginarios, de índole nominal, son rasgos gongorinos que ensanchan los márgenes semánticos del plano de realidad. Es igualmente barroco el carácter esquemático de las estructuras sintácticas, que, configuradas según un orden simétrico, estrechan las relaciones entre sus términos constitutivos a semejanza o disimilitud.

El uso de vocablos preciosistas y la recurrencia tópica del jardín, proyección espacial de un instante anímico, o del atardecer, momento en el que se accede a una revelación sobrecogedora, delatan la lectura de los poetas modernistas.

La inversión de los integrantes metafóricos, la conjunción de sentido polivalente y la utilización de algunos símbolos disémicos se deben al influjo alejandrino. La modificación del orden usual de la fórmula metafórica acrecienta la plasticidad y visualidad de una poesía que recrea sensorialmente el entorno material. La disyunción adquiere cualidades metafóricas, si desempeña un cometido análogo al ejercido por un verbo copulativo; adjetivas, si el segundo miembro asociado asume un valor calificador. Algunos símbolos alejandrinos, como límites, se emplean sin sus derivaciones ontológicas.

Las formas comparativas que relacionan distintos conceptos nominales, sin llegar a conformar una entidad indivisible, surgen del magisterio cernudiano. Los símbolos de este autor retomados por Julio Aumente, de orientación negativa en la mayoría de los ejemplos aducidos, aluden al cuerpo amado en su inefable ausencia o angelical transmutación, así como al afecto amoroso, tan voluble como efímero.

La contemplación de Venecia como un espacio de esteticismo decadente, conducente a una ética desengañada ante la brevedad de los goces vitales y a una reflexión personal sobre la realidad o irrealidad de la existencia, dimana de la lectura de los poetas del 68.

Las proximidades de tema y forma entre la obra de nuestro autor y la poesía cultivada por los miembros del grupo cordobés se atienen a unos idénticos principios estéticos. Entre las afinidades temáticas conviene establecer una nítida distinción entre el entorno circundante, experimentado

sensitivamente, y una realidad construida, generada por la actividad cognoscitiva del sujeto poemático. Entre las similitudes formales es oportuno indicar la correspondencia analógica entre un término de mayor extensión semántica y otros de significado completivo. Esta asociación objetivadora se desarrolla por medio de una implicación inclusiva entre el término generador y el término o términos generados, o bien, mediante una traslación por concreción que particularice el nexo entre dichos componentes.

VIII. Conclusiones

La obra poética de Julio Aumente se rige por un principio de oposición bipolar o contradicción antinómica entre el refinamiento formal y la contención afectiva de su primera época y el desmaño estilístico y la exasperación sentimental de la segunda. Esta periodización no es cronológicamente consecutiva, hecho probado por la tardía publicación de poemas concebidos en un momento creador previo, y, en consecuencia, encuadrados temática y estilísticamente en la fecha de su composición. Así, *Por la pendiente oscura*, aunque apareció en 1978, reúne poemas

escritos entre 1947 y 1965, es decir, composiciones correspondientes a la primera madurez artística del poeta, y no a su etapa de plenitud, como sería previsible. Otro tanto puede afirmarse de *De los príncipes* (1990), que agrupa poemas compuestos entre 1946 y 1965.

El primer periodo, por tanto, se halla constituido por los poemarios *El aire que no vuelve* (1955), *Los silencios* (1958), *Por la pendiente oscura* (1978), *La antesala* (1983), *Verde laurel para Michele* (1984) y *De los príncipes* (1990). Salvado el desajuste temporal anteriormente referido, los tres libros iniciales participan de algunas de las características más significativas del grupo cordobés: neoclasicismo garcilasista, barroquismo formal, léxico depurado, sensorialidad e intimismo culturalista. *La antesala* presenta otras peculiaridades complementarias: la materialización plural de la belleza artística en ciudades, estatuas o cuadros; el esteticismo culturalista que, en ocasiones, se auxilia de un personaje histórico como proyección analógica de los sentimientos y las experiencias vitales experimentadas por el sujeto lírico; y la expresión indubitable del deseo homosexual. Si nos acogemos a la interpretación de Carnero, estos seis poemarios exhiben una escasa o nula excentricidad con respecto a la supuesta uniformidad del grupo, es decir, se apartan mínimamente de sus más definitorias características estilísticas y temáticas.

La segunda época abarca los volúmenes *De las cabras (o amor y psique)* (1992), *El canto de las arpías* (1993), *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995), *Las criaturas de la noche* (1999) y *Rollers* (2004). Se caracterizan por un léxico descuidado, marginal incluso, por la ambientación urbana, apenas esbozada en el dinámico tránsito de la cotidiana existencia, por la indisimulada predilección por la belleza efébrica y por una inconsistente trama argumental.

El poema se ajusta a dos diversas opciones constructivas. El pensamiento logocéntrico constituye poemas icónicos o representativos de una emoción o experiencia, transmitida de manera perdurable y universal mediante una correlación objetiva entre componentes de diversa especie. Por el contrario, la visión narrativa, carente de un riguroso criterio formal, se decanta por una disposición de cierta laxitud interna. Estos dos modelos articuladores favorecen tres desarrollos poemáticos de muy distinta perspectiva. En los poemas descriptivos se representa con notable primor formal una escena estática de sensorialidad intensa (“Soneto a David Rey”, de *El aire que no vuelve*) o un paisaje de barrocas delineaciones y alambicado estilo (“El mar”, de *El aire que no vuelve*, o “Canto a Puente Genil”, de *Por la pendiente oscura*). Los poemas

introspectivos (“Demasiada belleza”, de *El aire que no vuelve*) parten de una noción abstracta, desglosada en una posterior exposición aclaratoria. En los poemas de la experiencia (“Bajo la lluvia mira...”, de *El aire que no vuelve*) se trasciende la concepción idealista sobresaliente para ofrecer una contraposición irresoluble entre la pretensión personal y el mundo desolado.

La concepción lírica de la realidad se guía por un principio de contradicción estructural entre dos diversas apreciaciones cosmovisionarias. En los tres primeros poemarios (*El aire que no vuelve*, *Los silencios* y *Por la pendiente oscura*) predomina una dualidad antinómica integrada por una idealidad subjetiva idealizadora y una realidad objetiva degradante. En libros posteriores, una vez cuestionada la pertinencia de esta contradicción, se impone como estricta razón poética la desoladora vulgaridad de un mundo imperfecto. Una segunda norma dual, no necesariamente estructural, conforma también otras disparidades temáticas como la semejanza existente entre el paganismo y el cristianismo, entre el estoicismo y el hedonismo o entre el júbilo del instante actual y la desazón del tiempo revivido.

En la exposición poemática realizada, el poeta se manifiesta, según el arquetipo romántico y modernista, como una figura oracular y numinosa, cuyo oficio estéril es desaprobado por una sociedad gobernada por pragmáticos criterios. En un orden similar, se distingue el conocimiento libresco, conseguido por el estudio perseverante, de la sabiduría vital, fatigosamente adquirida a lo largo de una existencia de acusados claroscuros.

El amor, en una primera construcción estética, resulta ser una experiencia imperecedera, auspiciada por la contemplación demorada del cuerpo adolescente. En un sentido más lato se presenta como un afecto conciliador de encontrados sentimientos, vacilante entre una emoción entusiasta o contenida; entre el júbilo propiciado por el amante o la aflicción causada por su irreparable pérdida; entre la contienda incruenta o el purificador peregrinaje hacia Dios. La borrosa ambigüedad del protagonista poemático en los tres primeros libros se halla vinculada con un periodo histórico remiso a la declaración manifiesta de la homosexualidad. Ciertos recursos estilísticos (metáfora, metáfora simbólica y símbolo) contribuyen al encubrimiento de la identidad sexual del interlocutor poemático, a la contención de una emotividad extremada y a la supresión de cualquier rastro anecdótico superfluo. En sus últimos libros, por el contrario, el receptor poemático aparece nombrado sin ambages, hecho consecuente con un momento histórico de mayor permisividad sexual. El sentimiento amoroso experimenta una nítida

evolución. En un primer instante, el amor surge de la percepción sensorial del hermoso cuerpo juvenil, emplazado en un espacio natural de estática hermosura o en un ámbito urbano en mutación constante. En un segundo momento, la contemplación ponderativa de la perfección adolescente se ve desplazada por el desengaño sentimental, ante el que no cabe más respuesta que el silencio. Su sentido más inmediato alude a la incomunicación y al aislamiento causados por un hecho adverso de naturaleza sentimental (“El silencio es un muro”, de “El silencio”, *Los silencios*). El silencio, no obstante, significa en la esfera íntima una pesarosa disposición, entendida como cancelación de la reciprocidad afectiva entre los amantes (“Alguien dice su amor y lo niega / alguien pregona un corazón, pero no es por mí”, de “Alguien pregona un corazón”, *Los silencios*) o como estoica asunción del malestar cotidiano (“Una campana dobla si sonar. La desdicha / llama a una puerta con su frío nombre”, de “La desdicha llama a una puerta”, *Los silencios*). Por último, expresa la exasperación existencial ante la sinrazón cósmica, inmisericorde ante nuestras súplicas (“Pide al cielo y a la tierra. Pide en vano / Sólo oirás tu voz. Nadie otorga sino silencio”, de “Nadie otorga...”, *Los silencios*) o la celeste indiferencia ante el padecimiento humano (“el aire absorbe todos los gritos / en su inmutable azul, nunca, nunca saciado”, de “La desdicha llama a una puerta”, *Los silencios*). En un tercer y último estado la rememoración de un tiempo pretérito evidencia la inestabilidad y mudanza del afecto amoroso. El recuerdo permanece con persistente voluntad cuando es el objeto material el que fija el sentimiento, como si de un correlato objetivo se tratase (“Colecciona sólo objetos; / cartas, facturas, telegramas”, de “El coleccionista”, *Los silencios*), o bien, cuando se apela a inmaterialidades evanescentes (“te asocio momentáneo / a un color, a una música, a un perfume ligero.”, de “El viento frío de agosto borra ya con su esponja”, *Por la pendiente oscura*).

La religiosidad sacra, singularizada estéticamente por su barroquismo y modernismo, no pretende iluminar un aspecto dogmático de ardua inteligencia, sino sublimar en composiciones de voluptuosa sensorialidad la estática belleza de una festividad religiosa o un personaje bíblico. En el culturalismo religioso el poeta se sirve de un artificio objetivador prescindible para la poetización de situaciones o circunstancias que, por su misma naturaleza intrascendente, no hubiesen requerido dicha conversión. En un primer caso, la criatura amada es deificada por el amante, entregado cultor de una nueva idolatría. En una segunda posibilidad, el amor mundano guarda una correspondencia figurada con la pasión de Cristo en sus instantes de renuncia y vencimiento. La claudicación del amante ante un momento contrario (“Mas tú no tendrás nunca

ese ángel que te conforte / ni el Padre que te salve cuando desfallezcas.”, de “En tu Getsemaní”, *Otros poemas*) muestra una cierta semejanza con la angustia experimentada por Jesús en sus agónicas horas finales. En las composiciones de tono más intimista, Dios comparece como el confidente eludible ante el que se encomia la hermosura de los seres (“Demasiada belleza pusiste en las criaturas / Señor, desde aquel día de su creación primera.”, de “Demasiada belleza”, *El aire que no vuelve*) o se deplora la poquedad de la existencia humana (“Pocos años nos diste, Señor, para vivir”, de “Memento”, *El aire que no vuelve*). No puede cuestionarse, sin embargo, la sinceridad mostrada, que, desde una interpretación hondamente vitalista de la experiencia religiosa, subyace al mero pretexto decorativo o al propósito objetivador desempeñado por situaciones o figuras bíblicas.

La poesía de compromiso social no se desentiende de la necesaria dignidad y elevación estéticas, ajenas al desaliñado prosaísmo y al adoctrinamiento ideológico propios de una específica corriente lírica de posguerra. Desde una sensibilidad compasiva hacia el padecimiento ajeno, el poeta censura con acritud la dialéctica entre clases opresoras y oprimidas, reprueba el acopio desmesurado de bienes y reacciona con enérgica determinación ante la iniquidad de los poderosos.

El tiempo puede definirse como un acontecimiento objetivo o como un hecho subjetivo. En su primer significado, en cuanto transcurso arrasador de la vida humana, la juventud es la expresión culminante de la existencia en su fluencia temporal; la vejez, por el contrario, anuncia la decrepitud física, inexorablemente abocada a una infausta inminencia. En su segundo sentido, el tiempo interiorizado no alegórico simboliza en el efímero ocaso estival o en la rosa caduca la elegíaca insustancialidad de los afectos vividos; el tiempo alegórico hace corresponder una época vital con una determinada estación (el amor primaveral frente al más reposado afecto de los días estivales).

Como hecho biológico conclusivo, la muerte, aceptada con estoica entereza, cancela cualquier consoladora esperanza en otra vida. Como suspensión ilusoria de la existencia, denota una mengua de ilusionados empeños. El hastío y el nihilismo existenciales restan constancia al afán vital del sujeto lírico y le conducen al apartamiento de todo trato humano.

La naturaleza, en cuanto medio contextual, es concebida como un escenario exento de referencias localistas o temporales que desacrediten su universalidad. En cuanto realización

simbólica, puede indicar una confrontación espacial entre la firmeza terrestre y la mutabilidad acuática del ser amado, vinculaciones significadoras de una distinta disposición psíquica ante un mismo estímulo amoroso; señala de igual modo una insoslayable disparidad entre la sordidez terrenal y la pureza celeste, de honda aspiración neoplatónica. La flora refiere tópicamente la insignificancia de la belleza pasajera y la fragilidad del sentimiento amoroso.

El espacio urbano propuesto inicialmente es un reflejo selectivo de la ciudad cordobesa, según un patrón esteticista e iterativo seguido en la representación sensorial y sensitiva de su entorno. Esta visión armoniosa es contradicha por una impresión distópica de Venecia, como lugar de la devastación y la decadencia; desde una perspectiva utópica, sin embargo, es el entorno donde se materializa la atracción corporal. En sus últimos poemarios, Madrid responde a una formulación estética de prosaico realismo, instalado en la cotidianeidad anodina de una desigual experiencia amorosa.

La metáfora presente en sus primeros libros es el vehículo expresivo apropiado para la plasmación de impresiones de plástica sensualidad y barroca suntuosidad. En los poemarios de madurez, sin embargo, alberga matices degradantes y paródicos, en consonancia con una distinta y contraria orientación cosmovisionaria. Formalmente se caracteriza por la simplicidad asociativa de los términos implicados en la constitución metafórica, o bien, por la pluralidad acumulativa de los componentes imaginarios, insertos en estructuras alegóricas o generativas de desarrollo proliferante. Temáticamente la metáfora permite clasificar la plural manifestación de la realidad tangible o intangible en categorías naturales (metáfora recabada de la esfera animal o vegetal) o culturales (metáfora perteneciente al ámbito bíblico o mitológico).

En la consideración del fenómeno irracionalista se integran en confluente dualidad la poética de lo imaginario, centrada en el análisis de los universales míticos y antropológicos, y la teoría simbólica propuesta por Bousño, estudioso de las operaciones simbólicas y simbolizadoras del discurso lírico. En esta última exposición es pertinente diferenciar el simbolismo de realidad, constituido por una significación racional e irracional (símbolo disémico), del simbolismo de irrealidad, especificado por un único sentido ilógico (imagen visionaria, visión y símbolo homogéneo). En el símbolo de disemia heterogénea se discernen varias posibilidades de distinta naturaleza significativa. El simbolismo espacial reúne dos conceptos de antagónico dinamismo: un movimiento horizontal expansivo enfrentado a una

fúnebre inmovilidad, o bien, un impulso ascensional contrarrestado por un opuesto descenso. El símbolo temporal alude al cotidiano decurso de la existencia desde su esperanzado comienzo hasta sus sombrías postrimerías. Los símbolos acuáticos allegan distintos términos simbolizadores: la fuente, representación irracional del amor incipiente o del cuerpo exánime; el río, imagen manriqueña del devenir vital como tránsito hacia una plenitud mayor; y el estanque, signo de claudicación anímica. Entre los símbolos terrestres la rosa se identifica con el fulgor pasajero de la hermosura y el amor adolescente; el árbol es indicio de soledad, desamparo y muerte. Entre los símbolos aéreos el aire señala la cruel imperturbabilidad de la naturaleza ante el sufrimiento humano; el ave, el amor voluble, la pureza y el desvalimiento; la luz, el raciocinio escrutador. La visión conlleva la descalificación paradójica de una atribución consustancial (“agua para beber que no te sació nunca”, de “Nunc”, *El aire que no vuelve*), de la que se infiere pesarosamente el incumplimiento del deseo. Sintácticamente los términos ilógicos se conciertan en una ordenada progresión o serie visionaria (“Nuestro reino es de alas de hiel lívida”, de “Nuestro reino”, *Los silencios*), compuesta como heterogénea agregación de irrealidades. Su principio articulatorio, la traslación funcional de los niveles figurados, hace posible que el término que actúa como plano imaginario (“alas” respecto a “reino”), dado su especial emplazamiento en la cadena asociativa, se comporte seguidamente como nivel de realidad (“alas” respecto a “hiel lívida”). El texto acrecienta así su espesor semántico mediante la superposición progresiva de valores irracionales, al tiempo que se difumina o desdibuja la realidad poetizada. La irracionalidad consiente una modificación de su grado, bien por reiteración contextual de un mismo significante, bien por aclaración poemática de un sentido más complejo. En el símbolo cromático lexicalizado esta reducción del contenido ilógico se produce por repetición de un mismo vocablo (negro, por ejemplo) con idéntico sentido asociado (muerte), sin perder por entero su irracionalidad. En la racionalización de una imagen visionaria (“planeta de luz en el fondo del mar”, de “Brazos o velas...”, *Los silencios*) el texto racionalizador (“astro encendido y único en el reino celeste”, del mismo poema) ilustra la imagen visionaria de la que proviene, mediante una posible igualdad semántica de sus términos constitutivos (“planeta” se corresponde con “astro”, “luz”, con “encendido”; “fondo del mar”, con “reino celeste”). En otras ocasiones, la actividad racionalizadora compete a un incremento o modificador sintagmático (“por dulce”, “por amargo”), que, al simplificar semánticamente las estructuras visionarias, concede prioridad a un determinado sentido consciente (el amor como sentimiento benévolo o adverso). La connotación

puede ser un instrumento estilístico al servicio del irracionalismo, si, desde su sentido lúcido, potencia el significado ilógico del poema; pero puede comportarse correctoramente, si resta densidad simbólica al texto. En ambos casos, la conjunción de procesos connotativos y simbólicos propicia una vertebración poemática fundamentada en sutiles simetrías semánticas. La irracionalización del contexto poemático se debe a dos operaciones: la primera, de índole simbolizadora, permite superar el aparente despropósito; la segunda extrae de un dilatado repertorio semántico el significado más pertinente. No obstante, no siempre basta un único contexto aclarador, por lo que resulta apropiado la integración dilucidadora de dos diversos niveles de contextualización. El segundo contexto participante puede encontrarse elidido, si bien la reiteración en situaciones afines de un mismo concepto (el color negro como signo emblemático de la muerte) hace explícita su luctuosa significación. A su vez, este contexto ausente en primer grado establece relaciones más complejas con un sustrato irracional de segundo nivel. Es decir, el simbolismo depende de dos contextos modificantes que condicionan el sentido conjunto.

En el estilo poético de Julio Aumente conviene reparar en el sustantivo y en el epíteto como elementos gramaticales más caracterizadores. El sustantivo de sus primeros poemarios recoge de un entorno visible, objetivo o idealizado, los términos definatorios de una belleza captada sensorialmente. En sus libros finales, sin embargo, los sustantivos procedentes de la jerga juvenil describen una realidad desposeída de atractivo, asediada por la zafiedad y ramplonería circundantes. Dentro del epíteto se ha de discernir primeramente el epíteto típico, si designa propiedades congénitas al sustantivo calificado (“roja llama”, de “Ola como un incendio...”, *Los silencios*). El epíteto enfático indica una ponderación de cualidades (“solemne belleza”, de “Pavana para un infante difunto”, *La antesala*). El epíteto participante de una construcción metafórica atenúa la naturaleza del término metaforizante (“pide al mar su difusa esmeralda”, de “Nadie otorga...”, *Los silencios*). El epíteto subjetivo aporta una peculiaridad impensable en el sujeto calificado (“labio dulce”, de “Una belleza nace con el viento”, *El aire que no vuelve*). En la bimetración y la plurimetración conviene diferenciar la categoría gramatical, la equivalencia u oposición semánticas y las relaciones sintácticas establecidas entre los términos. Según dicha distinción, es posible mencionar una bimetración nominal o epítetica, si se atiende a la diversa naturaleza de los elementos integrantes; una bimetración sinonímica o antonímica, si existe semejanza o disparidad significativas; una bimetración de exacto desarrollo sintáctico

o deficiente, resuelta por sustitución adjetiva de un complemento nominal (“el pez de plata y la fulgente espada”, verso perteneciente al “Soneto al arcángel San Rafael”, de *El aire que no vuelve*, se puede reescribir como “el pez [plateado] y la fulgente espada”, verso perfectamente bimembre) o por inclusión de un término elidido (“Porque hay un viento frío, [porque] hay una lluvia fina”, de “La desdicha llama a un puerta”, *Los silencios*). La plurimembración, exclusivamente adjetiva, duplica un mismo sentido en una dualidad sinonímica (en “fríos, helados, fastuosos colores”, ejemplo tomado de “Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*, se especifica una cualidad térmica mediante dos adjetivos semánticamente indistintos) o lo multiplica en una pluralidad (“mar negro tenebroso de sombras”, sintagma nominal proveniente de “A la muerte del rey don Sebastián”, de *Por la pendiente oscura*, es una expresión superlativa de la oscuridad). Formalmente el nombre ocupa una posición inicial o central en el desarrollo sintáctico de la plurimembración. En el paralelismo y la correlación la similitud formal y conceptual se impone como equilibrada expresión de matices afectivos. En cualquier caso, la contemplación reposada del entorno natural, así como un sereno acatamiento de las adversidades vitales hallan su proporcionada correspondencia verbal en estas articulaciones simétricas.

El principio constitutivo y articulador del poema reside en la relación racional de sus términos, sin exclusiones que afecten a la ordenada integración de los elementos simbólicos. El patrón asociativo responde a la similitud o disimilitud connotativas, particularidad prioritaria en la mayoría de las composiciones. Desde un punto de vista estructural, el poema se inicia con una aseveración incuestionable (“A Dios, belleza suma”, de “A Dios, belleza suma”, *El aire que no vuelve*) o un apunte descriptivo (“Foro romano, puerta negra”, de “Porta nigra”, *La antesala*). El desarrollo se lleva a cabo por análisis subjetivo de índole metonímica (de la causa omitida al efecto representado) o sinecdóquica (de la idea general a sus concretas individualidades). El desarrollo por correlación objetiva admite del mismo modo dos realizaciones: transferencia de la noción abstracta al objeto o realidad concretas, sin ocultación ilógica del referente real; traslación conceptual mediante formas irracionales, cuyo valor nominal o calificativo es adquirido contextualmente, que enmascaran o dificultan la identificación del término primigenio. El desarrollo narrativo se caracteriza por la sucesión temporal de un acontecimiento descrito en sus esenciales pormenores o por la intensa recreación de un instante particularmente memorable. En el final se emplea la segmentación lógica y tipográfica, la condensación conceptual, la reiteración, el simbolismo y la indefinición sugeridora.

La versificación se atiene a una triple distinción: versificación tradicional, semilibre y libre. La versificación clásica se caracteriza por su regularidad métrica y rítmica. Predominan los hexasílabos, heptasílabos, enecasílabos y endecasílabos, según el canon de la lírica áurea o barroca, en el caso del soneto. En la versificación semilibre se emplean ritmos endecasilábicos simples (pentasílabos, enecasílabos, endecasílabos, alejandrinos a la francesa y alejandrinos) y compuestos, cuando un único verso contiene dos o más períodos endecasilábicos. La versificación libre presenta una distribución irregular de metro y rima, pero se halla sujeta, no obstante, a repeticiones anafóricas y reiteraciones nominales, verbales y paralelísticas que preservan su musicalidad.

En la contextualización de las influencias reseñables en la poesía de Julio Aumente hemos observado dos principios hermenéuticos. El primero, de índole diacrónica, estudia la lírica del poeta cordobés como la inevitable consecuencia de una sutil emulación de obras y creadores de relevancia literaria; en el segundo, de naturaleza sincrónica, se discriminan analogías expresivas y temáticas compartidas por otros componentes del grupo. Dentro del primer criterio, la doctrina paulina propone un nuevo paradigma teológico del hombre como sede sacra de Dios. Julio Aumente, sin embargo, privilegia una perspectiva materialista, contraria a cualquier dogma o confesión religiosa que enmiende una visión hedonista. La herencia cultural e iconográfica del catolicismo, igualmente notoria en la poesía del autor estudiado, fecunda una triple reinterpretación del ángel: emisario celeste de ingrátida sustancia, nuncio de terribilidad apocalíptica o custodio doméstico. Se aprecian, no obstante, ciertas disfunciones visionarias en el señalamiento de unas inadecuadas atribuciones angélicas. Este desarreglo caracterizador, racionalmente cuestionable, puede explicar el verso “un ángel viene para apretar mi corazón” (“Pájaros oscilan...”, de *Los silencios*), en el que el espíritu incorpóreo valida un angustioso sentimiento por medio de una acción visionaria inverosímil. Se conjugan, en definitiva, la estricta tradición católica con la heterodoxia irracional aprendida en algunos autores de la Generación del 27, Aleixandre y Cernuda en particular.

El influjo de la lírica barroca, presente también en la esfera temática, se reduce en este concreto apartado al tratamiento multiplicador del término metafórico de irrealidad, así como a una cierta regularidad simétrica en la conformación de algunas construcciones sintácticas. En el primer aspecto, la propagación nominal del plano imaginario (la sangre de Cristo es descrita como “amatista”, “cuarzos”, “topacios” o “berilos” en “Soneto al Descendimiento”, de *El aire*

que no vuelve) ensancha la realidad prístina y la embellece mediante una pluralidad conceptual de sensuales significaciones. En el segundo caso, el discurso poético adopta un orden sintáctico por oposición (*A, no B*) o por intensificación (*si A, B*) de los términos constituyentes, formas sintéticas de vinculación que indican un contraste sustancial (“Fuera tu labio dulce y no la espada...”, de “Una belleza nace con el viento...”, *El aire que no vuelve*) o una misma cualidad atribuible a dos nociones disímiles (“Si alta la estrella, alta tu hermosura” de “La fama y la belleza publicadas”, *Por la pendiente oscura*).

La lección modernista se percibe tanto en el empleo de un léxico refinado, de sobresaliente exquisitez, como en la predilección por ciertos temas (el atardecer o el jardín) que actúan como correspondencias naturales de un estado anímico de abatimiento y desesperanza.

El magisterio alejandrino justifica la reordenación sintáctica de los niveles constituyentes de la metáfora, la conjunción polisémica y la reiteración de un similar conjunto simbólico. La inversión metafórica implica la traslación del término evocado dentro de la estructura metafórica, es decir, el plano de irrealidad pasa a ocupar el lugar destinado al plano de realidad en el binomio metafórico. Esta alteración en el orden previsible de los niveles integrantes supone una intensificación de las cualidades plásticas y sensoriales, en consonancia con una evaluación hedonista, cuando no señaladamente epicúrea, de la existencia. La conjunción o con valor asimilativo identifica los dos miembros de un mismo sintagma nominal, según una finalidad embellecedora (“Deseo o barco que me empuja”, de “Ola como un incendio...”, *Los silencios*) o clarificadora (“Otros cuerpos o escollos nos rodearán a ambos”, de “Rencontre dan l’univers”, *Otros poemas*); la conjunción sinecdóquica singulariza la fracción de más amplia entidad representativa de una totalidad (“Cuerpo o rostro vivido”, de “Por una fotografía”, *Los silencios*); en la conjunción adjetivadora el segundo sustantivo actúa como término calificador del primero. (“guardan o aprietan breves tal cintura o ensueño”, de “Horizontes o nubes”, *Por la pendiente oscura*). En Alejandre los límites simbolizan el confinamiento físico, que, una vez franqueado, supone una ontológica integración en el entorno circundante; en la poesía de Julio Aumente especifican la reclusión simulada del sujeto lírico, si es el ser amado quien le distingue con su deferente acogida. La variación sintáctica de los miembros metafóricos y la conjunción de plural contenido semántico son estilemas privativos de la obra alejandrina; pero en Julio Aumente, muy al contrario, el uso de tales recursos estilísticos no desemboca en una similar incorporación a la totalidad.

De Cernuda proceden la utilización de ciertas partículas (tal y como) que vinculan dos conceptos según una relación analógica, y, de manera más destacada, un conjunto representativo de símbolos comunes a ambos poetas. En la poesía cernudiana el muro irracionaliza el incumplimiento de un deseo apremiante, la soledad y el aislamiento; en Julio Aumente simboliza una restricción o constricción de carácter existencial. En Cernuda las nubes declaran ilógicamente la vaguedad, la indolencia y la pasividad; en Julio Aumente expresan la imposible satisfacción de los más íntimos anhelos. Estos dos símbolos, al igual que otros que podrían ser igualmente propuestos, no guardan una equivalencia semántica precisa, pero, no obstante esta aparente inconveniencia, se hallan muy próximos en la negatividad esencial de sus significaciones simbólicas. Frente a las singularidades observables en la lírica alexandrina, no compartidas por el poeta de *Cántico*, el pensamiento irracional de Luis Cernuda y Julio Aumente se basa en un similar principio contradictorio.

En un encuadre sincrónico, la obra del autor examinado manifiesta unas evidentes similitudes de fondo y forma con la poesía cultivada por los restantes integrantes del grupo cordobés. Las coincidencias temáticas afectan a elementos de amplio desarrollo irracional. La rosa, según una interpretación tópica, designa en el poeta estudiado la transitoriedad de la juventud y, con ella, la caducidad de su consustancial belleza; en García Baena refiere igualmente el transcurso efímero de la hermosura. El ángel en la poesía del poeta cordobés celebra la belleza suma del amado, inadvertido tras su encubrimiento simbólico y metafórico; en Bernier exalta también la lozanía del cuerpo juvenil, al confundirse metafóricamente con este; en García Baena simboliza la belleza decadente. Entre los paralelismos formales se advierte el uso de estructuras objetivadoras que integran elementos de distinta amplitud significativa por inclusión de términos dependientes en diverso grado del elemento generativo, o bien, por traslación de sentido entre ambos.

Los influjos constatados establecen la continuidad histórica de los estímulos estéticos recibidos, mientras que las coincidencias responden no solo a una personal decantación estética, sino también a intereses culturales y motivaciones ambientales comunes (el arte barroco, los ritos litúrgicos, las procesiones, etc.)

En sus primeros poemarios Julio Aumente transita sin brusquedades del jubiloso hedonismo al contenido desengaño motivado por una insatisfecha experiencia sentimental. En sus libros de madurez, el sentimiento amoroso, libre de servidumbres sociales y sujeciones históricas, rechaza

la corrección heterosexual para mostrarse con desconcertante franqueza. La liricidad preceptiva presente en su obra primera, designada por la continuidad magisterial de los poetas barrocos y de otros creadores de más reciente obra, se halla desprestigiada por el desaliño estilístico característico de sus libros finales. Esta difícil conciliación, en verbo y concepto, de la clasicidad inicial con la modernidad transgresora última conforma de manera señera la obra de Julio Aumente, al ser parangonada con los miembros de su grupo o con los restantes poetas contemporáneos

Anexo I: Variantes textuales

Se recogen en este primer apéndice las variantes observadas tras confrontar las composiciones publicadas en la revista *Cántico* con sus versiones definitivas, recogidas posteriormente en libro. En general, las modificaciones constatadas responden a un doble juicio: en primer término, una mejora ortotipográfica del texto mediante un uso más depurado de la puntuación, la acentuación y la ortografía; en segundo lugar, una enmienda parcial o una ampliación estrófica del poema en su estadio último.

Los cambios en la puntuación corrigen, a modo de ejemplo, la omisión del punto final, obligatorio en el cierre estrófico. La segunda estrofa de la redacción inicial de “Elegía a Moratalla” carece de punto conclusivo, error subsanado en la escritura definitiva de *El aire que no vuelve*. Las diferencias en la acentuación implican la necesaria supresión de la tilde en los monosílabos ya (“Quien de amor...”, de *Los silencios*), fue (“Quien de amor...”, de *Los silencios*) o va (“Paseo marítimo”, de *Los silencios*), impropriamente acentuados en las composiciones aparecidas en la revista. Ortográficamente se regulariza el empleo de las mayúsculas en los nombres de las estaciones (“Otoño” y “Primavera”, en “Elegía a Moratalla”, de *Cántico*; “otoño” y “primavera”, en “Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*), de los meses (“Abril” , en “Elegía a Moratalla”, de *Cántico*; “abril”, en “Elegía a Moratalla”, de *El aire que no vuelve*) o de los nombres comunes (“Luz”, en “Soneto a la Santísima Virgen María”, de *Cántico*; “luz”, en “Soneto a María Inmaculada”, de *Los silencios*).

En cuanto a las modificaciones concluyentes para la comprensión absoluta del poema, resulta obligado reparar en el verso final del soneto “Dormición de María”. La diferencia esencial radica en el adjetivo empleado: en *De los príncipes* (1954) se lee “altos paraísos celestiales”; en *Cántico* (1955), “verdes paraísos celestiales”. El término calificativo “altos” muestra una mayor congruencia lógica con “celestiales”. “Verdes”, en su acepción racional, transmite la lozanía y exuberancia “paradisíacas” del espacio celeste como lugar ameno; en su segundo significado irracional, comunica la noción de esperanza.

“Homenaje a Luis Cernuda” (*Cántico*) y “Tristán” (*De los príncipes*) son poemas tan semejantes que bien pudiera hablarse de una única composición resuelta distintamente. Fechados ambos en 1955, resulta imposible determinar cuál es el texto originario. En “Homenaje a Luis Cernuda” se trasciende la humana naturaleza del poeta para presentarlo como una figura de míticas facultades (“águila sin Olimpo”). En “Tristán”, por el contrario, la divinización romántica se ve desaprobada por la atención concedida al individuo concreto. Un ejemplo de este proceder lo hallamos en la reelaboración de “águila sin Olimpo” (verso segundo de “Homenaje a Luis Cernuda”) como “sin color, hoy tu nombre” (“Tristán”), diáfano argumento a favor de la pérdida de excelencias sobrehumanas. En este mismo sentido, el verso octavo de “Homenaje a Luis Cernuda”, “corsario mar sombrío”, se reescribe en “Tristán” como “mar de asombro, sombrío”, en el que se ha omitido “corsario”, término circunscrito a la órbita romántica. En las dos estrofas finales de “Homenaje a Luis Cernuda”, suprimidas en la composición publicada en *De los*

príncipes, se alude al valor excelso de la poesía y a la aspiración a la inmortalidad, indicios declarativos de la singularidad creadora del escritor.

Elegía a Moratalla
(*El aire que no vuelve*)

Oh, tú, otoño³⁶⁰ estallante en oros y en morados
que en Moratalla tienes tu reino y tu dominio;³⁶¹
jardines como lámparas extinguidas de plata,³⁶²
escalonados bajo la lluvia como vírgenes en sueño.³⁶³

Silenciosos jardines como un palacio abandonado,³⁶⁴
sin más dueño que el aire y el pájaro que a cantar no se atreve.³⁶⁵

Oh, triste³⁶⁶ Moratalla, por tus húmedas sendas
cuántos³⁶⁷ bellos amores su dicha han paseado,³⁶⁸
cuántos,³⁶⁹ junto a las fuentes de marmóreas sirenas,
la calma de los peces turbaron al besarse.³⁷⁰
Indiferentes luego, bajarían hacia el bosque
los verdes escalones que ha desgastado el musgo,³⁷¹
y³⁷² mirarían la hiedra³⁷³ que corre por el suelo
y a los altos castaños de cúpulas espesas.

Andarían sintiendo rasgar por sus pisadas
la capa de hojas secas, como un velo o un cuerpo...

Ah,³⁷⁴ triste Moratalla, tu heno he aspirado;
tu suave, aéreo heno³⁷⁵ amarillo e ingrátido.

360 Oh tu Otoño (*Cántico*, número 1, segunda época, abril de 1954)

361 dominio,

362 plata

363 sueño

364 abandonado

365 atreve

366 Oh triste

367 cuantos

368 paseado,

369 cuantos

370 besarse

371 musgo.

372 Y

373 yedra

374 Ah

375 aéreo, heno,

Sobre él³⁷⁶ me he tendido huyendo de la niebla
que envuelve el bosquecillo de rosales salvajes.

... Pero tú, Moratalla, has de ver algún día³⁷⁷
el sol de abril,³⁷⁸ radiante, fundir tus muros fríos.
Y entre podridos troncos florecer amapolas³⁷⁹
y pájaros³⁸⁰ y verdes y dorados contornos.

... Pero yo, que de ti³⁸¹ conozco sólo el viento
y la nube, y el agua helada de tus fuentes,
nunca podré sentir el aire tibio y cálido
que en primavera³⁸² exhalas como una novia virgen.

Pues todos tus jardines llevo en mi corazón,³⁸³
y tu humedad y tu musgo y el silencio y las hojas,³⁸⁴
y³⁸⁵ el pájaro que entró y a cantar no se atreve,
y los atardeceres brumosos de agua y niebla,³⁸⁶
y³⁸⁷ los fríos, helados, fastuosos colores
del oro y el morado, de este pálido otoño³⁸⁸ desbordante...

Bajo la lluvia mira...³⁸⁹
(*El aire que no vuelve*)

Dulce cortina tibia, decolorados vidrios,
vano telar de seda húmeda que no acaba,
hilos que tejen grises invariables nubes
con las que el cielo nutre nuestra melancolía.

Nuestra rota tristeza febrero³⁹⁰ la conduce
a través de sus aguas y sus vientos cambiantes.

376 él,

377 día,

378 Abril,

379 amapolas,

380 pájaros,

381 ti,

382 Primavera

383 corazón

384 hojas.

385 Y

386 niebla.

387 Y

388 Otoño

389 Las nubes de febrero (*Cántico*, número 13, segunda época, 1957)

390 Febrero

Domingos de provincia, las largas avenidas
nos encharcan los ojos sus³⁹¹ embarradas hojas.

Más allá de las nubes habrá tal vez desiertos
donde la arena sangre con el sol al crepúsculo;³⁹²
altas,³⁹³ blancas montañas, plata de amanecidas
doradas,³⁹⁴ como bronce cuando la noche acecha;

el sordo galopar de los lobos del viento
cuando la madrugada agoniza sin ruido
y surgen las primeras gotas sobre la tierra
de lluvia, como un crimen revelado de arriba.

Pero las nubes siguen su centinela en alto.
No puedes escapar,³⁹⁵ alma, no hay horizontes.
Vuelve al agua y al loto podrido de tu estanque
–cadáver que cadáver refleja en terso espejo–.

Vuelve a la hermosa tierra profanada a diario
que el cielo quiere en lluvia lavar de su miseria,
tierra de la mentira sin amor y sin fruto,³⁹⁶
sin otra ley que oro y su risa amarilla.
Si recortas tus alas tendrás respeto eterno
–si no alzares la vista más allá de los muros–.
Si te conmueve un grito déjalo sin respuesta,³⁹⁷
pues a nada conduce interrogar al aire.

Mas,³⁹⁸ si hay un fuego arriba, ellos lo tendrán todo,
los que con un suspiro liberan la pobreza,
aquéllos³⁹⁹ [*sic*] que envenenan el paisaje si miran
y su presencia seca la sonrisa y los pájaros.

Vuélvete a tu retiro, alma que entre cristales
y oxidados barrotes tu tristeza consumes.

391 con
392 crepúsculo,
393 altas
394 doradas
395 escapar
396 fruto
397 respuesta
398 Mas
399 aquellos

Bajo la lluvia fina, bajo la lluvia,⁴⁰⁰ mira
pasar la arena rápida de tus contados días.

Quien de amor...
(*Los silencios*)

*Para Meriem de Tocqueville*⁴⁰¹

La vida está vacía. Quien de amor no la llena
queriendo así ganarla, siembra polvo de oro,
labrador de los aires,
en surcos tan estériles que un día le darán simientes
vanas de humo, espinos o serpientes como agujas,
dorados cardos lacerantes
donde en día de nubes reposar su cabeza.

Quien mira atrás y ve⁴⁰² su tiempo gastado,
su vida o sangre desparramada como un rastro en el camino,
arena que apagara fuegos o tal vez fuego devorador de arena,
agua, fuego o sangre dado a beber a los sedientos,
si es pozo en un camino que no miró quien bebe,
ya⁴⁰³ sembró lo que dará su fruto.
Peregrinos amantes sobre la vasta tierra.

Quien miró atrás, mira ahora adelante cansado,⁴⁰⁴
ante el camino a recorrer que aguarda.
La juventud retira sus últimas banderas
ante un horizonte sombrío,⁴⁰⁵
y la madurez,⁴⁰⁶ como temida aurora en un erial,⁴⁰⁷ se muestra
frente a un sol cruel que arrebató
a un cansado despojo sus esperanzas últimas.

Quien sembró para su porvenir, tendrá respeto.
Y espejos de monedas el avariento solitario.
Los pavos reales saludarán con sus colas desplegadas

400 Lluvia

401 Para R. D. (*Cántico*, número 11–12, segunda época, 1956)

402 vé

403 yá

404 cansado

405 sombrío

406 madurez

407 erial

a quien⁴⁰⁸ alimentó cuatro caballos para su sepelio.

Pero el que amó solamente,
pero quien amó solamente,
una cortina de agua y el más rápido olvido
tendrá sobre la tierra y bajo el cielo,
bajo la tierra y sobre el cielo. Un ángel⁴⁰⁹
con su dedo de plata señalará el camino.
Aquí estuvo. Su vida fue⁴¹⁰ naranja o esmeralda.
Tened piedad. Dió [*sic*] amor.
Si hay otra vida... Acaso. Vendrán otros.
Fue⁴¹¹ manantial y siempre tuvo sed.
Está ya a salvo.

Paseo marítimo
(*Los silencios*)

Un mar está lejano,
acaricia arrecifes.
Pez rojo o coral⁴¹²
en luz clara reviven.

Doras con tu presencia
el tibio, el puro, el cálido
dulce y húmedo viento.
En tu cuerpo descanso.

Tus ojos son el mar,
el mar eres tú mismo
—bronce aún débil—,⁴¹³ un cielo
pesa en tus hombros, vivo

cuerpo amado. La arena⁴¹⁴
—luz que se entrega a todos—,
sobre las piedras blancas
reverbera sus oros.

408 quién

409 angel

410 fué

411 Fué

412 Pez o rojo coral (*Cántico*, número 1112, segunda época, 1956)

413 débil—

414 arena,

La luna en su menguante
roja se nos ofrece
como fruta lejana
que estrellas paladeen.

Tú estás allí y el mar.
Yo aquí frente a la tierra
con su forma tangible
que nos separa espesa.

Nos desune, gravita
lo sólido. Interpone
su densidad,⁴¹⁵ distancia.
Nos va⁴¹⁶ borrando nombres.

Oh, dulce amor, recuerdo
para siempre. Qué⁴¹⁷ limpios
los que el aire me trae,
memoria sin olvido.

Viento de aquella mar
salado en nuestra sangre,
déjame en el presente.
Calla el alma. No⁴¹⁸ sabe.

A la Asunción y Coronación de María⁴¹⁹
(*Los silencios*)

De fino sol el transparente velo,
vestida de la luz, hacia la altura,
bañando su cabello en plata pura,⁴²⁰
luna de madrugada⁴²¹ sube al cielo.

Monte sin grada, cúspide y Carmelo⁴²²

415 densidad y

416 vá

417 Que

418 Nó

419 Soneto a la Asunción de María (*Cántico*, número 5, segunda época, diciembre de 1954-enero de 1955)

420 pura

421 luna de madrugada

422 Carmelo,

estrella para el alma en noche oscura,⁴²³
de quien lo humano toma su hermosura,
rosa que en rosas transfigura el yelo.

Si el verde anillo y su fulgor cuajado
hunde Luzbel, las aguas incendiando,⁴²⁴
y ante su⁴²⁵ mano azufre desvanece,

Madre que infieles hijos tanto ha amado,⁴²⁶
por voluntad del Padre está ocupando
trono tal⁴²⁷ en los cielos que merece.

Soneto a María Inmaculada⁴²⁸
(*Los silencios*)

Un rayo solo⁴²⁹ se posó en María
quebrando el Sol su ley por un momento,
por cuanto⁴³⁰ era de Dios, luz, instrumento,⁴³¹
ángel, nueva, dorado mediodía.⁴³²
Esmeralda sin dueño parecía,
pájaro sin alado valimiento,
gloria suprema, sacrificio cruento,
astro brillante,⁴³³ púrpura agonía.

Eterno Dios⁴³⁴ te hizo Inmaculada.
Breve tierra te tuvo aprisionada⁴³⁵
—presa fugaz que lo mortal desdeña—.

Amantes somos que olvidar no pueden
mientras las sombras de tu sombra queden,

423 oscura

424 incendiando

425 Su

426 amado

427 tal,

428 “Soneto a la Santísima Virgen María” (*Cántico*, número 5, segunda época, diciembre de 1954-enero de 1955)

429 sólo

430 cuánto

431 por cuánto luz de Dios era instrumento,

432 Ángel, Nueva, Dorado Mediodía.

433 brillante y

434 Dios,

435 aprisionada,

criatura de la luz⁴³⁶ y de ella dueña.

Dormición de María⁴³⁷

(De los príncipes)

*Para Luis de Borbón y Caralt*⁴³⁸

Aristas en cristal guardan diamante
y agujas en su entraña late el brío,⁴³⁹
custodia el alabastro y duerme frío
de corazones corazón amante.

El invisible coro vigilante
que justo manda el cielo,⁴⁴⁰ en su albedrío,
torna ya en canto lo que fue⁴⁴¹ sombrío,
presencia de la muerte un solo instante.

Si leve losa te guardó sellada,⁴⁴²
de corrupción exenta y preservada
en minutos de plomo funerales,

ojos⁴⁴³ abriste de mirar serenos,
rostros dejando de tristeza llenos
por altos paraísos⁴⁴⁴ celestiales.

Tristán⁴⁴⁵

(De los príncipes)

*Para T. E. L.*⁴⁴⁶

Tristán,⁴⁴⁷ sobre las nubes⁴⁴⁸

436 Luz

437 “Resurrección de María” (*Cántico*, número 5, segunda época, diciembre de 1954enero de 1955)

438 sin dedicatoria

439 brío;

440 cielo

441 fué

442 sellada

443 Ojos

444 verdes paraísos

445 “Homenaje a Luis Cernuda” (*Cántico*, número 910, segunda época, agosto-noviembre de 1955)

446 sin dedicatoria

447 Luis

448 nubes,

sin color, hoy tu nombre,⁴⁴⁹
alas de un viento frío,⁴⁵⁰
dolor antiguo llega.⁴⁵¹

Desespero⁴⁵² soñando,
brillar, gris, plomo, lluvia,⁴⁵³
ojos verdes, inmenso⁴⁵⁴
mar de asombro, sombrío⁴⁵⁵.

Abierto en mí⁴⁵⁶ el sonido
como una flor, corola,⁴⁵⁷
dorada piel lechosa,⁴⁵⁸
pelo rubio rizado.⁴⁵⁹

Hay montañas azules,
hondas quebradas, valles
por donde tu mirada
sigue un arroyo,⁴⁶⁰ y vuela.

Sólo mirar.⁴⁶¹ No dice,
nada,⁴⁶² reprocha, mira
a través de los bosques,
planos cielos alcanza.

Viene noviembre,⁴⁶³ asciende
por su⁴⁶⁴ musgosa escala
un año más. De todos⁴⁶⁵
fija memoria guardo.⁴⁶⁶

449 águila sin Olimpo,
450 frío
451 verso tu sangre llega.
452 Desesperar
453 brillar gris plomo lluvia
454 ojos verdes o dunas
455 corsario mar sombrío
456 en ti
457 de un verso flor corola
458 tú te sabes vereda
459 para una huella esbelta.
460 arroyo
461 mirar, no
462 nada
463 noviembre. Ascende
464 la
465 un año más. Tú sabes
466 de todos fiel memoria.

Celestes prados verdes⁴⁶⁷
cruzo, Tristán, ahora,⁴⁶⁸
tu nombre ya un sonido,⁴⁶⁹
campana de aire muerto.⁴⁷⁰

Anexo II: Cronología

En la siguiente tabla cronológica se presentan los principales sucesos históricos, literarios y culturales ocurridos entre los comienzos del grupo cordobés y el fallecimiento de García Baena (2018). Se toma como referencia la actividad poética de *Cántico* para la realización del oportuno encuadre temporal.

| Año | Acontecimientos históricos | Acontecimientos | Julio Aumente y el |
|-----|----------------------------|-----------------|--------------------|
|-----|----------------------------|-----------------|--------------------|

467 Rojo poniente incendia

468 algas verdes, columnas

469 atraviesa el Océano

470 En la versión de *Cántico* se añaden dos estrofas más:

Tal tu verso frío dardo
tiembla en un punto y hunde
agudo filo hondo
carne o rubi traspasa.

Un suelo de alas sirve
para tus piés [*sic*], camino,
que fuiste. Ahora guías
guardián en propios cielos.

| | | literarios y culturales | grupo <i>Cántico</i> |
|------|--|---|---|
| 1940 | <p>Alemania invade Holanda, Bélgica y Francia</p> <p>Italia entra en guerra junto a Alemania</p> <p>Entrevista en Hendaya entre Hitler y Franco</p> <p>Constitución de la Francia de Vichy</p> <p>Asesinato de Trotski</p> | <p>L. Cernuda, <i>Las nubes</i></p> <p>F. G. Lorca. <i>Poeta en Nueva York y Diván del Tamarit</i> (libros póstumos)</p> <p>J. G. Nieto, <i>Vispera hacia ti</i></p> <p>L. Felipe Vivanco, <i>Tiempo de dolor</i></p> <p>Aparece la revista <i>Escorial</i></p> | <p>Bernier conoce en la Biblioteca Pública Provincial a P. G. Baena</p> <p>Tertulias musicales en la casa del profesor del Conservatorio de Córdoba, Carlos López de Rozas</p> <p>P. G. Baena presenta a J. Aumente y G. Liébana</p> <p>Elaboración de <i>El álbum de don Carlos</i>, manuscrito regalado a Carlos López de Rozas por los poetas que constituirán el grupo <i>Cántico</i></p> |
| 1941 | <p>Entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial</p> | <p>R. Alberti, <i>Entre el clavel y la espada</i></p> <p>G. Diego, <i>Alondra de verdad</i></p> <p>Azorín, <i>El escritor</i></p> | <p>Se une a la tertulia musical “de la gramola” el pintor Miguel del Moral</p> |
| 1942 | <p>Se constituyen las Cortes Españolas</p> | <p>Muere M. Hernández</p> <p>L. Cernuda, <i>Ocnos</i></p> <p>C. J. Cela, <i>La familia de Pascual Duarte</i></p> <p>R. J. Sender, <i>Crónica del alba</i></p> <p>A. Camus, <i>El extranjero</i></p> | <p>Se estrena la adaptación de P. G. Baena del <i>Cántico</i> de San Juan de la Cruz</p> |
| 1943 | <p>Rendición del ejército alemán en Stalingrado</p> | <p>L. Cernuda, <i>Las nubes</i></p> | <p>M. López conoce a los miembros del futuro grupo</p> |

| | | | |
|------|--|---|---|
| | <p>Los aliados invaden Italia</p> <p>Las tropas soviéticas recuperan Ucrania y el Cáucaso</p> | <p>T. S. Eliot, <i>Cuatro cuartetos</i></p> <p>R. Morales, <i>Poemas del toro</i></p> <p>D. Ridruejo, <i>Sonetos a la piedra</i></p> <p>Aparecen la revista <i>Garcilaso</i> y la colección Adonáis</p> | <p><i>Cántico</i> por medio de Gabriel García-Gill</p> |
| 1945 | <p>Capitulación de Alemania</p> <p>Lanzamiento de la primera bomba atómica</p> <p>Conferencia de Yalta</p> <p>Creación de la ONU</p> | <p>J. Guillén, <i>Cántico</i> (3ª edición)</p> <p>C. Conde, <i>Ansia de la gracia</i></p> <p>C. Bousoño, <i>Subida al amor</i></p> <p>C. Laforet, <i>Nada</i></p> | <p>R. Molina, <i>El río de los ángeles</i></p> |
| 1946 | <p>Proceso de Nuremberg</p> <p>Proclamación de la República italiana</p> <p>Independencia de Filipinas</p> | <p>J. R. Jiménez, <i>La estación total</i></p> <p>E. Prados, <i>Jardín cerrado</i></p> <p>P. Salinas, <i>El contemplado</i></p> <p>C. Bousoño, <i>Primavera de la muerte</i></p> <p>L. de Luis, <i>Alba del hijo</i></p> <p>J. E. Cirlot, <i>Cordero del abismo</i></p> | <p>P. G. Baena, <i>Rumor oculto</i></p> <p>J. Bernier, miembro de la Real Academia de Córdoba</p> <p>Representación de <i>El hijo pródigo</i>, auto sacramental de R. Molina</p> <p>Publicación de la revista <i>Lábaro</i>, predecesora de <i>Cántico</i>, por J. Bernier, R. Molina y P. G. Baena</p> |
| 1947 | <p>Plan Marshall para Europa</p> <p>Independencia de India y Pakistán</p> <p>Guerra civil en Corea del</p> | <p>L. Cernuda, <i>Como quien espera el alba</i></p> <p>J. Luis Hidalgo, <i>Los muertos</i></p> <p>G. Celaya, <i>Movimientos</i></p> | <p>Se presentan al Adonáis J. Bernier, con <i>Aquí en la tierra</i>; M. López, con <i>La tierra confundida</i>; R. Molina, con <i>La estrella de ajenjo</i>; P. García Baena, con <i>Junio</i>, y J. Aumente,</p> |

| | | | |
|------|---|---|--|
| | Sur | <i>elementales</i> J. Hierro, <i>Alegría y Tierra sin nosotros</i> | con <i>Nisán</i> . Es premiado el libro <i>Alegría</i> , de J. Hierro Aparece la revista <i>Cántico</i> (1947-1949 y 1954-1957) R. Molina, <i>Regalo de amante</i> |
| 1948 | Proclamación del Estado hebreo de Israel Guerra árabe-israelí Asesinato de Gandhi Declaración de los Derechos Humanos por la ONU | R. Alberti, <i>A la pintura</i> M. Labordeta, <i>Sumido 25</i> E. de Nora, <i>Contemplación del tiempo</i> L. de Luis, <i>Huésped de un tiempo sombrío</i> | J. Bernier, <i>Aquí en la tierra</i> R. Molina, <i>Elegías de Sandua y Tres poemas</i> P. G. Baena, <i>Mientras cantan los pájaros</i> |
| 1949 | Proclamación de la República Federal alemana y República Democrática alemana Fundación de la OTAN Fundación de la República Popular China | J. R. Jiménez, <i>Animal de fondo</i> P. Salinas, <i>Todo más claro</i> L. Panero, <i>Escrito a cada instante</i> L. Rosales <i>La casa encendida</i> L. F. Vivanco, <i>Continuación de la vida</i> A. B. Vallejo, <i>Historia de una escalera</i> | Juegos Florales del Ayuntamiento de Córdoba. Premios R. Molina, J. Aumente, P. García Baena y J. Bernier R. Molina obtiene el premio Adonáis por su poemario <i>Corimbo</i> |
| 1950 | Guerra de Corea Reforma agraria en China | B. de Otero, <i>Ángel fieramente humano</i> J. Hierro, <i>Con las piedras, con el viento</i> A. Canales, <i>Sonetos para</i> | P. García Baena, <i>Antiguo muchacho</i> |

| | | | |
|------|--|---|--|
| | | <i>pocos</i> M. Delibes, <i>El camino</i> | |
| 1951 | Independencia de Libia Comunidad Europea del Carbón y el Acero Los conservadores gobiernan nuevamente en Inglaterra | Muere P. Salinas B. de Otero, <i>Redoble de conciencia</i> G. Celaya, <i>Las cartas boca arriba</i> L. Rosales, <i>Rimas</i> C. J. Cela, <i>La colmena</i> | M. López, <i>Garganta y corazón del sur</i> |
| 1954 | Guerra de Argelia División de la Indochina francesa en tres estados: Laos, Camboya y Vietnam Plan de ayuda soviética al Tercer Mundo | V. Aleixandre, <i>Historia del corazón</i> R. Morales, <i>Canción sobre el asfalto</i> E. de Nora, <i>España, pasión de vida</i> J. Fernández Santos, <i>Los bravos</i> | V. Núñez, <i>Elegía a un amigo muerto</i> Encuentro de P. G. Baena y V. Núñez, poeta de la revista <i>Caracola</i> J. Bernier, asesor en el Catálogo de Obras Artísticas de la Provincia, proyecto de la Diputación Provincial |
| 1955 | Pacto de Varsovia España entra en la ONU Caída de Perón | Mueren J. Moreno Villa y Ortega y Gasset D. Alonso, <i>Hombre y Dios</i> B. de Otero, <i>Pido la paz y la palabra</i> G. Celaya, <i>Cantos iberos</i> J. Goytisolo, <i>El retorno</i> | J. Aumente, <i>El aire que no vuelve</i> V. Núñez, <i>Tres poemas ancestrales</i> |
| 1957 | Creación de la Comunidad Económica Europea | J. Guillén, <i>Maremagnum</i> J. Hierro, <i>Cuanto sé de mí</i> | R. Molina, <i>Elegía de Medina Azahara</i> |

| | | | |
|------|---|--|--|
| | <p>Independencia de Ghana y Malasia</p> <p>Inglaterra obtiene la bomba de hidrógeno</p> | <p>C. Bousoño, <i>Noche del sentido</i></p> <p>C. Barral, <i>Metropolitano</i></p> | <p>P. G. Baena, <i>Junio</i></p> <p>V. Núñez, <i>Los días terrestres</i></p> |
| 1958 | <p>Proclamación de la V República francesa</p> <p>Creación de la Comunidad francesa</p> <p>Pontificado de Juan XXIII</p> | <p>Muere J. R. Jiménez</p> <p>B. de Otero, <i>Ancia</i></p> <p>C. Rodríguez, <i>Conjuros</i></p> <p>J. A. Goytisolo, <i>Salmos al viento</i></p> | <p>P. G. Baena, <i>Óleo</i></p> <p>J. Aumente, <i>Los silencios</i></p> |
| 1959 | <p>Revolución cubana</p> <p>Revuelta del Tibet y huida del Dalai Lama a la India</p> | <p>Muere M. Altolaguirre</p> <p>G. Celaya, <i>Cantata en Aleixandre</i></p> <p>J. G. de Biedma, <i>Compañeros de viaje</i></p> <p>J. G. Hortelano, <i>Nuevas amistades</i></p> | <p>J. Bernier, <i>Una voz cualquiera</i></p> |
| 1960 | <p>J. F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos</p> <p>Acuerdo de ayuda entre Cuba y la URSS</p> <p>Independencia del África francesa</p> <p>Independencia del Congo Belga</p> | <p>B. de Otero, <i>En castellano</i></p> <p>F. Brines, <i>Las brasas</i></p> <p>J. A. Valente, <i>Poemas a Lázaro</i></p> <p>J. A. Goytisolo, <i>Claridad</i></p> | <p>M. López, <i>Universo de pueblo</i></p> |
| 1966 | <p>Ley Orgánica del Estado en España</p> <p>Revolución Cultural en China</p> | <p>J. G. de Biedma, <i>Moralidades</i></p> <p>F. Brines, <i>Palabras a la oscuridad</i></p> | <p>R. Molina, <i>La casa</i></p> |

| | | | |
|------|---|---|---|
| | Indira Gandhi, primera ministra de la India | P. Gimferrer, <i>Arde el mar</i> M. Delibes, <i>Cinco horas con Mario</i> | |
| 1967 | Guerra de los Seis Días Muerte del Che Guevara Dictadura de los coroneles en Grecia | C. Bousoño, <i>Oda en la ceniza</i> A. González, <i>Tratado de urbanismo</i> G. Carnero, <i>Dibujo de la muerte</i> J. Benet, <i>Volverás a Región</i> G. García Márquez, <i>Cien años de soledad</i> | Fallece R. Molina Homenaje a M. López en el Círculo de la Amistad tras la aparición de su <i>Antología poética</i> J. Bernier, premio literario “Amigos de Zuheros” |
| 1969 | Dimisión del presidente De Gaulle Muerte de Ho Chi Minh Richard Nixon, presidente de los Estados Unidos | Muere M. Labordeta A. Colinas, <i>Preludios a una noche total</i> J. Siles, <i>Génesis de la luz</i> C. J. Cela, <i>San Camilo, 1936</i> | M. López, <i>Cal muerta, cielo vivo...</i> |
| 1971 | Independencia de Blangadesh China ingresa en la ONU | P. Neruda. Premio Nobel de Literatura F. Brines, <i>Aún no</i> G. Carnero, <i>El sueño de Escipión</i> L. A. de Cuenca, <i>Los retratos</i> L. A. de Villena, <i>Sublime solárium</i> | P. G. Baena, <i>Almoneda</i> J. Bernier, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo Primer homenaje a P. G. Baena en “El Corral” |
| 1976 | Carter, presidente de los Estados Unidos | C. Rodríguez, <i>El vuelo de la celebración</i> | G. Carnero, <i>El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la</i> |

| | | | |
|------|---|---|---|
| | <p>A. Suárez, presidente del gobierno</p> <p>Ley de la Reforma política</p> <p>Golpe militar en Argentina</p> <p>Muere Mao Tse-tung</p> | <p>J. A. Valente, <i>Interior con figuras</i></p> <p>D. J. Jiménez, <i>Fiesta en la oscuridad</i></p> <p>M. V. Atencia, <i>Marta&María</i></p> | <p><i>historia de la poesía española de posguerra</i>, Editora Nacional</p> |
| 1977 | <p>Elecciones generales en España</p> <p>Reaparición de Deng Xiao Ping</p> | <p>R. Alberti regresa del exilio</p> <p>V. Aleixandre, Premio Nobel de Literatura</p> <p>F. Brines, <i>Insistencias en Luzbel</i></p> <p>A. Gamoneda, <i>Descripción de la mentira</i></p> <p>J. Siles, <i>Alegoría</i></p> | <p>J. Bernier, <i>Poesía en seis tiempos</i></p> |
| 1978 | <p>Aprobación de la Constitución española</p> <p>Vietnam invade Camboya</p> <p>Pontificados de Juan Pablo I y Juan Pablo II</p> | <p>J. Talens, <i>El cuerpo fragmentario</i></p> <p>E. S. Rosillo, <i>Maneras de estar solo</i></p> <p>L. A. de Villena, <i>El viaje a Bizancio</i></p> <p>L. A. de Cuenca, <i>Scholia</i></p> | <p>M. López, <i>Del campo y soledades</i></p> <p>P. G. Baena, <i>Antes que el tiempo acabe</i></p> <p>J. Bernier, premio de literatura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba</p> |
| 1979 | <p>Revolución sandinista en Nicaragua</p> <p>La URSS invade Afganistán</p> <p>Proclamación de la República Islámica en Irán</p> | <p>A. Gamoneda, <i>León de la mirada</i></p> <p>J. A. Goytisolo, <i>Palabras para Julia</i></p> <p>A. Colinas, <i>Astrolabio</i></p> <p>G. Carnero, <i>Ensayo de una</i></p> | <p>M. López, <i>Universo de pueblo. Poesía (1947-1979)</i></p> <p>Homenaje a <i>Cántico</i> en la Biblioteca Pública de Sevilla</p> <p>J. Bernier, consejero</p> |

| | | | |
|------|---|--|---|
| | | <i>teoría de la visión</i> A. Carvajal, <i>Siesta en el mirador</i> | provincial de Bellas Artes |
| 1980 | Elección de Ronald Reagan España abandona el Sahara Nacimiento del sindicato Solidaridad en Polonia | A. Salvador, <i>Las cortezas del fruto</i> F. Bejarano, <i>Recinto murado</i> A. S. Robayna, <i>Tinta</i> C. Janés, <i>Libro de las alienaciones</i> G. T. Ballester, <i>La isla de los jacintos cortados</i> | V. Núñez, <i>Poemas ancestrales</i> |
| 1982 | Triunfo del PSOE en España Guerra de las Malvinas Muere Brezhnev | G. G. Márquez, Premio Nobel de Literatura L. Rosales, <i>Un rostro en cada ola</i> J. A. Valente, <i>Mandorla</i> M. A. Velasco, <i>Las berlinas del sueño</i> F. B. Reyes, <i>Paraíso manuscrito</i> V. Botas, <i>Segunda mano</i> | J. Aumente, <i>Por la pendiente oscura (1947–1965)</i> J. Bernier, <i>En el pozo del yo</i> M. López, <i>Museo simbólico</i> V. Núñez, <i>Ocaso en Poley</i> |
| 1983 | Raúl Alfonsín, presidente de Argentina Estados Unidos invade Granada Intervención francesa en el Chad | C. Rodríguez, <i>Desde mis poemas</i> A. Canales, <i>Tres oraciones fúnebres</i> A. Colinas, <i>Noche más allá de la noche</i> | J. Aumente, <i>La antesala</i> Edición facsímil de la revista <i>Cántico</i> por la Diputación Provincial de Córdoba, con prólogo e índices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares |

| | | | |
|------|---|--|---|
| | | J. Siles, <i>Música de agua</i> L. G. Montero, <i>El jardín extranjero</i> | |
| 1984 | Reelección de Ronald Reagan Asesinato de Indira Gandhi | Mueren V. Aleixandre y J. Guillén E. Sánchez Rosillo, <i>Elegías</i> A. Carvajal, <i>Del viento en los jazmines</i> J. L. Panero, <i>Juegos para aplazar la muerte</i> L. A. de Villena, <i>La muerte únicamente</i> | P. G. Baena, Premio Príncipe de Asturias de las Letras P. G. Baena recibe la Medalla de Oro de la ciudad de Córdoba V. Núñez, <i>Epístolas a los ipagrenses</i> J. Aumente, <i>Verde laurel para Michele</i> |
| 1985 | Entrada de España y Portugal en la CEE Embargo estadounidense a Nicaragua Gorbachov al frente del PCUS | A. González, <i>Prosemas o menos</i> J. Talens, <i>Tabula rasa</i> L. A. de Cuenca, <i>La caja de plata</i> F. Benítez Reyes, <i>Los vanos mundos</i> A. Salvador, <i>El agua de noviembre</i> | V. Núñez, <i>Teselas para un mosaico</i> M. López, <i>Antología poética de Bujalance</i> J. Bernier, hijo predilecto de la provincia de Córdoba |
| 1989 | España preside la CEE Matanza de estudiantes en Tiananmen Caída del muro de Berlín Muerte de Hiro Hito | C. J. Cela, Premio Nobel de Literatura E. S. Rosillo, <i>Autorretratos</i> A. Valverde, <i>Las aguas detenidas</i> A. Muñoz Molina, <i>Beltenebros</i> | Fallece J. Bernier V. Núñez, <i>Sonetos como pueblos</i> |

| | | | |
|------|---|---|---|
| | | J. Marías, <i>Todas las almas</i> | |
| 1990 | Liberación de Nelson Mandela Unificación de las dos Alemanias Irak invade Kuwait | Muere J. G. de Biedma D. J. Jiménez, <i>Bajorrelieve</i> G. Carnero, <i>Divisibilidad indefinida</i> V. Gallego, <i>Los ojos del extraño</i> | P. G. Baena, <i>Fieles guirnaldas fugitivas</i> J. Aumente, <i>De los príncipes</i> |
| 1992 | Exposición Universal de Sevilla Olimpiadas de Barcelona Guerra de Bosnia Supresión del <i>apartheid</i> en Sudáfrica | J. A. Goytisolo, <i>La noche es propicia</i> A. Gamoneda, <i>El libro del frío</i> A. Colinas, <i>Los silencios del fuego</i> J. C. Mestre, <i>La poesía ha caído en desgracia</i> J. Marías, <i>Corazón tan blanco</i> | J. Aumente, <i>De las cabras (o amor y psiqui)</i> |
| 1993 | Entra en vigor el Mercado Único Europeo Checoslovaquia se divide en Chequia y Eslovaquia Visita del Papa a España | C. Bousoño, <i>El ojo de la aguja</i> L. A. de Cuenca, <i>El hacha y la rosa</i> L. A. de Villena, <i>Marginados</i> A. Valverde, <i>A debida distancia</i> | J. Aumente, <i>El canto de las arpías</i> |
| 1995 | Acuerdo de Dayton en Bosnia Jacques Chirac, presidente de Francia | F. Brines, <i>La última costa</i> A. Jiménez Millán, <i>Casa invadida</i> F. B. Reyes, <i>Vidas</i> | V. Núñez, <i>Himnos a los árboles y Otros poemas</i> J. Aumente, <i>Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses</i> |

| | | | |
|------|---|---|--|
| | Asesinato de Isaac Rabin | <i>improbables</i> L. Oliván, <i>Único norte</i> L. Muñoz, <i>Manzanas amarillas</i> | |
| 1996 | Reelección de Bill Clinton Muere François Mitterand J. M. Aznar, presidente del gobierno español | L. A. de Villena, <i>Asuntos de delirio</i> P. Gimferrer, <i>Mascarada</i> V. Gallego, <i>La plata de los días</i> C. Marzal, <i>Los países nocturnos</i> | M. López, <i>Tiempo detenido</i> |
| 1999 | Fallece Hassan II Hugo Chávez, presidente de Venezuela Guerra en Chechenia | G. Carnero, <i>Verano inglés</i> J. Siles, <i>Himnos tardíos</i> J. C. Mestre, <i>La tumba de Keats</i> A. Valverde, <i>El reino oscuro</i> | J. Aumente, <i>Las criaturas de la noche</i> |
| 2002 | El euro, moneda única europea Jacques Chirac, presidente de Francia por segunda vez Suiza ingresa en la ONU | G. Carnero, <i>Espejo de gran niebla</i> L. A. de Cuenca, <i>Sin miedo ni esperanza</i> A. Colinas, <i>Tiempo y abismo</i> V. Gallego, <i>Santa deriva</i> | Muere V. Núñez |
| 2003 | Lula da Silva, presidente de Brasil Constitución del Tribunal Penal Internacional de La Haya | A. Gamoneda, <i>Arden las pérdidas</i> M. A. Velasco, <i>La miel salvaje</i> F. Valverde, <i>Madrugadas</i> | Fallece M. López |

| | | | |
|------|--|--|--|
| | Inicio de la guerra de Irak | R. Montero, <i>La loca de la casa</i> | |
| 2004 | Enlace de los Príncipes de Asturias, actuales Reyes de España Fallece Ronald Reagan Reelección de George W. Bush | L. A. de Villena, <i>Desequilibrios</i> E. S. Rosillo, <i>Las cosas como fueron</i> F. Valverde, <i>Razones para huir de una ciudad con frío</i> J. Marías, <i>Tu rostro mañana</i> | J. Aumente, <i>Poesías completas</i> |
| 2006 | Evo Morales, presidente de Bolivia La banda terrorista ETA anuncia un alto el fuego permanente Visita de Benedito XVI a España Fallece Augusto Pinochet | G. Carnero, <i>Fuente de Médicis</i> L. A. de Cuenca, <i>La vida en llamas</i> P. Gimferrer, <i>Amor en vilo</i> R. Lanseros, <i>Diario de un destello</i> | Muere J. Aumente P. G. Baena, <i>Los Campos Elíseos</i> |
| 2018 | Disolución de ETA Moción de censura contra el presidente de gobierno Mariano Rajoy. Pedro Sánchez, nuevo presidente Fallece George H. W. Bush | L. A. de Cuenca, <i>Bloc de otoño</i> J. Siles, <i>Galería de rara antigüedad</i> P. Gimferrer, <i>Las llamas</i> R. Lanseros, <i>Matria</i> | Fallece P. G. Baena |
| 2019 | Jair Bolsonaro, presidente de Brasil Juan Guaidó, presidente interino de Venezuela | Mueren R. Sánchez Ferlosio y F. Aguirre | P. G. Baena, <i>Claroscuro</i> (libro póstumo) |

Bibliografía

1. Obras de Julio Aumente

Aumente, Julio, *El aire que no vuelve*, Madrid, Rialp, 1955.

— *Los silencios*, Madrid, Rialp, 1958.

— *Por la pendiente oscura (1947–1965)*, Sevilla, Renacimiento, 1982.

— *La antesala (1981–1983)*, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 1983.

— *Verde laurel para Michele*, Málaga, Jarazmín, Cuadernos de poesía, núm.14, 1984.

- *De los príncipes*, Sevilla, Renacimiento, 1990.
- *De las cabras (o amor y psiqui)*, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1992.
- *El canto de las arpias*, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.
- *La entrevista y otros poemas*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1994.
- *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, 1995.
- *Las criaturas de la noche*, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, 1999.
- *Poesía completa (1955–1999)*, edición de Rafael Inglada, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2004.

2. Estudios críticos sobre *Cántico* y la poesía de Julio

Aumente

- Asensi Córdoba, Alfredo, “Diez años sin Julio Aumente”, *El Día de Córdoba*, 28 de agosto de 2016, en https://www.eldiadecordoba.es/ocio/anos-Julio-Aumente_0_1057994714.html [28/6/2021]
- AA. VV., *Cántico. Hojas de poesía (1947–1957)*, prólogo e índices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1983.
- *Homenaje a Pablo García Baena*, números 9–10, Sevilla, Renacimiento, 1995.
- Bernier, Juan, *Poesía en seis tiempos*, prólogo de Guillermo Carnero, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- “La antifantasia poética y Cernuda”, edición facsímil del *Homenaje a Luis Cernuda* de la revista *Cántico*, Renacimiento, primer suplemento, 2001, sin número de página.
- *Diario (1918–1947)*, edición de Juan Antonio Bernier, Valencia, Pre-Textos, 2011.
- *Poesía completa*, prólogo y edición de Daniel García Florindo, Valencia, Pre-Textos, 2011.

- Bravo, Federico, “*Amantes, amantes...: Leyendo la poesía de Julio Aumente*”, en https://www.academia.edu/32959612/Amantes_amentes_Leyendo_la_poesia_de_Julio_Aumente, [21/10/20]
- Calviño Iglesias, Julio, *Grupo Cántico. Antología poética*, Madrid, Alhambra, 1988.
- Carnero, Guillermo, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- “La poesía de Mario López”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, n.º 5, actas del seminario de literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 40–48.
- “Significado de ‘Cántico’ en los años 40, 70 y 90”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, n.º 5, actas del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 29–38.
- *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, 2009 (2ª edición revisada y aumentada).
- “Nadar sabe mi llama la agua fría’: la poesía de Pablo García Baena”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 73–87.
- Casado, Miguel, *El vehemente, el ermitaño (lecturas de Vicente Núñez)*, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2004.
- Clementson, Carlos, *Ricardo Molina: perfil de un poeta*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.
- Colinas, Antonio, “Pablo García Baena: claves para una poética intensa”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 51–72.

- Delgado, Fernando, “Al paso de los días”, *El País*, 15 de enero de 2018, p. 24.
- García Baena, Pablo, “Los poetas de *Cántico*”, en *Lectivo*, Libros Fin de siglo, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1983, pp. 99–108.
- “Aquí en la tierra”, en *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, prólogo de Rafael Pérez Estrada, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, pp. 27–32.
- “Felizmente versátil”, en *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, prólogo de Rafael Pérez Estrada, Madrid, Huerga y Fierro, editores, 1995, pp. 101–105.
- *Poesía completa (1940–2008)*, Madrid, Visor, 2008.
- *Claroscuro. (Últimos poemas)*, edición de José Infante y Rafael Inglada, Valencia, Pre-Textos, 2019.
- García Florindo, Daniel, “Juan Bernier o La compasión pagana”, en Juan Bernier, *Poesía completa*, prólogo y edición de Daniel García Florindo, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 7–36.
- *La poesía de Juan Bernier, diálogo vital con su tiempo*, en <https://www.helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/17840/2019000001887.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [13/3/19]
- García Galán, Teresa, *Esteticismo como rebeldía. La poética de Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- García Montero, Luis, “Julio Aumente, la belleza y la calle”, *El País*, 31 de julio de 2006.
- González Iglesias, Juan Antonio, “El universo clásico en Pablo García Baena”, en Celia Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 88–112.
- López, Mario, *Universo de pueblo (poesía 1947–1979)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.
- *Antología poética de Bujalance*, prólogo de Abelardo Linares, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1985.

- Lucas, Antonio, “García Baena: el último gozo del hedonista”, *El Mundo*, 4 de noviembre de 2018.
- Luque Reyes, Rosa, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, Sevilla, Alfar, 2011.
- Mantero, Manuel, “El grupo ‘Cántico’ y la poesía española de posguerra”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, núm. 5, actas del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 41–53.
- Martínez Fernández, José Enrique, *Grupo Cántico de Córdoba. Comentario de poemas*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Martínez Ruiz, Florencio, “*La antesala*, un réquiem emocionado por la vida”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 23.
- Miguel, José de, “Dos poemas de Pablo García Baena: ‘Delfos’ y ‘Monte Athos’. Su génesis viajera”, en *Homenaje a Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento, núms. 9–10, 1995, pp. 34–36.
- Miró, Emilio, “La poesía desde 1936”, en *Historia de la literatura española. IV. Siglo XX*, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1982, pp. 327–389.
- “La imaginaria neo-modernista entre esplendor y soledad”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 21.
- “Veinte años de poesía, *Por la pendiente oscura*”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 22.
- Molina, Ricardo, *Glosario andaluz*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria el Guadalhorce, 1968.
- *Función social de la poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 1971.
- *Obra poética completa*, Granada, Antonio Ubago, editor, Diputación de Córdoba, 1982, 2 tomos.
- “Cartas a Vicente Aleixandre, José Luis Cano, Bernabé Fernández Canivell, Mario López y Vicente Núñez”, *Fin de siglo. Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, nº 8, 1984, pp. 8–12.

— *Diario (1937–1946)*, edición, introducción y notas de José María de la Torre, Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, 1990.

Montes–Marchal, Carmen, *Juan Bernier. Introducción a Cántico*, en

https://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/1063/7/TFG_MontesMarchal,Carme.pdf

[26/5/19]

Muriel, Felipe, “Introducción”, en Pablo García Baena, *Mientras cantan los pájaros. Antología poética (1946–2006)*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 13–160.

Noguera Jiménez, Francisca, “Pablo y la melancolía”, en Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza (coords.), *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2009, pp. 54–68.

Núñez, Vicente, “*Historia del corazón*, de Vicente Aleixandre”, en *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952–1999)*, edición e introducción de Francisco Javier Torres, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2003, pp. 43–46.

— “Sobre tres temas cernudianos”, en *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952–1999)*, edición e introducción de Francisco Javier Torres, Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2003, pp. 67–74.

— *Poesía y sofismas. I. Poesía*, edición de Miguel Casado, Madrid, Visor, 2008.

Ortiz, Fernando, “Modernidad del grupo ‘Cántico’”, en *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 195–213.

— “Pablo García Baena: *Los tapices del tiempo*”, en *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 115–223.

— “Julio Aumente: el lujo de la inteligencia”, en *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 225–231.

— “El lujo de la inteligencia y el simbolismo como estética”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 24.

- “Lectura de Pablo García Baena”, en *Homenaje a Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento, núms. 9–10, 1995, pp. 39–48.
- Palomo, María del Pilar, “El mito de la juventud en la poesía de Pablo García Baena”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, núm. 5, actas del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 105–114.
- “Ricardo Molina y la poesía coetánea: afinidades y discrepancias”, en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 37–60.
- Pérez Estrada, Rafael, “Un gran heterodoxo andaluz, Juan Bernier”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, núm. 5, actas del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 67–76.
- Porro Herrera, María José, “El grupo ‘Cántico’ como respuesta poética a unas específicas coordenadas espacio–temporales”, en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, tomo III, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 77–93.
- Prieto Roldán, Juan María, *La recepción de Góngora en Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente. Análisis e implicaciones críticas*, en <https://www.helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/16693/2018000001766.pdf?sequence=1&isAllwed=y>, [17/11/20]
- Rendón Infante, Olga, “Los poetas de Cántico y la Generación del 27”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 13, 2008, pp. 169–200.
- *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina*, Sevilla, Alegoría, 2015.
- *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda*, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, Sevilla, Alegoría, 2015.

- Rodríguez Jiménez, Antonio, “J. Aumente en el jardín de las musas”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 18.
- Rodríguez Marcos, Javier, “*Cántico*, Cernuda, el silencio y la gloria”, *El País*, 1 de julio de 2006, p. 3.
- “Pablo García Baena. Pagano en cuerpo y alma”, *El País*, 1 de julio de 2006, pp. 2–3.
- “El final del cántico creador de Pablo García Baena”, *El País*, 15 de enero de 2018, p. 24.
- Rubio, Fanny, *Revistas poéticas españolas, 1939–1975*, Madrid, Turner, 1976.
- Ruiz Noguera, Francisco, “La belleza, el amor, el tiempo y el recuerdo en la poesía de Aumente”, *Córdoba*, 23 enero 1986, p. 20.
- “La vida y las palabras. (Entrevista con Pablo García Baena)”, *Homenaje a Pablo García Baena*, Sevilla, Renacimiento, núms. 9–10, 1995, pp. 54–60.
- Sánchez Zamarreño, Antonio, “El barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, tomo III, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 507–520.
- Torre, José María de la, *La obra poética de Ricardo Molina*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1997.
- Torres Nebrera, Gregorio, “Julio Aumente Martínez-Rücker”, en <https://www.dbc.rah.es/biografias/71130/julio-aumente-martinez-rucker>, [22/06/2021]
- Villar, Arturo del, “El escritor al día: Pablo García Baena”, *La Estafeta Literaria*, n.º 577, 1 de diciembre de 1975, pp. 8–10.
- Villena, Luis Antonio de, “Sobre *Antiguo muchacho*, de Pablo García Baena. (Sensualidad, Mocedad, Imperios antiguos)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367–368, 1981, pp. 319–326.
- “Un acercamiento a la obra de Aumente”, *Córdoba*, 23 de enero de 1986, p. 19.
- “Julio Aumente: de la sofisticación a la transgresora estética social”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, n.º 5, actas

- del seminario celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 101–103.
- “Geografías de Julio Aumente”, en Julio Aumente, *Poesía completa (1955–1999)*, edición de Rafael Inglada, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2004, pp. 9–14.
- “El retorno a la poesía de Julio Aumente”, prólogo a *La antesala (1981–1983)*, en Julio Aumente, *Poesía completa (1955–1999)*, edición de Rafael Inglada, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2004, pp. 165–169.
- “Julio Aumente, el poeta obsesionado con la belleza”, *El Mundo*, 3 de agosto de 2006.
- “Cántico y sus poetas, entonces y ahora” en Luis Antonio de Villena (ed.), *El fervor y la melancolía. Los poetas de Cántico y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 7–50.
- “Introducción a la poesía de Pablo García Baena”, en *Poesía completa (1940–2008)*, Madrid, Visor, 2008, pp. 7–35.
- “Julio Aumente–Luis Antonio de Villena”, en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/julio-aumente-luis-antonio-villena>, [15/11/2021]
- “Pablo, *in excelsis*”, *El Norte de Castilla*, 21 de enero de 2018. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/pablo-in-excelsis>, [15/11/2021]
- “Diario’ de Juan Bernier”, *El Mundo*, 10 de junio de 2011. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/diario-de-juan-bernier>, [17/11/2021]
- “En la muerte de Manuel Álvarez Ortega (1923–2014)”, *El Mundo*, 15 de junio de 2014. Consultado en <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/en-la-muerte-de-manuel-alvarez-ortega-1923-2014>, [15/11/2021]

3. Otras obras consultadas

AA.VV., *Poesía española contemporánea (1939–1980)*, selección, estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid, Alhambra, 1981.

- *Antología de la poesía española (1939–1975)*, edición de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Castalia, 1989.
- *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, edición, introducción y notas de Francisco Ruiz Soriano, Madrid, Castalia, 1997.
- *Antología de la poesía española del siglo XX. II. 1940–1980*, edición de José Paulino Ayuso, Madrid, Castalia, 1998.
- Alarcos Llorach, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1973.
- *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- Aleixandre, Vicente, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1986.
- *Ámbito*, edición de Alejandro Duquel Amusco, Madrid, Castalia, 1990.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- *Obras completas. VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979.
- Amorós, Amparo, “Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939”, en José Manuel de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp.19–31.
- *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- Atencia, María Victoria, *Ex libris*, prólogo de Guillermo Carnero, Madrid, Visor, 1984.
- Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Bousoño, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.

- *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1978.
- *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981.
- *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, época contemporánea*, tomo I, Madrid, Gredos, 1981.
- “La poesía de Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966–1977)*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 9–68.
- *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, 2 tomos.
- *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Barcelona, Júcar, 1985.
- Carnero, Guillermo, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998.
- Castilla del Pino, Carlos, *Casa del Olivo*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Cernuda, Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Barral editores, 1975.
- *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1982.
- *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- *Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano*, edición de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 2020.
- *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, edición de Derek Harris, Madrid, Cátedra, 2020.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona; Herder, 1991.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, edición de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1990.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007.
- Clementson, Carlos, “La estirpe de Góngora. Imagen y metáfora en la creación poética del siglo XX”, en *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, Madrid, Eneida, 2011, pp. 82–87.
- Colinas, Antonio, *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor, 1988.

- Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, edición de Ignacio M. Zulueta, Madrid, Castalia, 2003.
- Debicki, Andrew Peter, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924–1925*, Madrid, Gredos, 1981.
- *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- Díez Rodríguez, Manuel y Díez Taboada, Paz, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Dubois, Jean (*et alii*), *Diccionario de lingüística*, traducción de Inés Ortega y Antonio Domínguez, dirección y adaptación de Alicia Yllera, Madrid, Alianza, 1994.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- Eliot, Thomas Stearns, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1954, 2 tomos.
- *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992.
- *Función de la crítica y función de la poesía*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999.
- *La tierra baldía*, edición bilingüe de Viorica Patea, traducción de José Luis Palomares, Madrid, Cátedra, 2006.
- Estebáñez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Gamoneda, Antonio, *Edad*, edición de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1987.
- García Baena, Pablo, “Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda”, edición facsímil del *Homenaje a Luis Cernuda* de la revista *Cántico*, Renacimiento, primer suplemento, 2001, sin número de página.
- García Berrio, Antonio, *La construcción imaginaria en imaginaria en ‘Cántico’*, U.E.R. des Lettres et des Sciences Humaines, Limoges, 1985.

- *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- García de la Concha, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social*, Madrid, Cátedra, 1987.
- García Posada, Miguel, *Lorca: Interpretación de 'Poeta en Nueva York'*, Madrid, Akal, 1981.
- Gil Olmos, Miguel Ángel, *Poesía y poética en Carlos Bousoño. Relaciones entre pensamiento literario y escritura poética en la obra de un escritor español*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993.
- Gimferrer, Pere, *Arde el mar*, edición de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra, 1994.
- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985.
- *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 2007.
- Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico, Madrid, Gredos, 1990.
- Insausti, Gabriel, “El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2004, 20 (1), pp. 63–93.
- Jaroslav Flys, Miguel, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968.
- “Introducción biográfica y crítica”, en Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9–57.
- Jiménez, José, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de María D. Mouton y Vicente García Yebra, Madrid, Gredos, 1976.
- Lanz, Juan José, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

- *La llama en el laberinto. (Poesía y poética en la generación del 68)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1994.
- *Nuevos y novísimos. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1984.
- *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid, Cátedra, 1978.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987.
- Machado, Manuel, *Alma. Ars moriendi*, edición de Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1999.
- *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2001.
- Manrique, Jorge, *Poesía*, edición de María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.
- Mantero, Manuel, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Marín Ureña, José Manuel, *La figura del ángel en la Generación del 27*, tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- Maristany, Luis, “La poesía de Luis Cernuda”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984, pp.185–202.
- Martín Estudillo, Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.
- Massaud, Moisés, “Hermetismo y simbolismo. Aproximaciones”, en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 13–33.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- Orozco, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Pagnini, Marcello, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Palomo, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española. XII. Posguerra: introducción y líricos*, Navarra, Cenlit, 2005.
- Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 2008.
- Ponce Cárdenas, Jesús, “Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 18, 2000, pp. 295–318.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.
- *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Prieto de Paula, Ángel Luis, *La poesía de Claudio Rodríguez*, tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante, 1987, en
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/Prieto_de_Paula [15/11/2021]
- *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 1991.
- *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- *Poesía española contemporánea*,
 en https://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia
 [18/10/21]
- Prieto de Paula, Ángel Luis y Langa Pizarro, Mar, *Manual de Literatura Española actual. De la transición al tercer milenio*, Madrid, Castalia, 2007.

- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1996.
- Reis, Carlos, *Comentario de textos*, Salamanca, Almar, 1979.
- Senabre, Ricardo, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, *Acta Salmaticensia*, Universidad de Salamanca, 1964.
- Silver, Philip, “Cernuda, poeta ontológico”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 203–211.
- *Luis Cernuda; el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- Sobejano, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Talens, Jenaro, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Teruel Benavente, José, *Los años americanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-Textos, 2013.
- Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, París, Seuil, 1978.
- Valverde, José María, “De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo)”, en José Luis Cano (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 65–73.
- Villena, Luis Antonio de, “Luis Cernuda, entre el exilio y las metáforas”, en Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 11–57.
- *La belleza impura. Poesía (1970–1989)*, Madrid, Visor, 1996.