

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades y Psicología
(División Humanidades)

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2013-2014

Convocatoria: Junio

Trabajo Fin de Grado: La lengua poética de Dionisio Ridruejo en *Primer libro de amor* y la lengua poética de Miguel Hernández en *El rayo que no cesa*. Una aproximación al Siglo de Oro español.

Autor: Abraham Ferreira Khalil

Tutor: Miguel Gallego Roca

1. RESUMEN

Se ofrece un panorama histórico, literario y cultural de comienzos del siglo XX a fin de comprender mejor el contexto en que aparecen *Primer libro de amor* y *El rayo que no cesa*, así como sus antecedentes literarios. A continuación, se comentan las circunstancias particulares de cada una de las obras, sus influencias y sus características más relevantes. Por último, se analizan desde un punto de vista temático y lingüístico tres poemas de *Primer libro de amor* y tres poemas de *El rayo que no cesa* a la busca de aquellos motivos y/o referencias a la literatura del Siglo de Oro español.

ÍNDICE

1. Resumen.....	2
2. Justificación.....	4
3. Panorama histórico-cultural de preguerra y posguerra. Las revistas literarias. Temas, tendencias y formas de la poesía.....	5
4. El <i>Primer libro de amor</i> y <i>El rayo que no cesa</i> . Algunas influencias, temas y formas.....	8
4.1. La primera poesía de Dionisio Ridruejo: <i>Primer libro de amor</i>	9
4.2. Miguel Hernández y <i>El rayo que no cesa</i>	11
5. Comentario de tres poemas de <i>Primer libro de amor</i> y tres poemas de <i>El rayo que no cesa</i> . Un acercamiento al Siglo de Oro español.....	12
5.1. “Por tu pie, la blancura másailable”... (Miguel Hernández).....	13
5.2. “Este perdido corazón que lloro”... (Dionisio Ridruejo).....	15
5.3. “Mi corazón no puede con la carga”... (Miguel Hernández).....	17
5.4. La “Elegía y égloga del bosque arrancado” (Dionisio Ridruejo). El <i>locus amoenus</i> distorsionado.....	19
5.5. “Lluviosos ojos que lluviosamente”... (Miguel Hernández).....	21
5.6. “Los ojos de Áurea” (Dionisio Ridruejo).....	23
6. A modo de conclusión.....	25
7. Listado de referencias bibliográficas.....	28
8. Apéndices: Tres poemas de <i>Primer libro de amor</i> y tres poemas de <i>El rayo que no cesa</i> . Textos completos.....	29
8.1. De <i>Primer libro de amor</i>	29
8.2. De <i>El rayo que no cesa</i>	30

2. JUSTIFICACIÓN

Comenzamos a escribir con la certeza del que se adentra en una región inexplorada. A pesar de ello, estamos convencidos de que algunos matices y reflexiones podremos hacer sobre un asunto tan vasto y, a la vez, novedoso. Vasto porque, por una parte, la documentación sobre Miguel Hernández (1910 - 1942) asombra por su cantidad. Novedoso porque, por otra, la figura y obra de Dionisio Ridruejo (1912 - 1975) sólo ha despertado interés en las últimas décadas y más en su dimensión de intelectual que en su faceta poética. Así pues, como el que marcha a la aventura sin el suficiente equipaje, intentaremos abrírnos paso entre dos autores dispares ideológicamente, pero unidos por una misma obsesión: la recuperación que llevan a cabo del Siglo de Oro español en *Primer libro de amor* y en *El rayo que no cesa*, sus primeros libros, sus primeras andanzas en la literatura.

Hemos creído oportuno, siempre desde la humildad, comenzar por un contexto histórico, cultural y literario que sitúe a las obras anteriores en el momento justo de su aparición. No por ello habría que omitir sus antecedentes, que coinciden con la riqueza cultural y creadora puesta en marcha por la Generación del 27. En el seno de este grupo se comienzan a perfilar los temas y lenguajes que Ridruejo y Miguel Hernández desarrollarán en sendos libros.

Pero, como se verá durante este ensayo, un asunto termina conduciendo a otro como una especie de cuentas de collar que se engarzan con sutileza. Del contexto de ebullición literaria que supuso el grupo del 27 pasaremos a las influencias, a los temas y a las formas que han contribuido a la escritura de *Primer libro de amor* y del *Rayo que no cesa*. Dejaremos algunas apreciaciones, sí, pero se quedarán en eso, en consideraciones mínimas.

Acabamos de decir que en este ensayo todo parece conectado y, efectivamente, es así. Estas aclaraciones generales servirán como lanzadera para el grueso de este trabajo. Después de haber hablado de formas, de motivos y de influencias literarias, será la propia voz de ambos poetas la que nos revele ese universo clásico y, a la vez, innovador que se ha venido gestando en *Primer libro de amor* y en el *Rayo que no cesa*. Como adelanto, resta decir que ese clasicismo áureo estará en los temas y en la estructura métrica del poema y de ambos libros; la novedad, por el contrario, radica en el lenguaje utilizado por estos dos poetas. Hernández ya canónico y consagrado; Ridruejo un poeta aún por conocer y por canonizar.

3. PANORAMA HISTÓRICO- CULTURAL DE PREGUERRA Y POSGUERRA. LAS REVISTAS LITERARIAS. TEMAS, TENDENCIAS Y FORMAS DE LA POESÍA.

La efervescencia literaria de Ridruejo y de Miguel Hernández coincide con la consagración del grupo poético del 27, el advenimiento de la Segunda República y el estallido de la Guerra civil española en 1936. Para ambos autores, este contexto de ebullición cultural significó el despegue de sendas andanzas literarias y la adscripción, en el caso de Ridruejo, a la poesía neorrenacentista de *Primer libro de amor* y en el caso de Miguel Hernández a la lírica culterana en *El rayo que no cesa*. Sin embargo, a pesar de compartir generación y vocación poética, la guerra dividió a estos autores y a la mayor parte de sus coetáneos. Miguel Hernández moriría enfermo en una cárcel franquista en 1942 y ese mismo año Ridruejo regresaría a España tras partir como voluntario a Rusia en la División Azul para desmarcarse tajantemente de la deriva que el régimen empezaba a tomar. Podríamos afirmar, por ende, que 1942 supuso dos muertes en lo que a estos autores se refiere. Por una parte, la pérdida física de Miguel Hernández y, por otra, la muerte literaria de aquel Ridruejo entusiasta del falangismo.

Fue durante los años de la II República española y también durante la contienda civil cuando culminaron las grandes revistas literarias, que tantas tendencias poéticas y tantos temas reunieron. Por señalar las más destacadas, citaremos *Litoral* (1926-1929), dirigida por los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Esta revista fue de las primeras en organizar los preparativos del centenario de Luis de Góngora en 1927 y entre sus páginas aparecieron las firmas, entre otros, de Alberti, de Lorca, de Cernuda, de Aleixandre, de Bergamín, del propio Prados, etc.. *Litoral* recogió distintas formas y temas de la poesía de aquellos momentos, desde el neopopularismo de Alberti y de Lorca hasta las consignas vanguardistas y surrealistas de Aleixandre, Cernuda o Gerardo Diego.

De hecho, la difusión del surrealismo terminó atrapando a todos estos autores del 27 y a sus predecesores; unas veces de forma directa (es el caso de Cernuda, Aleixandre,) y otras fundiéndose con la tradición poética española, ya sea en el neopopularismo de Lorca o Alberti, ya en el clasicismo de Ridruejo y en el culteranismo de Miguel Hernández. Y es que nuestro surrealismo, en palabras de Jorge Guillén, agrupó en un mismo bloque razón e intuición; de ahí su trascendencia:

Precisamente, porque no llegaron *au terme extrême de l'aspiration surréaliste, a sa plus forte "idée limite"* lograron su propia madurez y compusieron sus propios poemas originales Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre. Ciertamente, ninguno de ellos ignoró aquel superrealismo casi inevitable. (cfr. Rozas, 1986: 243).

En cualquier caso, el surrealismo que se cultivó en España fue excepcional; incorporó a la brillante tradición hispánica todo su bagaje estético y literario. Lo veremos más adelante en la primera poesía de Ridruejo y en *El rayo que no cesa*, obra esta deudora de Góngora, cuyas técnicas deshumanizadoras constituyen un claro antecedente surrealista en nuestro país. <<La modalidad surrealista española fue, en términos generales, como su contrapartida gálica: una estética nueva y experimental, sin duda, pero también enraizada en la historia intelectual y literaria de la nación>> (Ilie, 1972: 275).

Por esos años, además, se comenzaba a vislumbrar a través de la lectura que los poetas del 27 hicieron del Siglo de Oro español el incentivo que culminaría con posterioridad en la Generación del 36 y en la poesía arraigada de la primera posguerra. Es curioso que en mitad de las vanguardias y del surrealismo resurgiese con fuerza la actitud petrarquista. *La voz a ti debida* de Pedro Salinas es, en este sentido, un rescate de <<la senda reflexiva y melancólica de Garcilaso>> (Mainer, 2010: 485), de aquellos motivos y formas que cristalizarán, sin ir más allá, en *Primer libro de amor*.

Rafael Alberti también se hará eco de este clasicismo en los sonetos de *Cal y canto* (1927), aunque a veces se manifieste como epígono de Góngora más que del sereno Garcilaso. <<Y se complacía en contrastar los esplendores barrocos con el más divertido bazar de modernidades, entre frívolas y satíricas, siempre brillantes>> (Mainer, 2010: 517).

La aparición de revistas literarias (*Verso y prosa*, *Carmen. Revista chica de poesía*, *Gallo...*) se prolongó en los años treinta hasta el transcurso de la Guerra Civil. Por citar otra gran revista de la época, encontramos *Caballo verde para la poesía*. Fundada por Pablo Neruda en 1935, esta revista abogó por <<una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos>>. Así, por ejemplo, entre las páginas de *Caballo verde para la poesía* podemos descubrir a un joven Miguel Hernández, comprometido ya con los débiles y dotado de un particular acento poético.

A modo de bisagra entre la ebullición cultural del 27 y el período de entre-guerras aparece la revista *Cruz y raya* (1933-1936) fundada por el poeta José Bergamín. Esta revista, sin embargo, era de carácter más reflexivo que literario, siempre dentro de un pensamiento católico y conservador que buscaba constantemente el diálogo entre las dos Españas ante una ruptura que se sentía próxima. A lo largo de sus páginas desfilarán autores tan dispares ideológicamente como Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Luis Felipe Vivanco o Cernuda. *Cruz y raya*, asimismo, será antecesora del *Gallo crisis*, suplemento también de carácter católico dirigido por Ramón Sijé y el que colaboró un recién estrenado Miguel Hernández.

Pero al concluir la Guerra Civil con la victoria del bando nacional, reinó en España una oscuridad en todas las facetas de la vida cotidiana: en la moral, en la economía, en la cultura y especialmente en el ámbito literario. Serán, así pues, los intelectuales y artistas adeptos a aquel nuevo régimen quienes se encarguen de sembrar en aquellos estériles años de posguerra. Estos autores contaban ya con referencias reconocidas dentro de la literatura autóctona; pero su interés por insuflar nueva vida a la débil cultura de posguerra obedece más bien a las críticas que desde el exilio proferían las cabezas pensantes del liberalismo. Por tanto, la labor propagandística y cultural del Estado franquista tenía como fin <<contrarrestar la denuncia del exilio sobre la destrucción literaria e intelectual de la España de Franco>> (Gracia y Ródenas, 2011: 40).

En ese contexto de sequía cultural aparecen las revistas literarias más sobresalientes de la década de los cuarenta, todas ellas de corte fascista y comprometidas con el nuevo Estado. Ridruejo, sin ir más lejos, asumió la dirección de las más notables e intervino en la fundación de revistas como *Escorial* o *Garcilaso*, las cuales se convirtieron en instrumentos idóneos para la consumación del pensamiento fascista. En estas páginas se cultivó, sobre todo, una poesía neorrenacentista; clásica en cuanto a formas y neoplatónica en cuanto a temas. Había tenido lugar, pues, la resurrección de los “poetas del Imperio” (Garcilaso, Herrera, Aldana, Boscán, Fray Luis, etc.) encarnados en la voz de Rosales, de Vivanco o del mismo Ridruejo, aunque bien es verdad que los viejos maestros liberales no podían ser olvidados con tanta facilidad por esta élite intelectual del falangismo:

El equipo de Escorial está hecho de profesores y escritores con experiencia literaria anterior a la guerra, fascistas en su mayor parte, pero también comprometidos con lo que ellos llamarían «cultura en la alta manera», lo que difícilmente podía obviar la ejecutoria literaria y cultural de los derrotados. (Gracia, 2005: 7).

Esta aproximación a la tradición áurea española dio como fruto una lírica muchas veces declamatoria, sembrada de retoricismo y de tópicos. Era la poesía arraigada al nuevo régimen. Ahora nuestros poetas cantarán a la patria, a la religión, al paisaje castellano y al sentimiento amoroso, aunque de modo recatado y con un lenguaje más acorde con su tiempo.

Pero pronto se reconoció que esta poesía heroica y clasicista no podía permanecer ajena al estallido que habían originado las vanguardias; de modo que las revistas literarias abandonaron paulatinamente el petrarquismo y el neoclasicismo y se encaminaron hacia una poesía más intimista con el sello reconocible del surrealismo y de la imaginería irracional.

En cualquier caso, vemos cómo Ridruejo y Miguel Hernández desempeñan su actividad literaria en un ambiente de enorme intensidad cultural e intelectual. Los años previos a la Guerra civil y el difícil período de entre-guerra marcaron, por así decirlo, sendas trayectorias poéticas, si bien el franquismo vencedor tronchó de golpe la vida de Miguel Hernández y trató de suprimir una obra ya de por sí indeleble. Ridruejo, por su parte, asumió el rol de adalid de la causa fascista; pero estaba claro que el desencanto tenía que cundir tarde o temprano en el poeta y en el intelectual. Y es que Ridruejo fue un hombre demasiado honesto y leal como para seguir respaldando la traición de un régimen a los ideales en los que él había confiado.

4. EL PRIMER LIBRO DE AMOR Y EL RAYO QUE NO CESA. ALGUNAS INFLUENCIAS, TEMAS Y FORMAS

El hecho de que a principios del siglo XX se produzca una revisión de todas las tradiciones literarias en cada uno de los países europeos es algo que también impactó en los autores del 27 y en los de la Generación del 36. Es más, basta con echar una rápida ojeada a la literatura de esos momentos para confirmar la célebre cita de Ezra Pound: “all the ages are contemporaneous”. Sin ir más lejos, la Generación del 27 rescató la poesía barroca, sus juegos, e hizo justicia a la figura de Góngora. Por su parte, la Generación del 36 se consideró plenamente garcilasista y ese fue el tipo de poesía que cultivaron Ridruejo y sus camaradas.

Pero, además, hay un indicio romántico, más bien becqueriano, en estos poetas. Pongo por caso *Donde habite el olvido* de Cernuda o *Huésped de las nieblas* de Rafael Alberti. El aliento de la Edad Media también se dejó sentir, sobre todo en el neopopularismo de Lorca, aunque lo que hizo el granadino fue recuperar el romance y la canción popular y adaptarlos a un lenguaje plástico y vanguardista; lo mismo que ya durante la Guerra civil haría Miguel Hernández con *Viento del pueblo* o *Cancionero y romancero de ausencias*.

Lo cierto es que ante esta convergencia de tradiciones literarias no había otra posibilidad que la <<elaboración de un método que permita relacionarse de igual manera con lo reciente y con lo pasado en materia de arte>> (Gallego y Serrano, 1998: 68). De este modo, los poetas, artistas e intelectuales manifestaban su resistencia al auge cada vez más preocupante de la cultura de masas y la deshumanización del arte. Mediante ese método se pretendía una ruptura con la tradición al tiempo que se actualizaban ciertas tradiciones. (Id, 70).

Esta misma revitalización será la que Ridruejo y Miguel Hernández lleven a cabo en sus primeros poemarios en circunstancias totalmente distintas, aunque sólidamente ligadas. *Primer libro de amor será*, ante todo, un canto al petrarquismo, un homenaje a la poesía serena de Garcilaso. *El rayo que no cesa*, en cambio, rendirá tributo al tan denostado gongorismo. Y, no obstante, ambos libros, en

apariciencia dispares, desempeñarán la misma labor literaria: el rescate de la tradición áurea española y su actualización mediante un lenguaje no exento de motivos barrocos o renacentistas.

4.1. La primera poesía de Dionisio Ridruejo: *Primer libro de amor*

Primer libro de amor (1939) supone la adscripción de Ridruejo a la poesía arraigada, es decir, a aquella poesía que exalta el sentimiento patrio, la religión y el amor neoplatónico, siguiendo muy de cerca la voz de Garcilaso, de Herrera, de Boscán e incluso de Fray Luis. Sobre *Primer libro de amor*, además, Luis Felipe Vivanco ha dicho que pertenece a la <<poesía de la sensualidad idealizada>> (Rico e Ynduráin, 1980: 161). Y, en efecto, así es. Con este poemario asistimos a la aparición de una nueva retórica, confidente en algunos casos, perfeccionista en otros, cuyo telón de fondo será siempre el universo renacentista.

Antes de llegar a *Primer libro de amor*, Ridruejo ha tenido que conocer y asimilar a unos referentes literarios que marcarán su expresión poética. Él mismo confiesa que comenzó a escribir desde la adolescencia. Previamente el poeta había descubierto a Bécquer y se empapó de su sentimentalismo. Después leyó a Juan Ramón Jiménez y a algunos poetas del 27, quedando impresionado por el purismo del primero y la innovación de los segundos: <<El abuelo Bécquer (¿Bécquer abuelo?), Juan Ramón y dos o tres de los maestros del 27 ponen su mano-eco sobre mi canto indeciso, a veces pueril, sellándolo de modo evidente>> (Ridruejo, 1976 :10).

Resultado de esas lecturas y de esa admiración es *Plural* (1929-1934) donde se recoge la poesía que el propio Ridruejo considera “aceptable”. No se vislumbra todavía el rastro de Garcilaso, si bien muchos de esos poemas ya contienen motivos y formas de *Primer libro de amor*. Un ejemplo de ello son las series de poemas sobre una misma experiencia amorosa, mecanismo heredado, según apunta Ridruejo, de Pedro Salinas.

Estos poemas a modo de cuentas de collar pueden ser el prelude de los sonetos de *Primer libro de amor*. De hecho, esta obra debe su existencia a *La voz a ti debida*: <<Entre *La voz a ti debida* y *Primer libro de amor* hay ruptura musical, ruptura de concepto y ruptura técnica. Pero en *La voz a ti debida* está el comienzo, el alimento, el empujón>> (Ridruejo, 1976: 12). Ridruejo, como no podía ser de otra manera, asume el petrarquismo de Salinas, pero no alcanza su profundidad.

Así las cosas, llegamos a la aparición de *Primer libro de amor* (1935-1939). La obra ha tenido sucesivas ediciones hasta la versión definitiva y en cada una de ellas Ridruejo corrigió sus poemas y añadió nuevas composiciones. Este libro supone el triunfo del idealismo garcilasista de la primera poesía de Ridruejo; un idealismo respaldado por lo visual y lo sensorial: <<mi sentir estaba muy apoyado en la vista -los más de los poemas son instantes visuales- y en la sensualidad desamparada del joven al que no le satisfacen las aventuras venales y espera ansiosamente la gran pasión realizadora>> (Ridruejo, 1976: 15).

En este sentido, *Primer libro de amor* recupera a la inversa el concepto clásico de *ut poesis pictura*. El poeta no busca imágenes que inspiren su poesía ni retratos idealizados de sus amantes, sino crear a través de esa misma poesía y del artificio del lenguaje un cuadro y un paisaje en que deambulen sus sentimientos amorosos. Quizás por eso los sonetos de *Primer libro de amor* sean perfectos en la forma, como si se trataran de edificios renacentistas y su contenido el típico de cualquier poema garcilasista o petrarquista.

Sin embargo, el joven Ridruejo nada todavía en aguas poco profundas; le importa más el “cómo se dice” que el “qué se dice”. Es, en definitiva, la creación de un lenguaje poético casi pictórico, como él mismo nos confiesa: <<En realidad, la poesía que me da mayor satisfacción es la que se aproxima al arte del dibujo o la pintura: la que intenta dar un trasunto, en materia imaginativa y verbal, de lo real concreto e individualizado>> (Ridruejo, 1976: 21).

Esa poesía entendida como juego e imaginación fue propia de las vanguardias y encontró en algunos poetas del 27 su máxima expresión. Pero en el caso de Ridruejo, el juego con el lenguaje tiene una intención didáctica, nada nuevo por otra parte. Mediante la experimentación con estilos, recursos y modelos asentados, el poeta “aprende” y asimila todos estos conocimientos. Es, por tanto, recrearse con el lenguaje y aprender de cómo otros lo han usado para encontrar esa voz definida a la que aspiran todos los poetas. *Primer libro de amor* participa precisamente de esta idea. Garcilaso, y más en general el Renacimiento, es el modelo con quien Ridruejo juega y dialoga, con quien trata de encontrar su canto exclusivo.

Ridruejo terminó absorbiendo estas influencias literarias, aunque él mismo afirma que su aportación a la poesía de su tiempo ha sido irrelevante por su falta de originalidad. ¿Humildad? ¿Inconformismo? Lo que parece claro es que el poeta parece haber asimilado unos esquemas previos, pero se queda sólo en esa asimilación, con una voz poética incompleta: <<Yo no soy un poeta de gran invención -no me he interesado apenas por el experimento- y por lo tanto soy el resultado -mejor, peor- del habla poética de mi país y de mi tiempo. ¿Un eco o una verdadera voz? Yo soy el único que, de verdad, ni lo sabe ni se lo pregunta>>. (Ridruejo, 1976: 23).

En cualquier caso, sí es verdad que *Primer libro de amor* marca un antes y un después en la poesía de corte neoclásico que se escribía por aquellos años. Es acaso la obra más elaborada desde un plano estético y formal y la que mejor recopila todo el elenco del Siglo de Oro español. Luis Rosales fue clarividente en este orden de sentido. Dice el poeta refiriéndose a *Primer libro de amor*:

Recoge, afirma y da nuevo sentido al logro y al esfuerzo de las generaciones antecesoras en este triste ministerio de la poesía, y la importancia excepcional de este legado, lejos de darle sombra, brinda al libro la gravedad, la suficiencia y el aplomo que son sus cualidades más distintas, sus distinciones más señeras. (Rosales, 1939: 164).

4.2. Miguel Hernández y *El rayo que no cesa*

El rayo que no cesa podría tener sus orígenes en *Perito en lunas* (1933). Este poemario ya es un claro anticipo del lenguaje que aparecerá en los sonetos de *El rayo...*, si bien la mano de Góngora y su imaginario dirigen todavía al joven poeta de Orihuela. Y es que *Perito en lunas* es, sobre todo, un ejercicio retórico y formal al más puro estilo gongorino. La forma de la octava real y su léxico sembrado de metáforas e imágenes insólitas son muestra de ello. Es una obra que nace por y para el juego, entendido, al igual que Ridruejo, como un método de aprendizaje, de búsqueda de una voz definitoria. Quizás por eso *Perito en lunas* obtuviese tan escaso éxito y tan fría acogida entre el público.

<<Pero el joven poeta tenía un oído extraordinario y una imaginación volcánica>> (Mainer, 2010: 529). Su afán por absorber todos los estilos y todas las influencias le llevan a tener contacto con las vanguardias del momento, que allanarán el terreno de su posterior creación poética. Así, el joven Hernández conoce a los vanguardistas de la llamada “Escuela de Vallecas”, conoce a Vicente Aleixandre y queda fascinado por su surrealismo. Entabla una cordial amistad con Pablo Neruda y llega a colaborar en su revista *Caballo verde para la poesía*. Esos años previos, en resumidas cuentas, permitieron que se ensancharan las expectativas literarias del poeta y que al mismo tiempo se familiarizara con las modas de inicios del siglo XX.

Sus experiencias literarias y el haber conocido a maestros ya consagrados en el mundillo de la poesía dieron lugar a *El rayo que no cesa* (1936). Por primera vez, desde que comenzara su andadura literaria, Miguel Hernández logra hermanar el petrarquismo renacentista, el gongorismo y la perfección del soneto con un lenguaje revolucionario resultado de una esbelta madurez poética. *El rayo que no cesa* sirve como testimonio de esa revisión de la tradición áurea española a la que hemos venido aludiendo e incorpora, a su vez, todo un conglomerado de motivos e imágenes poéticas de desconcertante belleza:

Hay toros pesarosos y solitarios (el icono principal del libro), cuchillos, lirios, limones y sartenes, en este “tiempo del macho y de la hembra”, pero también destacan atrevidas imágenes visionarias que denotan la huella de Aleixandre (como el arranque del soneto “Guiando un tribunal de tiburones”), rayos y metales agoreros o la insistencia de lo negro. (Mainer, 2010: 531).

En definitiva, clasicismo y surrealismo, Góngora y Aleixandre hallan cabida y se dejan sentir a través de los versos de *El rayo que no cesa*. Es este un libro desolador y fatalista que carece del sentimiento casto que Ridruejo impone en *Primer libro de amor*. Desde su autopresentación en verso, Miguel Hernández aparece acechado por ese rayo que “ni cesa ni se agota”. Y así sucesivamente en cada uno de los sonetos del libro, donde se funden, de modo armonioso, belleza y desgarró poético,

erotismo y desengaño. Mediante esta obra, el poeta de Orihuela ha encontrado, sin duda, su espacio en el panorama literario del momento. Ridruejo, entretanto, casi con la misma edad, acababa de darse a conocer y aún seguía auscultando esa ansiada voz personal que el de Orihuela ya había encontrado.

He aquí una diferencia. Aunque *Primer libro de amor* y *El rayo que no cesa* no tengan el mismo peso en la balanza de la literatura, sí es cierto que inauguran, a su manera, las dos corrientes dominantes de la poesía de la primera posguerra. Por una parte, el sentimiento arraigado y clasicista de Ridruejo y, por otra, el calor y la desesperación que el verso de Miguel Hernández transmite y del que Dámaso Alonso, por ejemplo, se haría eco en *Hijos de la ira*. Nos situamos, por tanto, ante dos obras que revisan al unísono el Siglo de Oro español, cada una con un lenguaje marcadamente particular, pero que al acabar la guerra representarán sendas distintas de la creación poética en esos años de sequía.

5. COMENTARIO DE TRES POEMAS DE *PRIMER LIBRO DE AMOR* Y TRES POEMAS DE *EL RAYO QUE NO CESA*. UN ACERCAMIENTO AL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.

Comenzamos a escribir con la convicción de que estamos ante unos poetas curiosos en la literatura de principios del siglo XX. Curiosos porque las circunstancias personales de Ridruejo y de Miguel Hernández los sitúan en polos opuestos que terminan confluyendo en un mismo centro, con sus matices y sus excepciones, claro está. Ridruejo provenía de una acomodada familia soriana y pudo acceder sin ningún inconveniente a una sólida formación universitaria e intelectual. Miguel Hernández, en cambio, se ha criado en un entorno humilde y rural con una formación básica. Es, por tanto, la gran excepción de la literatura española. El poeta-pastor y soldado, un motivo muy garcilasista del que Ridruejo también participaría, que corona las cimas de la poesía del siglo XX y tras el cual se encuentran lecturas tan densas como Góngora o Quevedo.

Ridruejo se acercó de igual manera al Siglo de Oro español, pero en él era esperable. Se podrían analizar estas particularidades desde una perspectiva marxista; sin embargo, lo que aquí nos interesa es la aproximación que ambos autores hacen al Renacimiento y al barroco mediante sendos lenguajes poéticos. Antes de nada, avisamos de que no hay clasificaciones sectarias en *Primer libro de amor* ni en *El rayo que no cesa*, como tampoco existen unos motivos y unos temas exclusivos de cada libro. Todo es un vaivén de imágenes, un intercambio de lenguajes que siempre tienen el Siglo de Oro español como decorado de fondo, como un escenario lingüístico, temático y formal donde ambos poetas ensayan un estilo influenciado por las modas literarias de ese momento.

Ya hemos hablado antes del contexto en que ambas obras vieron la luz. Creo que ahora sería pertinente detenerse en las características más notorias del lenguaje poético de *Primer libro de amor* y de *El rayo que no cesa*. Del primero Luis Rosales nos dice que contiene una estructura renacentista, muestra de ello son sus temas y motivos, pero una técnica barroca. De ahí que las clasificaciones rotundas no sirvan de mucho con estas obras. El lenguaje de *Primer libro de amor* tiende a la sencillez, al equilibrio, pero detrás siempre hay una profunda elaboración. Ridruejo hace metáforas de conceptos ya de por sí abstractos y los plasma a través de una sintaxis complicada que, sin embargo, no impide que la frase fluya con serenidad. Por lo demás, las imágenes son abundantes y sembradas de gran sensualidad y cromatismo; pero la voz: <<Es siempre la misma voz, la voz queda y amiga la que dice, la que responde, la que calla>> (Rosales, 1939: 166).

Si *Primer libro de amor* emplea un fondo renacentista y una técnica barroca, *El rayo que no cesa* sigue, de alguna manera, ese esquema, añadiendo, además, elementos surrealistas que Miguel Hernández asimiló tras su contacto con Neruda y Aleixandre. El poeta oriolano también tiende a la abstracción y le fascinan las imágenes insólitas. Pero lo que trata de contarnos son aquellas experiencias por las que todos hemos pasado en mayor o en menor medida. Precisamente esa es la grandeza del poeta: lograr que lo que es conocido por todos parezca algo nuevo ante el lector. Y su lenguaje tiene que conseguir ese efectismo, esa sorpresa. *El rayo que no cesa* es, por tanto, un libro petrarquista y, a la vez, provocador, un hilo que conecta lo clásico con lo moderno.

Esa conexión con lo clásico, con el Siglo de Oro español, radica en los *leitmotifs* que irán apareciendo tanto en *Primer libro de amor* como en *El rayo que no cesa*. Somos conscientes de que nos dejamos en el tintero una cantidad inmensa de referencias al Siglo de Oro, pero el apuro nos empuja a ser lo más sintéticos posible. De este modo, nos ocuparemos solamente de cuatro motivos, quizás los más apreciables: la blancura corporal como signo de belleza del ser amado, la recreación de un paisaje idílico al estilo de las églogas garcilasistas donde los amantes disfrutaban de su amor, la pasión que devora al poeta y, finalmente, los ojos de la amada y las sensaciones que causan en el enamorado.

5.1. “Por tu pie, la blancura másailable”... (Miguel Hernández).

Comenzamos con este soneto de Miguel Hernández por encarnar mejor que ningún otro el motivo del blanco corporal como símbolo de belleza y de castidad, aunque, como veremos después, la blancura se engarza sorprendentemente con otros *leitmotifs* áureos en sólo catorce versos. Al contrario de lo que ocurrirá con los poemas de *Primer libro de amor*, en este caso el objeto poético es material, es tangible; sin embargo, termina abstrayéndose hasta el punto de convertirse en una entidad inalcanzable y misteriosa. Además, en *Primer libro de amor* no parece recogerse este motivo de manera tan directa como lo hace Miguel Hernández.

El primer cuarteto se inicia ensalzando la blancura del pie amado. Es un canto a la sensualidad y al erotismo (el adjetivo “bailable” transmite esa sensación de movimiento). Además, en la literatura renacentista y barroca la mujer solía ir tapada por completo. De ahí que el pie, que era lo único que solía mostrar, sea un signo de insinuación. A partir de la contemplación de ese pie, el poeta llega a imaginar el resto del cuerpo amado, blanco y puro también. Podemos hablar de metonimia en este sentido: “donde cesa en diez partes tu hermosura” (Hernández, 1987: 28, v.2). El pie, por consiguiente, aparece como el único rasgo de belleza de la amada con que el poeta se puede deleitar.

A la blancura insoportable del pie la acompañan otros seres vivos e inanimados que se caracterizan por su blancor. Entre estas imágenes quizás la que más tradición tenga en nuestro Siglo de Oro sea la paloma, que aquí aparece como símbolo de castidad, de paz o de inocencia, en contraste con la cintura, otra parte del cuerpo que derrocha sensualidad. La paloma ha sido una figura muy recurrente, sobre todo en el barroco, e incluso alcanza a la poesía del siglo XVIII. Pero en este soneto no cobra tanta importancia como el pie, alrededor del cual gira todo el poema.

El segundo cuarteto sublima la candidez del pie amado, comparándola con el nácar. Una vez más, tropezamos con un motivo barroco, el nácar, las perlas, que unas veces adornan a la amada y otras son sus lágrimas. Pero aquí el poeta está degradando la blancura del nácar, lo está recluyendo en “ridícula estrechura” (v.6). El blanco es ya una condición indispensable en la amada; es “perro sembrado de jazmín calzable” (v.8). En otras palabras, el blanco ahora es lealtad; de ahí la imagen del perro, que, por cierto, tiene ciertos tintes surrealistas.

Precisamente la blancura se ha convertido en una obsesión. El pie amado ahora es un ídolo al que el poeta venera y trata de acercarse. Es un redil. He aquí una vez más la presencia del blanco. ¿Quizás por su mansedumbre? Lo cierto es que esta pasión desmedida por el pie ha dejado ya de ser una pasión material para transformarse en una realidad inaccesible, en una pasión insufrible para el poeta. “Pisa mi corazón que ya es maduro”, dice el último verso del soneto. Y es que el enamorado se ha rendido a la blancura deslumbrante del ser amado porque nunca logra conseguirla.

¿Neoplatonismo? En realidad, estamos ante un poema más petrarquista que barroco, en tanto que nos está refiriendo la historia de un amor inalcanzable. Con razón dijimos antes que los motivos se funden y se intercambian tanto en *El rayo que no cesa* como en *Primer libro de amor*. Sin embargo, la novedad de ambas obras reside en la recuperación de motivos clásicos expresados mediante imágenes insólitas. En este sentido, Miguel Hernández, como veremos en poemas posteriores, posee una imaginación torrencial que pone al servicio de la persecución de un ideal inexpugnable.

Curiosamente no hemos podido encontrar en *Primer libro de amor* este motivo del blanco corporal como signo de belleza con la claridad con que lo ha tratado Miguel Hernández. Quizá por eso Luis Rosales sostenga que Ridruejo, al menos en sus primeros pasos, es poeta de la abstracción y del idealismo, con lo cual es complicado entender su poesía si de antemano no se han leído las fuentes de las que suele beber: Renacimiento y barroquismo. Y es que los jóvenes tendemos a perseguir

quimeras y “mundos sutiles, ingrátidos y gentiles como pompas de jabón”, como dijo Machado, uno de los maestros más influyentes en el poeta soriano.

5.2. “Este perdido corazón que lloro”... (Dionisio Ridruejo).

Del blanco deslumbrante de la amada pasamos al tormento insufrible que esta provoca en el poeta enamorado. Sin duda, este soneto es un canto al desengaño amoroso, más próximo al barroco que al Renacimiento. Muestra de ello es el cúmulo de imágenes usadas por Ridruejo para definir lo indefinible, los estragos de la pasión erótica. Un tema universal con un nuevo imaginario poético. En este soneto sí hay tendencia a la abstracción y el lenguaje, en apariencia sencillo, acentúa ese sentimiento de una dicha perdida que ahora se recuerda con dolor. Nos hallamos ante un poema de amor crepuscular y el que lo lee no puede evitar contagiarse de su melancolía.

El primer cuarteto abre el poema con una fuerza arrasadora. El verso inicial revela que estamos en un presente donde el poeta contempla las ruinas de su pasión. Aparece, de forma poderosa, el amor, o quizá el ser amado, como un huracán que debilita poco a poco al poeta (“casi en ti devorado”, 1976: [29], v.2). Esta imagen se podría relacionar con el motivo renacentista o barroco del amor como un fuego insaciable que consume al poeta. Nos viene a la memoria un romance de Lope de Vega (“Romance pastoril”) en que Filis, la pastora protagonista, ve como las llamas del hogar consumen a una mariposa y, de inmediato, asocia al animalillo con su alma y al fuego con la pasión erótica.

Pero el poeta no sólo siente que algo le devora las entrañas, también tiene sed; una “sed amarga”. Amarga porque el amor ya extinto era el único manantial donde podía aplacarla. He aquí otro motivo del Siglo de Oro que se remonta a la Edad Media: la dependencia total del enamorado respecto a su amada, la comunión irrompible entre señora y vasallo. En el momento en que uno de ambos eslabones se desprende, el corazón del poeta sufrirá el tormento provocado por la pérdida. Probablemente el amor a quien Ridruejo envía sus quejas nutría su alma y ahora que ese sentimiento se ha desvanecido, el poeta padece como por castigo divino el sinsabor y el desengaño.

Este primer cuarteto sigue ahondando en el estado anímico del poeta y las imágenes empleadas para describir este trance resultan familiares al lector. El desengaño amoroso es una fuerza que devora el corazón del poeta, una sed insaciable. Y, además, una “engañoso carga”. Obsérvese la importancia que adquieren los adjetivos en el poema. Antes dijimos que este era un soneto de desengaño amoroso. Pues bien, mediante el sintagma “engañoso carga” se confirman nuestras sospechas. Ahora el amor o la pasión son una carga para el poeta, una condena, la roca de Prometeo. Una vez más, hay que retrotraerse al Siglo de Oro para apreciar esta misma idea, por ejemplo, en los pastores de las églogas de Garcilaso, que penan por la muerte de la amada o por la indiferencia de esta hacia ellos y que, además, sienten cómo ese amor es un lastre del cual no se pueden desprender.

Dentro de ese mismo panorama de desolación, el cuarteto se cierra con una imagen no menos decadente que las anteriores: el “otoño sin frutos y sin oro” (v.4). Es inevitable pensar en Garcilaso al contemplar esta imagen, aunque los temas sean otros. El poeta renacentista había usado un motivo similar para reflejar el transcurso del tiempo y engarzarlo con el *carpe diem*:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre. (Garcilaso de la Vega, *Poesías*).

Pero en este caso el “otoño” al que Ridruejo se refiere es causa del desengaño y del sufrimiento amoroso. El poeta vivió una primavera apasionada con su amor, de la cual sólo quedan recuerdos marchitos y nostalgias. De ahí la imagen de un corazón otoñal, crepuscular y agonizante.

Es increíble cómo en cuatro versos el poeta ha ofrecido un estado de ánimo deprimente que, en cierto modo, termina contagiándose al lector. El segundo cuarteto, por su parte, continúa ahondando en el sufrimiento del poeta, que además de psíquico es físico: “que aún a los huesos su rumor embarga” (v.6). Imagen de debilitamiento total, el poeta devorado por el amor cree tener los días contados. Nos dice que tiene el “corazón hueco”. Esta vez las referencias al barroco son directas. Posiblemente la mano de Quevedo esté tras este verso, pues fue el poeta barroco desengañado por antonomasia. Ridruejo, en este sentido, recurre al conceptismo barroco, más humano que el gongorismo. No es casual, por tanto, que Rosales hable de “técnica barroca” y “estructura renacentista” en los poemas de *Primer libro de amor*.

Queda una esperanza, sin embargo. El poeta baraja la posibilidad (utiliza “quizás”) de que regrese el amor que ha huido en “fuga larga” (v.7). Una vez más, los adjetivos nos dan la clave. Resulta que el amor del poeta no se ha desvanecido de repente, sino que ha escapado con la amada. Porque el amor es inconstante, liviano, escurridizo. Uno no puede negar cuánto debe el sintagma “fuga larga” al imaginario del Siglo de Oro, donde el amor aparecía representado con los cupidos flechadores, o el “arquero dios” de Góngora, o la mariposa huidiza de Lope de Vega. Pero ¿regresará el amor a la vida ruinoso del poeta? De momento, se nos dice que es una “huella” donde puede estar la reconciliación con el pasado o el descubrimiento de un nuevo amor:

quizá en el curso de su fuga larga
descubra en una huella su tesoro.” (vv. 7-8).

Esta leve esperanza no hace sino aumentar el desconcierto del poeta, quien empieza a sucumbir al agotamiento:

No sé ya, corazón, si muerto o vivo
te traerá la alegría de las aves
entre los juncos del amor cautivo. (vv.9-11).

Aparece el ave como motivo de dicha amorosa cuyos orígenes se remontan a la poesía popular del romancero y, posteriormente, a las églogas de Garcilaso. En estos poemas las aves y la naturaleza eran el reflejo de los enamorados, siempre sumidos en el goce del amor. Por esa razón, el poeta desea esa alegría, ya que con ella volverá la pasión huida. Mas ese amor está “cautivo”. He aquí una leve referencia a la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, uno de los textos de principios de nuestro Renacimiento.

A pesar de todo, el último terceto vuelve a la misma situación de abatimiento que al inicio del poema. El poeta, cuyo cuerpo y cuyo alma están ya en estado crítico, se rinde ante la espera. Lo más seguro es que perezca antes de que el nuevo amor regrese. ¿Morirá de amor? Sin duda, este es un motivo más que mucho debe al Siglo de Oro y a la Edad Media. Pero lo cierto es que el enamorado ha sucumbido a la pasión insufrible y ya no sabemos si habrá lugar para un resurgir:

Mas son mis plantas cada vez más graves,
hasta el aliento se me torna esquivo
y no me encontrarán tus alas suaves. (vv. 12- 14).

5.3. “Mi corazón no puede con la carga”... (Miguel Hernández).

Nótese, en primer lugar, cómo los versos iniciales de ambos poemas contienen la palabra *corazón* como objeto sobre el cual se cierne la pasión destructora del amor. Miguel Hernández, sin embargo, va más allá que Ridruejo y se arriesga a usar un lenguaje extraño repleto de imágenes innovadoras e irracionales que mucho deben al surrealismo. En consecuencia, el soneto de Ridruejo, como el de Miguel Hernández, se asemejan en el motivo de fondo; se distancian en la expresión con que lo abordan.

El primer cuarteto se abre, coincidiendo con el poema de Ridruejo, con la imagen del amor como un lastre insoportable para el poeta: “Mi corazón no puede con la carga”... (1987: 39, v.1). Pero esta no va a ser la única coincidencia que encontremos entre ambos sonetos. Acto seguido, aparece, casi a modo de revelación, la causa de esa “carga”, que no es otra que la pasión devastadora. Devastadora porque el poeta nos dice que es “amorosa y lóbrega tormenta”. Mediante estos dos adjetivos podemos averiguar el origen del sufrimiento del poeta (amor) y la naturaleza que él le confiere a ese sufrimiento (lóbrego, siniestro). Esta imagen se refuerza con el sintagma “sangrienta especie clamorosa” (vv. 3-4). Es decir, el sufrimiento que embarga al poeta es, a un mismo tiempo, pasional,

macabro y erótico. Es un sufrimiento que, como en el poema de Ridruejo, le devora lentamente.

Está claro, no obstante, que Hernández ha encontrado una vía de escape para liberar la angustia del corazón: su lengua. No sabemos si emplea esta palabra con un doble sentido (como órgano y como sistema de signos). Preferimos dejar la duda. Lo que sí es cierto es que la “lengua” sufre un intercambio; se metamorfosea en corazón y el corazón en lengua. No es casual esta transubstanciación. El poeta, al no encontrar recursos racionales con que expresar su tormenta interior, se deja guiar por su “corazón”. Escribe, por tanto, en el misterioso idioma de sus emociones inconscientes. Él mismo Miguel Hernández dice en otro poema: “la lengua en corazón tengo bañada”. ¿Hay aquí alguna similitud con los pastores de las églogas del Siglo de Oro? Podría haberla, sin duda, sobre todo en la expresión de unos sentimientos que proceden del desengaño amoroso o, como en este caso, de la pasión erótica insufrible que consume al enamorado.

A diferencia del poema de Ridruejo, este soneto de Miguel Hernández apela brevemente al ser amado mediante una pregunta retórica cargada de cierta ironía: “¿Quieres contar sus penas? Anda y cuenta”... (v. 7). Ironía ya que el poeta pide “contar” unas penas infinitas, tan infinitas como “los dulces granos de la arena amarga” (v. 8). Hay aquí una paradoja (dulce/amarga) posible reflejo de sus emociones. ¿Acaso el poeta quiere imponer al ser amado un castigo a causa de unas penas interminables fruto de ese amor? Según parece, hay rencor en este poema, al contrario que en el de Ridruejo. El poeta, en efecto, está sufriendo a gran escala una pasión devoradora, pero confía en que el ser amado sienta remordimientos. Es una especie de venganza casi pueril que echa por tierra la idealización absoluta del ser amado.

A pesar de ello, el poeta muestra signos de agotamiento: “Mi corazón no puede más de triste”... (v.9). Vuelven con fuerza las imágenes de influencia surrealista que recuerdan a la poesía de Neruda (“flotante espectro de un ahogado”). Son imágenes potentes, reveladoras, que, si se examinan bien, no dejan de referirse a una sensación final de desamparo provocada por la pasión erótica (“vuela en la sangre y se hunde sin apoyo”). Miguel Hernández, así como Ridruejo, han sucumbido supuestamente a la tempestad amorosa y desconocen si llegará de nuevo el amor esperado.

Ahora bien, en este soneto el sufrimiento amoroso resulta ser mutuo. El propio poeta recoge la duda del ser amado, con lo cual se revela que esta pasión insufrible, esta carga, esta tormenta afecta por igual a ambos participantes de la competición amorosa. Es más, el ser amado, según dice el poeta, parece debatirse entre el amor y el olvido; pero siempre predomina, por encima de todo, un sentimiento de nostalgia:

Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo. (vv. 12-14).

Es este, en resumidas cuentas, un poema más de desengaño amoroso que contiene claras alusiones al eterno motivo que tanto juego dio en nuestro Siglo de Oro: la pasión que devora al poeta. Una vez más, asistimos a la renovación de esta tradición literaria mediante la creación de un lenguaje poético novedoso. Pero lo innegable es que tanto Miguel Hernández como Ridruejo cuentan con un compendio de lecturas barrocas y renacentistas a sus espaldas que en la mayor parte de los casos resultan difíciles de desentrañar si no nos detenemos en este lenguaje, extraño y, a la vez, conocido.

5.4. La “Elegía y égloga del bosque arrancado” (Dionisio Ridruejo). El *locus amoenus* distorsionado.

La recreación de un paisaje idílico donde los enamorados dan rienda suelta a sus pasiones se deja notar con más intensidad en este extenso poema que antecede a los sonetos de *Primer libro de amor*. Ridruejo combina el espacio ameno de sus pastores con el sentimiento de desengaño y de dicha pasada que cubren todo el poema. Efectivamente, hay recreación de un *locus amoenus*, pero al mismo tiempo el poeta distorsiona ese paisaje. El mismo Ridruejo así da fe de ello en el prólogo a esta edición de *Primer libro de amor*: <<Y se me ocurrió que el poema podía ser una elegía a la Castilla yerma, desarbolada, seca, ofreciéndole, como contraste, la imagen ideal del paisaje de égloga que algunos regeneracionistas habían opuesto a la desolación actual pecando acaso por exceso de imaginación>>. (Ridruejo, 1976: 16-17).

Y, desde luego, la primera parte de “Elegía y égloga” recrea un paisaje melancólico que hasta cierto punto se corresponde con el estado de ánimo del poeta. A decir verdad, este poema difiere con el esquema clásico. Garcilaso presentaba al inicio de sus églogas el *locus amoenus*, un espacio con álamos, sauces, arroyos cristalinos y brisas deleitosas; Ridruejo, en cambio, describe un panorama sombrío y desolado (“campo doloroso” (v.1); encinas con “miembros mutilados” (v.4): “arenas estériles” (v.44); “arroyo estrecho que más arrastra lágrimas que nieve” (vv. 57-58), etc.).

Todo el paisaje, en resumen, es acabamiento, desolación y recuerdo de un pasado perdido. El poeta no encuentra imágenes racionales que expresen su ruina interior y, en consecuencia, siente el impulso de liberar de las profundidades del alma sus impresiones. Pero al no encontrar márgenes lógicos con que expresarse, recurre a la retórica del paisaje y a ese imaginario onírico en que bullen las contradicciones del inconsciente.

Pero como si de un viaje al pasado se tratara, la segunda parte de “Elegía y égloga” se vuelve más serena, más equilibrada, más clásica. Parece que el *locus amoenus* tan esperado al principio de la composición culminara en este momento. De hecho, los protagonistas son ahora el Pastor y la Pastora de las églogas renacentistas, los cuales dan rienda suelta a sus quejas en esa atmósfera idílica. Ridruejo usará liras para evocar paisajes amenos y sonetos para encauzar “el dulce lamentar” de sus pastores. El ejemplo siguiente contiene ese ambiente sereno que dominará la segunda parte del

poema:

Bajo alegre enramada
en el prado subido a lecho puro
de la paz arbolada,
bajo el día trigal y bien maduro,
junto a la fuente undosa
que calmaba en sí misma hiedra y rosa. (II, vv. 1-6).

Vemos cómo persiste ese lenguaje de la naturaleza que en esta ocasión evoca un estado de ánimo dichoso. El adjetivo “alegre” del primer verso, “el prado subido a lecho puro”, o la “paz arbolada” transmiten esa sensación de serenidad y regocijo a la que el ritmo de la lira también contribuye. Las metáforas y las asociaciones con elementos naturales se suceden en estas estrofas formalmente perfectas. Así, el canto del Pastor es <<como luz de levante/ desangrada sin hierro ni gemido>> (II, vv. 19-22) y las primeras señas de la aurora son “ardores” que “confían su nácar a la tierra” (vv. 13-14). En conclusión, este cuadro en liras representa, según la propia voz poética, <<el tibio triunfo del paisaje ameno>> (v.19).

En otras palabras, amor y naturaleza, cuerpo y paisaje, quedan fundidos en los sonetos de los pastores enamorados. No en vano en este escenario natural los amantes exhalan sus quejas y maldicen la distancia que los aparta. Parece como si a través del cielo de sus ojos, de su carne o del agua pura de las manos de la amada fluyeran sus sentimientos con el propósito de reunirse para siempre. Leyendo estos versos uno no tiene la sensación de encontrarse frente a un poeta del siglo XX, sino ante un epígono de Garcilaso en el Siglo de Oro.

Sin embargo, todo este cortejo de liras y sonetos toca a su fin y parece llevarse con él la dulzura, el amor y la dicha. En la tercera y última parte de “Elegía y égloga” el poeta ha regresado de aquel tiempo lejano y feliz. El paisaje antes idílico se distorsiona con melancolía y desolación. Los pastores y su “dulce lamento” se han desvanecido en el recuerdo. Ahora sólo queda <<la ceniza del amor, y solo mía/ la gloria en sueños de su vida muerta>> (III, vv. 9-10). De nuevo, nos viene a la mente aquel personaje lúgubre de la primera parte que contempla la ruina del campo y ve en esa destrucción la muerte de su propio amor: <<Veo tu soledad terrible y quieta/ sin color, como plomo agonizante>> (III, vv. 15-16).

En mitad de esta desolación un rayo ilumina al poeta. Aunque el amor haya desaparecido, existe la esperanza de renovarlo con otro ser. La sangre del amor difunto se convierte, así pues, en la fuente restauradora; es el elemento que resucita el amor extinguido:

Con sangre del amor daré rumores
a tu mundo callado, su reposo
tu áspero seno poblará con flores
con yerbas y con aguas, y piadoso
su sereno mirar pondrá temblores
de fronda y dará trinos a la aurora
(...) y tu tierra será nueva y sonora. (III, vv. 43-50).

Esas esperanzas, a pesar de todo, son momentáneas, repentinas, y terminan desvaneciéndose al final de “Elegía y égloga”. El poeta ignora si podrá renovar el amor y por ello se sume en la desolación del paisaje, al que describe con un léxico desgarrador que refleja una naturaleza acabada, muerta:

¡Oh, bosque muerto, yermo, erial sin vida
llano sin mies, colina sin verdura,
valle sin sombra, muerte sin herida,
solar deshabitado y sin ventura!
Yo vengo a ti de compasión transido,
unida el alma, presta la ternura,
y en ti plantado venceré al olvido>> (III, vv. 51-57).

Después de todo, estamos ante un poema curioso y si se me permite la expresión “revolucionario”. Queda claro que “Elegía y égloga del bosque arrancado” es un tributo a la poesía pastoril de Garcilaso; los temas y los personajes son los mismos. El único motivo que Ridruejo varía, de ahí lo de “curioso”, es el tratamiento que da al escenario donde ocurre la dicha y la tragedia de aquellos pastores enamorados. Es un tríptico, como apunta el mismo poeta; la historia de un presente calcinado por la pérdida del amor, de un pasado repleto de goces y de un retorno a ese mismo presente que contempla el futuro con la misma amargura. Todo ello, como se ha dicho en repetidas ocasiones, a través de un lenguaje innovador y visual que combina juego y aprendizaje.

5.5. “Lluviosos ojos que lluviosamente”... (Miguel Hernández).

El motivo de los ojos del ser amado y las sensaciones que provocan en el poeta aparece también en los poemas de *Primer libro de amor* y de *El rayo que no cesa* como un guiño más a la literatura del Siglo de Oro español. Basta con recordar el celeberrimo madrigal de Gutierre de Cetina (“Ojos claros, serenos”). Y es que la contemplación de los ojos amados termina despertando un cúmulo de emociones ante las cuales el poeta, una y otra vez más, no halla palabras. Lo veremos, en primer

lugar, en este soneto de Miguel Hernández, perfecto en la forma y rompedor en el lenguaje.

Ya desde el primer cuarteto, los ojos del ser amado se manifiestan como fuerzas que causan al poeta un pesar infinito: “me hacéis penar” (Hernández, 1987: 69, v.2). Reaparece, asimismo, la tormenta, la lluvia, la tempestad, asociadas esta vez con los ojos, “balcones de las rudas tempestades” (v.3). Los ojos anhelados han abierto una fisura en el alma del poeta. Al igual que en poemas anteriores, Miguel Hernández recurre al “corazón”, en este caso adolescente, como diana donde el amor, la pasión y ahora los ojos del objeto amado arrojan sus flechas. Le queda únicamente soledad y desconcierto.

Precisamente la imagen de este corazón desolado pasa a ocupar el segundo cuarteto. Pero en esta ocasión la desolación es extrema. Los adverbios “babilónicamente” y “fatalmente” nos dan la clave de lo que ha sucedido en el alma del poeta. Al parecer, el amor de este era inmenso; lo relaciona con una ciudad que ha sucumbido, como la Babilonia del “Libro de las Revelaciones”, a un Apocalipsis misterioso. Un Apocalipsis que junto al curso implacable del tiempo lo arrasa todo:

Corazón cada día más frecuente
en para idolatrar criar ciudades
de amor que caen de todas mis edades
babilónicamente y fatalmente. (vv. 5-8).

En el primer terceto, sin embargo, de los ojos del ser amado pasamos como contraste a los ojos del poeta. Estos ojos encierran desesperanza, “mis ojos sin consuelo”, (v.9) y esa desesperanza resulta inmensa; así lo deja ver el verso “metrópolis de atmósfera sombría”, donde la primera idea alude a la inmensidad y la segunda a un pesar que lo embarga todo y que incluso llega a respirarse. También está presente la esa fuerza tempestuosa que ya es constante en la poesía de *El rayo que no cesa*: la pena, unas veces causada por el desengaño y otras al no poder conseguir el objeto amado del poeta, “gastadas por un río lacrimoso” (v.11).

Hay, efectivamente, una felicidad inalcanzable con la que se cierra el soneto. Una felicidad que se contempla de cerca, pero a la que nunca se puede llegar. Al tormento que en el poeta provocan los ojos de la amada se le une el de sus propios ojos: “Ojos de ver y no gozar el cielo” (v.12). ¿Neoplatonismo, una vez más? ¿Expulsión del Paraíso erótico? No podríamos asegurarlo a ciencia cierta. Pero lo que sí es verdad es que cuantos más días transcurren sin poder lograr esa dicha, más aumenta en el poeta el deseo de conquistarla definitivamente. Los dos versos finales esclarecen mediante extraña metáfora este sinsabor:

corazón de naranja cada día,
si más envejecido, más sabroso. (vv. 13-14).

Sorprendentemente nos encontramos ante un poema que condensa en breve espacio muchas de las obsesiones de su autor y que, además, acude a los motivos de la poesía áurea española, aunque no por ello universales. Más que los ojos del ser amado y del poeta el tema central de este soneto es la persecución de una felicidad inaccesible, de un amor platónico, si bien nos hemos detenido más en el tratamiento que el poeta realiza de los ojos anhelados. Unos ojos que terminan siendo el ser amado en toda su extensión. Miguel Hernández ha conseguido, una vez más, acercar al lector a un asunto de mayor profundidad a partir de la contemplación de un objeto cotidiano.

5.6. “Los ojos de Áurea” (Dionisio Ridruejo).

Este soneto bebe fielmente del manantial petrarquista. Bien se puede asegurar que participa de la vasta tradición del Neoplatonismo, ya que el poeta crea una amada ideal, una pastora, una ninfa que, a la postre, termina siendo entidad inalcanzable. Al igual que en el poema anterior de Miguel Hernández, los ojos del ser amado vuelven a ser el motivo central, el reflejo del alma de la amada. Ridruejo, además, ya nos tiene acostumbrados a sus imágenes abstractas en *Primer libro de amor*. Es, sin duda, un poeta que tiende a idealizar objetos físicos, tangibles y cercanos. A fin de cuentas, eso era lo que hacían los poetas del Renacimiento: tratar de descubrir en un mundo incognoscible la verdadera esencia de las cosas, puesto que los seres y objetos de este mundo no son más que copias perecederas.

El poema comienza con una metáfora directa sobre los ojos de la amada que nos hace pensar en que son unos ojos profundos e impenetrables: “Son dos pozos de sombra” (Ridruejo, 1976: 107, [75], v.1). Al poeta, por consiguiente, le resulta imposible acceder al alma de la amada a través de los ojos. Vuelven a aparecer, como en Miguel Hernández, los ojos de la amada como una fuerza que va devorando al enamorado: “se van bebiendo y respirando el fuego” (v.2). ¿Qué puede significar este “fuego”? ¿Acaso la pasión? ¿Acaso el amor del poeta? Estos motivos ya resultan familiares. La huella del Renacimiento está tras ellos. Se incorpora, asimismo, la imagen de los ojos de la amada como una fuente de intensa luminosidad (“brillo soleado”, v.4) que es precisamente causa del pesar del poeta.

Ese pesar del poeta culmina en el segundo cuarteto y su origen no está sino en los ojos de la amada: “Ojos de miel para el dolor hallado” (v.5). Ahora el enamorado se ha sometido a esa mirada devastadora. Le ofrece sus servicios y sus fuerzas (“ricos del amor que entrego”), pero a cambio parece recibir el desdén de esos ojos señoriales. Vasallaje frustrado. Alma o amor imposibles. Los ojos de Áurea, en definitiva, son “espejos del abismo al que no llego” (v.7). Y el poeta no consigue adentrarse en ellos porque le han hechizado (“porque en ellos se encanta mi ignorado”, v.8). He aquí el motivo renacentista de los ojos magos que cautivan al enamorado y cuyo sortilegio es irrompible.

Pero de súbito, tiene lugar una trasposición del mundo de la voz poética a los ojos de la amada. Para el poeta, víctima del conjuro, todo aumenta y se vuelve dichoso, pero la verdad que nos hace ver es otra bien distinta. Parece como si el universo entero se concentrara en los ojos de la misteriosa Áurea. Y así es. Todo confluye en ellos y, a la vez, todo se vuelve paradoja:

Más calientes los astros y la tierra,
más madura se ve desde que anida
en los recintos de su luz oscura. (vv. 9-11).

Quizás por ese motivo, los ojos de la amada terminan siendo el faro que guía al poeta enamorado, quien se ha recluso en un espacio propio: el “recinto” de esos ojos. En el último terceto, por tanto, predomina una sensación de aislamiento. Aunque los ojos de la divina Áurea son la causa que atormenta la existencia del poeta, este no puede dejar de perseguirlos. Cree acaso que conquistándolos llegará a la región inexpugnable del alma de la amada. Estos ojos orientan al poeta en su búsqueda perpetua de un amor remoto e invisible, pero al mismo tiempo le confunden. Son los ojos de Áurea unos ojos bellos y puros, mortíferos y diabólicos, que atrapan al poeta, que despiertan su sed por conocer los misterios del ser amado:

Luz de mi solo mundo que se cierra
con el ser de mi muerte y de mi vida
en el sueño y pasión de la hermosura. (vv. 12-14).

Estamos, una vez más, ante un poema petrarquista de inspiración neoplatónica. El motivo de los ojos amados ocupa en este caso el eje central del soneto, si bien es verdad que tras la contemplación de esa mirada hay sentimientos más profundos y contradictorios. Aquí la fusión entre novedad y tradición se manifiesta a través de un lenguaje poético que ahonda en las sensaciones visuales con una clara finalidad estética. Predominan, así pues, las imágenes enriquecidas mediante el artificio de la lengua y de la metáfora. Este soneto es, en primer lugar, un ejercicio de recreación, en el doble sentido de la palabra, y, acto seguido, una introspección a la biografía amorosa del poeta.

Quisiéramos añadir a modo de comparación el conocidísimo madrigal de Gutierre de Cetina. El tema, los motivos, coinciden con los de los sonetos de Ridruejo y de Miguel Hernández. La forma de expresarlos obviamente difiere. Aun así, los ojos a los que cantó el poeta renacentista parecen ser igual de desdeñosos, puros y huidizos que los ojos cantados por nuestros autores:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,

¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos. (Gutierre de Cetina, *Poesías*).

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Somos conscientes de que hemos intentado abarcar a lo largo de estas páginas un terreno amplio y desconocido. Obviamente han quedado muchísimas zonas inexploradas, quizás por desconocimiento y por no haber podido contar particularmente con una documentación amplia sobre Dionisio Ridruejo, ya que ha sido en estas últimas décadas cuando la figura del poeta e intelectual soriano ha despertado el interés de la crítica literaria. A pesar de ello, estamos convencidos de que algunas ideas y reflexiones generales podemos ofrecer para ir concluyendo.

Nos preguntábamos, en primer lugar, en qué contexto histórico, cultural y literario se podrían adscribir *Primer libro de amor* y *El rayo que no cesa* para comprender mejor ese rescate del Siglo de Oro español que realizan ambas obras. Pues bien, ambas obras surgieron, como no podía ser de otra manera, en medio de una vasta ebullición literaria. Era el tiempo de las grandes revistas de letras y de la introducción de nuevas tendencias poéticas en nuestro país. Era de esperar, por tanto, que Ridruejo y Miguel Hernández se empapararan de este panorama y que, a su manera, lo reflejaran en sus primeros libros. A principios del siglo XX desfilaron por la misma pasarela de la literatura el surrealismo, el neopopularismo o el neoclasicismo. Hubo intercambios jugosos y relaciones cordiales entre poetas y escritores de todas las tendencias.

Después, intentamos definir las características formales de *Primer libro de amor* y de *El rayo que no cesa*. Del primer poemario ha quedado más que demostrada la deuda que tiene con el petrarquismo y el garcilasismo. Es una poesía visual, lo hemos afirmado en otras ocasiones. Una poesía lúdica, que entiende el juego como aprendizaje literario, como búsqueda de una voz poética definida. *El rayo que no cesa*, en cambio, presenta una altura poética indiscutible. Aunque adopta la estructura de un cancionero petraquista, como Ridruejo, la novedad y la calidad están en el lenguaje empleado; un lenguaje sembrado de imágenes vanguardistas y visionarias. Se podría decir que *El rayo...* es también

un ejemplo de poesía visual, pero eso sería reducir su importancia en nuestras letras.

Planteábamos, en tercer lugar, un acercamiento al lenguaje poético de *Primer libro de amor* y de *El rayo que no cesa* mediante tres poemas de cada libro. Era nuestro propósito extraer ciertos motivos o alusiones a la poesía del Siglo de Oro español en un modesto ejercicio comparativo. Efectivamente, ambas obras recogían acaso los *leitmotifs* más cantados del Renacimiento y del barroco. Primero, el blanco corporal como símbolo de belleza y castidad en el ser amado en un soneto de Miguel Hernández; después la recreación con variables del *locus amoenus* renacentista en "Elegía y égloga del bosque arrancado" de Ridruejo; en tercer lugar, la pasión insufrible que como un fuego devora al poeta y, en última instancia, los ojos de la amada y las sensaciones que se derivan de su contemplación.

Una vez efectuado este análisis, hemos llegado a la obvia conclusión de que *Primer libro de amor* y *El rayo que no cesa* surgen en un contexto de revisión de todas las tradiciones literarias y que estas obras rescatan, en especial, formas y motivos del Siglo de Oro español adaptándolos a un nuevo lenguaje poético desde perspectivas ideológicas enfrentadas. Ridruejo lo hará mediante una poesía colorista y equilibrada, no exenta de barroquismo. Miguel Hernández, a través de una lírica de desbordante imaginación, nos conducirá a los espacios más irracionales del alma humana donde emergen pasiones contradictorias y aflora casi siempre la sensación de muerte y desamparo. Todo ello, insistimos, con el Siglo de Oro español como decorado de fondo.

Precisamente desde su aparición, *El rayo que no cesa* fue objeto inmediato de estudio y de aproximaciones críticas. Es por eso que hoy la bibliografía sobre el poeta de Orihuela y, en particular, sobre esta primera obra capital se caracteriza por su inmensidad. Es *Primer libro de amor* el que, sin embargo, planteó en su momento una serie de interrogantes, como deja ver Luis Rosales, que aún en nuestros días no han podido ser contestados satisfactoriamente.

El primer problema tiene que ver con la situación de este libro respecto de la tradición clásica española. Ya vimos que el mismo Ridruejo se confesaba un poeta que ha asimilado modelos anteriores y los ha vertido en su obra con mayor o menor acierto. ¿Es, por lo tanto, *Primer libro de amor* una obra que inauguró nuevas sendas para la poesía neoclásica de comienzos del siglo XX? El enigma sigue. Y es que junto a esta obra surgieron de manera inmediata otros poemarios que reunían las mismas características de esta poesía arraigada. El propio Luis Rosales con *Abril* es claro ejemplo de ello. Así las cosas, habría que considerar *Primer libro de amor* como un rico muestrario más de la poesía neorenacentista de la primera posguerra, pero no un referente, al menos por ahora.

El segundo interrogante consiste en la escasa valoración que se le dio al lenguaje poético de *Primer libro de amor* en su momento. Hemos venido insistiendo en que Ridruejo entendió la poesía de este libro como un juego literario, como una mezcla de deleite y aprendizaje. ¿Albergaba, pues, el lenguaje de *Primer libro de amor* alguna trascendencia poética? Desde luego, el decir del propio Ridruejo cambiará de manera tajante una vez rotas sus relaciones con el Régimen, quizá porque

consideraba esa retórica colorista y esa recuperación del Siglo de Oro español un signo del cual se había adueñado el franquismo. Fueran estas las razones o no, lo cierto es que el lenguaje de *Primer libro de amor* no parece tener la profundidad de Miguel Hernández. De ahí que la crítica literaria, a veces sesgada, se haya detenido más en la obra del de Orihuela.

El último conflicto, según Rosales, guarda relación con la unión más o menos armónica entre las formas y los contenidos de *Primer libro de amor*. ¿Hasta qué extremos el verso medido puede suponer una limitación expresiva para el poeta? No olvidemos que este libro se compone, sobre todo, de sonetos y de formas renacentistas como la lira, la silva o el terceto encadenado. Un buen poeta, y estamos convencidos de que Ridruejo lo fue, a pesar de que él mismo lo niegue, es quien sabe conjugar en unos límites cerrados sus sentimientos más intensos. Es quien puede forjar un arma perfecta y nueva con un molde dado de antemano. Que *Primer libro de amor* consiga o no esta comunión entre forma y contenido es algo que todavía está por conocer. Pero el tiempo y el estudio, guías eternos del investigador, nos darán las respuestas.

7. LISTADO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALLEGO, Roca, Miguel y SERRANO, Asenjo, Enrique, "Un hombre enamorado del pasado: Las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*", *Nueva revista de Filología hispánica*, tomo 46, nº1, 1998.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010* (Dir. J. Carlos Manier), Crítica, Madrid, 2011.
- GRACIA, Jordi, "La fabricación de un fascista (1934 – 1951)" (en RIDRUEJO, Dionisio, *Materiales para una biografía*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005).
- GUILLÉN, Jorge, "El estímulo superrealista", (en ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid, 1986).
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, Espasa - Calpe, Madrid, 1987.
- ILLIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.
- MAINER, José Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, 1900 – 1939*, Crítica, Madrid, 2010.
- ROSALES, Luis, "Poesía y verdad" (en RIDRUEJO, Dionisio, *Primer libro de amor*, Edición Yunque, Barcelona, 1939).
- RIDRUEJO, Dionisio, *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*, Clásicos Castalia, Madrid, 1976.
- VIVANCO, Luis Felipe, "El desengaño del tiempo en la poesía de Dionisio Ridruejo" (en RICO, Francisco e YNDURÁIN, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1939-1980*, Crítica, Barcelona, 1980).

8.APÉNDICES: TRES POEMAS DE *PRIMER LIBRO DE AMOR* Y TRES POEMAS DE *EL RAYO QUE NO CESA*. TEXTOS COMPLETOS.

8.1. De *Primer libro de amor* (Dionisio Ridruejo).

Este perdido corazón que lloro
casi en ti devorado, sed amarga,
casi rendido de engañosa carga
en otoño sin frutos y sin oro,

y que dejó su hueco tan sonoro
que aún a los huesos su rumor embarga,
quizá en el curso de su fuga larga
descubra en una huella su tesoro.

No sé ya, corazón, si muerto o vivo
te traerá las alegría de las aves
entre los juncos del amor cautivo.

Mas son mis plantas cada vez más graves,
hasta el aliento se me torna esquivo
y no me encontrarán tus alas suaves. (Ridruejo, 1976: 77).

“Los ojos de Áurea”

Son dos pozos de sombra que, dorado,
se van bebiendo y respirando el fuego
tras un miraje detenido y ciego
de ancha humedad y brillo soleado.

Ojos de miel para el dolor hallado,
fluyentes, ricos del amor que entrego,
espejos del abismo al que no llego
porque en ellos se encanta mi ignorado.

Más calientes los astros y la tierra,
más madura se ve desde que anida
en los recintos de su luz oscura.

Luz de mi solo mundo que se cierra
con el ser de mi muerte y de mi vida
en el sueño y pasión de la hermosura. (Id.: 107).

“Elegía y égloga del bosque arrancado” (Id.: 37 – 55).

Al tratarse de un poema demasiado extenso, analizamos tan sólo estrofas o versos concretos en el apartado correspondiente, que, como recordaremos, versaba sobre la recreación del *locus amoenus* aunque con variables interesantes.

8.2. Del Rayo que no cesa (Miguel Hernández).

Por tu pie, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.

Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura,
y donde va tu pie va la blancura,
perro sembrado de jazmín calzable.

A tu pie, tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.

Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro. (Hernández, 1987: 29).

Mi corazón no puede con la carga
de su amorosa y lóbrega tormenta
y hasta mi lengua eleva la sangrienta
especie clamorosa que lo embarga.

Ya es corazón mi lengua lenta y larga,
mi corazón ya es lengua larga y lenta...
¿Quieres contar sus penas? Anda y cuenta
los dulces granos de la arena amarga.

Mi corazón no puede más de triste:
con el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.

Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo. (Id. : 39).

Lluviosos ojos que luviosamente
me hacéis penar: lluviosas soledades,
balcones de las rudas tempestades
que hay en mi corazón adolescente.

Corazón cada día más frecuente
en para idolatrar criar ciudades
de amor que caen de todas mis edades
babilónicamente y fatalmente.

Mi corazón, mis ojos sin consuelo,
metrópolis de atmósfera sombría
gastadas por un río lacrimoso.

Ojos de ver y no gozar el cielo,
corazón de naranja cada día,
si más envejecido, más sabroso. (Id. : 69).

