

**ENTRE ‘LÍMITES Y FRONTERAS’: LA EXPRESIÓN POÉTICA SURREALISTA EN
VIENTO O MUERTE, DE JOSÉ MARÍA DE LA ROSA**

**BETWEEN ‘LIMITS AND BORDERS’: SURREALIST POETIC EXPRESSION IN
VIENTO O MUERTE, BY JOSÉ MARÍA DE LA ROSA**

José Manuel Martín Fumero
CEAD de Santa Cruz de Tenerife “Mercedes Pinto”
jmarfum@canariaseducacion.es
<https://orcid.org/0000-0003-4324-6003>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.238>

Fecha de recepción: 14.03.25 | Fecha de aceptación: 18.05.25

RESUMEN

José María de la Rosa (1908-1989) sigue siendo, a día de hoy, uno de los autores de la lírica surrealista menos conocidos. Su carácter timorato, junto al hecho de que su obra poética fuese editada de manera tardía, son dos de los rasgos que, en cierta medida, pueden ayudar a justificar la omisión de su producción lírica en muchos estudios críticos sobre el movimiento bretoniano tanto en el marco de la literatura española como en el ámbito insular. Y todo ello a pesar de que, sin lugar a dudas, es uno de los poetas en los que la expresión poética surrealista caló con notoria profundidad más allá, incluso, del momento de eclosión surrealista que en Canarias se produjo al amparo de una publicación tan receptiva artísticamente como fue *Gaceta de Arte* (1932-1936). En este artículo, nos proponemos el análisis de su cuarto poemario, *Viento o muerte*, para mostrar, en primer lugar, que la estética surrealista fue para de la Rosa más que una etapa concreta en su devenir creador y, en segundo lugar, para profundizar en el hecho de que la escritura surrealista supuso para este autor el cauce idóneo para vincular vida y literatura.

PALABRAS CLAVE: lírica, crítica literaria, surrealismo, expresión poética, José María de la Rosa.

ABSTRACT

José María de la Rosa (1908-1989) remains, to this day, one of the least known authors of surrealist poetry. His timid nature, together with the fact that his poetic work was published late, are two of the traits that, to a certain extent, can help justify the omission of his lyrical production in many critical studies on the Bretonian movement both within the framework of Spanish literature and in the island context. And all this despite the fact that, without a doubt, he is one of the poets in whom surrealist poetic expression penetrated with notable depth beyond, even, the moment of surrealist explosion that occurred in the Canary Islands under the protection of a publication as artistically receptive as was *Gaceta de Arte* (1932-1936). In this article we propose to analyse his fourth collection of poems, *Viento o muerte*, to show, firstly, that surrealist aesthetics was for De la Rosa something more than a specific stage in his creative development and, secondly, to delve deeper into the fact that surrealist writing was for this author the ideal channel for linking life and literature.

KEYWORDS: lyric poetry, literary criticism, surrealism, poetic expression, José María de la Rosa.

INTRODUCCIÓN

Viento o muerte (1950) es el cuarto viraje lírico del poeta y crítico de arte¹ José María de la Rosa (1908-1989). La propuesta crítica que vamos a formular vincula este libro a los que le preceden (*Íntimo ser*, *Vértice de sombra* y *Ausencia*), con los que comparte muchos de los engranajes de su urdimbre creativa. *Viento o muerte* es una obra poética que, al igual que *Vértice de sombra* (1940 [1936]) o *Ausencia* (1945), es concebida como un extenso poema; a su vez, está dividido en diez composiciones de las que tomaremos un corpus textual suficiente para el análisis y la posterior valoración crítica de lo que, genéricamente, vamos a denominar urdimbre poética surrealista. En concreto, las composiciones que analizaremos con cierto grado de detalle son la “I”, “II”, “III”, “V” y “VI”.

En ocasiones anteriores (Martín Fumero, 2018, 2021, 2023) se han contextualizado tanto la génesis literaria del autor como qué supuso el surrealismo en las letras insulares y en la trayectoria lírica de José de la Rosa. Por esta razón, no se va a hacer referencia aquí a este contexto histórico-literario, hoy bien conocido. Ello nos permitirá centrarnos en desbrozar los mimbres lingüístico-estilísticos que se tornan en signos poéticos claves para su escritura surrealista y para su concepción de la poesía, y que se pueden rastrear, como ya hemos adelantado, en su producción lírica precedente. Este aspecto resulta fundamental en la medida en que nos aportará un conjunto de signos estéticos en torno a los que germinan motivos poéticos y recursos expresivos recurrentes en la poesía de José de la Rosa.

En estas primeras líneas de nuestro trabajo hemos de dejar claro que tomamos conciencia de que nuestro análisis no abordará en toda su extensión y profundidad muchos de los rasgos de este poemario, pero estimamos que ayudará a un mayor conocimiento de la obra de José de la Rosa y, especialmente, aportará elementos interpretativos fundamentales para el estudio de los rasgos estilísticos del surrealismo en Canarias, pues hay que contar con que muchos de los elementos que estudiaremos aparecen en la obra de otros autores, con los que de la Rosa compartió inquietudes y vivencias. Así, ha de entenderse y situarse nuestra aportación en el seno tanto de la lógica parcialidad de su objeto de estudio por razones de espacio, como de que solo pretende ser un punto de partida que no agota todas las posibilidades interpretativas de este poemario.

¹ Como tal es presentado por el diario alicantino *Información*, en el que colaboró con una docena de artículos entre febrero de 1950 y julio de 1952. Hemos de recordar que, desde 1945 y hasta mediados de la década de los 60, José de la Rosa estuvo destinado como funcionario de Hacienda fuera de las islas.

A los aspectos que acabamos de señalar hemos de añadir que, desde el punto de vista metodológico, tomaremos un conjunto significativo de poemas sobre los que aplicaremos un análisis temático-formal que se basará en el comentario de los rasgos estilísticos y de los motivos y símbolos poéticos recurrentes en este autor. Todo ello con la intención de apreciar similitudes con su obra anterior como también respecto de la de otros autores de su generación; en este sentido, consideramos esencial realizar un análisis comparativo de los rasgos de este poemario con la producción lírica de Vicente Aleixandre, autor a quien José de la Rosa consideró una de sus referencias esenciales.

VIENTO O MUERTE, POEMARIO DE ESTIRPE SURREALISTA

Viento o muerte está estructurado por apenas diez composiciones, ordenadas como si fueran distintas fases o estados anímicos del yo poético, y es la cuarta *plquette* de *Desierta espera* (1966), obra que recoge toda la producción poética de José de la Rosa y prologada por Domingo Pérez Minik, una de las personalidades literarias más cercanas a nuestro poeta.² Desde un principio, sobresale el título con la presencia de la disyunción que, como en Aleixandre, no plantea opciones o alternativas, sino que presenta realidades cuya conexión es puramente emotiva; en este sentido, *Viento o muerte* nos recuerda a *La destrucción o el amor*. Hemos de recordar que de la Rosa siempre sintió una especial simpatía por Aleixandre, a quien consideró, junto a Agustín Espinosa, uno de sus maestros.³ Esa disyunción iguala dos realidades, una dinámica y otra estática y, por ende, las neutraliza equiparándolas en una suerte de asociación irracional que supone una ruptura de fronteras a la par que una abolición del marco cronotópico al anular y, sobre todo, al *(con)fundir* el valor referencial objetivo de cada sustantivo. Es lo que José María Valverde (1981), para el caso de la poesía aleixandrina, denomina “súper-metáfora”: “la disyunción, en papel de metáfora, 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” (pp. 66-67). De estas palabras, emanan dos principios que están presentes en este poemario. En primer lugar, el cariz *pictórico*, casi delicuescente, como en muchos cuadros de su amigo Óscar Domínguez en los que se gesta la disolución de la realidad y que se torna en una sucesión de imágenes. El poeta combina múltiples y distantes referencias sensoriales que

² Este mismo prólogo ya había sido publicado previamente (1952, pp. 378-379), y con posterioridad se recogerá también en el suplemento del diario *La Tarde* “Gaceta Semanal de las Artes” (Nº. 887, de 2 de julio de 1966), y en la introducción que sobre José de la Rosa aporta Pérez Minik en *Facción española surrealista de Tenerife* (1975, pp. 169-170).

³ Según recoge Pérez Minik (1975, p. 48), “el libro de poemas que causó una más seria impresión en nuestra gente fue *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, 1935, por su profundidad, por sus voces tan trágicas y el gran itinerario de sus escrituras libres que lo acercaban tanto a los surrealistas más destacados”.

cristalizan en una nueva concepción de la imagen poética en una suerte de hallazgo de la imaginación. En muchos casos, este será punto de partida para el (auto)conocimiento y el (auto)descubrimiento. Y, en segundo lugar, advertimos la creación de *atmósferas* marcadas por el dolor y la angustia que le producen la imposibilidad de que lo que desea se pueda llevar a término. En este sentido, los poemas se erigen como actos de liberación en los que se abolen las contradicciones: como decimos, recursos como la disyunción presentan dos realidades no como opciones, sino como una suerte de amplificación metafórica,⁴ un *ir más allá* que descubre sentidos ocultos, íntimos. Además, la *imagen* y el *símbolo*, elementos de síntesis y de comunión, neutralizan tensiones semánticas y rompen fronteras que el uso común del idioma ha construido a lo largo del tiempo toda vez que generan puntos de encuentro que irradian una nueva luz al margen de la razón.

Desde la primera composición se produce una objetivación de elementos intangibles (“dolor”, “mano de lumbre”, “deseo”); con la construcción *sustantivo + de + sustantivo*,⁵ el poeta trasciende los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, con lo que la imagen se erige en elemento compositivo fundamental; todo ello con un marcado cariz emocional a través presencia de exclamaciones e interrogaciones.⁶ Un elemento *racional* como es la lengua se convierte en recipiente de lo emocional, lo cual da carta de naturaleza al irracionalismo poético como cauce expresivo de marcado carácter existencial. El uso de la interrogación retórica, muy marcado en todo el poemario, apuntala el carácter contemplativo de la dicción poética de José de la Rosa:

¡Ay dolor que vacías mis más íntimos vasos!

¿Por qué atenzas mi alma con tu mano de lumbre,

y haces pavesa gris de todo mi deseo?

⁴ Así, también, en Vicente Aleixandre (1974): en el poema “Nacimiento último” (pp. 55-56), tenemos “pregones o júbilos” y, también, “¿qué nubes o qué palmas que besos o siempre vivas?”; y en su composición “Resaca” (p. 66), “un alma, un velo o un suspiro”.

⁵ La construcción “sustantivo + de + sustantivo”, junto con las estructuras disyuntivas y negativas, abunda en *La destrucción o el amor*. Algunos ejemplos que consideramos significativos, y que cumplen la misma función en *Viento o muerte* son los siguientes: “Los gritos son estacas de silbo...” (p. 154, poema “Quiero ser”); en el mismo poema también aparece “súplicas de luna”. La indeterminación gramatical del complemento aumenta la abstracción. Otros ejemplos son “color de piedra, color de beso o labio” (p. 165, poema “Canción a una muchacha muerta”) o “con filos de vestidos o metales dichosos” (p. 228, poema “Cerrada puerta”) y “color de sangre” (p. 230, poema “La muerte”). Citamos por la edición preparada por José Luis Cano de *Espadas como labios. La destrucción o el amor* (1974).

⁶ Salvo las composiciones II, III, VII y VIII, todas se inician de manera exclamativa (la mayoría) o interrogativa, lo que, a nuestro juicio, es una muestra del alto cariz neorromántico de las mismas.

De la luz que busco.

Del amor que, lejano, me dice un adiós triste.

Afilas, dolor, en mí tus aristas de llanto

y tu puñal agudo se hinca en mi pecho

para dejarme vivir, ya solo en tu camino;

en tu camino solo, de espinas y nubes azotadas

de ceniza húmeda, de gemido eterno.

¡Oh, no claves mi cuerpo a tu destino! [I, 141]⁷

Justamente, esa orientación reflexiva tiene un recurso esencial en el uso del dialogismo: la presencia del “tú” ahonda en esa visión neorromántica de la poesía de De la Rosa señalada por Pérez Minik⁸ y apunta al intimismo poético (“vacías”, “atenazas”, “haces”, “afilas”, “tu puñal agudo”, “tu camino solo”, “claves”, “tu destino”, “tu mano”, entre otros ejemplos). Hablamos de un desdoblamiento del *yo poético* que persigue el propio autoconocimiento tomando el poema, que es acto, como revelación. La noción del vacío acrecienta la dispersión del yo y la necesidad del “tú” para analizar este estado cambiante. En la soledad, el poeta entabla un diálogo puro consigo mismo que proyecta la palabra hacia adentro negando toda temporalidad. Anulado el tiempo en el poema, aumenta el eco de la palabra en el espacio poético; y esto no es más que negar todo carácter discursivo a la poesía. Esta —negación de lo temporal a favor de lo espacial— es influencia del arte pictórico: la palabra, así, es un trazo.

A estos aspectos —dialogismo, estructuras exclamativas e interrogativas— hemos de agregarle el empleo de la puntuación, que aísla palabras o sintagmas como reflejo en la escritura de la imposibilidad del yo por (re)encontrarse, definirse. La palabra balbucea estados de tensión al apuntar a sus valores primitivos. Si la conjunción “o” es una forma de multiplicar imágenes, pues en muchas ocasiones logra que los valores semánticos concretos de las palabras queden en el vacío al estar rodeados de realidades puramente imaginativas, abstractas, la ausencia de

⁷ Las citas que realicemos de *Viento o muerte* las tomaremos de la edición de *Desierta espera* (ediciones de ‘Gaceta Semanal de las Artes’, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, Las Palmas de Gran Canaria, 1966), y anotaremos entre paréntesis el número del poema y la página en que se encuentra.

⁸ “De estricta naturaleza romántica su poesía fue inundada desde muy joven por la corriente surrealista...” (Pérez, 1952, p. 379).

puntuación, por su parte, es eco del poema como flujo del subconsciente y del vitalismo expresivo.

Este desdoblamiento apuntala, además, otro rasgo estructural en este poemario: la perspectiva del *yo* no resulta suficiente para acaparar tanto el conocimiento como la percepción de la realidad. Morelli (2013) lo expresa en estos términos:

Durante este largo recorrido, tanto literario como artístico (no hay que olvidar la importancia de las artes y, en particular, el nuevo arte representado por el cine), el subjetivismo abandona la grandilocuencia del pasado, se contiene y se transforma. En definitiva, asume caras distintas más cercanas a su intimidad y su deseo de expresarla con absoluta verdad. El *yo* del poeta, al sufrir una serie de cambios y contrastes, tiende a rebajar su valor y centralidad: se rompe y se disimula a veces en la presencia postiza del “tú”, o se escinde y se disfraza, subjetivizando a los objetos. (p. 106)

Otro elemento clave en la dicción surrealista de *Viento o muerte* es el papel de la negación, la cual acentúa el carácter contemplativo; en palabras, que compartimos, de Andrés Sánchez Robayna (1999), las proposiciones negadas o negativas “son elementales metáforas del vacío y el silencio” (p. 121). En esta primera composición, aparecen elementos negativos o negados que definen un estado, y que suponen una proyección de ese estado en el paisaje, otro signo de estirpe romántica. La negación (esa *mirada desde la otredad*) es una suerte de atalaya metafísica que define al *yo* poético. Este concepto se une a la noción de que el poeta busca un espacio que solo la palabra poética es capaz de edificar desde una perspectiva onírica. Así, el alejamiento de términos que entran en íntima comunión acentúa la tensión y la atmósfera de incomprensión en la que el *yo* es naufrago de sí mismo. Todo se vuelve extraño y la imaginación es el cauce para dotar al espacio íntimo, que es constantemente transfigurado, de significación vital:

No me viertas tu hálito en mis pasos sin eco,
en mi pecho sin brisa,
en mi lengua, que busca saliva inútilmente. [...]

¡Qué inútil requerirte, valor que nunca llegas!
Y me dejas la angustia, con su espina de llamas
del absoluto infierno,
mientras la muerte amiga, acaricia mi sien

peinando mis cabellos, mirándome a los ojos
como a una novia enferma;
—pan sin brisas, sin amor, sin beso—;
ni siquiera apellidos, valor, nunca me diste. [I, 142]

El estilo nominal⁹ es otro elemento constitutivo de la dicción lírica de esta *plaquette*, y se ve apoyado por el uso de recursos de recurrencia como la anáfora, la deixis, especialmente espacial, y la bimembración. Esto da carta de naturaleza poética al ensimismamiento que siente el yo; además, la ausencia de verbo hace que cualidades (adjetivos) y sustancias (sustantivos) aparezcan como más indisolublemente ligadas. Este carácter contemplativo vuelve a incidir en el protagónico rol de la mirada; según Nilo Palenzuela (1991), “el insular es contemplativo, es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actuación. La potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje” (p. 66).

En consonancia con ese papel de la mirada, hemos de señalar la relevancia en ocasiones del radicalismo visual, que viene de la mano de la imagen onírica y el símbolo, que truecan la realidad, la mueven, al mismo tiempo que esa traslación espaciotemporal es convertida en acto en el poema. Cuando un objeto, como acaece en este poema-apertura, pierde su funcionalidad, se vuelve poético por primitivo,¹⁰ y tiene la capacidad de engendrar un sinfín de posibilidades al tomarse como elemento autónomo fuera de todo control racional. Esa realidad se transforma en actante poético para interpretar el mundo interior: el lenguaje y la creación poética ponen en liza su taumaturgia sobre los objetos como forma de dominio creativo. Es una manera de reducir la realidad al ámbito personal. Estamos, pues, ante una poesía de ensoñación metafísica: se trata de trascender lo perceptible (léase lo cognoscible) a través de imágenes delirantes.

⁹ En Espinosa el estilo nominal, con ese carácter tanto aglutinante como autónomo de los sintagmas, es propio de su prosa crítica; veamos este ejemplo: “Pájaros negros. La agonía en su vuelo. El sol del ocaso a su diestra. A su levante, la estrella del alba. Pájaros para soñar con lívidos astros. Pájaros para hablar con los muertos. Mensajeros de la otra orilla. Remadores en el aire oscuro. Jinetes trágicos de una caravana infinita” (Espinosa, 1980, p. 160). La cita pertenece a su artículo, publicado inicialmente en el *Diario de Las Palmas*, “Poesía agónica. Saulo Torón entre dos orillas”.

¹⁰ Ese radicalismo de lo primigenio que persigue el sentido poético es, también, propio de Aleixandre, con su mundo de fuerzas primarias y oscuras. José Luis Cano comenta lo siguiente sobre rasgos característicos de la poesía de Aleixandre (en *Espadas como labios*) que encajan en esta concepción de la que hablamos: “uso de la conjunción *o* con valor no disyuntivo sino identificativo; el uso frecuente de la negación con triple valor —negación de lo real, negación de lo irreal y negación cuasi-afirmativa—...” (1974, p. 26).

Así, pues, desde esta primera composición, la expresión lírica es, en el poema, asociación, amplificación o falsa disyunción en la que la negación es definitiva;¹¹ estos son recursos poéticos de asedio al conocimiento íntimo de las cosas y de uno mismo. Son mecanismos líricos para hacer visible lo invisible.

El segundo poema es una visión, un cuadro ontológico (“pinceladas de cuadros imprecisos”) en el que todo se vuelve infinito ante el yo, quien observa (objetiva) su propio devenir vital: todo se reduce a la soledad, esa “desierta espera” (nótese la frase final de la primera “estrofa”, sin verbo):

Desierto, sí, desierto el tiempo
en que vivo;
un inmenso amarillo —el charco de mi vida—,
todo en ella se refleja con luz de metal frío,
una angustia redonda va vencida en sus olas
indicios silenciosos de existir apagado,
tímidas pinceladas de cuadros imprecisos.
Simplemente eso sólo.

No hay una recta firme que conduzca
a los pies caminantes a un oasis de frescura,
a través de las sendas, ronda de caos demente.

[...] [II, 143]

El marco poético neutraliza los estados de la materia: estos distintos estados de la realidad, así como su visión interiorizada, guardan relación con la noción de exploración del subconsciente. La (*con*)fusión de contrarios neutraliza los límites, produciéndose entre ellos un productivo intercambio de perspectivas, y dando lugar a una suerte de emancipación de la psique humana. El vacío vital, de ausencia y soledad, tiene su contrapunto en la crepitación

¹¹ La negación es otro recurso muy significativo en la poética de Aleixandre en *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*; así, en su poema “X” (1974, p. 49), leemos “ese silencio que es carbón, no llama”. José Luis Cano habla de “el uso del negativo con fuerza significativa”. También en “Nacimiento último” (p. 55) hay ejemplos de negación: “Soy esa tierra alegre que no regatea su reflejo”.

viva de fragmentos que la imaginación trata de moldear en su permanente metamorfosis. Justamente, la pulsión de esos fragmentos psíquicos no permite una definición precisa, y es por ello por lo que su escritura remite al dinamismo de las fuerzas abisales interiores. Así, la poesía es concebida como una forma de deambular por las penumbras de la vida. Este es un rasgo singular de todo el poemario y define toda su poética como descriptiva, o como una lírica no progresiva que no se expande, sino que profundiza al tiempo que dilata el propio dolor.¹²

En todo el poemario, la poesía teje una red de correspondencias emocionales que “atentan” contra los usos idiomáticos convencionales. Se busca una vinculación poeta-lenguaje más íntima, por lo que el texto se convierte en una suerte de confesión, en un espacio sin horizontes como el lienzo.

Gráficamente —estamos ante un cuadro lírico—, el adverbio “sí” es la única afirmación del poema, y queda aislada tanto por la geminación de la palabra “desierto” cuanto por presentarse entre comas. Solo se afirma el vacío y la ausencia en un verso en el que un elemento léxico de denotación espacial, ‘desierto’, contraviene el devenir temporal (nótese cómo los dos términos, ‘desierto’ y ‘tiempo’, se encuentran al principio y al final del verso; la geminación enfatiza esta idea). Por inhabitado, el ‘desierto’ es un espacio hostil y, en este sentido, creemos que la propia noción espacial de “desierto” deslocaliza la mirada, la dispersa, pues no hay nada seguro, no hay un punto de referencia, una dirección: todo queda diseminado. De esta forma, el yo poético se presenta a sí mismo como errante, sin rumbo cierto, perdido, con lo que toma pleno sentido plantear el hecho poético como forma de búsqueda en la que la profundidad gana la partida a la expansión espacial y a la dilatación temporal. Así, todo se centra en la mirada (interior). Con Bachelard (2000), creemos que esta es una “fórmula decisiva para la demostración que queremos hacer de la correspondencia de la inmensidad del espacio del mundo y de la profundidad de ‘el espacio de dentro’” (p. 180). Las imágenes se *hilvanan*, se reducen unas a otras; aquí surge el hechizo. Así, en su poesía todo se transforma en otra cosa y crea lazos secretos entre realidad y visión, las cuales quedan anuladas en la conciencia y fijadas en la imagen, siempre multiplicada. Esto produce un fuerte haz de relaciones, un tenso balanceo dentro-fuera.

¹² En otro poema de *Viento o muerte* (VII) también el dolor aparece y se expande metafóricamente a través de realidades portadoras de silencio (“piedra”, “gota”), realidades esenciales con las que el yo poético se identifica. El mundo mineral y el agua son estados esenciales, primitivos, de la materia, a la par que son referencias para clasificar (se pueden pesar, medir); pero, al mismo tiempo, son elementos singulares, solitarios, aislados.

Queremos insistir con esta segunda composición en un elemento que no pasa desapercibido: el peculiar uso de los signos de puntuación, dado que estos adquieren en las composiciones de *Viento o muerte* una significativa trascendencia para la interpretación. El sintagma “el charco de mi vida” queda aislado por el uso de guiones. Es trascendental, para el lector, el papel activo de la mirada, pues el poema-cuadro no solo significa por su *dictum*, sino, especialmente, por la disposición espacial de estos signos de puntuación. Estos elementos (comas, puntos suspensivos, guiones, entre otros) acrecientan su presencia y acentúan, a nuestro juicio, tanto el cariz autónomo y genésico de palabras y sintagmas, al quedar bien desligados de su sentido común, bien al presentarse junto a otros elementos léxicos con los que no guardan ningún tipo de relación lógica, cuanto por acrecentar el valor plástico por la disposición del poema en la página. En este sentido, es reseñable la utilización, ciertamente prolija, que realiza José de la Rosa de espacios entre versos o sangrías con lo que, además, hay versos que quedan sueltos, solos e intensificando su significación. Así, pues, si volvemos al ejemplo anterior (“—el charco de mi vida—”), los guiones visualmente apuntalan esa porción de agua estancada que, metafóricamente, acentúa el vacío vital del yo, pues vida y “charco” se identifican de forma emotiva.

El verso “tímidas pinceladas de cuadros imprecisos” entronca, en parte, con algunos de los postulados que hemos desarrollado en el párrafo anterior, justamente con la noción del poema como cuadro. Hemos de recordar que José de la Rosa consideró a su hermano Julio Antonio, desaparecido en un desgraciado accidente cuando apenas tenía 25 años, como su primer maestro (a él le dedica la última composición del poemario). Este destacó no solo como poeta y actor dramático, sino también como pintor lo que, en gran medida, puede justificar la visión plástica del hecho poético que, en general, puede apreciarse en toda su obra. Junto a esta influencia, con referencias en esta composición como la que hemos citado se robustece una poesía de colores duros y fríos (“luz de metal frío”),¹³ en versos de tintes telúricos abrumados por un paisaje *sobreiluminado* y rebosante de pinceladas oníricas (mar, luz, aire...); sobre esta realidad, cercana y propia, vierte su sincera emoción, sus dudas, sus ganas de ser y de saber, con lo que consigue metamorfosear lo que el ojo percibe de manera febril, tornándolo en una suerte de geografía emocional que derrite el espacio y funde el tiempo, lo que dota a sus composiciones de profundidad al centrarlo todo en el yo poético.

¹³ En este poema —y en toda su obra precedente— es lugar común el valor negativo de los metales que, en este ejemplo, se ve recalcado por el epíteto (“metal frío”) y, muy especialmente, por la antítesis (“luz”). De este modo, quedan asociados en esta expresión metafórica lo alto (“luz”) y lo bajo. Este es otro sintagma con valor sincrético.

Otro signo interpretativo destacado en este poema es la referencia musical (“Traslucidos sonidos de olvidados arpegios, / arrojan armonía de encendida desdicha”), de claro signo autobiográfico, como el que acabamos de ver. Desde su infancia, De la Rosa era aficionado a la música: tocaba la guitarra y el piano. Se sentía atraído por la música al ser otra forma de expresión del espíritu, de la vida, del misterio, pues las notas musicales enarbolan las sensaciones. Todo esto forjó en él una especial sensibilidad para atenazar y dar solidez a estímulos tan evanescentes —pero, a la vez, tan sugerentes— como una melodía o un arpegio:

Una melodía, un perfume, un color, nos hace revivir pasadas épocas, acontecimientos, sucesos, historias, en fin. Es como si las notas, aromas u objetos, estuvieran sólidamente atadas a un episodio especial, que en el olvido no hubieran regresado a nuestra memoria, de no producirse ese soplo que agitando el recuerdo hiciera flotar ante nosotros la escena archivada por el tiempo. (De la Rosa, 1956)

Esta segunda composición es un buen ejemplo de *poema interior*, en el que el espacio es solo psíquico. Con este planteamiento, cobra mayor protagonismo el papel de la imaginación, otra forma de conocimiento: ese es el verdadero camino, la única senda, un espacio cualitativo que busca cobijo en el mundo de los sueños:

Sueño de mi esperanza —rosa gris desahuciada—
ser moribundo o gota que vacila
tan sólo sostenida por un solo cabello;
quizás algo más frágil
flotante nieve en un soplo levísimo.

¿Cómo romper el Tiempo? [II, 144]

Para el poeta, el sueño es un campo de certidumbre, pues atenaza la vida en su constante huida: es una pintura animada que avanza hacia lo desconocido y, en ese proceso, intenta trazar un universo signado por su esquematismo, donde toda realidad ve alterada su forma objetiva. Es la conquista del vacío, la fijación del eco, la certeza de las sombras, la concreción en el poema como acto de las más distantes abstracciones. En palabras de Breton (1995), la “máscara de lo abstracto” (p. 60) puede esconder lo arbitrario (léase lo poético en la escritura).

El uso de elementos en singular, aislados de su contexto (“rosa”, “gota”, “cabello”) intensifica y multiplica, metonímicamente, el tema de la soledad, y la prosopopeya (“Tiempo”)

es un recurso de posesión, de hacer propio, íntimo, además de ser un medio que va a permitir pasar del mundo sensorial al puramente mental: es una marca estilística que da cuerpo textual al sufrimiento; además, agranda la angustia, a la par que objetiva y da autonomía a las emociones, sentimientos y sensaciones en una suerte de despersonalización de la existencia. En relación con este valor temporal, son claros signos surrealistas en este poemario, al igual que en la poesía anterior del autor, la libertad en el tratamiento de tiempo y espacio, la supresión de toda lógica, así como la creación de una atmósfera obsesiva y angustiosa junto a las continuas metamorfosis de escenarios. Es lo que Bachelard llama tiempo *vertical* (1999), “mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical” (p. 94). No es un tiempo “de anchura”, sino “de profundidad².

Ciertamente, esta idea de intimar con cualquier realidad también encuentra otra piedra de toque en el significativo valor —insistamos en ello— de la puntuación, casi inexistente, con lo que los estados de percepción de la materia se rompen, en una suerte de delicuescencia psíquica. A estos juicios hemos de agregar un recurso que pasa casi desapercibido, y que se vincula medularmente con la idea de soledad: el silencio, otra forma que tiene el vacío —léase, la negación— de manifestarse. La aliteración de “s” apunta directamente a la idea de silencio (otra forma de la negación), que niega la validez del poema como acto comunicativo. El silencio, como la soledad, habitan en el campo de la memoria, siempre presente, aislada del tiempo. El silencio acrecienta el intimismo, espacio psíquico de lo absoluto. El silencio, como el cielo o el mar, es signo de lo ilimitado; como en el desierto, la mirada se pierde (no es necesaria). El silencio permite sentir el espacio de una manera propia. Y es que los silencios, como en música, son significativos: en este poemario el silencio es origen y espacio trascendente. El texto poético se convierte en un bisbiseo del poeta consigo mismo; se trata de una afirmación que sitúa la propia concepción de este poema en el mundo del “sueño”. El poema como acto lingüístico no es más que la materialización de la desazón interior de una psique atormentada: es la única certeza posible para el autoconocimiento y explicación de un estado extremo de la existencia. En este poeta se cumple el hecho de que lo instintivo y lo primitivo, los materiales elementales (agua, fuego, aire o metales), los estados de la materia (sólido, líquido o estados intermedios), y la fusión de percepciones en expresiones sinestésicas afloran con una expresividad otra gracias al surrealismo.

En el tercer poema hay un claro guiño a otro rasgo esencial en la poética surrealista de De la Rosa, a saber, las referencias metapoéticas que, en un sentido general, ya habían sido anunciadas en la composición anterior al aludir al arte pictórico:

Quiero hacer un borrón en esta tarde,
quiero dejar escrita una nota en las nubes,
extraer de mi sangre el más rojo latido,
prisionero del aire en roce leve.

Quiero ver en el negro resplandor de una ola,
un seno dulce y triste que se ofrezca a mis labios,
en el fondo asustando de unos ojos blanquísimos,
la hora exacta certera de estos senderos rotos.

Quiero que el pensamiento cese de su extravío,
[...] [III, 145]

En primer lugar, se vinculan vida y literatura, con lo que se define la escritura como camino esencial. La anáfora para emplear el verbo volitivo, junto con el uso de verbos en infinitivo acentúan la visión de la escritura como principio germinal. Tampoco es baladí que el inicio de este devenir poético-onírico parta de la tarde, un motivo tan cercano a los poetas insulares: la tarde, mirar al horizonte montañoso o marino, es una forma de sentir el vacío.

En segundo lugar, sobresalen los adjetivos con valor negativo en la estrofa dos. Las referencias al “pensamiento” marcan el carácter introspectivo de la composición, que parte del exterior en un plano superior (“borrón en esta tarde”, “nota en las nubes”), pasando por un plano telúrico (“resplandor de una ola”, “seno dulce y triste”) al plano interior (“pensamiento”). Esta última fase se desarrolla metafóricamente a través de una serie de elementos simbólicos que aparecen regados en el poema (“torres”, “rosa blanca”, “sueño”, “barro”, “caricia íntima”). Se genera toda una proyección del deseo que acrecienta el espacio (“montañas”) en constante metamorfosis (como la sintaxis del poema) y donde las realidades pierden sus límites y la percepción yuxtapone sensaciones diversas. Los adjetivos, como decimos, son de claro valor negativo y acentúan el carácter abstracto de los conceptos que aparecen, así, interiorizados y desligados de su contexto habitual, lo que supone la puesta en duda de la percepción sensorial como primera forma de relación con la realidad circundante. Estamos, claramente, ante pulsiones de un paisaje onírico que se nos ofrece *en huida*; la mirada *se desliza* y lo simbólico

gana protagonismo. El paisaje le atrae a José de la Rosa por lo que tiene de originario, de genésico. La quietud hace que afloren los enigmas, los misterios de la existencia.

La imaginación es una frontera que defiende la armonía entre el observador y su entorno natural; es un nexo equilibrante. La noción de realidad, de este modo, supone una construcción mental por el carácter genésico que tiene el sueño, hecho que explica el aluvión metafórico presente en esta composición que analizamos. En lo que guarda relación con la condensación metafórica, compartimos las palabras que Isidro Hernández (2014) aporta para el estudio de Óscar Domínguez:

En efecto, ese salto mortal que constituyen, por ejemplo, las metáforas, puede trastocar por completo el significado de un poema si estas se suceden en cascada, en series o enumeraciones a cada cual más sorprendentes, estrategia ampliamente practicada por los poetas surrealistas. (p. 265)

La sucesión de imágenes emparenta el poema con el onirismo: como en el sueño, todo es concatenación imaginaria cuya lógica es solo su constante y delicuescente fluir. La *verdad* profunda se presenta en palabras en desorden que vulneran el cotidiano sentido de la coherencia.

El final epifonemático del texto cierra, cual círculo, el sentido de este poema: la vida es una vorágine constante de vacíos que angustian en grado extremo al yo poético que, como si fuera un recipiente hermético, encierra en su ser (“pensamiento”, “sangre”) un conglomerado heterogéneo de sensaciones que lo atormentan incesantemente. Todo esto logra su forma de expresión gracias a la utilización de elementos de simbolismo dinámico: el yo proyecta en espacios de silencio (“montañas”, “nubes”, “tarde”) toda su frustración existencial. El discurso poético es una proyección íntima (“quiero”, “que”) de valor desiderativo. Todas estas repeticiones intensifican más, si cabe, ese carácter circular de la composición: “Quiero dejar un puño de mis lágrimas / en este vacilar que me atormenta”. [III, 146]

En la quinta composición, vuelve a ser el espacio el elemento nuclear desde el principio:

¿Dónde duermen espera, tus resortes pacíficos?

¿En qué bruma me escondes el ritmo necesario

que lentamente deshílvane el tiempo?

¿Dónde estás dicha con tu nombre corto?

¿Dónde tus cuatro letras que pronuncio
y tan sólo valor de letras tiene? [...]

Difunto soy, y triunfo de la Muerte
en mi propia existencia. [...] [V, pp. 149-150]

En este poema las marcas espaciales aparecen en diversas referencias que apuntan al significado ‘dirección’ (“sin el atrás, o el alto...”), términos que se relacionan con la noción de movimiento en el espacio (“cauce”), así como emplea preposiciones de claro valor locativo (“en”) para dar carta de naturaleza idiomática a referencias puramente poéticas. Los elementos antitéticos acrecientan tanto sus ánimos por conocer como alimentan su angustia por vivir (“mi sentir pleno” / “una gota sola”), rasgo que acentúa el carácter ontológico de su cosmovisión lírica. Como la imaginación, el recuerdo supone trascender el marco temporal, redefinir la propia existencia; el propio autor (De la Rosa, 1956) recogió en otro lugar¹⁴ que “los recuerdos permanecen en nosotros como gotas inmóviles, que necesitan el soplo de la brisa para volar, confundirse y desaparecer por último. Sin esa brisa del pensamiento los recuerdos viven olvidados”. Poner la esperanza en un recuerdo implica invertir el jefe temporal, que queda supeditado al eje emotivo. Es ese eje el que en muchas ocasiones permite enlazar los contrarios. La contradicción, con su vigoroso valor intensificador, es un medio para dar a la mirada un mayor alcance, una mayor distancia. Esas agitaciones o sacudidas no son más que intentos por dar sentido a su vida. La contradicción, que está en el meollo de esa excitación vital, es una forma de penetración en lo absoluto traspasando las fronteras de lo real. A esto hemos de agregar el hecho —insistamos en ello— de que la reiteración de disyunciones y negaciones es una lucha contra los límites y las formas convencionales de lo real. La negación es una forma de definir, pero también es una forma de la desesperanza.

La propia dicción poética es el *alter ego* del poeta. La lítote (“difunto soy”) define un punto de referencia estático, utópico y ucrónico, que se contradice con el dialogismo (dinamismo lingüístico) del poema, en el que el valor evocativo de la palabra ‘dicha’ se ha difuminado, pues solo existe como posibilidad. Es por tal motivo que todo existe en constante

¹⁴ El artículo del que recogemos esta cita (“La melodía de Wagner”) forma parte de un conjunto de textos que nuestro poeta aportó bajo la denominación genérica de “Evocaciones” en el suplemento “Gaceta Semanal de las Artes”, del periódico tinerfeño *La Tarde*. Precisamente, en la editorial paralela a este suplemento, cuya dirección iba de la mano de amigos y compañeros suyos como Pedro García Cabrera o Domingo Pérez Minik, se publicó *Desierta espera*.

metamorfosis, como ambigüedad de lo posible, y ello explica en el texto el uso del oxímoron (“caliente rocío”), sintagma que precisa, aunque no lo parezca, la ambigua situación del yo poético. En efecto, términos ya aparecidos en otros poemas como “vacilante” o “imprecisa” apuntan en esta dirección,¹⁵ y dejan en tanto elemento protagónico al conocimiento como otro de los fines de la escritura.

La sintaxis no progresiva —no avanza, pero intensifica, lo que se logra, también, tanto con la recurrente presencia de preguntas retóricas cuanto por la anáfora del adverbio interrogativo locativo— ahonda en una forma de estar, ser y pensar signada por la agonía. Con este procedimiento se logra que el propio “yo” ponga en duda la certeza de ser quien es. Hemos de aclarar que cuando hablamos de sintaxis no progresiva hacemos referencia a un planteamiento fragmentario, diseminado, en espiral y hacia el fondo que encuentra en recursos como la enumeración caótica una sus justas formas de expresión que acentúan el carácter onírico de la composición (“¿Por qué a mi vida no das cauce / calor, ánimo, sombra, para poder luchar”). Espacio y tiempo se hacen uno, se agolpan, con lo que ello implica de yuxtaposición de planos que parten de distintos puntos de percepción. En tal sentido, también cabe dar cuenta de que yuxtaponer y simultanear suponen concienciarse del instante. El poema cristaliza un momento de ruptura, de plenitud del ser en cuanto toma conciencia de sí mismo en el tiempo. Así, este no es una abstracción, sino un acto concreto, como concreto es el instante de la percepción. Insistamos en esta idea de suma de rupturas, aplicable tanto a este texto como al conjunto que forman *Viento o muerte*: el poema es un cúmulo de rupturas emotivas a las que la sintaxis trata de dar forma y de plantear con cierta lógica (dar forma al instinto). El yo entra en íntima simbiosis con el lenguaje, debido a que la elocución poética es como una lucha constante con y en los límites del idioma, y, para decirlo con otros términos, los límites de lo decible.

Todo este texto es una suerte de despliegue imaginario como forma de sobreiluminación de la interioridad y como forma de sacudimiento de la memoria. Ello, también, ayuda a justificar la agitación como marca sintáctica definitoria (uso de la puntuación, sintagmas que quedan destacados, como en el aire, en una suerte de resplandor onírico...). De la Rosa, en consecuencia, intenta fijar un itinerario existencial en el que el dialogismo signa el camino y le otorga dinamismo —léase plasticidad— vital. Es en este justo sentido cuando hablamos de una sintaxis edificante; el concepto de síntesis expresiva, por su parte, va ligado al de

¹⁵ En el poema IV aparecen “Vacilante” o “caos de sombra”, dos expresiones que reflejan muy bien el estado de ese constructo psíquico al que el yo poético denomina “mi mundo” o “mis ideas”.

individualidad. Hacer propia la lengua es hacerla expresiva: la personal expresión es propiedad. La síntesis individualiza; la individualización implica un camino hacia la complejidad.

El protagonismo del espacio revela la importancia de los límites, los contrarios o la analogía como formas de trascenderlo. El poema crea ese espacio para la reflexión y el autoconocimiento, espacio vertical hacia el fondo en constante movimiento.¹⁶ Este ahondamiento psicológico, que permite un conocimiento profundo, es al que Breton (1995) alude en su “Segundo manifiesto del surrealismo (1930)”:

Recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas... (p. 178 y ss.)

Además, los procedimientos deícticos (repetición de “donde” y de elementos con valor locativo), que apuntan a referentes poco definidos, inciden en el carácter evocador e intuitivo del acto creador. Estos valores gramaticales son reafirmados gracias al uso de referencias sintácticas de carácter temporal y locativo, con la idea de plasmar como real todo un devenir psíquico. De dicho modo, anulada la validez existencial de cualquier percepción sensorial, solo queda el vacío:

Vivo hueco, evadido, sin luz ni fijo nombre.

Es acaso mi alma el legado de un loco,

quizá la consecuencia de un ermitaño asceta

que vivió para el mundo en un bosque de éxtasis

hablando a Dios muy quedo como un íntimo Ángel. [...] [V, p. 150]

El hueco es el espacio vital ausente, no habitado, desierto y estéril donde resuena el grito poético agónico. Es el origen del clamor vital. Todo se pone en duda, y de todo solo queda el eco (el hueco como resonador). El “hueco” es sinónimo del “abismo”, de mirar hacia el fondo, pero también de los agujeros y de los espacios vacíos sugieren un más allá de la realidad, un salto. El eco es otra marca de *silencio* por cuanto tiene de *vacío*; este es el papel que tiene la presencia de puntos suspensivos en la mayor parte de los poemas de *Viento o muerte*.

¹⁶ En VII (p. 155), la idea de evasión (entendemos que “hacia lo hondo”) acrecienta espacios herméticos, vacíos, lúgubres (“sótanos helados”, “desvanes vacíos”, “inviernos desiertos”).

Otro elemento estilístico prolijo en la dicción poética de *Viento o muerte* es el empleo del símil:

Desdicha de mi dicha, inseparable amante
que sigues como estrella a su órbita,
como el humo a la llama que agoniza.
Arranca de mis ojos esas manos de noche,
quiero vivir al sol con el pecho despierto,
con los ojos cerrados, y dentro, mi dolor.
[...] [V, p. 150]

La analogía proyecta un concepto en realidades solo perceptibles ocularmente en una suerte de *amplificatio* del sentido en un doble plano: expande el horizonte de lo irreal y, además, sirve como trampolín para pasar de lo objetivo a lo subjetivo, como cauce para dar cuerpo a sus cuitas emocionales. El símil es un recurso que rompe fronteras,¹⁷ límites, normas y agranda el papel de la imaginación como vía de conocimiento. La aparente violencia expresiva (“arranca”) queda atemperada con el valor, altamente plástico (por visual), del resto del verso (“...de mis ojos esas manos de noche”); en suma, los sentidos quedan aniquilados. Hay una verdadera ficcionalización extrema del dolor (“¡Venid desdicha, angustia, dolor, mi trilogía”). El poeta es, emocionalmente, un viajero de sí mismo, por lo que el propio texto se comporta como el conducto que expresa el intenso dolor que le produce encontrar desierta —y muy lejos— cualquier parada. Esta idea vuelve a cargar las tintas sobre las nociones de poesía como forma de búsqueda, como viaje hacia adentro.

En la última composición que hemos tomado como referencia para nuestro estudio, queda nuevamente patente la visión psíquica de todo lo existente en la que hay una constante yuxtaposición de percepciones sensoriales:

¡Qué frío de olas blancas disfrazadas
debajo de las tejas en chorros!
¡Qué peso de armonías sin dolor,

¹⁷ También en Aleixandre (1974): en “El Vals” (p. 59), “Eres hermosa como la piedra”; y en el poema “Toro” (p. 65), “ciega suavidad como un mar hacia adentro”.

de deseos latentes,
de burbujas y charcos en silencio!

Todo ante mí es de una lentitud de hora parada.

No cruzan el espacio láminas encendidas.

Es, hoy, un absoluto temblor de agua sin carne. [...] [VI, p. 151]

“Frío”¹⁸ y “peso” son dos conceptos tangibles que materializan la perspectiva psicológica del yo. Las olas, por su parte, son trasunto de la agitación y del movimiento interior incesante. Al igual que la armonía, metonimia de la música, aquellas representan lo transitorio (como las “burbujas” y los “charcos”). Se trata de una forma distinta de lo que es individual, de la materia como absoluto (por ello, quedan destacados los elementos calificativos — “disfrazadas”, “sin dolor”, “en silencio”—). Esta metamorfosis es reflejo de todo un agitado proceso interior. Al respecto, Cirlot (1998) nos recuerda que “el disfraz puede ser concebido como reflejo del ‘aspecto distinto’ que las cosas y seres expresan en el mundo, con su individualidad, teniendo sus raíces en la Unidad primordial y originaria”, de ahí que “[c]ada parcela del Ser se disfraza para constituir un aparente ente autónomo” (p. 173). Disfraz es lo mismo que estado, metamorfosis e instante. Es otro “matiz” neorromántico el hecho de proyectar en el mundo natural la interioridad, lo que lleva aparejado la búsqueda de nuevos procedimientos expresivos que abolen todo carácter normativo:

Cuando el mundo entra en metamorfosis, la escritura que quiere dar cuenta de ella debe desaprender muchos de sus hábitos y estructuras concebidos, la coherencia pasa a un segundo o tercer lugar, la lógica del pensamiento que la gobierna se trastoca y el resultado es, inevitablemente, desconcertante. (Hernández, 2014, p. 267)

Hemos de señalar varios rasgos que, con carácter acumulativo, redundan en el cariz contemplativo de esta composición. En primer lugar, el agua que cae es elemento que media entre lo terrenal y lo celestial (espiritual); a la par, es como el pensamiento, pues nunca se detiene. Como el viento, el agua, como el amor, da vida. En segundo lugar, la pasividad, la indolencia, el papel de espectador del yo poético que objetiva la esencia que lo define es otro signo de este poemario. Además, en este poema especialmente sobresale el exceso de *materia*

¹⁸ Lo oscuro y frío crece como amenaza constante, como caída al vacío; los poemas son pinturas de escenarios inquietantes. Lo que atenaza y reprime al yo se erige en imágenes que pierden todo lazo lógico y racional para adquirir una conceptualización puramente estética, lo que supone, *de facto*, una forma de liberación, toda una metáfora de lo que es la literatura para José de la Rosa: el arte como justificación de la vida.

verbal frente al vacío como referente único para el poeta: todo es ahondar en un proceso incesante que no lleva a ningún lugar, y donde hay múltiples referencias a elementos definitorios, esenciales (“gotas”, “rayo”...), signos de lo particular frente a lo universal que representan las realidades a las que pertenecen (“océano”, “sol”). Dos rasgos ligados al “agua” son la transparencia y la profundidad, presentes en *Viento o muerte*. Hablamos aquí de un símbolo bisémico: crea como destruye. El agua es símbolo que apunta al inconsciente, a lo que fluye (como la palabra), a la par que nos retrotrae al origen de la vida o a lo primigenio; en *De la Rosa*, la síntesis —el símbolo— es someter los efluvios de la realidad al ritmo del pensamiento. Es referencia, también, de la actividad contemplativa del ser humano; en este sentido, el final del poema, en el que la vida se equipara a un lienzo, vuelve a incidir en el signo genérico más trascendente para el poeta, en el que vida y arte, arte y vida son proyecciones de lo mismo:

¡Qué siglos, tan brevísimos, los del alucinado!

Los del pintor que rompe sus cuadros a cuchillo;

los del que, decidido,

vuela de un suelto alto a otro más hondo. [VI, p. 152]

La idea que contienen estos versos propone concebir la vida como un cuadro:¹⁹ el arte, dentro del arte (texto poético) como elemento para entender la vida. Se niega la capacidad del arte para dotar de expresión y para materializar el sentido de la existencia. El poeta trata de generar poéticamente un imaginario que le permita el conocimiento profundo e íntimo de sí mismo gracias al sentido amplio, simbólico y universal de la palabra poética; pero, como en el caso de la pintura, es otro camino baldío. Se trata de un imaginario, en ocasiones, transido por la dureza: los estados de realidad se (con)funden y son trascendidos por la mirada. El deseo y el dolor se convierten en dos certezas inasibles que lo nublan todo, lo metamorfosean todo. La poesía rompe los límites, así como todo tipo de imposición. El magma interior cobra cuerpo y autonomía en el poema, que concreta en acto lo que solo existe en recurrente movimiento. La

¹⁹ En IX (p. 158) creemos que hay una clara referencia al cuadro de Dalí titulado “La persistencia de la memoria” (1931), que pudo estar presente en la “Exposición surrealista”, organizada por el grupo de *Gaceta de Arte* —entre los que se encontraba, como secretario, José María de la Rosa—, en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en 1935:

Miro el reloj. Sus brazos han caído cansados,
—ancianos peregrinos en un rodar constante—.
Vagas nubes concretas, como gigantes blancos,
corren por el espacio (ansias de confusión).

razón queda trascendida y la imaginación se alza como atalaya para interpretar con más calado humano las propias circunstancias.

Esta forma de entender la creación se emparenta directamente con el carácter fenomenológico del hecho poético: la percepción de la realidad es el punto de referencia para llegar a la esencia de todo. Dicha consideración metapoética del texto manifiesta, una vez más, la íntima e intensa relación que, para el autor, guardan vida y literatura. El arte pictórico, como la poesía, es la luz interior (la letra escrita es la luz negra que ilumina los abismos (“vuela de un suelo alto a otro más hondo” del ser). El cuadro, como el texto poético, es espacio de lucha y campo de combate. Ahondar en la escritura (en la pintura), entonces, parte del deseo de encontrar lo imprevisto, de alumbrar rincones del alma y de hacer patentes materialmente estados de ánimo, formas de ser.

Otro rasgo presente en esta composición es el simbolismo cromático:

¡Y cómo desespera este igual, lento,
del que tiene que ver claridad en el barro,
azules y amarillos,
donde insondable es de acero turbio!

Sólo pido un resquicio, mi Dios,
para sentirme
lejos de toda confusión de verdades. [...] [VI, p. 153]

El simbolismo cromático (relacionado con las referencias al “cuadro”) es otro guiño al arte —y a la imaginación— como formas del autoconocimiento; se funden colores fríos y cálidos, luz y sombra. Los colores expresan matices, pero también representan la intuición:

el color azul —color del espacio y del cielo claro— es el color del pensamiento; el color amarillo —el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad— es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos... (Cirlot, 1998, p. 136)

Creemos que este carácter metonímico —colores, disciplinas artísticas como la pintura o, al igual que en poemas precedentes, la música— apuntala la búsqueda interior de un estado

de equilibrio en un momento en que los mimbres vitales se presentan cual piezas de un puzle que solo el arte es capaz de poner en orden.

Otro rasgo, en el que ya hemos incidido, tiene que ver con la mezcla de estados: se niega la percepción visual (“barro”, “acero turbio”). Esta son claras referencias a lo terrenal; para Cirlot (1998) el “barro” es otro elemento que apunta al cambio, a la metamorfosis, pues concreta estados de transición: “Significa la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformación de las aguas” (p. 98). Sobresalen en nuestro poeta las referencias a los elementos (agua, tierra, fuego, aire) con sus proyecciones simbólicas tanto telúricas como celestes. En tal sentido, ese “resquicio”, esa luz es el hecho poético. El sintagma “confusión de verdades”²⁰ posee carácter general: el poeta no encuentra su verdad, vale decir, aquello que dota de sentido su propia existencia. Esta misma acepción es la que damos a la falta de concreción de coordenadas espaciotemporales que desaparecen como lo hace la lógica racional. Todo es extraño, primigenio, en permanente huida y en tránsito de “deshacerse”. Lo extraño se torna habitual habida cuenta de que todo se simultanea y se yuxtapone; la mirada, por su parte, deforma y flexibiliza hasta límites insospechados, lo que produce extrañeza. Este mismo matiz se presenta en el poema “IV”, específicamente en versos como “Bajo mis ojos rotos”, referencia metonímica al sueño y en el que no hay una ilación lógica entre las imágenes que asaltan la mente, como aquello que huye, que es profundamente humano, pero cuya percepción es un instante que desaparece y que la escritura intenta, con imprecisiones y dudas, atenuar (“gestos”, “sonrisas”). Solo el poema en tanto acto deja constancia del instante.

Es palpable, a su vez, el carácter testimonial —e, incluso, confesional— de su escritura: se puede notar, por ejemplo, en la naturaleza dilógica de la forma verbal “sentirme”, que queda resonando en la escritura encabalgada: importa tanto “sentirme”, sin más, ser persona en el tiempo y en el espacio, como “sentirme / lejos”. Justamente, en el uso de las formas verbales, es destacable el predominio de las formas verbales en indicativo frente al subjuntivo, así como el empleo (especialmente el infinitivo) de las formas no personales, lo que va encaminado a plantear como realidad empírica las obsesiones oníricas, al mismo tiempo que el uso de la tercera persona trata de otorgar carta de naturaleza a la objetivación del mundo interior y la plasma como una parte más de lo real.

²⁰ Toda esta aparente “confusión” encuentra en el arte (pictórico, musical, poético), siguiendo a Cirlot (1998) “rigurosos paisajes, en los que el juego de niveles, las contraposiciones de elementos, la luz, el color, tienen significados precisos” (p. 198).

El hermetismo final es una buena muestra de la expresión surrealista de José de la Rosa: estados, percepciones de distinto tipo, realidades externas e internas se agolpan, y es el espacio psicológico del yo poético el recipiente donde todos estos ingredientes chocan:

[...]
y ausente el pensamiento,
no volver a encerrar, entre mis sueños,
esta torre tan gris, tan olvidada
como yo de mí siempre. [VI, p. 153]

La “torre” es sinónimo de soledad, alejamiento, de cárcel vital en la que el yo se encuentra. Emerge, nuevamente, en la poética de este autor la prolija presencia de elementos simbólicos con claro valor ascensional (“nube”, “bruma”, “torre”, “sol”, “montaña”); en el caso concreto de “nube” y “bruma”, son formas celestes que representan lo posible y, en paralelo, lo desconocido. Cabe notar cómo la adjetivación (“quieta”, “dulce y blanco”, “torre tan gris, tan olvidada”) apunta a la subjetivación de un espacio que se torna íntimo. La “torre” es un lugar de dominio ligado a la idea de sueño en la medida en que lo onírico adquiere tintes antropológicos al formar parte de la experiencia vital. En este orden de cosas, el sueño posibilita esa libertad que ansía el yo poético, y le permite huir de una realidad que lo encorseta, habitada por la soledad, la angustia y el dolor: el sueño rompe los límites. A esto ha de agregarse que lo soñado no se puede confrontar con lo real, pero lo real sí se puede amplificar con lo soñado. La imagen ilumina el espacio interior; dicho de otro modo, lo hace sensible para ser percibido a través de la luz que irradia como elemento formal para el conocimiento. El sueño es una continuación de lo real; es “lo otro” que tiene existencia.

CONCLUSIONES

Con este estudio, hemos intentado aportar algunas claves de la escritura surrealista de José de la Rosa en *Viento o muerte* al desbrozar algunos lugares comunes de su estilo (temas y motivos poéticos, recursos) que son perceptibles, también, en su obra precedente, y que son los que exponemos en seguida.

Vida y literatura son extremos en constante contacto cuya relación se retroalimenta constantemente, pues una y otra se explican y se necesitan. El poema es la encrucijada en que esta ambivalente dupla se encuentra y dialoga para deambular hacia lo desconocido. Ese

(auto)conocimiento será un proceso que fluye, mientras que el poema se convierte en el recipiente donde se intensifica su naturaleza trascendente, existencial. El carácter intemporal del inconsciente aboca al yo al abismo; la densidad conceptual —estilo nominal—, con sintagmas y expresiones que aparecen sin correlacionarse con otros anteriores, intensifica el carácter solitario del yo, la ausencia de un asidero real que refrene su pavoroso estado ontológico.

En relación con lo expuesto en el párrafo anterior, hemos de resaltar que el poema es una suma de rupturas, armado con fragmentos marcadamente autobiográficos cuya unidad está signada y amplificada por recursos como la disyunción, la condensación metafórica, la negación como elemento que define, el símbolo como recurso de síntesis o variados recursos de recurrencia que ponen en contacto realidades disímiles cuyo encuentro hace brotar refulgentes imágenes caracterizadas por su plasticidad y feroz cariz imaginativo. Con ello, aludimos a medios estilístico-lingüísticos que pintan paisajes líricos en constante transición y que inciden en la condición metamórfica de lo observado y ponen en guardia al lector ante una realidad siempre cambiante. La abolición de los límites que marca el tiempo permite que gane protagonismo el yo como referente sintético; así, se trata de un sujeto para el cual la mirada reconstruye espacios significativos en los que todo (conciencia, memoria, realidad, sueño) se difumina y entra en íntima comunión. Esta prolija actividad imaginativa hace que el poema se presente en su construcción, en su hacerse, situación que se materializan por medio de las referencias metapoéticas. De ahí lo relevante de lo que se presenta o expresa, en muchas ocasiones, como delicuescente o metamórfico.

En esta (in)tensa sucesión de vaguedades que es el poema, el mundo circundante es un punto de referencia para ir hacia el fondo y para convertir en materia concreta la desazón interior. Es esto lo que justifica que los estímulos externos se manifiesten como realidades delicuescentes. En fin, cada poema y cada recurso son, en esencia, la plasmación de la forma agitada en que se siente la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXANDRE, V. (1974). *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, edición de José Luis Cano. Castalia.

BACHELARD, G. (1999). *Poética del instante*. FCE.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. FCE.

BRETON, A. (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Labor.

- CIRLOT, E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- COOPER, J. Ca. (2000). *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ, I. (2014). *Óscar Domínguez y el libro: la imagen poética surrealista a través de su obra* (Tesis doctoral inédita, Universidad de La Laguna).
- ESPINOSA, A. (1980). *Textos (1927-1936)* (Ed. de A. Armas Ayala & M. Pérez Corrales). Cabildo de Tenerife.
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2018). Asedios a la poesía surrealista de José María de la Rosa. El caso de *Vértice de Sombra*. *Lectura y Signo*, (13), 121-137. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i13.5671>
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2021). De la órbita de la generación del 27 al surrealismo. El caso de *Íntimo ser* de José María de la Rosa. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 47(2), e46571. <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i2.46571>
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2023). Esta espada de sueños en mis manos: la continuidad surrealista de José María de la Rosa en *Ausencia* (1945). *Analecta Malacitana. Revista de la sección de Filología y Letras*, (44), 133-163. <https://doi.org/10.24197/ogigia/34.2023.27-53>
- MORELLI, G. (2013). La oscura búsqueda del yo lírico en la primera poesía surrealista de Vicente Aleixandre. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, (1), 105-120.
- PALENZUELA, N. (1991). *El primer Pedro García Cabrera*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, M. (1986). *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ MINIK, D. (1952). *Antología de la poesía canaria I*. Goya ediciones.
- PÉREZ MINIK, D. (1975). *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets.
- ROSA, J. M. de la (1956, 15 de marzo). La melodía de Wagner. *La Tarde*, suplemento “Gaceta Semanal de las Artes”, 69.
- ROSA, J. M. de la (1966). *Desierta espera*. Gaceta Semanal de las Artes, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1999). Negación y silencio. En *La sombra del mundo* (pp. 117-123). Pre-Textos.
- VALVERDE, J. M. (1981). 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* (pp. 65-73). Taurus.