

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313 761 4700 • 800 521 0600

Order Number 9119653

**La ensoñacion. Un ejemplo en la poesia de Carmen Conde.
[Spanish text]**

Martín, Pilar, Ph.D.

City University of New York, 1991

Copyright ©1991 by Martín, Pilar. All rights reserved.

U·M·I

**300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106**

NOTE TO USERS

**THE ORIGINAL DOCUMENT RECEIVED BY U.M.I. CONTAINED PAGES
WITH SLANTED AND POOR PRINT. PAGES WERE FILMED AS RECEIVED.**

THIS REPRODUCTION IS THE BEST AVAILABLE COPY.

A

LA ENSOÑACION. UN EJEMPLO EN LA POESIA DE CARMEN CONDE

BY

PILAR MARTIN

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Spanish in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York.**

1991

1991

PILAR MARTIN

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor in Philosophy.

12/17/90 ----- Madeira Gottlieb
Date Chair of Examining Committee

12/17/90 ----- Barbara Henry
Date Executive Officer

Jose C. Gomez

Thomas M. ...
Supervisory Committee

The City University of New York

Expreso mi agradecimiento a la profesora Marlene Gottlieb, por la paciencia y precisión con que me ha guiado en el presente trabajo; al profesor Lerner, por su incansable dedicación a nuestro progreso intelectual.

Al profesor José Olivio Jiménez, por esa sensibilidad lírica con la que siempre, más allá de sus libros, me ha enseñado a apreciar la poesía.

Al profesor Thomas Mermall, que ha leído esta tesis, me consta, con entusiasmo e interés.

Finalmente, a la Fundación Fernando Rielo, y el cálido y paciente apoyo que todos sus miembros me inspiran en todo momento, y de forma especial a lo largo de esta investigación.

A Fernando Rielo, maestro de sueños.

INDICE

INTRODUCCION	1
I. LA IMAGINACION EN POESIA. ANTECEDENTES	6
A. Función de la imaginación y el sueño en el romanticismo	6
1. La imaginación y la realidad	7
2. Síntesis de la imaginación y la realidad	14
B. El proceso creativo	17
1. La salida de sí	19
C. El sueño poético	20
1. Contenido metafísico	22
2. Contenido paradójico: el sueño y la realidad	22
3. Poesía y sueño	25
4. Misión del poeta	27
a. Su vuelta al origen	29
II. LA PRESENCIA DEL SUEÑO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA	
A. Consideraciones generales	34
B. Bécquer o el "soñar despierto"	48
C. Machado o el "vivir soñando"	51
D. El sueño en Bécquer y Machado	57
III. LA POETICA DE LA ENSOÑACION	
III.1 ¿Qué es la ensoñación?	62
A. Paso del sueño a la ensoñación	68
B. La metáfora	70
C. Diferencias entre sueño y ensoñación	73
III.2 La imaginación creadora en Bachelard	76
A. Objetividad y subjetividad	77
B. Vuelta al origen	78
C. Lenguaje	80
D. Concepción temporal	82
E. Imaginación	83
F. Sueño y ensoñación. Diferencias.....	85
G. Efectos de la ensoñación	86
H. Críticas	88
III.3 El sueño creador en María Zambrano	91
A. Pensadora y poeta	91
B. Conocimiento	95
C. Poesía o creación. El poeta soñador ...	99
1. Sentido temporal	101
2. El sueño poético	102
D. El poeta itinerante	106

E.	El poeta, mediador del Nombre	109
1.	La palabra	109
F.	El poeta, víctima sacrificial	112
G.	El poeta místico	115
III.4	Bachelard y Zambrano. Dos modos de ensoñación	119
III.5	Unamuno	125
IV.	LA ENSOÑACION COMO POETICA. CLAVES. UN EJEMPLO EN LA POESIA DE CARMEN CONDE	
A.	Elementos de la ensoñación	130
1.	Lo subjetivo	
a.	Salir de	130
b.	El recuerdo. La espera	136
c.	Origen. Infancia	138
d.	Ausencia	139
e.	La conciencia temporal	144
f.	La muerte en vida	149
g.	El lenguaje místico, lenguaje universal	153
2.	Lo objetivo	
a.	Realidad	159
b.	Unidad	161
c.	Misión del poeta	162
d.	Sacrificio	165
e.	La palabra. El nombre	170
i.	La palabra	170
ii.	El nombre	177
3.	Lo sintético	
a.	El sueño	180
i.	Sueño y voz	184
b.	Sueño / vigilia	187
c.	La paradoja	191
i.	Paradoja luz/sombra	193
ii.	Paradoja del movimiento: ir/esperar	196
iii.	Paradoja sueño/realidad	200
d.	Fusión con la naturaleza	203
B.	Elementos propios de C. Conde	210
1.	Angel. Arcángel	210
2.	El mar	214
3.	Lo cotidiano. Conde y Vallejo	216
a.	Imágenes instintivas	217
b.	Referencias personales	220
c.	Melancolía. Ausencia	222
d.	Nostalgia por seres queridos	224
	CONCLUSIONES	230
	BIBLIOGRAFIA	236

INTRODUCCION

Encontrar las raíces comunes en la cultura escrita de un pueblo y recrearlas forma parte del sustento literario. Es también componente del presente trabajo: señalar un rasgo constante, el de la ensoñación, que ha ido conformando una actitud igualmente común.

Como todas las artes, la literatura ha partido de una imaginación aplicada a la realidad vivida, resultando en la idealización de ésta. Ello ha dado lugar a la repetida inclusión de los sueños como tema central en muchas creaciones literarias.

Voces muy distintas se dan cita en este estudio. Todas nos han parecido necesarias porque entre todas se ha construido esa urdimbre ensoñadora que llega hasta nuestra poesía presente.

El período romántico europeo representa la forja y sistematización de los elementos básicos de la ensoñación, llevando el tema a posibilidades insospechadas. La imaginación se convierte en la diosa capaz de crear nuevos mundos mediante sus intermediarios, los poetas. Pero como todo lo que el ser humano crea, tarde o temprano se posa en algo ya visto. La naturaleza se convierte en el blanco de estos escritores, no dando abasto para satisfacer tanta búsqueda poética.

Si con Shelley la poesía era la expresión de la imaginación, para Keats ya no habrá mundos internos y externos. La oposición ha terminado, y es cuando comienza a entrar en juego, mejor dicho, a manifestarse más que nunca, la ensoñación poética, según el contenido que nosotros aquí le damos; superación, por ser actitud, del estado de sueño puramente imaginativo.

El tipo de escritor afiliado a esta forma de ser literaria había surgido entre los románticos ingleses, quienes estimularon a los alemanes a la búsqueda de esta nueva sensibilidad. Francia, algo más tardíamente, con excepción de Rousseau, se une a la nueva empresa de traer el mundo de los sueños a la literatura como filón de conocimiento del alma humana. Por su parte Rousseau, en sus ensoñaciones solitarias, estaba poniendo los pasos para los soñadores de palabras posteriores.

Una aproximación general a esta actitud es lo que recoge el primer capítulo del presente estudio.

En el segundo capítulo nos centramos en la presencia del sueño en la literatura española. Se observa inmediatamente que no puede ser la nuestra una literatura de figuraciones mentales. En este viaje se va perfilando, ya desde sus raíces, una actitud ensoñadora cuya forma sobrepasa el mundo de la sola imaginación. Su proyección constante conforma una serie de elementos que le otorgan ciertas características propias. La hacen girar fundamentalmente en torno a una falta de adecuación al presente; mirada, por tanto, hacia otra realidad no sin cierto pesimismo para algunos en cuanto a la

posibilidad de su alcance; porque "los sueños, sueños son."

Si el Quijote ha sido el prototipo del soñador, no se ha visto solo en esta empresa. En el Siglo de Oro, de forma especial, los autores se identifican tácitamente en un reiterado uso de la realidad/sueño como marco de fondo de sus obras.

No hay aquí, por tanto, necesidad de esperar al Romanticismo para detectar claros rasgos de la presencia de los sueños, ya sea en poesía o en prosa. La llegada del Romanticismo supone no obstante el asiento poético del fenómeno soñador. A Bécquer se lo debemos. Y lo logra echando mano de una lírica que arrastra en sus versos toda la melancolía de quien no encuentra su habitat en esta tierra. Desde ahora el poeta sueña dormido y despierto.

Siguiendo su mismo sendero, Machado decide incorporar otro elemento sustancial a la vigilia, el del recuerdo, que hará todavía más paradójico este duermevela becqueriano.

Hablábamos de poetas; no son éstos los únicos. Se da el rasgo curioso de que poetas y pensadores tienden a fusionarse en el fenómeno de la ensoñación; ya sea en una misma personalidad, vertiendo su pensamiento en prosa lírica, como en el caso de María Zambrano y Bachelard, o bien coincidiendo, como pensadores, con quienes en el campo poético dicen lo mismo: Zambrano y Carmen Conde.¹

Bachelard y Zambrano son los que dan contenido al tercer capítulo. En el filósofo francés hablaremos de una ensoñación

¹ También se podría mencionar el caso de pensadores que a su vez han cultivado la poesía, como Unamuno.

imaginativa. En Zambrano sueño y vida son inseparables. Sus obras respectivas confirman nuestra teoría de que nos encontramos ante una actitud y no un movimiento literario; disposición, además, que encierra lo lírico y lo racional.

Carmen Conde nos sitúa en el mismo caso. El lector se ve obligado, ante su poesía, a buscar, más que explicaciones técnicas, una inclinación vital que explique la continua presencia del sueño en la misma. Y es aquí donde ya no podemos sino hablar de ensoñación.

Es sin duda esta voz femenina una de las que, tras la generación del 27, recoge con mayor riqueza el aspecto ensoñador de nuestra tradición literaria. "Carmen Conde ha aceptado la herencia, la ha enriquecido, la ha modificado, la ha hecho actual ..." , podríamos decir de la poeta con respecto a la tradición ensoñadora, lo mismo que Manuel Alvar dice de su simbolismo mítico de Cráter.²

Otro aspecto que la sitúa en la línea de la tradición que estudiamos es el uso constante de la paradoja, en la cual Conde parece agotar ya toda posibilidad creativa.

No es lugar éste de reivindicaciones literarias. Es sin embargo escasa la atención prestada a la obra carmencondiana por parte de la crítica, teniendo en cuenta sus largos años de producción y galardones literarios recibidos, tanto en poesía como en prosa.³ El presente estudio trata en alguna medida

² Carmen Conde, Cráter (Madrid: Biblioteca Nueva, 1985) 32.

³ Sirva como dato curioso el siguiente. Según se puede leer en el imprescindible estudio de Fanny Rubio sobre las revistas poéticas en España, entre 1936 y 1975 Carmen Conde

de paliar este absentismo.

La conclusión resumirá los puntos expuestos anteriormente. Enfatiza la evidencia de una temática común de fondo en la literatura española como elemento que ha permitido la ensoñación.

El paralelismo, además, de Carmen Conde y María Zambrano, desde sus respectivos campos, muestra que estaban bebiendo de la misma fuente creadora, "soñando el mismo sueño." Confirma este hecho nuestra tesis de una ensoñación como forma de estar vital, que ha ido vertiéndose irremisiblemente en el contenido literario español. Es más; que supera la realidad presente, porque, como ha dicho recientemente Luis Rosales, "las ensoñaciones desplazan siempre a la vida."⁴

publica más artículos que otros poetas de su generación como Rosales, Angela Figuera, Gloria Fuertes, Ramón de Garcíasol o José Hierro, siendo ella a menudo la única voz femenina que figura.

Sabemos que la cantidad no indica calidad. Sin embargo llama la atención el que dada esta voluminosa producción literaria, en estudios de la literatura española después del 39 se le dedique muy escasa atención (véase como ejemplo el planteamiento de la vida cultural española entre 1939 y 1980 que hace Carlos Mainer en la Historia de la crítica de la literatura española, de Francisco Rico Vol. 8 (Barcelona: Editorial Crítica, 1979) 19. Dedicó tres escasas líneas a Carmen Conde, que prácticamente se consumen en decir que ha sido la primera escritora que ha ingresado en la Real Academia.)

⁴ ABC, edición internacional, 6/12 junio 1990.

CAPITULO I

EL SUEÑO Y LA IMAGINACION EN POESIA: ANTECEDENTES

A. Función de la imaginación y el sueño en el romanticismo

Muchas puertas insospechadas se abren con el romanticismo. La más decisiva es quizás la que accedía al yo. Con dicha corriente la verdad deja de residir en un orden establecido. Hay que buscarla a través del espejo del yo: "No importa cómo una cosa es, sino cómo me parece a mí," sintetiza Alborg.⁵ Pasa a primer plano la necesidad de recrear el mundo de acuerdo a la propia imaginación y visión, que en pintura nos vendrá de la mano de los impresionistas. A partir de ahora, lo objetivo se mide desde adentro. La realidad no importa tanto en cuanto a lo que pueda ser en sí como a lo que produzca en el sujeto: "Qu'importe ce que peut être la

⁵ Luis Alborg, Historia de la literatura española Vol.IV (Madrid: Gredos, 1982) 19.

Resulta de interés la distinción que el crítico establece entre el concepto de imaginación romántico y el existente en el siglo XVIII. Durante éste último los sentidos utilizan y dominan el material que proporciona la imaginación; no van más allá de la realidad. Con los románticos las imágenes provienen de algo no experimentado previamente; no están por tanto sujetas a los sentidos y transforman la realidad en ensueño.

réalité si elle m'a aidée à sentir..."⁶ Se crea un estado de dependencia entre dicha realidad y el espectador, hasta el punto que filosofías como la berkeliana afirman que un objeto, para existir, debe ser percibido o estar percibiendo a su vez a otro.

1. La imaginación y la realidad

La imaginación toma un papel preponderante. Representa según Fogle "the purest beauty."⁷ Con Blake alcanza un sentido prácticamente escatológico; fuera de la imaginación, todo es simple reflejo:

This World of Imagination is the World of Eternity; it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite and Eternal, whereas the World of Generation or Vegetation is Finite and Temporal. There Exists in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature.⁸

El ser humano en su totalidad es imaginación. Esta es "el cuerpo divino" de cada hombre, afirma también Blake.

No menos radical es la concepción de Coleridge sobre el mismo tema. La imaginación es para dicho autor "the living

⁶ Charles Baudelaire, Oeuvres complètes Vol. I (Paris: Gallimard, 1975) 339.

⁷ R. Fogle, The Permanent Pleasure (Athens: University of Georgia Press, 1974) 29.

⁸ William Blake, Vision of the Last Judgement in Poetry and Prose (London: Ed. G. Keynes, 1946) 639.

Power and prime Agent of all human Perception";⁹ Baudelaire, que la consideraba reina de todas las facultades, veía en ella la guía de las demás operaciones intelectuales.¹⁰ Comparada con el sentimiento, resulta ser más racional y objetiva. Y así el poeta francés hablaba, como de dos mundos contrarios, de la "sensibilidad de la imaginación" frente a la "sensibilidad del corazón." Capaz de hacer y deshacer, la imaginación puede descomponer todo lo creado, según sus propias leyes, recoger todos los elementos y crear un universo completamente distinto.

Ejerce control sobre la mente y la razón reconciliándolas y actuando de mediadora entre ellas. Para Coleridge toda escritura imaginativa depende de dos principios, "of unity of interest, or proportionateness; and of sameness in difference"(174). Es decir, que la unidad solamente se puede lograr por medio de dos contrarios, de los que cada uno necesita del otro. Con esta armonización Coleridge resaltaba el hecho de que la poesía romántica es ante todo arte; su propósito es el placer, antes que la verdad.

En su "Defensa de la poesía" Shelley definía ésta como "the expression of imagination." Considera aquí la

⁹ Coleridge, Biographia Literaria (Oxford: Ed. J. Shawcross, 1907) 170.

¹⁰ Henri Lemaitre, en su prólogo al estudio de Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques (Paris: Ed. Garnier Frères, 1962) ya destaca, con palabras del propio autor, su preferencia por el campo imaginativo: "L'imagination est une faculté quasi-divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies" (XLVII). (No cita la obra original).

imaginación en un doble ámbito: "Reciprocation of external and internal elements."¹¹ El poeta inglés veía en la naturaleza no simplemente un mundo externo al suyo, sino un espíritu que sufría al unísono con el del ser humano. Buscaba por tanto en aquélla el eco de su propio estado interior; es más, la naturaleza como tal se irradiaba de su propio ego. Keats, en la misma línea, afirma que él describe lo que imagina.¹²

Como bien señala Furst en su excelente estudio sobre el romanticismo,¹³ entre los poetas ingleses de aquel momento Byron fue el único que no compartió esta pasión imaginativa; la consideraba una moda. Su actitud disidente no impidió, sin embargo, etiquetar al romanticismo inglés con dicha imaginación. De hecho fue mucho más insistente que el alemán en la primacía imaginativa.

El énfasis en lo individual, junto con la actividad imaginativa son para Furst los aspectos clave en la evolución del pensamiento europeo. "A creative renewal", es la expresión que define el espíritu romántico.

Humboldt creía que el poeta organizaba todos los materiales de su observación en torno a la imaginación. Su fuerza podía conseguir, inspirando el alma, que ésta se elevase más allá de la realidad. Corroboraba esta idea Alborg afirmando que el afán de los románticos era más el de

¹¹ Shelley, Shelley's Literary and Philosophical Criticism (Oxford: J. Shawcross, 1909) 121.

¹² Keats, Letters (Oxford: Oxford University Press, 1934) 343.

¹³ Lilian Furst, Romanticism in Perspective (New York: Humanities Press, 1970).

traspasar la realidad que el de imitarla; crear, desde su mundo interior, "una realidad más alta, música o ensueño" (20).

La profusión imaginativa del XIX está en relación con otro aspecto: la importancia que para dicho siglo alcanza el tema de la naturaleza. Dicho apogeo produce, entre otros efectos, el de un acercamiento a la realidad, a lo natural, a la vida cotidiana, con la impresión de que toda forma de existencia tiene un mismo y único punto de referencia.¹⁴ De la misma forma lo ve Kipperman, quien afirma la unidad en el romántico de su propio mundo y el de afuera.¹⁵ Este movimiento parte esencialmente de las literaturas francesa y alemana. En la primera, ya lo vimos, el uso de la imaginación nunca llegó a ser abiertamente aceptado. Ahora, con excepción de Vigny, los poetas franceses siguen valorando más la verdad y naturalidad que lo imaginado. Ponen sus ojos en la imitación de lo que les rodea. Habrá que esperar a Baudelaire y a los simbolistas para poder entronizar de nuevo a la imaginación, como ya lo hiciera Rousseau.

¹⁴ "Rien, en effect, n'est séparé dans la Nature, tout s'écoule l'un dans l'autre par d'imperceptibles transitions; et ce qui s'appelle Vie dans la création est, en toutes les formes et toutes les êtres, un seul et meme esprit, une flamme unique" (A. Béguin, L'ame romantique et la rêverie; essay sur le romantisme allemand et la poésie française [Marseille: Cahiers du sud, 1937] 113).

¹⁵ "...for romanticism generally, the being of self and world cannot be determined apart from each other. No object of its discourse rests in itself; all things -the self, the moral and social world are questions because all things exist only for and within a probing dialogue with a human quester." (A. Kipperman, Beyond Enchantment. German Idealism and English Romantic Poetry [Philadelphia: University of Penn. Press, 1986] 12). (El subrayado es mío)

La repercusión de lo natural en las figuras literarias es obvia, creando, además, una situación aparentemente paradójica; a mayor abundancia de lo concreto, de lo terrestre, mayor también el simbolismo. Y así, la estructura poética "va tornándose cada vez más metafórica, y la metáfora vuelve a ser la unidad estilística indiscutible de la poesía." Se crea una suerte de contradicción que revierte en un viejo problema: "la abundancia de imágenes coincidente con el tema de la naturaleza."¹⁶; imagen a la que el espíritu está abocado por misterioso mecanismo, y que es, para Reverdy, fenómeno inmutable en la poesía.

La incursión de la realidad en el romanticismo deviene, para Silver, en una superación de la idea de fantasía. Lo mismo señala Ciplijauskaite en su estudio sobre este periodo.¹⁷ El siglo XVIII, nos dice, es una especie de "almacén de imágenes." Todavía en el XIX Bécquer usa los términos "fantasía" e "imaginación" sin precisar muy bien la diferencia entre ambos. Este mundo de las "ilusiones" - fantasía de los primeros románticos- va evolucionando hacia el de las visiones, más quieto y profundo. En la misma línea perfilaba Humboldt la misión del artista, apoyándose en una relación imagen-realidad: "The artist begins by transforming

¹⁶ Phillip Silver, La casa de Anteo. Estudios de poesía hispánica (Madrid: Taurus, 1985) 69.

¹⁷ Birute Ciplisjaukaite, El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social) (Madrid: Insula, 1966).

something real into an image."¹⁸ Proceso, por cierto, al que sólo se llega, añade, mediante una especie de comunicación viva.

Para Lilian Furst es indudable que el poeta romántico construye su visión interior a base de la realidad circundante.¹⁹ En palabras de Novalis es el estado en que "the world becomes dream and the dream becomes world."²⁰

Las distancias se van acortando a pasos agigantados. El paisaje, naturaleza exterior al hombre, se va identificando progresivamente con su propio estado interior. Giovani Allegra cita a Troxler a este propósito:

L'idea dela natura esteriore estrettamente affine a quella dela nostra natura, dentro e fuori di noi; e tutt'uno col Divino, radice e fonte della forze creatice che in noi trae a coscienza i pensieri e fuori di noi chiama la cose alla vita. Donde

¹⁸ Marianne Cowan, Humanist without Portfolio. An Anthology of the Writings of W.V. Humboldt, trans. M. Cowan (Detroit: Wayne State University Press, 1963) 160.

¹⁹ "the inner vision at the expense of outer reality." 119.

²⁰ Furst, 123. (La autora no cita el texto original) Si bien no entramos en el tema, hay que tener en cuenta, a la hora de considerar las diversas evoluciones que toma el Romanticismo en los países europeos, las diferencias en el concepto de síntesis naturaleza / mundo interior del poeta. Los alemanes, con su deseo de transformar el universo, veían la imaginación conjugada con su propia visión interior del mundo:

We dream of journeys through the universe: Is not the whole universe within us? (Novalis, Werke, I [Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1953] 310-11).

El romanticismo inglés prefería en cambio encajar la imaginación en el mundo ya conocido, o, como en el caso de Coleridge, encontrar el perfecto equilibrio entre ambos.

questo prodigio: piu cri ritiramo in noi stessi,
staccandoci dalle apparenze piu penetriamo nella
natura delle cose che son fuori di noi.²¹

Paisaje cuyos elementos han pasado a ser un estado del alma, como diría Novalis. La misma idea apunta Sebold con respecto al romanticismo español. Caracteriza a éste "un íntimo diálogo entre el espíritu que hay en la naturaleza universal y la naturaleza que hay en el espíritu del hombre individual..."²²

Si la imaginación se traduce cada vez más en una evocación natural, y ésta, a su vez, en la evocación personal del poeta, concluimos que aquélla es, se hace constantemente a base del vasto interior de quien la utiliza. En Machado pasa a ser el fondo de sus sueños. Unamuno le atribuyó las cualidades de "seca y ardiente," destacando así su fondo real. Ciplijauskaite afirma que la imaginación debe ser "ante todo humana, ligada a la vida, y no puramente artística."²³

Esta identificación progresiva de dos mundos hace que el universo del poeta vaya centrándose -concentrándose- alrededor

²¹ Giovanni Allegra, Il Regno Interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna (Milano: Jaca Book, 1982) 71.

Allegra toma la cita de Troxler de la obra de A. Béguin, El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa (México: F.C.E., 1954). Allegra se refiere a la traducción al italiano de esta obra: L'anima romantica e il sogno (Milano: 1975) 139.

²² Russell P. Sebold, Trayectoria del Romanticismo español (Barcelona: Ed. Crítica, 1983) 17.

²³ Birute Ciplijauskaite, El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social) (Madrid: Insula, 1966) 152.

del mismo punto, tendiendo siempre a la reconciliación.²⁴

2. Síntesis de la imaginación y la realidad

El vate cuenta ya con una nueva misión, la de sintetizar la realidad cotidiana y el mundo soñado; es el gran reconciliador, unificador de estos dos niveles. Refleja este sentido de unidad sin el cual estamos perdidos, según afirma Fogle.²⁵ Basándose en el estudio de Murry sobre Shakespeare y Keats,²⁶ observa en éste último la síntesis de belleza y verdad:

Keats, then, reconciles light and shade, beauty and truth. He does not need to reason and learn in the ordinary sense, discursively. He makes no distinction between inner and outer, his thought is concrete and poetic, and this is the highest consciousness and insight (122).

La síntesis habría que establecerla entre la Arcadia ideal y la civilización que nos rodea, "a coordination of moral and aesthetic activity," que es la doble función que Schiller le atribuye al poeta. Una forma de estética que

²⁴ "Divise comme la Vie, l'homme tend, comme elle, a la reconciliation. Toute e activités, a science, son histoire... murisent et 'tendent a former un fruit semblable au genre dont il est sorti'" (Béguin, 168).

²⁵ "Without a guiding concept of unity we are lost, and we cannot conceive this unity without the vital presence of the poet as the mind behind the words." Y concluye más adelante: "The romantic, then, must reconcile the probable with the improbable" (28).

²⁶ John Middleton Murry, Keats and Shakespeare. A Study of Keat's Poetic Life from 1816 to 1820 (London, 1925)

encierre un modelo ideal de humanidad. El rechazo de Schiller de un regreso a la Arcadia era por considerar que ésta no ofrecía un modelo contemporáneo de vida para enfocar ese ideal.

El auténtico poeta es el capaz de sintetizar lo inconsciente y lo consciente (más tarde se dirá lo ideal y lo real), de concebir un paraíso no retrospectivamente, como la Arcadia, sino prospectivamente: los Campos Elíseos.²⁷

La capacidad de sintetizar mundos aparentemente opuestos es parte de esa capacidad casi sobrenatural con que se revestía el poeta en este período: capacidad de hacer justicia, de perfilar las aspiraciones de sus semejantes, de trascender, en una palabra, su naturaleza humana. Con esta convicción Schiller invita al poeta romántico a la aspiración de los mayores ideales. Le urge igualmente a que aspire al modo poético más elevado, que él denomina "the idyll"; si bien nunca lo podrá alcanzar, debe tenerlo siempre como meta. Dicho idilio supone la reconciliación de lo antiguo y lo moderno, lo finito y lo infinito, lo trascendente y lo pragmático. Niega en definitiva toda oposición entre lo real e ideal. Si bien el proceso poético comienza en lo subjetivo,

²⁷ "The sentimental poet who dwells on images of an Arcadian ideal knows that this ideal does not conform to the reality of modern experience... To Schiller this is to misdirect the modern poet's strength. He cannot serve his own time by taking his bearings from an idealized past; he can do justice to both theory and practice only by accepting the task of projecting an authentic goal towards which modern man can strive." M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition (New York: The Norton Library, 1988) 21.

termina en un punto que es a la vez subjetivo y objetivo, concreto y general, individual y universal. El modelo poético más alto debe asimilar la propia experiencia tanto como las ideas.

La poesía entonces para los románticos es constante interacción, el efecto conjunto de lo interno y externo, de la pasión y del sentido de la percepción.

De la identificación del hombre interior--alma--con el hombre exterior--naturaleza--hemos pasado al poeta romántico como sintetizador de valores contrarios. Bloom no hace sino afirmar esta interdependencia al considerar la redención del mundo dependiente de la del propio ser humano:

The problem of restoring the world original and eternal beauty is solved by the redemption of the soul. The ruin or the blank, that we see when we look at nature, is in our eye. The axis of the vision is not coincident with the axis of things, and so they appear not transparent but opaque. The reason why the world lacks unity, and lies broken and in heaps, is because man is disunited with himself.²⁸

Este caminar entre dos aguas, real e imaginaria, natural y simbólica, en el que nos hemos movido en estas líneas, adquiere todo su apogeo en la doble vertiente que constituye el eje del presente trabajo: el sueño, que junto al inconsciente y la noche constituye para Bégúin uno de los

²⁸ David Fite, H. Bloom, The Retic of Romantic Vision (Amherst: The University of Mass. Press, 1985) 95.

grandes mitos resucitados por el romanticismo, y su compañera, la vigilia, evocadora de la realidad diurna. Querer encontrar el origen de esta perpetua dicotomía supone, según el crítico francés, remontarse a los orígenes mismos del pensamiento humano. En nuestra literatura no parece tarea difícil, ya que según Díaz-Plaja "toda España es el símbolo de esta antítesis entre la fantasía y la realidad."²⁹ De ello trataremos más adelante.

B. El proceso creativo

La función fantástica se muestra en todo momento universal, siendo base además de algunos de los procesos dados en nuestra conciencia. Uno de los aspectos que aparece más dominado por ella es el de la creación. Necesidad de crear que intenta, quizás, llenar el vacío mismo de la poesía. Así la define Reverdy: "... elle es plutôt une absence, un manque au coeur de l'homme, et, plus précisément, dans le rapport que le poète a le don de mettre a la place de cette absence, de cette manque."³⁰

Paradoja--libertad no sin sometimiento--y la necesidad de crear, como posible salida al afán de búsqueda son dos caminos que no cesan de encontrarse. Creación, pues, a la que el romántico se ve irremisiblemente empujado. Razón: la ansiedad misma del ser humano basada en el deseo de trascender

²⁹ Díaz Plaja, Introducción al estudio del romanticismo español (Madrid: Austral, 1967) 57.

³⁰ Pierre Reverdy, Cette émotion appelée poésie (Paris: Flammarion, 1974) 42.

su propia subjetividad.³¹

Furst entiende el poder creativo como construcción de imágenes mentales de lo no experimentado previamente. Su complemento es el poder recordador o de la memoria con el que reproducimos experiencias pasadas. Ambos constituyen para la autora dos aspectos de la imaginación. El romántico por tanto puede formar imágenes que van más allá de la realidad, "images that are conjured up by the inner eye and that transform existential reality into some higher reality in song or dream" (Furst, 129).

En esta realidad reside para nuestra crítico la importancia del romanticismo. El primer aspecto, la capacidad memorativa, lleva a un tipo de arte que ella califica como reproductivo y representacional. El segundo tiene que ver inmediatamente con la imagen interior a la cual ilumina, proporcionando una visión nueva del mundo basada en una percepción personal.

Las citas en este aspecto son interminables. La inmensa mayoría de los críticos románticos coinciden en esta dualidad. Abrams lo expresa de la siguiente forma:

A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feelings, and embodying the combined product of the poet's perceptions, thoughts and feelings" (22).

³¹ "These questions suggest that if the romantic quest begins with anxiety, this anxiety rises immediately from the assertion of subjectivity as the actual center and inevitable 'topic' of poetry" (Kipperman, 5).

El proceso creativo es por tanto síntesis de dos momentos: el ya vivido, experimentado, yacente en el recuerdo, y que acompaña en todo momento al escritor, como presencia inmediata; y el intuido, imaginado, que generalmente se basa en la contemplación externa y obliga de alguna forma al poeta romántico a mantenerse en constante interacción con el mundo exterior.

1. La salida de sí

La creación requiere un abandono, salida de sí por parte del poeta, que no es otro estado sino la ensoñación poética que veremos enseguida. Un ejemplo verdaderamente romántico de este caso son los siguientes versos de Lamartine, donde el poeta implora al viento que le lleve--despojamiento de sí-, al igual que hace con las hojas de los árboles:

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons:
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie.
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!³²

En su ensayo sobre Emerson, Bloom se fija igualmente en la idea de la creación romántica, llamando "hacedores" a los poetas del siglo. El romanticismo consiste en la renovación del estado poético; es, en definitiva, un humanismo que busca nuestra renovación personal como creadores; nos dice que, a pesar de las injusticias, todavía existe la esperanza de la propia creatividad.

Para el crítico francés la creación es un instinto,

³² Pierre de Lamartine, Oeuvres poétiques (Paris: Gallimard, 1963) 310.

fuerza que sobrepasa al propio poeta desbordando su conciencia. Y así el creador es un ser poseído por la inmensidad que en su interior se desvela. Nos recuerda las palabras de Guillén cuando afirma que "el vivir como creación y el decir como creación" se dan cita en la poesía machadiana.

C. El sueño poético

El acto mismo de creación conlleva un doble proceso: el del conocimiento poético y el de su comunicación. Pero, ¿qué es lo que el poeta conoce y comunica? Aquí es donde entra en juego el mundo del sueño poético. "Il s'agit de sortir de soi, de son naturel, de s'écarter du chemin tracé, de se dévoyer, d'extravaguer... qui rêve s'abandonne," concluye Raymond tras llevarnos al significado etimológico del término. Este "salir de sí," "abandonarse," ensimismarse en la obra que está a punto de crearse es también lo que observa Ciplijauskaite en la obra de Bécquer, como veremos más adelante. Lo que caracteriza su obra, afirma, se refiere muy poco a lo que es él mismo, y mucho más a lo que anhela crear: la poesía (le llama por ello "profeta"). Actitud, por otra parte, que le convierte en ese eterno "promeneur solitaire" que era Rousseau. En dicha obra, Rêveries du promeneur solitaire el autor se remonta al sentido original: vagabundear, errar, "retrouver la solitude bienfaisante et remuneratrice; à se retrouver, en s'oubliant."³³

³³ M. Raymond, Romantisme et rêverie (Alliençon: Librairie José Corti, 1962) 159 (a partir de ahora la citaremos como Romantisme).

Béguin afirma que el culto al sueño provocó en la época una renovación del espíritu místico.³⁴ Igualmente Troxler habla de su conexión "sueño-estado originario" y su relación con el mundo de los místicos.

Asentimos con Béguin que los románticos son los primeros en dar forma a una estética del sueño. El acto de soñar se presenta, sin embargo, como un producto mixto. La frontera entre la vigilia y el estado de dormición se desdibuja progresivamente. La actividad soñadora avanza hacia los límites del soñar despiertos; una especie de estado segundo, cercano a la hipnosis, donde los límites del espacio quedan como suspendidos. Este nuevo estado se formula como la base de la dicotomía sueño / ensoñación, aspecto que aplicaré a la poesía de Carmen Conde.

Con esta interpretación creativa y evocadora Raymond coincide con otras muchas voces en el afán de superar la estrecha interpretación exclusivamente onírica y psicológica concedida por algunos al sueño romántico. Esta distinción se explica por sí misma con la diferencia que Bousoño establece entre imágenes oníricas--"individualmente serviciales; se vinculan valiosamente a un solo ser", el que las sueña..."--y las visionarias, universales y dirigidas a toda la humanidad.³⁵ O puesto en un caso concreto, la forma en que Furst habla de la poesía también visionaria de Novalis y

³⁴ "Le Rêve ou se transfigure tout spectacle, ou toute image devient symbole et langage mystique" (Béguin, 98).

³⁵ Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética 4a. ed. muy aumentada (Madrid: Gredos, 1966) 118-9.

Keats(16).

1. Contenido metafísico

Son varios los críticos que le otorgan al sueño un contenido metafísico. Allegra explica que el sueño surge en la revelación de la esencia humana, en el proceso más peculiar e íntimo de la vida.

En su estudio sobre el romanticismo Jacques Bousquet apunta tres estadios en el sueño. El tercero, que denomina metafísico, lo sitúa en el romanticismo alemán. Refiriéndose a Novalis y a Hoffmann señala lo siguiente:

... le rêve nous fait pénétrer dans une réalité supérieure dont nous tenait à l'écart la conscience intéressée de la veille. Le monde du rêve n'a rien d'illusoire; bien plutôt est-ce le monde vrai, et le salut métaphysique est d'arriver à abattre les murailles qui séparent le rêve de la vie quotidienne.³⁶ (El subrayado es mío)

2. Contenido paradójico: El sueño y la realidad

No sólo entramos en otra realidad mediante el sueño, sino que resulta ser además la verdadera; sueño, también como superación de la realidad cotidiana. El sueño es un fenómeno de la vigilia; es desde ésta donde debemos partir para explicarlo. Afecta por tanto a toda la colectividad,

³⁶ Jacques Bousquet, Les thèmes du Rêve dans la littérature Romantique (France, Angleterre, Allemagne) (Paris: Didier, 1964) 367.

convirtiéndose en un fenómeno social.³⁷

Como campo de experimentación alcanza uno de sus climax en el período surrealista. Aquí el mundo del sueño es de nuevo más real que la realidad misma; "il est plus et mieux que réel; il est surréel" (Bousquet, 344). Sigue siendo salida de lo cotidiano, si bien ahora como vía de escape, forma incluso de consuelo ante la decepcionante limitación vital. Esta capacidad de evasión le convierte en guardián de la paz propia de la vigilia.

La paradoja es elemento intrínseco al sueño. Reside fundamentalmente en el hecho mismo de forzarnos a aceptar lo sobrenatural. Debido a su pertenencia a otro mundo, lo soñado "ne pourra jamais s'insérer exactement dans le langage du réel" (345). Resume Bousquet en una frase precisa esta característica tan especial del sueño: éste, para ser tal, debe ser extraordinario.

Nuestro crítico trata de establecer una especie de análisis lógico donde ve necesario el uso de lo absurdo. Divide en tres las posibles causas del sueño: causas sin efectos, efectos sin causas y causas místicas. Al tratar de explicar lo sobre-natural y extra-ordinario toca muy pronto con lo in-coherente. Este es el aspecto que salva precisamente la ensoñación, cuyo origen yo pondría en la causa mística o el éxtasis. El sueño aquí no es evasión sino destino hacia el que el poeta camina con todas las criaturas.

³⁷ "Le rêve appartient donc au jour, non à la nuit, à la vie collective, non à une vie strictement individuelle" (Bousquet, 46).

Su causalidad mística le coloca en un fuera de sí, extrañamiento de este mundo. Pasamos de fenómeno temporal o espacial a estado; de sueño a ensoñación.

El sueño es en realidad el verdadero estado de vigilia, y el ser humano se realiza plenamente en los dos estados.³⁸ La frontera entre ambos puntos queda desdibujada para el poeta romántico, que suele "soñar despierto, vivir soñando y andar y caminar en sueños."³⁹

No se trataba para los románticos, ya lo hemos dicho, de un mero mecanismo nocturno fabricante de imágenes poéticas; era, por el contrario, algo vital, intrínseco al quehacer diario del poeta, la revelación de la esencia misma del hombre.

¿Estoy despierto o dormido?," es la pregunta final, como en el siguiente, de muchos poemas románticos:

Whither is fled the visionary gleam?
 where is it now, the glory and the dream?
 ...
 Was it a vision or a waking dream?
 Fled is that music:
 Do I wake or sleep? (Kipperman, 12)

Palabras, por cierto, que muy bien podrían haber estado en labios de Segismundo.

A pesar de su relación con el estado de vigilia, el sueño

³⁸ "Nous sommes notre rêve aussi que notre veille" (Béguin, 157).

³⁹ José Luis Cano, Poesía española del siglo XX: de Unamuno a Otero (Madrid: Guadarrama, 1960) 73.

mantiene un "estatus" privilegiado, algo desconocido todavía para los románticos. Nos enseña que no pertenecemos a este mundo, pero no nos proporciona la forma de vivir en él, como afirma de nuevo Béguin.

En este afán de develarlo, Coates establece una comparación entre el sueño "real" y el del texto, encontrándose con que la ausencia -término que aplicaba Reverdy al acto creador- es la manifestación de ambos:

Both the real dream and the dream text posit an absence of paraphrasable meaning accomplished by an immanence of significance within the text itself. The romantic poem is to the collectivity as a dream is to the individual. Nevertheless 'the dream text' is finally only a metaphor, though an illuminating one. The meaning of the dream text is an absence, like the meaning of a dream. The fact of its existence indicates the possibility of being at the heart of absence: absence of speech, consciousness and society.⁴⁰

3. Poesía y sueño

Ambos contenidos van identificándose cada vez más. Poeta y soñador reciben el mismo mensaje, completamente abrumador, más allá de lo que puedan abarcar por sí mismos. El poeta, "genio de los sueños," recrea el mundo para dejar surgir las melodías de lo sobrenatural. O el poeta "mage ou magicien"

⁴⁰ Paul Coates, A Comparative Study of Romanticism and Symbolism (London: The Macmillan Press, LTD, 1986) 7.

cuyo objetivo, dice Novalis, es alcanzar aquí y ahora "la communication supreme avec la réalité." Dicha comunicación llega en ambos casos por vía de un lenguaje igualmente universal, según afirma Bégúin: "Le langage poétique est plus étroitement apparenté encore à celui de nos rêves: il est également universel, et les prophètes de tous les peuples se servent des mêmes images" (204).

El objetivo de la poesía romántica era para el mismo autor llegar a esta contemplación sin objeto (por el acto de la creación), a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico. Llama la atención en este punto la fuerte influencia de Calderón. ¿Qué es poesía, sino vida, experiencia? Y si aquélla es sueño, ¿no lo será también la vida? Parece como si Segismundo hubiera pronunciado estas palabras de Hazlitt:

If poetry is a dream, the business of life is much the same. If it is a fiction, made up of what we wish things to be, and fancy that they are, because we wish them so, there is no other better reality.⁴¹

El poeta no sólo es soñador sino creador de realidades. Basta que él las sueñe así para que lo sean.

Cualquiera que sea el alcance que pueda tener el sueño poético es claro que viene alimentado por el uso que el poeta haga de su imaginación. Ya afirmamos al comienzo la importancia de este concepto entre los románticos.

⁴¹ William Hazlitt, Complete Works (London and Toronto: J.M. Dent and Sons, LTD. 1930) Vol. V, 3.

Tener éxito, afirmaba Humboldt, consiste en seguir un sólo camino, borrando de nuestro espíritu todo recuerdo de la realidad y conservando únicamente "our imagination mobile and alive."⁴²

La imaginación se manifiesta a partir de ahora en dos aspectos: como fantasía, trascendida y trascendente, y a la vez como ese fenómeno que partiendo de la realidad y aplicada a ésta la sobrepasa y universaliza. Lo imaginario no se manifiesta solamente como una actividad que transforma el mundo sino como imaginación creadora, "intellectus sanctus," como disposición del ser hacia lo mejor de sí mismo.

4. Misión del poeta

En el poeta soñador se da la presencia real de la Unidad primordial. Unidad que es esencial al hombre romántico y que se manifiesta, en una de sus vertientes, como síntesis cultural.⁴³ Hoagwood se fija en este sentido en varios poemas de Blake que no podrían entenderse, cree, sin un conocimiento filosófico y teológico.

Unidad que, al incorporar otros mundos a la cotidianidad

⁴² Marianne Cowan, 161.

⁴³ Queda claro que Unidad evoca aquí la visión universal del cosmos y no la coincidencia de criterios. En este sentido sucede en el Romanticismo precisamente lo contrario: hay una diversidad de posturas, direcciones, que como señala Alborg le da a dicho fenómeno "una apariencia aparentemente caótica, tejida de contradicciones, que parecen a veces difícilmente reducibles a un común denominador..." (20), y que permiten etiquetar con la misma palabra fenómenos que parecen distintos.

del poeta le concede a éste distintos papeles en la sociedad. La asociación, por ejemplo, a un mundo sobrenatural, refuerza progresivamente la relación soñador-profeta-poeta.⁴⁴ Shelley coincidía con Blake en la misión asignada al poeta; éste es profeta no porque prediga el futuro, sino porque participa de lo eterno, de lo infinito y de la unidad.

En este mismo sentido Fogle llama al poeta "the prophet and the seer"; la poesía entonces es "religion or scripture" (121). Es actividad sagrada, y el poeta se convierte en portador de un mensaje religioso. No estamos ante un lenguaje simbólico. Redgrove afirma abiertamente que la poesía es una rama de la religión; es lo que comúnmente denominamos lo sagrado.

Gracias a su privilegiada imaginación creadora el poeta se convierte en el gran genio, creador del sueño propio y responsable, además, de la capacidad creativa de su generación. Y éste es el reflejo de su sacrificio. Misión: la de mediador entre el Ser y la conciencia del Ser. Misión que le lleva a un sacrificio supremo. Es una especie de "deber metafísico," responsabilidad social que el poeta adquiere de mantener viva la llama del sueño entre los hombres. Sueño que en el poeta precede a la elaboración del poema; en el lector, afirma Raymond, comenzará cuando haya leído el último verso.

⁴⁴ "Poets... were called, in the earlier epochs of the world, legislators or prophets; a poet essentially comprises and unites both." (Terence Allan Hoagwood, Prophecy and the Philosophy of Mind [Alabama: The Univ. of Alabama Press, 1952] 9).

Ambroze se fija en la misma idea de sacrificio refiriéndose a la poesía de Racine. La describe como "instrument de purification et de rachat."⁴⁵ Sacrificio por el que el poeta reestablece la armonía original, ahora perdida.

Schiller lo contempla como búsqueda, tarea a la que los poetas se entregan cuando sienten que la fuerza de la civilización moderna supera sus posibilidades de preservar, con su obra, la pureza primitiva; entonces "they will act as nature witnesses and its avengers. They will either be nature or they will seek the lost state of nature."⁴⁶

El poeta nace para entregar--morir en--su obra. Vive preparándose para el gran sacrificio que se consume en el momento exclusivo de la inspiración, del estado poético en el que debe sacrificarlo todo. Sacrificio que le resulta, como toda entrega escogida, fuente de felicidad inefable. Quienes viven el sueño poético a este nivel están ya expuestos a la Verdad.

a. Su vuelta al origen

El ansia por superar las coordenadas espacio-temporales es otro ingrediente esencial del espíritu romántico. La obra, el poema en sí, se convertirá en la única salida posible a la

⁴⁵ Anna Ambroze, Racine, poète du sacrifice (Paris: A. G. Nizet, 1970) 27.

⁴⁶ Friedrich Schiller, Werke Nationalausgabe ed. by Julius Petersen, Gerhard Fricke, Lieselotte Blumenthal, and Benno Von Wiese. Trans. by Lore Metzger (Weimar: Hermann Bohlaus Nachfolger, 1943) 432.

angustia que le produce al hombre del XIX la propia existencia. Sentirá que la verdad absoluta, universal que encuentra en sus propios versos es sin duda superior a la verdad histórica que le ofrece la civilización, lo "artificial" hecho por el hombre a partir de la materia y no de sí mismo, no de su propia intimidad o mundo personal.

Restaurar el orden previo y con él la donación total de quien lo ejecuta lleva a esta generación a una necesidad imperiosa de volver al origen, recuperar la raíz, estado primigenio del ser:

Toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el tunel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen...⁴⁷

La superación de las estructuras mediatas, presentes, mediante la recurrencia a valores universales a base de enlazar continuamente con el propio origen será, en efecto, telón de fondo inagotable de la poesía romántica. Añoranza por un origen cuya pureza y orden son reflejo fiel de la madre naturaleza con la que entronca.⁴⁸

Infancia-pureza-naturaleza se convierten en tema no sólo literario sino también experimental de este siglo. En el campo de la imaginación Rousseau lo asocia con la "imagination

⁴⁷ José Angel Valente, Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo XXI, 1971) 60.

⁴⁸ "Our childhood is the only vestige of unmutilated nature we encounter in our civilized state, and it is therefore small wonder that every trace of external nature leads us back to our childhood" (Schiller, 430).

anticipatrice" cuyo mayor campo de cultivo es, afirma, la adolescencia.

El gran crítico y poeta francés Pierre Emmanuel asocia el aspecto originario del ser humano con el silencio, "qui est l'antique respiration du tout."⁴⁹ El silencio restablece la inocencia y la nada. Inocencia porque el mundo es anterior a la palabra, y la nada, porque la palabra todavía no existía.

El poeta se mueve en torno a una esencia que le define en círculo trascendente. Surge de un origen divino, sagrado, hacia un destino que al final se identifica con aquel origen (recordemos la idea de Wordsworth de poesía como misión sagrada). El alma romántica, observa Pérez Gagó, "en el sueño descubre la 'concordancia' primera que hubo en el hombre antes de que descendiera su poder cognoscitivo al nivel que denominamos conciencia."⁵⁰

Silver rechaza en el poeta romántico la idea de la nostalgia por el origen, por "el estado prístino original del alma, que es el paraíso"; los "grandes temas," como "el sentimiento de la soledad, conciencia de temporalidad," el deseo de volver a la armonía originaria con la naturaleza. No le parecen temas, sino "estrategias poéticas". Este crítico ve dichas estrategias como "señales de una conciencia de separación ontológica, no óptica, que tiene sin duda una relación fundamental con los 'grandes temas', y que es de

⁴⁹ Pierre Emmanuel, Poésie, raison ardente (Paris: 1948) 73.

⁵⁰ Santiago Pérez Gagó, Razón, "sueño" y realidad en A. Machado (Salamanca: San Estéban, 1984) 62.

hecho su común denominador" (64). En el caso, por ejemplo, de Machado, afirma que éste utiliza dicha estrategia para transmitir "una división del Ser que se manifiesta ópticamente como una separación por la cual toda la existencia se presenta como una falla geológica." El efecto sobre el lector es el de hacerle sentir la presencia de "una nada intempestiva."

Asiento con Pérez Gago en su análisis del lenguaje de los románticos, en el que llega a la conclusión de que el mismo "tiene una función universal que cumplir: la expresión de la gran nostalgia de todas las almas" (261).

Si bien tuvo su apogeo en el Romanticismo, bien sabemos que esta búsqueda/nostalgia vital ha estado presente en toda la poesía anterior, y sigue afectando a nuestros poetas actuales. Atribuirle a todos estos casos la "raíz óptica" de Silver equivaldría a afirmar que tal cantidad de poetas, de las distintas épocas y lugares han vivido exactamente la misma circunstancia existencial. Hablar, además, de nostalgia por un mundo ideal al que se tiende irremisiblemente y al que por tanto se pertenece es, creo, radicalmente distinto de esa "nada intempestiva" que menciona el crítico. No es una invención psicológica del poeta para llenar un vacío; es describir un mundo que se conoce -se recuerda- y cuyas huellas están marcadas indeleblemente en su espíritu.

La acentuación romántica del estado vital se debe, entre otras razones, a esa vertiginosa evolución de los tiempos que proyecta, a los ojos del artista, cada vez con mayor claridad, su insignificancia como ser humano; progreso de una civilización devoradora que parece ir engullendo sin piedad

todo lo que no sea materia. La vuelta al origen, a lo puro y primigenio se le hace completamente necesaria al poeta romántico; "recuperar el latido primordial anterior a la caída del ser y su fragmentación posterior en entes innumerables. Latido de lo 'Absoluto' e inmersión en su unidad."⁵¹

Es necesario que el hombre vuelva a "ce qu'il est déjà," y para ello, como veremos en Machado, que se purifique.

Los rasgos mencionados--vuelta a la naturaleza, creación, sueño poético, unidad, sacrificio, vuelta al origen-- , comunes al romanticismo europeo, no impiden sin embargo su personalidad propia en cada país. Así Furst señala el aspecto místico-cuasi religioso que adquirió la imaginación entre los alemanes, mientras que para los ingleses permaneció más bien como una facultad estética.⁵²

Estos mismos rasgos adquieren en la literatura española una forma propia que los sintetiza en la ensoñación, palpito constante en nuestras letras.

⁵¹ Pérez Gagó, 260.

⁵² Con respecto al romanticismo alemán comenta que "(it) laid fair greater stress on the mystical, quasi-religious aspect of the mediating power of the imagination than did the English, to whom it remained essentially an aesthetic faculty" (Furst, 152).

CAPITULO II

LA PRESENCIA DEL SUEÑO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

"Sueños son éstos que, si se duerme Vuestra Excelencia sobre ellos, verá que, por ver las cosas como las veo, las esperará como las digo."⁵³

A. Consideraciones generales

En las palabras que dirige "El autor a un su amigo" Fernando de Rojas expone la razón que le impulsa a escribir La Celestina: la de "servir a sus conterráneos," mediante el texto, y en particular a su amigo, cuya juventud, cree Rojas, está siendo presa favorita de las garras del amor. Como buen estudioso siente la necesidad de investigar el tema antes de conjeturar. Y he aquí que de forma innecesaria nos detalla dónde y cómo lleva a cabo sus meditaciones:

... retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria...⁵⁴

Acostarse sobre una mano es un signo físico de relajamiento, salida temporal de la realidad sin llegar necesariamente al estado de dormición. Si a esto unimos el

⁵³ Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, Los sueños ed. y notas de Julio Cejador Frauca (Madrid: Espasa Calpe, S.A. 1961) 31.

⁵⁴ Fernando de Rojas, Tragicomedia de Calixto y Melibea, ed. crítica Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, 2 ed. corr. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, MCMLXV) 3.

dejarse ir de los sentidos y el juicio entramos en un "soñar despiertos" cuya estampa bien podría ser el retrato de Jovellanos, de Goya, o el que Van Gogh le hace a su amigo, el doctor Gachet, con todo lo que ambas expresiones tienen de desencanto o falta de interés por lo inmediato.

¿Por qué esta mención por parte de Rojas? El autor parece insinuar, de modo informal, que su obra surgió fruto de una contemplación interna tanto como externa; de una visión real alimentada por otra que sólo es posible cuando los sentidos y el juicio ya no son frontera. ¿No es esto, de alguna forma, trazo incipiente del proceso soñador de los románticos?⁵⁵

El tema amoroso es también el blanco del Libro de buen amor. En este caso el Amor se personaliza bajo el aspecto de "un hombre alto, hermoso," que mantiene un diálogo con el autor. A las quejas del Arcipreste, los consejos y lecciones del Amor. Al final de su relato con la tercera dama, a cuyo inicio se aparece dicho personaje, leemos: "Despidióse el Amor y me dejó dormir"⁵⁶. Y se quedó meditando sobre los consejos oídos de labios del propio Amor, como si de un amigo se tratase.

Sorprende en este caso más la naturalidad que la fantasía; la sencillez con la que el Arcipreste introduce un

⁵⁵ Llama la atención el comentario que sobre la misma obra hace María Zambrano sobre Melibea. Esta "se nos aparece raptada por un sueño, un sueño de amor remoto, formado de una sola imagen que la ha sacado de sí y de la realidad que habita" (El sueño creador en Obras reunidas [Madrid: Aguilar, 1971] 71).

⁵⁶ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de buen amor (Madrid: Castalia, 1967) 105.

personaje de su imaginación para dar una serie de consejos al lector. Se asegura además de dejar claro que no fue un sueño, ya que con su partida dice que le dejó dormir. De nuevo tenemos el estado de "duermevela"; ese soñar despierto donde ambos mundos, real e imaginario, participan.

Aquí el ensueño consiste en personificar una realidad metafísica, la amorosa, a la que por cierto llega partiendo del campo racional; el Amor, siempre con mayúscula, se le aparece cuando está pensando.

La referencia a la imaginación o sueño en ambas obras mencionadas parece tener la misma intención moralizante o didáctica. Si autores tan prestigiosos usaron este recurso literario con tanta naturalidad es porque sin duda la idea flotaba en el ambiente. El lector vivía, estaba perfectamente acostumbrado y mentalizado a saltar con el texto a otra realidad no perceptible por los sentidos.

Lo citado hasta aquí son sólo dos botones de muestra. Los estudiosos del tema sitúan el origen del sueño⁵⁷ en los puntos más remotos de nuestra literatura. Francisco Porrata retrocede hasta El Cantar de Mio Cid como el "primer sueño de nuestra literatura"

⁵⁷ Entiendo este término bajo dos contenidos:
 - Como fenómeno onírico, sucesión involuntaria e incontrolada de imágenes que juegan con elementos del presente y del pasado, e
 - idealización de un pensamiento, puesta generalmente en un tiempo y espacio.
 Es la distinción clásica entre sueño del dormido y del despierto.
 Siempre que no especifique lo contrario, utilizaré la segunda acepción del término.

(307) cuando dice que "el ángel Gabriel le vino en visión"⁵⁸. Menciona igualmente el Romancero, cuyos versos citados a continuación podrían estar perfectamente en los labios de Segismundo: "Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / más a fe mía, / que los sueños sueños son" (309). Ni siquiera esto le sirve de respuesta total, por lo que se sitúa en el origen de los orígenes, humano y literario:

El sueño nos conduciría a la génesis del hombre mismo. Adán, se nos dice, víctima primera de melancólica soledad, es introducido al camino del sueño... (309)

Otros críticos ven una conexión entre el tema del sueño y la antigüedad clásica, estableciendo su penetración en España a través de Plinio. El Renacimiento, al reavivar el interés por los autores clásicos, recuperará la presencia del mundo de los sueños frente al mundo real.

El hispanista Borel insiste igualmente en que el tema del sueño ha estado siempre presente en la historia de España, desde el Cid al Quijote.

El Siglo de Oro supone entre otras una aportación fundamental a los términos dormido y despierto. Los místicos se encargan de ello, enriqueciéndolos con la contraposición vida / muerte. Vivir y morir sólo interesan en función de su contrario: "Vivo sin vivir en mí," porque no me interesa la vida, nos diría Santa Teresa; hasta tal punto, que el deseo de ausencia es lo que provoca su "muero porque no muero." Vivir

⁵⁸ Francisco E. Porrata, "El sueño en La vida es sueño." Abside julio-sept. (1972): 308.

es un irse muriendo -durmiendo-mientras que la muerte, al despertarnos, nos devuelve a la auténtica vida. Las voces poéticas se llenan de este contenido:

Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
como se pasa la vida...⁵⁹

Con la corriente mística el mundo soñado se equipara a un mundo sobrenatural posible por la vía de la gracia--don recibido--Se revalorizan los conceptos de purificación y sacrificio. El poeta místico vive un proceso constante de renuncia y perfeccionamiento, en cuyo esfuerzo ve su misión salvadora. Es una inmolación de sí mismo vertida en el contexto poético. Para vivir es necesario morir, y lo contrario. Es la paradoja llevada al límite metafísico.

Si hasta ahora hemos visto la aparición de elementos de la imaginación y el sueño como recurso expresivo de una serie de asuntos morales, aquí se convierten en necesaria expresión de un estado espiritual. Surge en el místico un estado de "urgencia por salir" de sí porque "con mi vida no me hallo"; movimiento

hacia fuera de identificación con lo externo, que comentaremos más adelante.

Con Fray Luis de León lo sensible, en su forma más ideal, toca el sueño; lo intacto, puro, no contamina: "Un no rompido

⁵⁹ Jorge Manrique, Poesía completa (Madrid: Akal bolsillo, 1983) 154.

sueño, / un día puro, alegre, libre, quiero..."⁶⁰ Los sueños intervienen también en los sentidos. Para Fray Luis es la música la única que nos conecta con nuestra realidad, según vemos en el poema a Francisco Salinas:

¡Oh, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino despiertan los sentidos
quedando a lo demás adormecidos!

Despertar como abrirse a un mundo supraterráneo, posibilidad que al parecer sólo la música tiene. El sueño toma en Fray Luis capacidad estética y también moral; nada vale si "corrompe el dulce sueño."

Parece inevitable referirnos en este momento al Quijote como ejemplo perfecto del sueño que no cesa de ir. Bertrand afirma que los románticos alemanes ven en Cervantes "la grande antithèse entre la réalité et le rêve."⁶¹

Díaz Plaja atribuye igualmente al Quijote este papel sintetizador de dos mundos, real y soñado, en este "perpetuo confrontar la realidad ideal con la realidad auténtica" (56). Pero además le concede la exclusiva de haber sido precedente del romanticismo europeo precisamente con esta característica.

Obligado es en este recorrido detenerse en la cueva de Montesinos.

⁶⁰ Macrí, Oreste de, La poesía de Fray Luis de León, introducción, edición crítica y comentario de O. Macrí (Salamanca: Anaya, 1970) 222.

⁶¹ Bertrand, Cervantes et le romanticism allemand (Paris: Felix Alcan, 1914) 209.

Avalle-Arce opina que lo que nos brinda dicho lugar "es una verdadera visión del subconsciente... de nuestro héroe, tal cual dicho subconsciente se expresa en sueños."⁶² Trae a colación la importancia de tener presente el significado de los sueños en aquella época: "... una deposición de la voluntad, reproducían nuestros crecientes pensamientos y expresaban nuestros deseos reprimidos."

Comparto con Avalle-Arce el peligro del fácil anacronismo al querer interpretarlo todo desde nuestra perspectiva. No me parece sin embargo que, referente a este pasaje, ni dentro ni fuera de la cueva pueda hablarse en nuestro hidalgo de "deseo reprimido." Demasiado estrecho el traje. Me inclino por la interpretación rieliana de este episodio, en la que Montesinos es parte de la experiencia mística que representa el Quijote; más concretamente la noche oscura, y que Cervantes escribe en base a su experiencia personal.⁶³

El mismo Avalle-Arce contempla este lugar como oposición materia / espíritu, antagonismo entre "don Quijote soñador y el don Quijote soñado." El sueño de nuestro héroe, además, nos introduce en una doble paradoja: el mundo ideal, el del

⁶² Juan Bautista Avalle-Arce, Don Quijote como forma de vida (Valencia: Castalia, 1976) 192.

⁶³ "Cervantes contrapone la cueva de Montesinos con la sima en que cayó Sancho para distinguir dos formas como nos llega místicamente la sabiduría de Dios: revelación e inspiración. El signo empírico que establece para poder llegar a estas dos maneras es de asociar a la cueva de Montesinos el éxtasis de Quijote que no asocia a Sancho durante su estancia en la sima." (Fernando Rielo, Teoría del Quijote. Su mística hispánica, [Maryland: Studia Humanitatis, 1982] 96-97). Abundantes detalles sobre la relación de Montesinos con la noche oscura y la interpretación de el Quijote como novela mística se encuentran en la obra citada.

sueño, carece de todo sentido; en consecuencia, " el don Quijote soñado es más real y realista que el don Quijote soñador" (210). Yo añado un tercer paso, paradoja también si se quiere: a pesar del fracaso racional del sueño, no podemos evitar recurrir a él. A pesar del aparente fracaso de Quijote en este episodio--"cayó en tierra de largo a largo" (II, 74)-- sale victorioso. La victoria está en su epitafio: "...Que la muerte no triunfó / De su vida con su muerte..."

El teatro calderoniano no queda lejos de la concepción mística: si la muerte se afirma en su contrario--muero porque no muero--la vida, realidad, se equipara a la no realidad: la vida es sueño. No sin razón señaló el hispanista Farinelli la gran influencia que los místicos, teólogos y poetas ibéricos habían tenido en el pensamiento de Calderón.

Cuando leemos Gustos y disgustos no son más que imaginación⁶⁴ llegamos a la misma conclusión: el campo sentimental (gustos y disgustos), un aspecto de la vida, no es más que un producto de la imaginación, componente a su vez del sueño. La filosofía de fondo de esta obra es la constante que Segismundo afirma una y otra vez: - La vida (realidad) es en sí tan triste que cualquier aspecto agradable resulta necesariamente soñado.

- Soñar, por tanto, es mejor que estar despierto.

La paradoja se presenta de nuevo en el hecho de tener que soñar para ser feliz, lo cual nos devuelve a la conclusión de

⁶⁴ Pedro Calderón de la Barca, Gustos y disgustos no son más que imaginación, estudio y edición crítica de Claudio Ibarra Silva (Madrid: Plaza Mayor, 1974).

que dicha felicidad no es real. Al final, todo, felicidad e infelicidad, gustos y disgustos no son más que un producto de nuestra imaginación. Es don Quijote que regresa al lecho de Alonso Quijano. Aparentemente, la cordura vence. Y sin embargo, y esto es lo fascinante, ahí sigue la literatura a vueltas con el mismo tema. Vienen bien aquí las palabras de Unamuno sobre nuestra filosofía, afirmando que era la de la mística y la de la vida es sueño.

Asentimos en el mismo tema con Jaime Ferrán en no considerar el sueño como exclusivo de la literatura española. Pero es igualmente evidente que la abundancia del tema ha llevado a muchos críticos, como se ha visto, a tenerlo por el eje central de nuestras letras y, en definitiva, del sentir vital y espiritual del español. El propio Ferrán reconoce que uno de los puntos centrales de la filosofía española es ese "todo es nada" a cuya conclusión llega Segismundo.

En Gustos y disgustos el sueño actúa, por una parte, como mecanismo de escape; Doña María, como bien señala Ibarra Silva en el prólogo, encuentra la felicidad en el sueño y la tristeza en el estar despierta. Hasta tal punto, que concibe a su hijo antes en sueños que en la realidad:

Sofaba amigas; ¿quién duda
que sofaba, puesto que era
tan gran dicha como hallarme
del Rey adorada? Desta
novedad, tan novedad,
que no espero que acontezca,
era el medianero un hijo (83-89).

Si bien al final triunfa la felicidad, es decir, el sueño, Calderón no olvida dar ciertos toques de realidad y credibilidad que permitan a sus personajes resultar más convincentes a cualquier tipo de lector o crítica: "... ¿cómo quieres que crea / en sueños?" (120), exclama Doña María, entre desaire y desilusión.

Cualesquiera que sean las implicaciones morales o sociológicas concedidas a la obra calderoniana, salta a la vista su contenido metafísico:

La concepción de la vida como sueño implica una concepción trascendente de la misma. Porque para que la vida sea sueño es necesario que termine en un despertar. Se concibe así la muerte como un despertar del sueño de la vida, de la misma manera que el despertar del sueño es un morir a la vida que vivíamos en el sueño.⁶⁵

Calderón, para definir la vida, no puede echar mano de ningún concepto racional, sensorial o tangible. Tiene que recurrir a otro campo de valores, el de la imaginación unida al ideal, fuera para muchos de lo que se pueda identificar con la realidad. Desde el punto de vista filosófico diríamos que Calderón rompe la identidad (A es A, la vida es la vida) para introducir, efectivamente, un valor trascendente (A es A+; la vida es la vida y algo más, el sueño; la vida es más que la vida misma).

Por los mismos años Diego de Hojeda escribe La Cristiada,

⁶⁵ A. Salvador, "Concepción de la vida como sueño," Cuadernos Hispanoamericanos 135 Tomo I (1961): 372.

relatando la historia de la pasión de Jesús desde la última cena hasta su crucifixión. En el primer poema, "Getsemaní," llama la atención la insistente referencia al estado de vigilia / dormición y sueño / vela usados de forma paradójica (se pueden contabilizar 9 menciones de estos términos en 18 versos). Estas formas se utilizan con contenido físico y moral. Refiriéndose a la figura de Cristo dice el autor:

Por ellos vela en oración postrado:

¡Oh buen Dios, por dormidos desvelado! (47)

Decir de los apóstoles que estaban dormidos refiere obviamente a su estado físico y espiritual; lo mismo decir, con respecto a Cristo, que está "desvelado," preocupado, desvivido por ellos.

En Quevedo el recurso del sueño se da como elemento de crítica social, y al mismo tiempo como autodefensa. Los sueños está precedida de un prólogo en el que varios personajes famosos halagan las excelencias del libro. Uno de ellos dice que Don Francisco, "durmiendo, sabe más que otros velando." Más adelante recoge uno de los sentidos más tradicionales del sueño, el de la profecía. Reitera la necesidad de creer en los sueños recurriendo a la autoridad de Homero, quien afirmaba que venían de Júpiter.

Resulta curioso observar la crítica que el autor hace al campo de la realidad; el hecho de que incluso la vista nos engaña: "si te andas a creerlos--dice refiriéndose a los ojos--padecerás mil confusiones... que la longitud y proximidad engañan la vista." Su afirmación es, pues, que el mundo de los sueños es el que nos puede dar una visión real de

la vida. Es más: casi nos llega a decir que el único propósito de nuestra estancia en este mundo es ése, el de soñar. La muerte entonces supone el paso necesario del último momento:

No me queda ya que soñar. Y si en la visita
de la muerte no despierto, no hay que
aguardarme... (109)

Quevedo es de alguna forma el menos simbolista en su uso del sueño. Si bien hay en esta obra una intención moralizante a nivel social, le preocupa más el individuo, y el que éste sea consciente de la escasa duración de la vida. Se palpa una obsesión por el tiempo y la muerte, y ambos sintetizados en el ix continuo. La vida ya no es solamente una preparación para la muerte, sino que por medio de ciertos paralelismos, el vivir y el morir cada vez se parecen más.

El romanticismo, con todos sus desajustes vitales impulsa a ciertos poetas a una visión del sueño, pero no sin una fuerte carga de añoranza. Hay un tono melancólico donde todo, hasta el sueño mismo, parece haber abandonado al poeta. Encontrar títulos de poemas como, por ejemplo, "insomnio" nos está diciendo que es muy difícil soñar (dormir); la desilusión es demasiado fuerte como para permitirnos seguir soñando.

Gertrudis Gómez de Avellaneda invoca el tema no exenta de la correspondiente melancolía. El sueño representa aquí la época dorada del pasado: "Del árbol de mi esperanza / Secas las flores cayeron, / Y cual humo leve huyeron / Mis sueños de

bienandanza."⁶⁶ O bien se asocia a una experiencia triste y, además, interminable, anuncio inequívoco de la muerte:

Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo,
hasta el triste momento del sueño que nunca termina...⁶⁷

Desarraigada y desolada surge la poesía de Rosalía de Castro. Su romanticismo, apunta Marina Mayoral, abandona como el de Bécquer las luces para concentrarse en la subjetividad íntima del yo poético.⁶⁸ Su melancolía no se deja vencer; la poeta nos propone, por encima de todo, soñar:

Es venturoso el que soñando muere.
Infeliz el que vive sin soñar.

Rosalía nació buscando un algo que baña, como el Sar, todos sus versos. Algo que le llama desde la naturaleza, y cuya ausencia personifica esa tristeza nunca vencida a pesar

⁶⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antología (poesías y cartas amorosas) (Argentina: Austral, 1948) 29.

⁶⁷ Conviene aquí recordar las palabras de Sebold respecto a la trayectoria romántica española; aludiendo al sentimiento de tristeza, no queremos caer en la "falsísima noción de que en España el romanticismo se presentaba con una tonalidad muy apagada" (Sebold, 17). Es, inagotable, esa combinación de luz y sombra, felicidad y misterio en la raíz vital misma del poeta. Y así lo narra la propia Avellaneda:

"Las escenas magníficas de la naturaleza, aun en su aparente desorden, siempre han ejercido un encanto indecible en todo mi organismo. Nunca me han complacido tanto los paisajes risueños, los lagos cristalinos, las alboradas de la primavera como el espectáculo de un país agreste y montuoso, los mares irritados, las tormentas de una profunda noche. Hay algo en mi naturaleza que simpatiza con lo terrorífico." ("Apuntes biográficos [autobiográficos]" en La Ilustración [Madrid: 1850] 351)

⁶⁸ Rosalía de Castro, En las orillas del Sar, ed. de Marina Mayoral (Madrid: Castalia, 1979) 46.

de su capacidad soñadora:

Yo no sé lo que busco eternamente
 en la tierra, en el aire y en el cielo;
 yo no sé lo que busco, pero es algo
 que perdí no sé cuándo y que no encuentro
 aun cuando sueñe que invisible habita
 en todo cuanto toco y cuanto veo...⁶⁹

La capacidad de soñar, mientras nos acercamos a nuestro destino, es para la poeta lo que identifica seres humanos y naturaleza: "Mas, ¿quién sabe si en tanto hacia su fin caminan, / como el hombre, los astros con ser eternos sueñan?" (71)

Presenta la poeta una vía nueva para llegar al sueño, a la otra realidad, que es a la vez su elemento más íntimo: el camino de la tristeza, la cual toma forma en el paisaje.

Carolina Coronado es otra de las voces femeninas representativas del romanticismo. La influencia de los místicos queda vertida en su poesía a través de una melancólica paradoja con el recurso vida/muerte:

Que si te logro ver, de gozo muero,
 y aunque después lo cante al mundo entero,
 ¿qué han de decir los vivos de una muerta?⁷⁰

⁶⁹ Obras completas Vol. II (Santiago de Compostela: Sálvora, 1983) 100. Rosalía de Castro no escatima en dejar de manifiesto abiertamente su ignorancia, ese "yo no sé" tan típico de los románticos y que veremos más adelante en la poesía carmencondiana y la de Vallejo.

⁷⁰ Carolina Coronado, Poesías (Badajoz: Biblioteca de Autores Extremeños, 1953) 24.

Por este camino llegamos a Gabriela Mistral, donde sueño y recuerdo, referido en este caso a su madre, se funden: "Madre mía, en el sueño / ando por paisajes cardenosos..."⁷¹ Evoca Los monólogos de la hija que escribía, más o menos por los mismos años, Carmen Conde.

Si bien se la ha denominado, como se podría decir de cualquiera de las autoras anteriores, "la poetisa de la muerte, del dolor y de la separación",⁷² su aproximación al tema del sueño y a la poesía en general va siempre en un amor intrínseco a la vida asociado con la naturaleza.

B. Bécquer o el "soñar despierto"

Las obras de Bécquer y Machado pueden ser consideradas la mejor síntesis y reflejo de la presencia del sueño y ensoñación en la literatura española. Incorporan, además, todos los elementos del romanticismo europeo: Bécquer, como poeta que lo estaba viviendo en su propia carne. Machado, además de discípulo suyo en muchos aspectos, recoge con toda fidelidad esta tradición romántica fundiendo con ella toda la espontaneidad de la poesía contemporánea.

Junto al elemento de la imaginación, transformada por la realidad, aparece ahora el de la memoria. Desde ésta se transforma la vida en visión, en contemplación. Guillén resume maravillosamente lo que supone esta transformación:

⁷¹ Gabriela Mistral, Tala (Buenos Aires: Losada, 1946) 11.

⁷² Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana (Barcelona: Ariel, 1983) 275.

Ante la sorpresa del propio vidente desfilan imágenes que no se reducen a simple recuerdo. Esta visión la está soñando el poeta. Poesía, pues, como sueño: 'Si tú supieras qué diáfnas, qué ligeras son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea'. La imaginación crea más allá de la memoria. El poeta será, pues, el soñador, y doblemente: porque sueña despierto, y en ese duermevela vigilante reside su función propia, y porque sueña dormido, y el mundo así representado favorece al otro, sirviéndole de referencia continua y dechado sumo.⁷³

Los sueños son para Bécquer el medio por el cual el alma se libera del lastre y embobamiento de la materia. Como podemos ver, en nuestro poeta el sueño ha superado ya el ámbito exclusivo de la fantasía; ahora ya sueña despierto. A veces, entre el plano de la realidad y la fantasía: "Muchas de sus historias tienen un desenlace que nace indeciso en ese punto que separa la vigilia del sueño," comenta de nuevo Guillén al respecto. O "mecerse en ese vago espacio que media entre la vigilia y el sueño" (Bécquer, Rima LXXI). Pero en cualquier caso, "Bécquer no llega a ser Bécquer más que rodeado de sueño. Unos le visitan de noche, otros los provoca él, despierto o medio despierto" (Guillén, 13).

⁷³ Jorge Guillén, La poética de Bécquer (New York: Revista Hispánica Moderna, Hispanic Institute in the U.S., 1943) 12.

Esta dicotomía sueño / vigilia es un nuevo estado. El artista parece participar ahora de dos mundos. Bécquer le llama "ese duermevela vigilante," y él mismo lo considera como la función propia del poeta. Existen en él dos fuerzas que equiparan su ser y por tanto su creatividad. El poeta no tiene reposo, sabiendo que en cualquier momento puede "acechar" la inspiración. Aunque duerma, está velando. En el sueño está despierto. Su sombra es a la vez luz. Es, en definitiva, ese estado vigilante que veremos tan frecuentemente en Machado:

Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque nuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no le pidáis al sueño sino reposo.⁷⁴

Bécquer ya tenía la impresión, tan frecuente en los poetas, de la inefabilidad del sueño. Este, de alguna forma, no le cabía en el poema, si bien era el que lo estaba definiendo: "Porque el sueño es muy distinto de la palabra, y sobretodo mucho más rico que la palabra." Guillén deduce que la obra becqueriana se apoya en el sueño, y no en la palabra. Sueño que se alimenta incesantemente de la imaginación del poeta, quien de forma deliberada presenta el

⁷⁴ Antonio Machado, Obras: poesía y prosa Ed. reunida por Aurora Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada, 1964) 429.

objeto como aparece en su imaginación, y no como es. Es decir, el poeta trata de captar lo que en el mundo real es poético, aunque no sea exactamente la obra hecha por el hombre. Tratando esta distinción entre "real verdadero" y "real imaginario" Reverdy afirma lo siguiente:

Au réel vrai le poète substitute le réel imaginaire. Et c'est le pouvoir, ce sont les moyens d'élever ce réel imaginaire à la puissance de la réalité matérielle et de la dépasser en la transmutant en valeur emotive qui constitue proprement la poésie (687).

¿Qué esperanza le quedaba al romántico de que su poesía/sueño llegara realmente al público? "Cuento con la imaginación de mis lectores," responde el poeta.

Los dos elementos mencionados en Bécquer, sueño e imaginación, flotan en el aire reclamando su perfecto acoplamiento a la vida cotidiana. El eco de esta búsqueda pasa a generaciones posteriores posándose de momento en los campos de Castilla. Veremos bajo qué características.

C. Machado o el "vivir soñando"

A partir de Antonio Machado la memoria y el recuerdo quedarán, de forma oficial, incorporados a la poesía. Esta habilidad del poeta para hacer del pasado una vivencia simultánea le libera inmediatamente del yugo del tiempo, a la vez que le confiere, afirma Pérez Gagó, el don de la inmortalidad.

No todo recuerdo, sin embargo, ayuda al poeta en su

propósito de la creación artística. La memoria que se vierte en el poema ha de ser fruto de una continua purificación; idea que venía ya, como vimos, de la naturaleza romántica. La memoria purifica y ennoblece el alma hasta tal punto, nos dice Van Tieghen, que "d'esprits se dispensent de l'intermediaire de la divinité."⁷⁵

Para sumergirse en la conciencia creadora del recuerdo el poeta echa mano frecuentemente de la forma noética del sueño. Como en Bécquer, aquí también el sueño lo envuelve todo. Es el único elemento de valor de cuanta vivencia hayamos experimentado en el presente y, sobre todo, en el pasado:

De toda la memoria sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.⁷⁶

Críticos como Cobos ven en dicha idea, más que el gusto por el uso de un tema, todo un modo de ser poético:

El sueño, siempre ensueño en Machado, tiene la importancia que le dan los comentaristas y un poquito más. El poquito más podría estar en llegar a definirse como modo peculiar de su manar poético, generador, fragua del hacer poético total.⁷⁷

Otro aspecto a destacar en esta cita, además del mencionado: el hecho de que el crítico matice que en Machado el sueño es siempre ensueño, uniendo a éste la característica de la continuidad. Sobre esta idea volveremos más adelante.

⁷⁵ Paul Van Tieghem, Le sentiment de la Nature dans le preromantisme européen (Paris: A.G. Nizet, 1960) 249.

⁷⁶ Antonio Machado, Poesías completas (Madrid: Austral, 1973) "Soledades" LXXXIX.

⁷⁷ P. de A. Cobos, Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos, 2a. edición (Madrid: Insula, 1972) 147.

Para Béguin el soñar en Machado es una forma de ser y existir; es lo que configura su melancolía.

La universalidad es una característica manifiesta del sueño. Toda poesía es siempre una visión del mundo, llegó a afirmar Humboldt. Refiriéndose a los escritores románticos Béguin llega a la misma conclusión:

Ils s'accordent pourtant, en général, à considérer comme la forme génératrice des rêves l'imagination créatrice, qui, pour beaucoup d'entre eux, se confond avec le 'sens intérieur' ou le 'sens universel', vestige de nos premiers pouvoirs... (152)

Conviene recordar aquí la tendencia romántica a considerar el yo espiritual como punto de referencia del universo.

El mismo Machado remarca, por boca de Mairena, la necesidad de "valores universales." Tratando sobre el origen de la poesía lo sitúa en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento. Añade que todo sentimiento va orientado hacia valores universales, por lo que no existe lírica que no sea sentimental. Para quienes crean que la identidad del artista está en él mismo, Mairena afirma que debe buscarla en su "obediencia a la universalidad," más que en seguir su propia personalidad.

Dicho valor universal es el que permite a la poesía romántica enlazar con nuestros contemporáneos, por su misma superación de las coordenadas espacio-temporales. Ciplijauskaite lo recoge justamente en su comentario al cambio que se produjo en el período romántico. Distingue entre los

revolucionarios que anhelaron la inmortalidad de sí mismos y los posteriores, que prefirieron buscar la inmortalidad de su obra. Estos últimos produjeron consecuencias mucho más amplias. Su actitud trascendente, atemporal y continuamente creadora les permite, según Ciplijauskaite, llegar a la poesía moderna y ser admitidos en ella, ser a su vez continuamente renovados por los poetas actuales porque tienen, en palabras de Altolaquirre, "la actualidad poética de lo imperecedero."⁷⁸

Esta progresiva identificación de la misión de poeta con la de creador la recoge igualmente Unamuno:

busca tan sólo las palabras; ellas
te crearon el alma, y al creártela
te hicieron creador; esto es, poeta.⁷⁹

Creación se va convirtiendo en salida a la luz, alejamiento de las tinieblas, visión. "Soñar es lo mismo que crear." Para ello es necesario despertar de la vigilia. El sueño poético es entonces, afirma Pérez Gagó, un "soñar despiertos"; o, evocando al mismo Machado, el poeta "tiene que soñar despierto con los ojos muy abiertos." Y no sin la paradoja, como recuerda Mairena: "Ver y cegar... un cegar porque se ha visto" (Cancionero, CLXIII).⁸⁰ Motivo, por

⁷⁸ Manuel Altolaquirre, Prólogo a Antología de la poesía romántica española (Buenos Aires: Espasa Calpe argentina, 1954) 6.

⁷⁹ Miguel de Unamuno, Obras completas (Barcelona: Vergara, S. A., 1958) Vol. XV, Cancionero núm. 104, 100.

⁸⁰ Otra forma de paradoja, la más obvia, es esa lucha que mantienen los sueños por comunicados, como nos recuerda Gullón: "Los sueños espejo del alma, reflejo de la verdad que

cierto, que utilizaría igualmente Don Miguel en una de sus obras de teatro, La venda (Teatro completo [Madrid: Aguilar, 1959]).

Pérez Gagó observa un origen religioso en la luz de la experiencia poética machadiana. Dicho origen se expresa en forma de oración cuando la poesía supera el nivel de "canto," y ya no puede cantar ni expresarse; entonces "reza" (67).

Las connotaciones cristianas son efectivamente abundantes. Desde una visión cristológica luz y verdad se identifican en oposición a oscuridad y duda:

Cuanto ha sido hecho, en El es vida, y la vida es la luz de los hombres, y la luz luce en las tinieblas y las tinieblas no la sofocaron... Existía la luz verdadera, que con su venida a este mundo ilumina a todo hombre (San Juan, 1, 4-10).

No menos frecuente es la insistencia evangélica en una actitud interna de vigilancia continua--que acabamos de ver en Machado-- como método de mantener la verdad: "velad y orad continuamente para no caer en la tentación ni en la duda." Para que verdad y luz se identifiquen es necesario que esta última se purifique: "No puede subir la luz a esa cima de la verdad sin antes purificarse, sin desvestirse y quemar los niveles inferiores" (Pérez Gagó, 53).

Si el sueño preside la obra machadiana tiene que

pugna por ser expresada y no puede serlo de forma lógica, siguiendo los dictados de la razón, porque nadie sabrá lealmente decir cómo es y en qué consiste" (Ricardo Gullón, Direcciones del Modernismo [Madrid: Gredos, 1963] 148-9). Por eso Machado resolvía con "el misterio" esa verdad hacia la que se orienta el poeta.

relacionarse también con el camino, elemento imprescindible en los escritos del poeta. Si caminar es "adentrarse en el alma" el sueño es el que le ofrece, una vez en aquélla, los caminos hacia el pasado o el futuro.

¿Qué sucede cuando se llega a la plenitud de la luz en el sueño? La visión y la misión adquieren un mismo nivel en la conciencia del poeta; se funden en el sueño. Bousoño se refiere a la "imagen visionaria," la cual, para que sea auténticamente lírica ha de ser universal, válida para todos o al menos para la mayoría.⁸¹

La visión de la conciencia poética nos hace recuperar esa "óptica primitiva," que debido a la enfermedad de la otra visión (la no poética) perdimos. En palabras de Reverdy, "est au commencement de l'homme, elle a ses racines dans son destin" (6). En este punto se manifiesta el carácter primordial del espíritu sobre la materia. Es lo que Jung denomina, refiriéndose a "l'âme du rêve," la reminiscencia del "Destin Ancestral de l'espèce"(353).

Volvemos, como hacíamos con los románticos, a la pureza infantil, eliminando mediante la visión-misión poética todo lo que no sea el verdadero yo, la auténtica identidad. "Porque un poeta, ¿qué es sino un hombre que ve el mundo con corazón de niño y cuya mirada infantil, a fuerza de pureza penetra en las entrañas de las cosas pasaderas y de las permanentes?" (Ciplijauskaite, 174)

⁸¹ Carlos Bousoño, "Poesía contemporánea y postcontemporánea," Papeles de Sons Armadans XXXIV (1965): 107.

D. El sueño en Bécquer y Machado

Parece oportuno resumir tras este análisis los puntos de encuentro que surgen de la concepción poética del sueño en Bécquer y Machado. Ambos coinciden en:

- La poesía como estado de vigilia. Imagen del poeta siempre en vela, despierto.
- La poesía equiparada al sueño (del despierto y del dormido).
- El sueño poético como liberador de la pesadez de la materia.
- La superación del papel de la memoria / recuerdo en el poema; la imaginación crea más allá de la memoria en Bécquer, o la memoria/recuerdo purificado en Machado.
- La relación del sueño con la realidad; en Bécquer, incipiente: "Los sueños son el espíritu de la realidad con las formas de la mentira" (Guillén, 13); en Machado, total: "Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir" (731).

Este último punto deja entrever sin embargo una discrepancia entre ambos poetas que constituye, quizás, la principal diferencia en su interpretación poética del mundo de los sueños. Bécquer trata de captar lo que en el mundo real es poético--"posible de ser soñado"--y casi siempre se le presenta como inefable. Hay en él necesariamente un estado de búsqueda. Para Machado, en cambio, lo soñado nos es tan vital que sin ello desconocemos nuestra identidad. Y con ésta nos hace penetrar en nuestra alma. El sueño en el poeta andaluz es algo completamente natural, ya hecho, y no hay sino que recorrerlo.

Se ha afirmado en más de una ocasión que con Bécquer se establecen las bases de la nueva poesía española. Un nombre

que en nuestro siglo recoge con mayor fidelidad la idea de la poesía pura, que busca sobretodo la belleza del poema por encima de la anécdota es el de Juan Ramón Jiménez. En sus primeros intentos de definir la poesía resuenan todavía los ecos becquerianos, con todo lo que tienen de tono melancólico e intimista, de inefable y nostálgico: "Como un cielo en la tarde, en el que los colores espirituales llevan al alma de ensueño en ensueño, la poesía ha de ser errante e indecisa..." Posteriormente el sueño se ve mezclado con la lucidez de la idea:

No más soñar; pensar
y clavar la saeta,
recta y firme, en la meta
dulce de traspasar. (Diario, 428)

Idea que también se identifica con la vida:

Morí en el sueño,
resucité en la vida (Eternidades, 569).

Resulta interesante para nuestro estudio saber que el propio Juan Ramón destacó el aspecto de la paradoja como signo común entre el romanticismo y el modernismo, dándose "junto al esteta el comprometido, el melancólico al lado del belicoso, el apagado lindando con el exaltado, y todos poseídos por la convicción de vivir un Destino (con mayúscula), sintiéndose capaces de reconocer, revelar y crear la belleza."⁸²

En su estudio comparado de la poesía becqueriana con la de Juan Ramón, Ciplijauskaite señala la relación

⁸² Juan Ramón Jiménez, El modernismo. Notas de un curso (1953) (Madrid, México, Buenos Aires: Aguilar, 1962) 33.

sueño/realidad como punto clave para establecer una diferencia entre ambas. Mientras Bécquer "se muere en su nostalgia de lo inasible"--el sueño no es más que sueño, o como mucho "espíritu de la realidad"--Juan Ramón, en cambio, lo conforma al entorno, convirtiéndolo en precursor de la acción. Como Bécquer, cree en el sagrado misterio de la poesía, y ve en la ensoñación, continua Ciplijauskaite, una de sus manifestaciones.

Hemos pasado sutilmente del término sueño al de ensoñación. Si bien no establece diferencia o relación alguna entre ambos, sí introduce una nueva idea, la de acción. ¿Debemos entender que la "acción soñada" es ensoñación, o que Ciplijauskaite ha usado indistintamente un término por otro? Pérez Gagó, que tanto aporta en este sentido, se refiere en Machado a "esa inexplicable llamada interior que él comenzó a bautizarla con los nombres de 'ensoñación' y 'sueño'" (350).

Matizar la complementariedad y diferencia entre estos términos será objeto de nuestro estudio en el próximo capítulo.

Salinas afirmó estar viendo en la poesía española "un predominio del acento romántico."⁸³ Parte de la afirmación de que lo lírico es el signo predominante en la literatura de nuestro siglo. Es el producto, dicha lírica, de un sentir que se viene gestando y se transmite a modo de ondas, "todas distintas y todas emparentadas en el común fluir" (39).

⁸³ Pedro Salinas, Literatura española. Siglo XX, 3a. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1979) 221.

Es la poesía machadiana la que recoge ese acento romántico y establece un criterio básico sobre la ensoñación y su uso. Hace así al poeta romántico consciente de mantener viva la llama del sueño. Llama que Machado ha recogido olímpicamente de Bécquer poniéndola a iluminar la realidad diaria, convirtiéndola incluso en su forma.

Comprobar la vigencia de contenidos románticos como el de "nostalgia", "Unidad perdida", "trascendencia", etc., en nuestra literatura no resulta tarea difícil. José Olivio Jiménez señala la "aspiración a la unidad" en la poesía de Aleixandre. Se plantea la búsqueda del sentido unitario como el objetivo de todo esfuerzo cognoscitivo; búsqueda, por otra parte, que no ha cesado desde el romanticismo:

Cada vez que el hombre advierte como turbadora la pluriferante dispersión, se vuelve nostálgicamente a la imagen--a la reconstrucción, por el espíritu y por la palabra--de la originaria y nutricia unidad.⁸⁴

La poesía de Villena, apunta igualmente José O. Jiménez, va hacia "la conquista de la Unidad original y perdida." Detecta una nostalgia por la posesión definitiva; añoranza, pues, "de la Belleza trascendente y única."⁸⁵

No menos actual resulta el concepto de ficción o imaginación unido a la propia concepción vital:

Y me pregunto aún si las ficciones

⁸⁴ José Olivio Jiménez, Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento (Barcelona: Colección los poetas, Editorial Júcar, 1981) 35.

⁸⁵ José Olivio Jiménez, Luis A. de Villena. Poesía 1970-1982, (Madrid: Colec. Visor de poesía, 1983) 11.

--¿de las cuales yo vivo!--esclarecen
mi mente o acaso son su celestial
camino...⁸⁶

Foix establece la exacta disyuntiva: ¿entender--esclarecer la mente--o seguir el camino, el ensueño, renunciando a toda comprensión? Con estos elementos cuenta la ensoñación. En el capítulo siguiente veremos cómo se han planteado la pregunta algunos pensadores contemporáneos.

⁸⁶ J.V. Foix, Antología lírica, estudio, selec. y versión E. Badosa (Madrid: Rialp, 1963) 50.

CAPITULO III
LA POETICA DE LA ENSOÑACION

"La poesía es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas."⁸⁷

III.1 ¿Qué es la ensoñación?

Hay fenómenos literarios cuyo contenido sobrepasa la literatura misma, ya que tocan directamente las raíces de un pueblo y su cultura.

Las referencias hechas en el capítulo anterior arrojan una constante: la necesidad que ha tenido nuestra literatura de crear otra realidad siempre mejor y en convivencia con la presente; esfuerzo cultural por explicarse la sinrazón vital. El saber acoger estos dos mundos, sintetizarlos y traducirlos líricamente aboca en la ensoñación.

La definición misma de los términos, sueño y ensoñación, es en la lengua francesa mucho más rica que en la española. Esta define "sueño" como "acto de dormir. Acto de representarse en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos

⁸⁷ María Zambrano, Filosofía y poesía en Obras reunidas (Madrid: Aguilar, 1971) 164 (a partir de ahora lo citaremos por Obras).

o especies."⁸⁸ Al "ensueño" se alude como "sueño o representación fantástica del que duerme. Ilusión, fantasía." Es decir, no va más allá del uso de la imaginación involuntaria. Al término "ensoñar" le concede más libertad de acción en cuanto a la voluntad de quien lo practica: "forjar sueños o ilusiones."⁸⁹

"Rêverie", ensueño o, según Bachelard, ensoñación, se define, en cambio, como la actividad del espíritu que medita o reflexiona; lo que ese espíritu produce o significa. Las acepciones son diversas. Por una parte, la que coloca el término junto a la idea de "rêve" o sueño: "Idée chimérique semblable à un rêve." Se le otorga además otro significado perfectamente apropiado para el romanticismo: "Pensées riantes ou tristes auxquelles se laisse aller l'imagination."

Finalmente el contenido que más le acerca a la ensoñación: "Produit de l'action de rêver, de méditer."⁹⁰ También la visión de la imaginación, la visión profética.

"Rêver", además de la acepción común, "Faire des rêves en dormant", tiene otras que le acercan igualmente a la idea de

⁸⁸ Diccionario de la lengua española, Vigésima edición (Madrid: Real Academia Española, 1984) 1268.

⁸⁹ 562. En el diccionario de María Moliner "ensueño" queda igualmente equiparado con "sueño". Define aquél como "cosa que se imagina mientras se duerme. 'Ilusión'. Suceso cuya realización se desea y en que se piensa con placer. Cosa placentera en cuyo pensamiento se recrea uno." El sueño es "cosa imaginada durmiendo, ... cosa en cuya realización se piensa con ilusión o deseo" (Diccionario del Uso del Español 2 vol. (Madrid: Gredos, 1966) 1138 y 1225.

⁹⁰ Emile Littré, Dictionnaire de la Langue Francaise Tome 4 (Monte Carlo: Editions du Cap, 1962) 5562.

ensoñación o del soñar despierto: "Penser, méditer profondément... Voir, imaginer en rêve... Méditer sur, songer à" (5561). Llama la atención encontrar, tras todas estas definiciones, la especificación que el propio diccionario establece entre los dos términos mencionados, y que nosotros enfatizamos en este estudio. Soñar se refiere a la actividad propia del acto de dormición; ensoñar, la del estado consciente, estado despierto: "Rêve, rêverie: Le rêve est d'un homme endormi; la rêverie est d'un homme éveillé" (5553).

La lengua francesa cuenta incluso con un término más, "songer", para designar el estado a caballo entre los términos anteriores: "Opérations irrationnelles des facultés intellectuelles en partie éveillées chez une personne qui dort" (5955).

Raymond, cuyo estudio sobre dicho aspecto en Rousseau es fundamental, observa la necesidad de profundizar en la historia del término, recorrer los surcos trazados por los ensueños en la literatura francesa moderna. En la primera mitad del siglo XIX dichos ensueños imprimen de algún modo el romanticismo interior de los poetas y originan una metafísica del sueño cuya historia detallada, comenta Raymond, está todavía por hacer.

Leyendo a Rousseau concluimos en 3 tipos de ensoñación:

- "Rêverie fabulatrice," cuyo fruto es la obra de arte.
- "Rêverie sensible," que es la que pone en movimiento la imaginación, y
- "Rêverie extatique," que se alcanza finalmente cuando el ser humano siente el vacío de la existencia de la plenitud.

Para el filósofo francés la ensoñación no tiene objeto preciso. Está animada por la realidad ambiente. La originalidad de Rousseau radica en que con él la ensoñación se convierte en un mundo de contemplación de la naturaleza.

Es algo de afuera lo que suscita el estado de ensoñación en el poeta; un pensamiento errante e indefinido promovido por ciertos paisajes. Esta idea se relaciona perfectamente con el significado original del término: "vagabonder au dehors," si bien ahora referido al interior del poeta. Es el estado en el que se vuelve a "ce que la nature a voulu." Idea del origen, fuente primera que aparecía ya al inicio del romanticismo.

De los señalados por Rousseau, dos rasgos me parecen particularmente importantes de cara a la ensoñación:

- La soledad, con una doble fuente: interna y externa. También Díaz-Plaja la considera constante de todas las épocas barroco-románticas. Son a su vez las soledades que han vivido los místicos antes y después de su noche oscura.

- El movimiento, el cual sitúa al poeta entre la meditación y el éxtasis. De nuevo estamos refiriéndonos a dos planos, interior y exterior. El primero evoca ese "salir de" como actitud universal típica del romántico.

Sin movimiento, la vida se convierte en una especie de letargo.

Hay ciertos objetos o aspectos del paisaje, continúa Rousseau, que favorecen la ensoñación, lo cual reitera la idea de su dependencia de lo externo. Las imágenes se combinan sin apenas intervenir la voluntad, igual que en el estado de dormición. El poeta no interviene, no es activo en

este proceso.

En su momento de mayor intensidad, cuando las sensaciones externas disminuyen y las imágenes se borran, el sentimiento de la existencia ocupa todo el espacio interior del yo. La ensoñación tiende entonces al éxtasis natural. Es la "rêverie extatique" mencionada anteriormente. Es el momento en que el soñador se sumerge en aquélla, y al abandonarse a sí mismo, se produce una reintegración, "puisque le contemplateur se sent 'identifié' avec un tout don't l'immensité même le submerge."⁹¹ Esta idea la hizo famosa Bachelard, pero Rousseau, según Raymond, la vio antes.

El objetivo buscado en esta ensoñación es la salida de sí, por una parte física (recordemos la atracción que sentía Rousseau por pasear) e interna mediante el éxtasis.

La ensoñación es un verbo que se sustantiva. Pero no es un mundo literario. Es actitud, en la que revivimos el "otro" ser nuestro. Resulta origen y causa de la poesía; estado consciente en que vive el poeta haciéndose uno con su sueño a través del poema. Sueño que, al tiempo que se purifica, va impregnando el devenir cotidiano y diluyendo la frontera entre la realidad y la literatura.⁹²

⁹¹ M. Raymond, J.J. Rousseau. La Quête de soi et la rêverie (Alençon: José Corti, 1962) 179.

⁹² Rafael Gutiérrez Girardot afirma algo muy parecido con respecto a la poesía de Machado: "La desrealización o interiorización del mundo externo en su totalidad borra los límites entre lo interior y lo exterior, entre el alma del poeta y la realidad cotidiana, y le permite presentar el mundo como sueño y el sueño como mundo" (Poesía y prosa en A. Machado [Madrid: Guadarrama, 1969] 48). Es evidente en este texto el eco de Novalis.

Es incluso más que el soñar despierto (si consideramos éste como surgido en situaciones esporádicas). Es perderse en ese punto de la inteligencia que no se concreta en nada ni en nadie, y que atiende más bien a una emoción interior.⁹³

En esta síntesis sueño/cotidianeidad la ensoñación alcanza la visión del origen, raíz vital de las cosas.

En la poesía a que da lugar hay siempre un núcleo de compromiso; más que social, es vital, universal, que se une con todas las épocas y seres pasados y futuros. Porque el poeta ensoñador, nos recuerda Carmen Conde, sabe que su misión no termina con su persona; es eslabón de una cadena que durará mientras alguien siga buscando:

No terminamos aquí. Seguiremos siempre
por otros espacios.

....

¡Hay más allá, hay más allá! ¡Hay
una creación fuera de la nuestra!⁹⁴

La ensoñación ha nutrido desde siempre las raíces de la literatura española, como río que se esconde y vuelve a aparecer en otro punto geográfico, recogiendo "la otra realidad"--los sueños--de cada momento histórico. Como indica Díaz-Plaja, el poeta trata de proyectar lo más positivo de sí mismo. A su paso por las distintas épocas se va enriqueciendo y quedando con lo más significativo de cada una.

⁹³ Stuart Mill dijo al respecto: "The poetry must be true not to the object, but to the human emotion." (Early Essays [London: Ed. J.W.M. Gibbs, 1897] 206-7).

⁹⁴ Carmen Conde, Devorante Arcilla en Obra poética (1929-1966) (Madrid: Biblioteca Nueva, 1967) 849.

Para el poeta español la ensoñación es activa, y requiere su acto voluntario. Si bien el objetivo es la salida de sí, no se busca tanto una identificación con la naturaleza cuanto la unidad con lo sagrado, más allá de toda forma.

Se podría hablar en nuestra literatura de distintos tipos de ensoñación--entendida aquí, más bien, como ideal--: La ensoñación política, de la Generación del 98; la ensoñación literaria, de la Generación del 27. Y remontándonos al Siglo de Oro, la ensoñación mística. Se pueden señalar fácilmente unos temas recurrentes en estos periodos, y que han quedado mencionados a lo largo de este trabajo: Nostalgia por la unidad, la vuelta al origen, la presencia de la muerte.⁹⁵

A. Paso del sueño a la ensoñación

Pérez Gagó establece la diferencia entre sueño y ensoñación desde un nivel semántico y simbólico respectivamente, como polos opuestos. El sueño actúa en el nivel de anulación de la conciencia. A la ensoñación le corresponde la conciencia "preclara."⁹⁶

Es Machado quien en sus versos da con la clave de la buscada diferencia.

Ciplijauskaite relaciona estrechamente al poeta andaluz con el mundo del ensueño. ¿Es lo mismo el ensueño machadiano,

⁹⁵ La nostalgia por la unidad es también punto de partida de la mística, según Pérez Gagó. Mística y poesía son "una persecución abismada de esta unidad consumada" (262).

⁹⁶ El crítico machadiano continúa sugiriendo divisiones dentro de cada apartado que no considero relevantes para el presente estudio.

que la "rêverie" de Rousseau o el Bécquer soñador? Dice Machado al respecto:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, somos nosotros mismos lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir (731).

La clave de las cosas, de lo que nos rodea, no reside exclusivamente fuera o dentro de nosotros, sino en esa maravillosa combinación de ambos que se traduce en un ir caminando--tejiendo--nuestro sueño--vida--. Se podría sintetizar el vivir de Machado en el siguiente paralelismo:

Soñar haciendo el camino,

o

caminar tejiendo el sueño.

El elemento esencial que el poeta andaluz aporta es la cotidianeidad sublimada, el instante, el paso a paso. Machado vence el tedio diario porque es consciente de que hay una realidad "más real que lo aparentemente cotidiano." Realidad de múltiples perspectivas, desde la que se observan todas las dimensiones posibles del tiempo.

No más paisajes estáticos o sueños re-buscados. El éxtasis y el hallazgo están en el propio artista. Sólo hay que "dejarse vivir."

Al igual que el alma se va purificando en su camino hacia lo espiritual, el sueño lo hace transformándose en ensoñación. Machado llega con el suyo hasta la médula de la realidad diaria, consciente de que hay que arriesgarse a ir la haciendo; y es así como le damos forma al sueño. Es ese "poder equiparar el tiempo vivido y soñado, de lo real y lo posible."⁹⁷

Resulta limitado hablar aquí de evasión. Sería condicionar la ensoñación al esquema temporal. Es más bien una liberación interior, en soledad, trascendiendo o purificando todo lo que rodea al poeta hasta dar con la máxima claridad.⁹⁸

Solamente quien alcanza este nivel de la ensoñación adquiere el poder necesario para disolver su vinculación con el mundo tangible de las formas. Ambos universos, interno y externo, inseparables, van resolviéndose al unísono.

B. La metáfora

La metáfora es figura literaria de la ensoñación, precisamente por esa relación de opuestos que maneja de forma continua. Dicha relación es el único camino para obtener una visión completa de la realidad. Es esta misma figura poética la que utiliza T.E. May para referirse a la conocida cita

⁹⁷ José Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo (Madrid: Insula, 1972) 15.

⁹⁸ "La ensoñación inaugura en la conciencia la trascendencia de luz, libre de mundanidad: la 'mundanidad espacial' se rompe y se desbarata con la irrupción de la luz trastocadora del sueño" (Pérez Gagó, 160).

calderoniana:

Cuando la vida de Segismundo ha llegado a su punto culminante de confusión, dice que toda la vida es sueño: pronuncia una metáfora.⁹⁹

La metáfora es, como dice Fernando Rielo, esa fusión de realidad e idealidad; unir el hecho al ensueño y elevarlo a mito. No es una ficción, porque lleva una lógica interna. La metáfora supone un mundo trascendente.¹⁰⁰ Es la metafísica de la palabra.

Rielo coincide aquí con Alvar, quien en su prólogo a Cráter comenta: "... el mito no se clausura a sí mismo, sino que trasciende su propio tiempo y a las criaturas que lo fueron creando" (26).

Hay que buscar la metáfora en la paradoja o contraposición de imágenes. Su causa se halla en el sueño mismo. Este se refiere siempre a un aspecto que sobrepasa la realidad circundante, pero que al mismo tiempo se presenta con tanta fuerza a los ojos del poeta que es tema central de su obra. Para expresarlo debe recurrir lógicamente a términos paradójicos, paradoja que Ciríaco Morón Arroyo, en su introducción a la obra calderoniana, describe como el tercer nivel del sueño, sueño a nivel de la conciencia. Sea dormidos o despiertos, dice, nunca participamos totalmente de nuestra existencia, sino que nos vamos dejando en ella poco a

⁹⁹ T. E. May, "El sueño de D. Pablos. D. Pablos, Don Quijote y Segismundo" en Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur (45) 201.

¹⁰⁰ Definición dada por Fernando Rielo en conversación personal, el 16 de julio de 1989.

poco, "riéndonos cuando quisiéramos fundirnos en llanto."¹⁰¹

Esta contradicción interior que todo ser humano revela es la base de la metáfora literaria para el crítico.

María Zambrano la considera inefable: "única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos."¹⁰² Definición que confirma nuestra teoría, ya que efectivamente la "realidad" de la ensoñación sólo puede ser percibida metafóricamente desde otra realidad.

Es además fenómeno social y cultural; las imágenes metafóricas laten, de alguna forma, en el inconsciente colectivo. Surgen en ciertos momentos traduciendo la cosmovisión de las distintas culturas.

En el caso de Zambrano la paradoja se disuelve también por la transformación; según vivimos, nos vamos transformando.¹⁰³

Pero al mismo tiempo reconoce que el imposible es lo que define lo propio del español; es "el único posible horizonte".¹⁰⁴

La ensoñación queda transformada en reconciliación de

¹⁰¹ Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño, ed. Ciríaco Morón Arroyo (Madrid: Cátedra, 1977) 51.

¹⁰² Jesús Moreno Sanz, "Las fórmulas del corazón," El pensamiento de María Zambrano, (Madrid: Papeles de Almagro, Zero Zyx, 1983) 45.

¹⁰³ "La vida es transformación, anhelo tendido hacia y desde... El anhelo es siempre de comunión, adentramiento de un elemento en otro y de una sustancia en otra." (María Zambrano, "Fragmentos sobre la naturaleza," Anthropos, Suplementos, 2, [Marzo-abril 1987] 89).

¹⁰⁴ María Zambrano, Pensamiento y poesía en la vida española (México: FCE, 1939) 65.
(a partir de ahora la citaremos como Pensamiento).

opuestos. Es síntesis lírica de contrarios; la plasmación, en el instante cotidiano, del espíritu romántico. Esta contemplación estática da lugar al acto creativo, y con él a la redención, como apunta Carmen Conde:

Yo voy por la tierra para subir al cielo... cielo de hermosura en el cual sea posible el éxtasis que precede al tumulto creador que redime.¹⁰⁵

Redimir nuestra realidad con el deseo, con el sueño.
Redención que es personal y social.

C. Diferencias entre sueño y ensoñación

Resumiendo este apartado exponemos las diferencias entre sueño, como estado de dormición,¹⁰⁶ y ensoñación:

- En el sueño intervienen exclusivamente la imaginación y el recuerdo.
- En la ensoñación entra además la actividad que nos rodea y sus imágenes; la acción, tan mencionada por Zambrano.
- La actividad del sueño se realiza por sí sola, independiente de nuestra conciencia.
- La ensoñación es un acto que nosotros ponemos y renovamos; acción volitiva.
- El sueño es temporal; se produce sólo cuando se ha alcanzado cierto nivel de dormición y dura un cierto tiempo.
- La ensoñación no tiene límites espacio-temporales. Se mueve

¹⁰⁵ Carmen Conde, Por el camino, viendo sus orillas III (Barcelona: Plaza & Janés, 1986) 37.

¹⁰⁶ El otro tipo de sueño, el de la vigilia, forma parte del proceso de la ensoñación, como ya se ha señalado.

con el poeta dondequiera que éste vaya.

- El sueño no tiene por qué expresarse de forma literaria, mientras que la ensoñación en sí misma es lírica, y tiene su expresión en la metáfora. Razón: su contenido es poético y participa de ambos mundos: "Porque la poesía, que es divina, también es de los hombres y participa de sus avatares."¹⁰⁷

Para hablar de una poética de la ensoñación hay que recurrir a las constantes vitales y poéticas que ya hemos ido perfilando desde el romanticismo:

- La presencia de la imaginación y el recuerdo.¹⁰⁸
- La vuelta al origen, infancia y a la visión primigenia de la realidad con la nostalgia de lo ya vivido.
- Presencia de dicha visión, siempre ideal y soñada por el poeta, en la cotidianeidad.
- Estado de vigilia para salvaguardarla.
- Actitud itinerante; forma de conocer y comunicar la misión recibida.
- Importancia de la palabra como expresión lírica del estado vivido.
- Consideración sobrenatural del poeta y de su papel en la sociedad. Exigencia de total desprendimiento por parte del artista.

¹⁰⁷ Carmen Conde, "Breve divagación sobre la poesía" en Cultural Albacete (Memoria curso 87-88) 29.

¹⁰⁸ Estos dos mismos elementos, imaginación y recuerdo, son mencionados por José O. Jiménez refiriéndose a Libro de las alucinaciones de José Hierro. Los considera actividades psíquicas que le ayudan al poeta "a colmar un vacío existencial insoportable para el hombre" (Diez años de poesía española 1960-1970 (Madrid: Insula, 1972) 127.

Si bien en estos casos son comunes a los autores aquí tratados, se verá con características propias en cada uno de ellos.

III. 2 La imaginación creadora en Bachelard

No sería justo hablar de sueño y ensoñación sin estudiar a quien se atreve a hacer del tema contenido de una de sus obras más importantes: La poética de la ensoñación.¹⁰⁹

La presencia de Bachelard en este estudio se justifica, además, por seguir fielmente las huellas trazadas por los románticos en este campo, sobre todo por Rousseau.

Nacido en 1884 en Bar-Sur-Aube, Gastón Bachelard es uno de los no pocos fenómenos franceses que sintetizan las ciencias (fue profesor de física y química) con la filosofía y el pensamiento en general.

En su concepción estética los cuatro elementos básicos naturales serán punto de partida. Según Diéguez, el agua, el aire, la tierra y el fuego constituyen el universo del poeta; pero con un acercamiento mucho más pragmático y científico que el romántico. Sin embargo, no cedió en defender la caída del espíritu poético en manos de un científicismo que tendía, como a los fenómenos, a tratar de medir y encajar el afán creador y lírico.

Jean de Burgos resume con gran acierto la aportación fundamental de Bachelard, la imaginación creadora, como puente entre lo científico y lo poético.¹¹⁰

¹⁰⁹ Gaston Bachelard, La poética de la ensoñación (México: FCE, 1960) (a partir de ahora nos referiremos a ella como PE).

¹¹⁰ "L'immense mérite de Bachelard c'est d'avoir d'abord eu le courage -lui, professeur de Philosophie des Sciences à la Sorbonne- d'affirmer, au savoir scientifique et à l'imagination poétique un droit égal à la vie de l'esprit... Bachelard a naïvement montré qu'il y avait une 'troisième

III. 2 A. Objetividad y subjetividad

Hardison contempla la importancia de Bachelard en un doble sentido: su preocupación por la imagen poética, y, con ésta, la conexión de los elementos materiales con las raíces del ser. Considera, además, del estado de ensoñación como el más libre en que la imaginación puede crear.

Al igual que los románticos Bachelard pasa de la apreciación por la naturaleza--externa, objetiva--a la valoración de lo subjetivo, identificado con la experiencia infantil. Una de las formas es mediante la metáfora, a la que considera fenómeno del alma poética.¹¹¹

También la imagen aparece como síntesis de estos dos mundos: toda imagen es una operación del espíritu humano. Contiene un principio espiritual interno, y es al mismo tiempo un reflejo del mundo externo.

Bachelard expresa la misma idea en múltiples formas. En otro de sus escritos pone el ejemplo de una "luz recíproca" que va y viene de los conocimientos objetivos y sociales a los subjetivos; de la experiencia científica a la infantil.¹¹²

voie... la voie royale de l'imagination créatrice" (Jean de Burgos, Etudes y recherches sur l'imaginaire. Réunies par Jean Burgos. Méthodologie de l'imaginaire (Paris: Lettres Modernes, 1970) 27.

¹¹¹ La metáfora es "un phénomène de la nature, une projection de la nature humaine sur la nature universelle" (L'Eau et les rêves Paris: Librairie José Corti, 1942) 247.

¹¹² "Il faut montrer dans l'expérience scientifique les traces de l'expérience enfantine" (La Psychanalyse du feu [Paris: Gallimard, 1949] 23)(a partir de ahora la citaremos como La psychanalyse).

Esta relación afecta profundamente el campo del conocimiento. Para Thérrien la crítica que expone Bachelard nos ofrece una nueva perspectiva de la obra literaria.

Conocer implica construir. La cultura es una puesta en orden de la realidad circundante. Comprendemos cuando percibimos y organizamos, es decir: cuando introducimos dicho orden en nuestras sensaciones para llegar a la plenitud de lo real. Este conocimiento logra aislar una especie de "subjetivismo objetivo" que surge del reino de lo imaginario. Esto constituye la sustancia del proceso creador del ser humano en su relación con los demás.¹¹³

De nuevo estamos ante el afán reconciliador de mundos subjetivos, por una parte, y de realidades objetivas--científico-poéticas--por otra.

B. Vuelta al origen

Lo subjetivo en Bachelard toca siempre con el mundo del recuerdo: lo original, lo puro, lo primitivo. El filósofo defiende la permanencia en el alma de un núcleo infantil, ahistórico, y que se hace real en los momentos de iluminación, reflejado en el poema. La experiencia infantil del poeta no es únicamente parte del momento creador; es sustento permanente de su mismo acto poético, y así lo transmite al

¹¹³ Thérrien considera la relación del hombre con la cultura tema central de la obra bachelardiana. Su objetivo, explica, es "comprendre le phénomène culturel complexe qu'il vivait, à le justifier en tant que point de départ d'une nouvelle philosophie, et en faire prendre une juste conscience" (Vincent Thérrien, La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire [Paris: Klincksiek, 1970] 351).

lector: "El poeta despierta en nosotros la cosmicidad de la infancia" (PE, 193).

Bachelard cita una serie de poetas que describen el desencanto sufrido al comparar el mundo que les rodea con el primitivo. El principio de todo, la explicación misma del mundo, radica en el origen del hombre:

Las raíces de la grandeza del mundo se unen en una infancia. El mundo comienza para el hombre por una revolución de alma que a menudo se remonta a una infancia (PE, 156).

El poeta necesita de la soledad, "soledad cósmica", en cuyo recuerdo alcanza su momento inicial y primigenio. Estado original que no cesa de alimentar nuestros principios vitales, y a la vez la posibilidad en todo momento de volver a empezar.

El estrecho vínculo que se guardan en el ser humano su estado presente y a la vez el original o infantil se refleja en la nostalgia que el poeta vive por ambos.

Nada más lejos de Bachelard que pensar en una infancia como algo pasado o mero recuerdo. Esta sigue enriqueciéndonos. Aparece profundamente unida al mundo de la ensoñación. El dinamismo que mueve a ésta surge de una infancia que no cesa de crecer; y esto es lo que transmite el poeta. Nos hace vivir la suya y nos ayuda a revivir la nuestra.

Origen y destino aquí se tocan: "Cuando más profundizamos en nuestra ensoñación hacia la infancia, arraigamos más profundamente el árbol de nuestro destino" (PE, 208).

C. Lenguaje

El aspecto que distingue más que ningún otro la concepción bachelardiana de la ensoñación es el valor expresivo. La expresión verbal es para el filósofo la mejor prueba del acto de la voluntad y de la imaginación, que son las dos fuerzas fundamentales de la espiritualidad humana.¹¹⁴ La imagen literaria es fundamental en Bachelard. Considera su influencia en la evolución del lenguaje mucho mayor que la semántica.

Cuando aumenta el lenguaje aumenta la toma de conciencia:

Aumentar el lenguaje, crear lenguaje, valorizar el lenguaje... son otras tantas actividades en las que se aumenta la conciencia del hablar" (PE 15).

La capacidad expresiva es la que nos permite trascender mediante la creatividad. Crear viene a ser expresar lo trascendente de la imagen en nosotros mismos.¹¹⁵

El auténtico significado de las imágenes reside en la unidad que se guardan entre sí, es decir, su convergencia hacia un mismo punto (hacia un mismo sentido e intencionalidad.)

Las imágenes están unidas al lenguaje y se manifiestan en

¹¹⁴ Bachelard concibe la voluntad de expresión como "the purest phenomena of self-transcendence through artistic creation, the creative intentionality of imagination" (E. Kaplan, "Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction" Philosophy and Phenomenological Research 33: 15).

¹¹⁵ Doble es la función que Bachelard atribuye a la imagen literaria, en cuanto al significado y a la capacidad creadora: "signifier autre chose et faire rêver autrement" (L'Air et les songes [Paris: Librairie José Corti, 1943] 280) (a partir de ahora la citaremos como L'Air).

y por medio de aquél. El ser se convierte en palabra. Bachelard nos recuerda que el poema actúa en el lector por el lenguaje, y no mediante procesos inconscientes.

La imagen es inseparable de la palabra, de la energía expresiva del verbo, incluso aunque la palabra sea silenciosa. Es la aventura de la palabra literaria. La palabra a su vez es "insinuation et fusion d'images" (L'Air, 115).

El poeta es soñador de palabras. Estas también sueñan. La ensoñación es inefable. Es necesario escribirla para poder comunicarla. Como tal texto escrito, tiene la capacidad de inspirar según nuestro talento como lectores.

Jacques Mansuy sin llegar tan lejos expresa una idea muy parecida. El lenguaje, dice, es lo que nos permite percibir las cosas en su aparición. No entra en la ensoñación; pero sí percibe en las cosas una esencia tan fugitiva como el sueño nocturno, pero diferente de éste, y en relación con el absoluto. "Es evidente que allí hay algo." Y ese algo es lo que recogemos mediante el lenguaje.

Lo que llamamos real no es más que la reconstrucción, en nuestro espíritu, mediante el lenguaje, de esta percepción; "en consecuencia, un sueño".¹¹⁶

La ensoñación poética llega hasta el mundo de las primeras palabras,¹¹⁷ ya que la voz del poeta "es una voz del mundo" (PE, 283). El énfasis que Bachelard pone en la

¹¹⁶ Jacques Mansuy, Experiencia de un caminante trad. Juan García Atienza (Madrid: Eyras, 1981) 142.

¹¹⁷ "La rêverie nous met en état d'âme naissante." (La Psychanalyse 14).

expresión escrita parece uno de los elementos puente con la poesía contemporánea, que tanta importancia concede a la palabra.

D. Concepción temporal

El tiempo se convierte para Bachelard en un elemento relativo al poema y a su autor, afirma Thérien en su estudio. Revivimos gracias al poeta el dinamismo de un origen que está dentro y fuera de nosotros. Todos los tiempos posibles se dan en el poema, ya que éste, es objeto temporal que crea su propia medida.

Bachelard presenta dos direcciones contrarias en el tiempo, horizontal y vertical. De nuevo bajo la idea de síntesis ambas fluyen en el poema. Aplica la segunda al tiempo propiamente poético. Es un tiempo detenido, "que no sigue la medida"¹¹⁸

Lo considera superior al tiempo común de la prosodia, que es el horizontal.¹¹⁹ El instante poético se da en una relación armónica entre ambos. Es también el momento culminante de intensidad de la conciencia.

El acto poético es en definitiva un volver al origen, traer imágenes del pasado y recrearlas, uniéndolas a las imágenes materiales del presente. Actividad que borra los

¹¹⁸ Gaston Bachelard, El derecho a soñar (México: FCE, 1970) 226 (a partir de ahora lo citaremos como El derecho).

¹¹⁹ "... Y ese tiempo vertical es lo que el poeta descubre cuando desecha el tiempo horizontal, es decir, el devenir del prójimo, el devenir de la vida, el devenir del mundo" (El derecho, 228).

límites espacio-temporales.

E. La imaginación

Hay un aspecto de la imagen que a Bachelard le interesa particularmente: lo que de trascendente y evocadora pueda tener. Y es aquí donde el filósofo acude a la imaginación. Esta es la aspiración hacia nuevas imágenes, para las que actúa como una fuerza trascendental. Le atribuye dos funciones principales, sintética y creativa. Imaginar es querer. La imaginación dinámica es la voluntad que sueña.

Toda imagen poética pasa por el mismo proceso: el de la imaginación y la voluntad, que tienen la misma fuerza espiritual, la poesía.

El papel del ser humano, opina Kaplan, es alimentar su ser imaginativo desde su propio universo interior, y desde ahí poder amar el universo real, suyo en la medida que lo imagine. Para este crítico la filosofía de la imaginación de Bachelard es un mensaje optimista que promueve la libertad en los hombres; les impulsa a trascender el mundo y a sí mismos mediante su reconciliación con la naturaleza, a través de la imaginación.

Reside en el centro de la capacidad creativa. La imaginación es la que ilumina el análisis de toda creación literaria, manteniendo siempre su supremacía con respecto a las imágenes. Las "deforma" si es preciso; las selecciona,

las cambia, o puede darles el poder de sobrepasar la realidad.¹²⁰ Contemplada desde este plano, la literatura no es más que un vehículo de la imaginación. La soberanía concedida a esta facultad se extiende a todas las cosas; Bachelard la hace capaz incluso de crear una filosofía que explique lo real por lo imaginario. Otras ciencias, como la psicología, no pueden siquiera alcanzar a interpretarla, ya que la imaginación "constitue un regne autochtone, autogene" (La Psychanalyse, 215).

El derecho a soñar defiende fundamentalmente esta idea. El autor reúne varios ensayos sobre las artes en general: literatura, escultura, etc. Aplica el concepto onírico de sueño a la interpretación artística. Propone una doble lectura de Las aventuras de Gordon Pym; una que siga la línea de los hechos, y otra la de los sueños. La pregunta que se debe hacer el lector, a la hora de interpretar, es: "¿Bajo qué impulso onírico de la imaginación fueron imaginados los acontecimientos?" (139). Los ensueños que se descubran, continúa Bachelard, nos revelarán grandes profundidades psicológicas de la obra.

Esta forma de análisis obliga a hacer soñar a la inteligencia. Permite, además, una comunicación más estrecha entre el narrador y el lector.

La doctrina psicoanalista resulta igualmente limitada para el filósofo. El rechazo--nunca total-- que muestra se

¹²⁰ La imaginación es "la faculté de 'déformer' les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images" (L'Air, 7).

basa en la eliminación, por parte del psicoanálisis, de la capacidad creativa de la conciencia, reduciéndola a las simples percepciones grabadas en la mente.¹²¹ Bachelard intentaba con ello evitar la excesiva influencia científica que ya pesaba en el ambiente. Volver a las imágenes y temas originales era una forma de aliviarla.

F. Sueño y ensoñación. Diferencias

La delimitación de los campos del sueño y de la ensoñación es muy importante para Bachelard, y se esfuerza por establecerla. Distingue desde el principio el sueño nocturno del sueño diurno. El soñador del primero "es una sombra que ha perdido su yo...." (PE, 226), mientras que el del segundo está presente en su "rêverie"--y aquí ya hemos cambiado de término--ensoñación. La considera claramente superior al sueño. Este desorganiza el alma; aquélla le ayuda a gozar de una unidad. A la ensoñación poética la califica nuestro autor de positiva y productiva. Le da al poeta más ser.¹²²

Existe una distinción esencial entre ambos estados: la

¹²¹ "Bachelard a souvent reproché à la psychanalyse de réduire l'image à un résidu de perceptions anciennes ressuscitées tant bien que mal par la mémoire" (François Pire, De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard [Paris: 1967] 29).

¹²² En su estudio sobre Bachelard, Mary Ann Caws destaca también esta distinción: "He describes the daytime rêverie, both passive and wakeful, as a 'clair-obscur' dialogue between the image and the dreamer.... He prefers it to the nocturnal dream, where the movement goes in a straight line... and the dreamer loses control of his 'moi.' The latter is interpreted by psychologists or made into literature, while in the former the images are appreciated for themselves as poetry." (Surrealism and Literary Imagination: a Study of Bréton and Bachelard [The Hague: Mouton, 1966] 52).

participación de la conciencia en el proceso de ensoñación.¹²³ Hay un encuentro doble en dicho proceso; por una parte el poeta se reencuentra con la naturaleza, "avec les éléments premiers que sont l'eau, le feu, l'air et la terre." (Raymond, Romantisme, 18) Una naturaleza física y química, por la que se hace capaz de engendrar lo positivo.

La relación establecida entre imaginación e imagen es la que se puede establecer entre ensoñación y sueño. La primera, la ensoñación, es la que trasciende; la que penetra el mundo del espíritu, de lo supraterrrestre, donde al poeta le gustaría vivir. Ensoñación que hace del poema una metafísica instantánea. Rechaza los métodos, las pruebas y razonamientos; una aspiración continua a nuevas imágenes.

Es fenómeno de la soledad, que tiene su raíz en el alma del soñador. Su sentido universal lo sitúa Bachelard en el cosmos, calificando la ensoñación poética como "cósmica." Imaginar el cosmos, nos dice el pensador francés, es el destino más grande de la ensoñación.

G. Efectos de la ensoñación

La admiración, "émerveillement," capacidad de sorpresa, emoción, es uno de los más destacados. Bachelard llega a describirla como "éxtasis" en el que permanece el poeta por el efecto de la imagen. Es un quedar despierto, que recuerda al estado de vigilia de Machado. La poesía nos da la capacidad

¹²³ "La ensoñación que queremos estudiar es la ensoñación poética, una ensoñación que la poesía lleva hacia la buena inclinación, la que una conciencia que crece puede seguir" (PE, 16).

de maravillarnos.

La contemplación, que es todo lo contrario a un estado pasivo, es descrita por el filósofo como poder creativo que se traduce a acción en el poema. Este no es reflejo de un objeto de belleza inmutable y muda; es una acción concreta.

La sublimación: Es la actividad más esencial del hombre. Junto a la teoría del conocimiento, es considerada por algún crítico la base de la estética bachelariana. Es el último estadio en la morfología de las imágenes de Bachelard. Lo que de sorprendente o imprevisto tiene este estado constituye en el arte, en el proceso creativo, uno de los métodos fenomenológicos de Bachelard.

Hay que tener en cuenta que la fenomenología es para nuestro autor, más que una descripción de los fenómenos exteriores, una toma de conciencia de los fenómenos psicológicos.

Si hay estadio por encima de la sublimación sería el del sacrificio, tema en el que Bachelard realmente no entra. Menciona, sin embargo, un estadio de desprendimiento total, en el que es preciso ceder y desprenderse de todo.

Producto de la admiración es la visión: el poeta como visionario de mundos imposibles para el no-poeta. Enlaza además el sueño con la vigilia, ya que se sueña lo que se ve. El sentido físico de la vista se convierte en visión.¹²⁴

¹²⁴ "La voix aimée vient d'haut, reconnaissable et méconnaissable. Son charme, qui provoque la stupeur, s'exerce à la fois dans le registre de l'ouïe, de l'odorat et de la vue. Mais la vue, dans le demi-jour, devient vision... Quant au 'reueur' paradoxalement, il n'a jamais été plus éveillé" (Raymond, Romantisme, 24).

Esta, con todo lo que pueda encerrar de ilusorio, le permite acceder a un nivel superior de la realidad.

Para Thérrien la crítica onírica que Bachelard expone es una crítica visionaria, que guarda una relación profunda con el método de conocimiento, "acte de conscience et de connaissance... Elle est comme l'acte même de voir" (355). "Ver" implica aquí una percepción precaria de las verdades humanas y divinas. Ver es conocer.

Visión por la que el poeta expresa, además, el sueño de toda la comunidad a la que representa. Visión comunitaria de las cosas. Es la ensoñación como fenómeno colectivo. Porque no se sueña sólo.¹²⁵

H. Críticas

A Poulet le deja impresión de vaguedad el intento del filósofo por concretar el origen de la imagen. Cuanto más se orienta al psicoanálisis y a la fenomenología, más le parece que dicho origen toca con una profundidad indeterminada, sin relación alguna con el mundo objetivo. Por ello al querer definir la imagen no puede hacerlo sino por lo que no es, una especie de nada positiva, que lo es todo.

Sin embargo, el afán de describir e identificar las imágenes de forma específica le lleva, según Ehrmann, a una fragmentación en los puntos de vista generales de su obra.

¹²⁵ Para tratar de forma completa el tema de la ensoñación en Bachelard habría que mencionar sus conceptos de "animus" y "anima", referidos respectivamente al sueño y a la ensoñación.

Se prescinde aquí de ellos dado que su sentido y significado resulta irrelevante en este estudio.

No menos difusa resulta la relación que Bachelard establece entre ensoñación y destino. Al preguntarse por las raíces del mismo, y planteárselo como problema insoluble, nos deja con la respuesta de que "existe en cada hombre el destino de la ensoñación" (PE, 208).

¿Materialismo o neo-platonismo? Este último resulta sólo aparente, en opinión de Quillet.¹²⁶ Y aquí parece residir la falta de concreción de la filosofía bachelardiana. De hecho el propio Bachelard habla de un principio materialista para explicar su concepto creativo.¹²⁷

No logra nuestro autor sintetizar la realidad con lo sublime, la vigilia y el sueño. Su concepto de ensoñación carece precisamente de cotidianeidad, de ese esfuerzo (sacrificio, dirá Zambrano) diario por irse desposeyendo. Machado equipara "soñar el sueño" a "vivir." La ensoñación en él es vida. Bachelard en cambio llega a un contacto con la realidad sólo en momentos muy especiales (recordemos que califica la ensoñación de "cósmica", no de "vital" o "real"):

Hay horas en la vida de un poeta en las que la ensoñación asimila a lo real mismo. Lo que percibe

¹²⁶ "Bachelard est authentiquement matérialiste, c'est à dire, dans l'ordre éthique, épicurien. Son idéal de sérénité, d'ataraxie, de 'philosophie du repos' est l'écho intime de sa vision du monde scientifique et poétique" (Pierre Quillet, Bachelard: Présentation, choix de textes, lithographie par Pierre Quillet [Paris: Sheggers, 1964] 141).

¹²⁷ "l'homme, selon Bachelard, doit donc regarder et concevoir la matière comme une pâte ou une ressource inépuissable-tant pour l'imagination que pour la science; elle le rend, roi du cosmos, démiurge face à celui-ci, puisqu'elle vient servir à actualiser sa puissance transcendante de création" (Thérrien, 237).

es entonces asimilado. El mundo real es absorbido por el mundo imaginario (PE, 28).

Thérrien cree que en la obra del filósofo francés se pueden encontrar los elementos de una poética y estética trascendentales (120).

El propio Bachelard, sin embargo, al final de su estudio todavía duda de que podamos hablar de una Poética de la Ensoñación.¹²⁰ Contempla una distancia entre los documentos formados por la ensoñación y el poema mismo--distancia por cierto inexistente en la poesía machadiana--. Afirma que dichos documentos "son la materia idónea para ser convertida en poemas" (La poética, 239).

No ve de qué forma se puede conectar el proceso de la ensoñación con la expresión poética; pero deja el campo abierto para quien quiera intentarlo.

¹²⁰ "Si podiera constituirse una Poética de la Ensoñación..." (PE, 315). (El subrayado es mío)

III. 3 El sueño creador de María Zambrano

"El pensamiento de María Zambrano es verdaderamente un pensamiento poético"¹²⁹

A. Pensadora y poeta

Carlos Fuentes dijo, con ocasión de la entrega del Premio Cervantes, que algo muy importante habrían perdido las letras españolas si María Zambrano no hubiera escrito.¹³⁰

También se ha dicho de ella que su pensamiento sintetiza los de Ortega y Unamuno. Discípula del primero--y como tal, no fiel seguidora, sino recreadora, como nos recuerda Aranguren-- resulta uno de los autores más difíciles de sintetizar, dada la ilimitada variedad de su pensamiento.

No fueron pues improductivos los años que Zambrano pasó en el exilio, durante los cuales escribió el grueso de su obra. Ni menos lo ha sido su estancia en España desde su regreso definitivo, en 1984.¹³¹

¹²⁹ José Luis Aranguren, "Filosofía y poesía," El pensamiento de María Zambrano Papeles de Almagro (Madrid: Grupo Cultural Zero Zyx, 1983) 113 (a partir de ahora lo citaremos como PMZ).

¹³⁰ La pensadora recibió dicho galardón en 1988. Esta frase es original de José Luis Aranguren, y aparece en su artículo "Los sueños de María Zambrano", Revista de Occidente 12-13 (febrero 1966), 212.

¹³¹ Además de continuar publicando, su acumulado mérito intelectual le ha hecho objeto, en estos últimos cinco años, de los más altos reconocimientos a nivel nacional: En 1981, es galardonada con el Premio Príncipe de Asturias.

Publica su primer libro en México, en 1939, primero de una incansable producción literaria. Francia, Italia, Cuba, Puerto Rico y Suiza fueron igualmente testigos de su vasta creatividad. Esta se iba nutriendo de los aconteceres socio-culturales del momento, sin perder de vista en ningún instante el perenne latido del sentir español. Zambrano padecía con y padecía por España.¹³²

Resulta difícil desentrañar los distintos temas en sus escritos. Una de sus peculiaridades es precisamente la de establecer una relación encadenada que parece alargarse indefinidamente entre todos los campos posibles: literatura, filosofía, estética, religión, mística, etc. Es una forma en que la autora nos obliga, como lectores, a ser creadores; ella proporciona los elementos y nosotros entramamos la teoría.

Una de sus aportaciones fundamentales ha sido la de reivindicar la importancia, más aún, la vivencia que la temática del sueño ha tenido en la historia española en general y en su literatura de forma más concreta. Lo valioso

Posteriormente fue nombrada doctor "honoris causa" por la Universidad de Málaga. Obtuvo el premio extraordinario Pablo Iglesias, y ya en Madrid recibió en 1986 la medalla de oro de la comunidad, entre otros galardones, además del premio Cervantes mencionado al principio.

¹³² Durante su estancia en Cuba, Zambrano participa en la revista Orígenes, fundada por Lezama Lima, y con cuyos componentes ciertamente tenía Zambrano mucho en común. "Impregnada de misticismo católico", según Jean Franco (Historia de la literatura, 358), la revista agrupaba diversas tendencias, entre ellas la influencia de César Vallejo. "De entre sus filas--nos dice Rodríguez Sardiñas--surgen otros más dados a la fantasía que a veces linda con lo metafísico-- Chesterton, Borges--, al lado de lo puramente religioso o especulativo." (Orlando Rodríguez Sardiñas, La última poesía cubana [Madrid: Hispanova de ediciones, 1973] 16-17).

de esta actitud es la forma de hacerlo; recogiendo todas las piezas posibles--para Zambrano todo es aprovechable--construye este fabuloso rompecabezas de los ensueños.

Además del objeto creado, le preocupa el creador. La amplia visión que tiene del artista le hace ver la dimensión universal, y sobre todo lírica, que aquél vierte constantemente en su obra.

Ningún movimiento o actitud cultural afecta exclusivamente a una ciencia; más bien al contrario, las une.

María Zambrano lo resume perfectamente al afirmar que en el Romanticismo

poesía y filosofía se abrazan... Sin duda, algo divino tocan. Tocan lo divino que excede en ambas las fuerzas de un ser humano, y agobiadas por su peso, caen.¹³³

La propia escritora es prueba de ello al exponer una meditación filosófica totalmente lírica, tal como se recoge en el encabezamiento. Es un pensamiento poético; trata de lo poético, y avanza en imágenes poéticas.¹³⁴ Dedicada a este

¹³³ Obras reunidas. Primera entrega (Madrid: Aguilar, 1971) 150.

¹³⁴ De hecho considera que la razón poética es "quizá, la única que pudiera hacer, de nuevo, encontrar aliento a la filosofía para salvarse" Anthropos, 70-71 (1987): 65. También Unamuno se preocupó de tratar filosofía y poesía a la par. No le cabe duda de que aquélla adquiere todo su sentido en ésta. El poeta es quien puede darnos "un mundo personalizado ... el verbo hecho mundo;" el filósofo, si ignora lo que tiene de poeta, sólo puede ofrecer un mundo verbal, en el que discurren las palabras. Sólo el primero, "el vidente", es capaz de percibir que la vida es sueño, o, "que estamos hechos de la madera de los sueños", como dijo Shakespeare (Miguel de Unamuno, Ensayos Tomo I [Madrid: Aguilar, 1951] 579-83.

tema, junto a innumerables referencias repartidas por sus escritos, una obra concreta, Pensamiento y poesía en la vida española. Inicia su estudio remontándose al origen de esta dicotomía, que sitúa en Platón, quien en el fondo nunca pudo dejar de ser poeta. Tiene necesariamente que acudir al mito poético para revelarnos las verdades supremas. En ese momento todas sus razones quedan atrás, inválidas, ante la luminosidad del misterio revelado. Zambrano se pregunta: "¿Sabía Platón entonces que estaba haciendo filosofía?" (Pensamiento, 11).

La autora compara al poeta y al filósofo. El segundo, afirma, vive hacia adelante, alejándose del origen. El poeta se desvive alejándose de sí mismo, por amor al origen. Con esta fidelidad al secreto revelado vence la angustia.

El filósofo sabe lo que busca, y puede definirse. El poeta, en cambio, puesto que no busca nada, sino más bien encuentra, no sabe cómo definirse o llamarse.

Abrumado por recibir tanto, "cargado con una carga que no comprende del todo" se abre paso el poeta en este lugar de destierro. Tiene necesariamente que expresarla, aunque no esté seguro de lo que dice. Se siente, dice Zambrano, "morada, nido de algo que le posee y le arrastra..." (Obras, 144) El filósofo, sin embargo, se encuentra carente, y por ello su signo es la búsqueda.

Ella misma, que sintetiza ambas funciones, poeta y filósofa, nos presenta ya la paradoja de ver en cada una actitudes casi opuestas. Efectivamente ésta impregna la base

de su pensamiento, y lo describe de diversas formas.¹³⁵

B. Conocimiento

La aportación concreta de Zambrano toca de lleno con su teoría del conocimiento. La esencia del mismo es a modo de revelación que le es dada al poeta, y que éste convierte de inmediato en acción; acción que le permite interpretar la vida en su trascendencia.¹³⁶

Como método de conocimiento hacer poesía requiere una disposición concreta manifiesta en salir de uno mismo, actitud que ya vimos con anterioridad. El poeta se olvida de su propia existencia, si bien aun no sabe exactamente a qué se entrega. Tal es su confianza.¹³⁷

¹³⁵ " ... la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos inferos: uno más bajo, más hondo, mas sin salida, y otro la salvación total y completa"(Heraldo de Aragón 27 noviembre 1988) 13.

La paradoja se puede observar igualmente en los apartados que aquí hacemos del pensamiento de María Zambrano:

- en el conocimiento: acción y contemplación.
- Idealismo y realismo.
- Sueño poético y vigilia o despertar.
- Acción personal y universal del poeta.
- Temporalidad y ausencia.
- Palabra y silencio.
- Poeta itinerante y extático.

Zambrano insiste en la necesidad de no dogmatizar o encasillar--"nunca las cosas españolas son tan cómodas"--sino aceptar el sentido contradictorio de las mismas.

¹³⁶ "Lo que discurre se recoge obediente al movimiento de la inspiración, que religa ser y vida a la unidad, al corazón, al centro." José Angel Valente, "Del conocimiento pasivo o saber de quietud" Los Cuadernos del Norte II, 8, julio-agosto (1981): 6 (a partir de ahora lo citaremos como Los Cuadernos).

¹³⁷ "Toda poesía es servidumbre a un Señor que está más allá del ser" (Obras, 207).

Dicho olvido es el despertar a lo que nos ha creado y continúa sustentándonos. Y aquí reside la clave del auténtico saber, que Zambrano identifica con el de absoluto. La razón es sencilla: No nos conformamos con un conocimiento parcial; nuestra aspiración es al saber puro que Zambrano identifica con dicho absoluto.¹³⁸

La autora insiste una y otra vez en la no-intelectualidad del conocimiento. Este no es una ocupación exclusiva de la mente,

sino un ejercicio que transforma el alma entera, que afecta a la vida en su totalidad. El amor al saber determina una manera de vivir. Porque es ante todo una manera de morir, de ir hacia la muerte (Obras, 150).

efectivamente la visión--conocimiento--total nunca puede satisfacerse en esta vida; el ver en su plenitud "lleva consigo la tragedia" (El hombre, 128). Sólo puede darse con la muerte.¹³⁹

El esfuerzo es la condición que pone Zambrano para que se dé el conocimiento poético. Aporta, como revelación gratuita, la razón poética. Dicho conocimiento es intrínseco a nuestra

¹³⁸ "Lo absoluto ... ¿no responde acaso al ansia, a la necesidad de pureza, de 'un saber puro' de contenido, forma y función, que algunos hombres tienen?" (María Zambrano, El hombre y lo divino [México: FCE, 1973] 101) (a partir de ahora lo citaremos como El hombre).

¹³⁹ Evoca esta idea la visión de "El Aleph" borgiano; ese punto desde donde se ven todos los puntos, pero que es imposible de alcanzar (recordemos que el propio protagonista se pregunta al final si realmente vio el Aleph).

cultura. Por él logra el poeta el equilibrio entre lo individual y lo común; conserva intacta su intimidad al tiempo que participa en todo y se siente miembro de una comunidad universal.

Si retomamos por un instante a Bachelard observamos la diferencia en el proceso cognoscitivo entre ambos filósofos. Para el francés, conocer abarca tanto como puedan nuestra voluntad e imaginación. La capacidad expresiva es la que da mayor trascendencia.

Zambrano no puede concebir el entendimiento sin un elemento externo, la inspiración, que unifica el pensar. Se produce entonces un "sentir iluminante" que, síntesis del pensar y del sentir, es el que nos permite un conocimiento puro y sin meditación.

Conocerse a sí mismo entra de lleno en el campo del sueño; es saberse a sí mismo como figura soñada, como nos había enseñado Unamuno.¹⁴⁰

¹⁴⁰ El tema del sueño, en su sentido más amplio, podría constituir en sí mismo objeto de una tesis en la obra de Borges. El protagonista de "Las ruinas circulares" era un hombre "consagrado a la única tarea de dormir y soñar" (Antología personal [Buenos Aires: Sur, 1961] 68). En el poema "Ariosto y los árabes" el escritor define su vida como un "sueño presuroso."

La idea de un Dios que nos sueña, que veremos en Unamuno, aparece igualmente en el poema "Ajedrez":

Dios mueve al jugador, y éste a la pieza.

¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza

De polvo y Tiempo y sueño y agonía? (74)

El personaje central del poema "Everything and Nothing", tiene un encuentro final con Dios donde éste le dice: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra" (112).

El tratamiento extremo del tema es hacer que el personaje, como en "El Sur", vuelva a soñar su propia muerte.

En su estudio sobre el escritor argentino, Gabriela Massuh explica la concepción borgiana del sueño, aclarando que no implica, a la manera romántica, una forma superior de

Y éste es uno de los padecimientos del ser humano, el no haber podido asistir a su propia creación.

Los sueños son también el punto de referencia en el conocimiento para Carmen Conde. Ella lo sitúa además en una referencia física, los ojos: "Prodigáis en los sueños las imágenes / de lo que nunca conoceré despierta. / / Me entregáis / ardientes posesiones de infinito, / que en vigilia no tengo."¹⁴

Zambrano señala un "apego a la realidad" que de algún modo existe en nuestra cultura.

A pesar de su énfasis en el elemento inspirador, Zambrano no descarta la realidad, más concretamente la materia. El realismo es una forma de aproximarse a la vida, una especie de enamoramiento del mundo. Lo observa como parte intrínseca de nuestro sentir, del saber popular. Y aquí se produce de nuevo

conocimiento o una evasión de la realidad, sino más bien una intensificación de ésta. Llega incluso a concebir el sueño como estado de conciencia engañoso y ficticio; idea cuyas raíces están en Schopenhauer, como nos recuerda Massuh. La realidad que percibimos es tan engañosa como la que soñamos. Borges asiente con estas palabras del filósofo alemán:

¿Nosotros soñamos. ¿Acaso nuestra vida no es un sueño? Existe un criterio cierto que separe a la vida del sueño, a la ilusión de la realidad? El sueño confluye con la realidad y se confunde con ella" (Gabriela Massuh, Borges: Una estética del silencio [Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980] 130 cita traducida por la autora de la obra original).

Un estudio interesante del tema de los sueños en Borges lo desarrolla Jaime Alazraki en la "Estructura y Función de los sueños en los cuentos de Borges" en La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid: Gredos, 1974)

¹⁴: Carmen Conde, La noche oscura del cuerpo (Madrid: Biblioteca Nueva, 1980) 55 (a partir de ahora la citaremos como NOC).

la paradoja, precisamente porque no excluye el idealismo:¹⁴²

en ninguna otra parte del mundo, en ninguna otra cultura la conexión íntima entre el más alto saber y el saber popular, ha sido más estrecha y sobre todo más coherente (Pensamiento, 50).

Hay que entender aquí la inspiración mencionada como "el más alto saber", y el sentido realista de la vida por el "saber popular."

C. Poesía o creación. El poeta soñador

Hacer poesía es un acto de creación para María Zambrano. La creación primera que realiza el ser humano es la poética, con un material recibido, inspirado. De ahí que hablemos del carácter sagrado del poeta.¹⁴³

Cabe aquí la pregunta que se hace Carmen Conde; la duda sobre su esfuerzo creador:

¿Acaso el que yo cortara mis ligaduras, enunciara esta hoguera de locuras, traería más luz, quitaría

¹⁴² Esta relación con la realidad es lo que para Zambrano establece la diferencia entre la mística española y la alemana (prototipo de la europea). Comparando ambas en la última se observa el énfasis en la tiranía divina. Surge así una mística angustiosa, agonizante, que se agarra a la misteriosa potencia de Dios. Carece, como la española, de la misericordia que resulta de una visión realista, por la presencia de las criaturas. (Pensamiento, 49) Especifica también en la obra citada que idealismo y practicismo no se oponen, ya que aquél es el primer supuesto de la razón práctica.

¹⁴³ "La poesía es el saber primero que nace de este piadoso saber inspirado" (María Zambrano, El hombre, 211). Corrobora esta idea García-Posada, quien afirma el sentido de "revelación de lo sagrado, de la unidad primigenia" que tiene el discurso poético en Zambrano. (Miguel García Posada, "Los bienaventurados," ABC literario 28 Julio 1990: III).

sombras...? Pues bien; cúmplase la gracia. Tengo una voz en las entrañas. Quiero alumbrarla. (Por el camino I 266)

Y Zambrano parece responderle diciendo que el poeta no teme a la nada; desciende a ella para elevarla, mediante la palabra.

Es la totalidad del ser humano lo que tiene en cuenta la poesía. A ella se dirige para actualizarla. Haciendo metáfora Zambrano afirma que aquélla "desciende hasta la carne y sangre y hasta su sueño" (Obras, 128).

La disposición al olvido propio anula el problema de la existencia humana en el poeta. Este la resuelve entregándola; desprendiéndose, al mismo tiempo se siente colmado.

Y es que compartir es el principal objetivo de la poesía. El sueño, por una parte; que esa inocencia primera pueda ser transmitida a otros. Compartir además la soledad, "deshaciendo la vida, recorriendo el tiempo en sentido inverso, deshaciendo los pasos, desviviéndose." (Los cuadernos, 13).

Al igual que veremos en Conde, aquí el poeta tampoco se siente merecedor de la misión otorgada. Por eso se mantiene en disponibilidad, vacío. Está obligado a revelar el secreto; secreto que no se le comunica particularmente, sino en función de ser comunidad espiritual que él mismo crea con el público.

Vivir este estado le produce un sentimiento de melancolía, que para Zambrano es parte intrínseca del ser español; es "una forma de sentir la vida, de sentirla ante todo como tiempo irreversible; es sentir cada uno de los momentos de que el tiempo está compuesto" (Pensamiento, 63).

El poeta, el escritor en general, vive en constante comunión con un palpito universal, más allá de su lugar y hora. Su persona se hace

imprescindible para que aún aquello que en la ciudad ocurra y clame al cielo no se quede oculto bajo el silencio opaco, para que salte clamando a los cielos, y si fuera así, el escritor sería el corazón de la ciudad, su centro, el único que podría rescatar a la ciudad de haber sido desposeída de su centro, allanada en verdad.¹⁴⁴

1. Sentido temporal

El tiempo pierde su sustancia de forma natural en el desarrollo poético, por el hecho de que éste trata de remontarse continuamente hacia lo original y primitivo, desprendiéndose de los acontecimientos.¹⁴⁵

En el sueño, nos dice Zambrano, lo auténticamente real es la atemporalidad,¹⁴⁶ recordándonos a Bachelard con su "tiempo

¹⁴⁴ Juan Cantavella, "El pensamiento desterrado," Heraldo de Aragón 27 Nov. 1987, 67. Recuérdese que también entre los románticos habíamos visto la presencia de este sentimiento social para con el poeta.

¹⁴⁵ "Allí donde el espacio y el tiempo son vividos trascendentalmente y no simplemente habitados o gozados, aparece la palabra poética en su esencia misma--pensamiento, eidós--..." (Obras, 232). No menos relacionados aparecen en Machado los conceptos de poesía y tiempo: "La poesía es--decía Mairena--el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, ..." (Obras, 414).

¹⁴⁶ Dicha atemporalidad reside en el hecho de que el tiempo es relativo; "...es la relatividad mediadora entre dos absolutos: el absoluto que se nos da y el absoluto que

detenido" para la acción poética.

No es la anécdota, insiste la autora, o la historia lo más real en el sueño, sino esa atemporalidad que late bajo el mismo. La poesía en este sentido evoca "algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo, y que cuando se actualiza es éxtasis, encanto" (Obras, 197). Pero es que la esencia del tiempo es precisamente su fugacidad. Son sueños entonces que no se concretan en ningún tiempo, sino que presiden el destino.

En la atemporalidad se da además cierto modo de trascendencia que es "el signo de lo específicamente humano" (Obras, 48).¹⁴⁷ Por aquí llegamos al camino de la creación poética; la palabra da forma a la trascendencia; da "legitimidad poética" al soñar.

2. El sueño poético

Tres son los significados que Zambrano da al término "sueño": El sueño fisiológico, el sueño endotímico de la persona--esa zona del subconsciente donde se da el ser-- y el sueño creador, que nos hace libres. El sueño de la persona se identifica con el sueño creador. Es un sueño que propone una acción trascendente, acción poética, creadora. El sujeto entiende lo que ha visto, lo alberga y lo hace suyo. Entra aquí la responsabilidad, dimensión de la que carece el estado

inexorablemente se nos exige." Heraldo de Aragón, 27 Nov. 1988: 13.

¹⁴⁷ Para Zambrano el hombre "es el ser que padece su propia trascendencia" (Obras, 47).

onírico.

La ensoñación queda igualada a este tipo de sueño creador, engendradora de otros sueños.¹⁴⁸

Para Zambrano el sueño no es fin, sino medio, forma. Como tal no tiene valor, sino como punto de partida hacia otro estado superior. "Soñar es darse cuenta de la necesidad de un cambio, y es ya el cambio mismo."¹⁴⁹

El soñar del ser humano va unido a dos ideas fundamentales: a la esencia humana, a "lo medular de mi ser" que sólo recibimos en estado de sueño;¹⁵⁰ y la idea paradójica del despertar, fundamental en todo su pensamiento.

Soñar despiertos implica una participación activa por parte del sujeto. Al explicar en qué consiste, Zambrano busca siempre la forma que más requiera la voluntad del ser humano, que más activo le haga en el proceso creador. Así el término acción está presente en todas las etapas de este proceso: acción como conocimiento, como visión, etc. No cesa de recrearse una y otra vez; acto por el que continuamente estamos rehaciendo nuestras vidas.

Es el artista, como nos dice la propia filósofa, quien sintetiza visión y acción porque ambas residen en sí mismo:

¹⁴⁸ "Pero el pleno despertar es caer en otro tipo de sueño, el de la ensoñación, el "sueño creador," en el que el hombre se crea, se proyecta de cara al futuro" (Anthropos, 105).

¹⁴⁹ C. Gurméndez, El País, 4 mayo 1987: 6.

¹⁵⁰ En otro momento dice Zambrano que "soñar es el puente, el contacto que tenemos con nuestro propio y más íntimo e ineludible ser" (Fernando Muñoz Victoria, "Sueño y revelación" en PMZ 93).

"el arte verdadero disipa la contradicción entre acción y contemplación, pues es una contemplación activa o actividad contemplativa."¹⁵¹

El ser humano no ha nacido para quedarse en lo que es, o para ser solamente "sí mismo", como otros seres que reciben ya su vida hecha; "El hombre ha de hacerse su propia vida" (Obras, 47). O como el camino machadiano, que se va haciendo al andar.

La relación del sueño con la poesía es intrínseca. Y así entiende su existencia el poeta: un ofrecimiento en el que actualiza su sueño, sale de sí.

El propósito de la poesía es recuperar el sueño primero, "cuando el hombre no había despertado aún de la caída." Aquel sueño de la inocencia, que es anterior a la propia libertad. Poesía es, por tanto, reintegrarse, reconciliarse con esa otra realidad. Y el lograrlo es la creencia y esperanza del poeta.¹⁵²

El sueño pasa a la realidad de dos formas. Una, entrando súbitamente en la esfera del tiempo; acciones generalmente violentas. La otra forma cuenta con la poesía, y es cuando los sueños pasan ya a la vigilia, transformándose. Zambrano lo considera la realización poética; entrar en el reino de la

¹⁵¹ "El espejo de la historia," Anthropos Suplementos 2 (1987): 76.

¹⁵² "El poeta quiere reencontrar el rostro que había tras el sueño, la belleza medio oculta en la inocencia.... La poesía quiere libertad para volver atrás, para reintegrarse al seno de donde saliera; quiere la conciencia y el saber para precisar lo entrevisto" (Obras, 195).

libertad y del tiempo.¹⁵³

Llegar a conocer lo que al ser se le manifiesta en sueños es tarea de la vigilia. "Pasarlo por la realidad es despertarlo" (Anthropos, 109). El despertar es un conocerse a sí mismo; y el auténtico despertar es el de la vigilia, donde se produce el cumplimiento o acabamiento del sueño, "que rinde su existencia a la vida de la vigilia" (108-9).

Su vida se asemeja, desde esta perspectiva, a una trayectoria origen-destino; origen cuya luz es la que hace por cierto pasar de hombre a poeta, haber recibido el vestigio de esa luz original (en ese sentido es "un ser herido").

La secuela de ese origen perdido es la de tener que "hacernos" a nosotros mismos, y, en consecuencia, tener que estar escogiendo continuamente, forzados a una elección.

Zambrano observa que las criaturas tienen ya una naturaleza recibida a la que pertenecen; no han elegido por sí mismas. Son naturalmente constantes (el hombre, para serlo, necesita convertirse.)

Se plantea entonces la vuelta al paraíso perdido como regreso "a una naturaleza a la que pertenecemos."¹⁵⁴

El poeta no descansará hasta que todo con él se haya reintegrado a los soñados orígenes. No quiere volver solo,

¹⁵³ Si asociamos el sueño poético y el soñar despiertos estamos de nuevo tocando con Machado. Para él la vigilia equivale al sueño; tenemos que despertar de ella para poder entender el mundo poético.

¹⁵⁴ Volver a una vida natural equivale a reencontrar el origen, el ser originario que se es, en lugar de este "no-ser todavía que nos obliga a hacer, a elegir, a elegirnos" (El hombre, 313).

sino con todos; reintegración total. "Su en sí mismo no tiene sentido" (Obras, 197). Por eso su trayectoria poética es una búsqueda de la humanidad, en la que él actúa de vehículo.¹⁵⁵ Mediatiza y crea, desviviéndose. Busca la totalidad, que es para él la auténtica realidad poética; lo que ya existe y lo que aún no ha sido. "El poeta se afana para que todo lo que hay y lo que aún no hay llegue a ser."¹⁵⁶

D. El poeta itinerante

El amor es tal cuando logra mover.¹⁵⁷ El hecho de irse de forma total es entonces una salida de uno mismo; salida que, ejemplificándolo en San Juan de la Cruz, puede tomar dos direcciones, la religiosa y la poética:

No pareció necesitar (San Juan de la Cruz) la muerte para traspasar ciertos linderos, para marcharse. Y esto lo ha conseguido por dos vías: la primera, la mística ascética, la religión antigua asiática del Carmelo; la segunda, la poesía (El hombre, 187).

Nada más apropiado que las palabras de Abel Martín al afirmar que el pensamiento poético es pensamiento divino.

La presencia machadiana es evidente. El sentido de la

¹⁵⁵ "La actualidad plena de lo que somos únicamente es posible a la vista de otra presencia...." El poeta tiene que estar "saliéndose de sí, entregándose, olvidándose" (Obras, 206). Sólo de esta forma consigue su unidad.

¹⁵⁶ Claros del bosque (Barcelona: Seix Barral, 1977)
126 (A partir de ahora lo citaremos como Claros).

¹⁵⁷ "El amor hace transitar, ir más allá de todo proyecto, estar dispuesto al vuelo, para la partida siempre...." (Anthropos, Editorial, 64).

vida como ese continuo viaje posee un destino sabido, y el poeta vive entonces como si fuera un viajero que conoce y recuerda su ruta, e intuye el sentido de cada acontecimiento. Este recorrido lo realiza el alma en el tiempo y en el espacio. En el mismo lo más importante es "irse dejando."¹⁵⁸

No resulta difícil encontrar la relación entre el sueño y el concepto de viaje. Ambos implican un salir de sí en busca del ideal.¹⁵⁹

Fanny Rubio afirma en su estudio sobre María Zambrano que "el sueño conduce a los personajes de la literatura española y sobre todo a Don Quijote a un viaje..."¹⁶⁰

Zambrano observa en la sociedad actual una falta de sentido itinerante. Su fruto es la angustia existencial latente bajo una capa de indiferencia.

En el concepto de itinerancia reside sin duda el viaje al origen. La poesía en sí es ya una vuelta a lo primitivo, originario, cuya ausencia se ha estado sintiendo, porque "tiene el poeta nostalgia de ese espacio" (Litoral, 160).

¹⁵⁸ Es el mismo camino, en este caso la desposesión, que nos conduce también al origen del conocimiento, con el alma "desposeída de toda intención, desposeída de todo saber, desposeída de todo conocimiento, desposeída de todo y sola" (Antonio Marí, "Presencia de la revelación", en PMZ, 80).

¹⁵⁹ Si bien Bachelard no se ocupa mucho del tema, sí corrobora nuestra afirmación: "... los grandes viajeros son, antes que nada, grandes soñadores" (El derecho, 137).

¹⁶⁰ Fanny Rubio, "La palabra que va de vuelo," Litoral II (no cita año) 164. Para Muñoz Vitoria el sueño es la base de la existencia, y ésta consiste en un "salir de": "Son así los sueños, al par que fantasmas del ser, la primera forma de conciencia de sí mismo, o sea, la primera revelación del sujeto en su existir entendiendo por existir el salir de." (Fernando Muñoz Vitoria, "Sueño y revelación," PMZ, 95).

Nuestra búsqueda entonces no es tanto de algo nuevo cuanto de algo perdido que hay que restituir;¹⁶¹ de ese estado que es el único donde puede brotar la acción verdadera. Lo que produce aquí el paso del tiempo en los seres humanos es la nostalgia del tiempo perdido, que es a su vez el que trata de captar la poesía, tiempo poético.

En la memoria que tiene el ser humano de otros estados vividos entra su sentido de historia; sabe que "proviene de", sentido originario que le hace criatura errante que va buscando su lugar en el cosmos.

Esta añoranza le produce una melancolía en la que vive continuamente mientras se va desposeyendo de sí, acción que está en el fondo relacionada con el proceso purificativo que requerirá la ensoñación.

Casi todos los críticos relacionan la obra de María Zambrano con este aspecto: "pensamiento originario que va al encuentro de su propio origen y de su propio nacimiento...."¹⁶²

En el origen el hombre busca su libertad original, y es hacia donde dirige en todo momento sus pasos.

Sentirse originario es "estar saliendo de un lugar."¹⁶³

¹⁶¹ Zambrano contempla en este aspecto el cristianismo como rescate "que desde luego, tiene sentido en cuanto que es una devolución. Es decir que alguien (Cristo) paga con su agonía y devuelve al hombre su libertad y su ser. No se trata, pues, de algo que le sobreviene al hombre, sino que le es restituido ..." (Cintio Vitier, "Lecciones de María Zambrano", Litoral) 199.

¹⁶² Antoni Marí, "De Divina Inspiratione," Litoral 121.

¹⁶³ Anthropos, Sup.1, 108.

Busca también, al modo romántico, aquella inocencia primigenia nunca recuperada.¹⁶⁴ Pero María es consciente de que el paso del tiempo ha borrado de nuestra memoria este origen; ya no existe camino ni forma que nos enseñe a regresar a él. De aquí la misión del poeta, que a estos niveles se convierte en "guía", mediador.

E. El poeta, mediador del Nombre

1. La palabra

Poesía y palabra son unidad que lleva a ambos términos a una dimensión sobrenatural:

El poeta en su poema crea una unidad con su palabra ... El poema es ya la unidad, no oculta sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada tanto como humanamente es posible (Obras, 125).

Tal es el valor que le concede que habla de la palabra como hecho, acción lograda; no para el autor propiamente, sino para la comunidad. Es pues, en este aspecto, impersonal.¹⁶⁵

Hablar de palabra es referirse a una, la "palabra inextinguible", de la que proviene todo lo que de revelador pueda tener el lenguaje. Trasciende a todo suceso. Más que concepto, es esta palabra la que hace concebir. Zambrano la sitúa por encima del pensamiento y la emoción. Es la palabra

¹⁶⁴ "El laberíntico camino de la humana historia, en incesante búsqueda de la perdida inocencia". (María Zambrano, "Acerca del método. La balanza," (Anthropos, Supl. 2) 129.

¹⁶⁵ Aquí entramos ya en el concepto de lenguaje sagrado en el que la acción "se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero 'espacio vital' antes cerrado" (Obras, 225).

que espera el ser humano, y que trata de balbucear el poeta en sus versos.

Este es su esclavo, ya que se consagra a ella por entero. Su posición es siempre vigilante entre el sueño originario--no claro, nebuloso--y la claridad contemplada, exigida. "Es el héroe, el mártir que se consume por la poesía" (El hombre, 165).

La palabra es siempre un proceso doloroso. El poeta tiene que "perseguir, capturar y retener las palabras para ajustarlas a la verdad" (Anthropos, Supl. 56).

Mediante la palabra entra en el tiempo real, tiempo presente. Es un proceso voluntario, que requiere el acto personal.¹⁶⁶

La auténtica revelación, sin embargo, se da sin palabras. Por el silencio, que es revelado, se llega a una palabra que ya no es necesaria; palabra indecible, que libera el lenguaje y que proporciona el conocimiento puro. El poeta vive, no cabe duda, una angustia. Consecuencia de este padecimiento es la palabra, por la que aquél da su vida. Cómo comunicarla es otro de los temas preocupantes para la pensadora. Si el poeta es soñador, la palabra es necesariamente ese sueño compartido. Es la que nos permite articularlo. Sueño y realidad se abrazan con la palabra.¹⁶⁷

¹⁶⁶ El hombre "es la criatura que debe soñarse a sí misma" (Leonardo Cammarano, "Muerte y resurrección de lo sagrado," Anthropos) 101.

¹⁶⁷ José O. Jiménez denomina "creador de palabras" a Aleixandre en el citado estudio que sobre este poeta realiza (11).

El poeta vuelve a adquirir, gracias a ésta, el poder casi sobrenatural con que se revestía en el XIX. Jesús Moreno habla de una "estirpe velada de la historia", la de los poetas, "estirpe de hijos de una lejana sabiduría, tal vez una palabra escondida...."¹⁶⁸

La propia Zambrano afirma en este sentido que toda palabra alude a "una palabra perdida", la "palabra única, secreto de amor divino y humano" (Obras, 87).

Esta "estirpe velada" que acabamos de mencionar puede darse porque la palabra es universal, el símbolo de la comunidad entre los seres humanos; sin embargo, y he aquí la libertad de la paradoja, el poeta usa la palabra para expresar algo "que solamente a él le ocurre" (214); a la vez personal y cósmico.

En la luz se funden la palabra y el amor. Este es la luz de la vida, "palabra encarnada."¹⁶⁹ A estos conceptos se une el de verdad. La palabra de la verdad la reciben quienes van guiados por la certidumbre de la luz indeble.

La palabra, "engendradora de musicalidad," es la que forma el camino donde el lenguaje se va a anunciar no sin purificarlo previamente, "lavándolo, haciéndolo música"¹⁷⁰

La palabra es eje por el que el poeta se proyecta hacia

¹⁶⁸ Jesús Moreno, "La música, el número," Litoral 44.

¹⁶⁹ Zambrano recurre, como veremos más tarde en Conde, a elementos corporales para dar más fuerza a sus apreciaciones estéticas.

"La palabra es la luz de la sangre" parece la vivificación de la palabra encarnada que acabamos de mencionar (Obras, 356).

¹⁷⁰ Jesús Moreno, Litoral 51.

su creación. Es un espacio que sobrepasa su obra y a su propio vivir.

El poeta libera a la palabra, y ésta a su vez adquiere una dimensión social: el pueblo la necesita para reconocerse y realizar su destino, al que la palabra poética da un nombre. La misión del poeta es comunicarlo. Nombre que aquí toma la forma de conocimiento:

Conocerse a sí mismo es conocer el propio nombre, porque todos esperan ser llamados alguna vez por su propio nombre, ése que nadie conoce, ni ellos (Obras, 201).

A pesar de su multiplicidad de valores la palabra poética no pretende trazar camino alguno; quiere sólo "fijar lo recibido," dibujar el sueño, compartirlo.¹⁷¹

F. El poeta, víctima sacrificial

El irse desposeyendo, transformando, requiere la intervención de un mediador, guía, que nos enseñe el camino. Y éste es el poeta, quien en dicho proceso aspira a "ser del todo"; mártir que se consume en la poesía. La guía es también camino, sendero que se le revela al ser humano identificándose con su sueño creador.

Es, además, una forma de pensamiento, que en Zambrano queda elevada, junto con la confesión, a la categoría de

¹⁷¹ Aranguren apunta que el propósito de Zambrano es una especie de fenomenología de la "forma-sueño", tratando de comprender los sueños desde su pura forma y no desde su contenido. Llevar este método a la literatura es tocar con la "creación por la palabra" (209).

género literario.

Mencionamos aquí la confesión por la importancia que adquiere en la pensadora.

El poeta se va redimiendo, al igual que los demás seres humanos, por amor, que es el movimiento más esencial de todos los que padece la vida humana, donde se resume la condición del hombre. El auténtico cumplimiento del amor no se da sino en la muerte, ya que en el amor hay siempre un objeto inalcanzable.¹⁷²

Este dejarse la vida, morir en aras del amor nos lleva a otro criterio igualmente esencial en Zambrano: el sacrificio.¹⁷³ El esfuerzo, y por tanto la libertad personal, siguen siendo el centro de su filosofía.

El sacrificio es una consecuencia de un proceso encadenado que comienza en un despertar, como imagen del estado ensoñador, y termina en un conocerse, ya purificado, vencido todo lo que no es uno mismo:

Despertar, sin dejar de soñarnos, sería tener un sueño lúcido. Es el ansia que se produce y que se está a punto de lograr en ciertos momentos de la

¹⁷² Efectivamente el amor conduce a la entrega exigiendo de ese ser humano una ofrenda, un sacrificio. Amor, como afirma Valdés, que lleva al poeta a integrarse con la humanidad por medio de la soledad, y aquí lo relaciona con la misión del escritor; algo tiene de trascendental y de ofrenda "el escribir a solas." Es salir de sí, hacer algo, hacer "una verdad, aunque sea escribiendo" (Salvador Valdés, "Mariquilla, tu roete," Litoral) 174.

¹⁷³ Lo define como la "forma de trato universal ante cualquier forma y función divina" (El hombre, 38). Por otra parte el amor que integra a los seres humanos, que les conduce a su unidad y entrega, "exige ... un sacrificio" (El hombre, 64).

historia -individual o colectiva- cuando un pueblo despierta soñándose, cuando despierta porque su ensueño -su proyecto- se lo exige, le exige conocerse... 'purificarse' haciendo.¹⁷⁴

El sacrificio adquiere las mayores dimensiones. Es la base de la relación del hombre con la divinidad, posibilitando el momento sobrenatural, divino en el hombre.

La realidad se manifiesta en su raíz, se revela "originalmente". La vuelta a la infancia, a lo primigenio, se hace ahora presente por medio de la entrega personal.

El sacrificio es un padecimiento. La criatura que lo realiza se ofrece a cambio de los demás. El padecimiento de espíritu es lo que permite que haya historia; no la simple, específica, sino la verdadera historia. Por ese sufrimiento llegamos de nuevo a la vía del conocimiento.¹⁷⁵

La vida es para ser consumida en la acción más trascendente. Está abocada a la ofrenda, adonde llega más tarde o más temprano.

El sacrificio aparece unido al martirio.¹⁷⁶ El primero es el que le presenta al hombre su propia impotencia y

¹⁷⁴ María Zambrano, Delirio y destino (Madrid: Mondadori, 1939) 63.

Borges en "Las ruinas circulares" nos evoca la misma idea. El personaje principal "se purificó en las aguas del río" antes de disponerse a dormir para soñar. (Antología personal, 69).

¹⁷⁵ "... saber sacrificar y sacrificarse es la suprema sabiduría del hombre" (El hombre, 305).

¹⁷⁶ Como todos los términos que se mencionan, hay una connotación personal y literaria. El martirio para el poeta consiste en "perseguir, capturar y retener las palabras para ajustarlas a la verdad" (El hombre, 327).

limitación, padeciendo, al mismo tiempo, "la lucidez por la videncia" (Obras, 187).¹⁷⁷ La poesía es, en último término, padecimiento y sacrificio.

El sacrificio y el martirio son poesía.¹⁷⁸

G. El poeta místico

En el terreno de lo trascendental, hay que distinguir dos aspectos en la prosa de Zambrano: lo sagrado o lo divino y lo místico.

Valente afirma que uno de los procedimientos más característicos del método de Zambrano es "la sacralización de los textos profanos reinsertados así en la cadena del mito" (Litoral, 79).

El concepto que nos ofrecen sus estudiosos de lo sagrado es más bien vago.¹⁷⁹ Nuestra escritora lo identifica de

¹⁷⁷ El sentido visionario del poeta, ya mencionado entre los románticos y en Bachelard, queda también recogido por Eugenio Florit en su prólogo a los versos de José Martí, destacando, especialmente en sus Versos libres, "su don de vate, de veedor, de visionario de cosas extra y sobrenaturales" (José Martí, Versos, estudio prel., selec. y notas de E. Florit [New York: Las Americas Publishing Company, 1962] 30).

¹⁷⁸ "El camino escondido, el de la sabiduría secreta, el tercer camino, no se abre sin un guía y no se entra por él sin desprendimiento de corazón" (Anthropos, 78).

O como dice Zambrano en otro momento, "el conocimiento, es, pues, purificación" (Obras, 80).

¹⁷⁹ "Lo sagrado es para María Zambrano el fondo último, misterioso, enigmático e irreductible de la realidad" (Nieves

nuevo con el origen, no ausente de la ambivalencia que preside todo su texto; en este caso, avidez de lo otro, búsqueda de la identidad.

La propia Zambrano nos presenta la paradoja al enfrentar sagrado y profano. Son las dos especies de la realidad: el lado incierto, contradictorio y múltiple de la vida diaria, "el lugar de su lucha y de su dominio." Y lo sagrado, que es el orbe "donde se decidirá esta lucha" (El hombre, 42-43).

Sagrado es también lo misterioso, lo no revelado todavía. La poesía, antes que la filosofía misma, fue la que entró en el mundo de lo sagrado. Precisamente el gran problema de la filosofía ha sido y es "vencer esa oscura resistencia de lo sagrado" (77). Es decir, descubrir al ser hacedor, el origen de todas las cosas.

Nos encontramos también con los "males sagrados", referidos al campo físico--enfermedades--y moral, como la envidia, por el peso corrosivo y destructor que tienen.

A lo divino dedica María Zambrano una obra. Lo considera como ese aspecto más irrenunciable y hondo en el ser humano; esperanza que éste no puede abandonar y que transfiere continuamente a la realidad. Es acción, más que una palabra.¹⁸⁰

Una de las características de su obra es la de recurrir

Herrero, "El hombre, lo sagrado y lo divino," Anthropos, bibliografía temática) I.

¹⁸⁰ Acción relacionada con la necesidad que tenemos de proyectar continuamente un futuro. Zambrano se pregunta: "¿No podríamos ver en esa proyección hacia el futuro, la transferencia de este anhelo de una vida divina, de este contar con Dios?" (El hombre, 20).

a términos aparentemente opuestos que recuerdan el mundo de las paradojas místicas.

Valente confirma esta idea. Añade que el estilo, mezcla de lo simple y hermético en ella nos recuerda a veces la prosa de los místicos (Litoral, 79).

Decía el mismo crítico que Zambrano sacraliza lo profano. Y también lo contrario, habría que añadir: toma términos de la tradición mística cristiana y los utiliza en su sentido más amplio, si bien rayando a veces en la abstracción. El uso repetido de vocablos como "confesión," "comunión," "palabra encarnada," "sacrificio," "martirio," etc. inserta su prosa en una tradición muy propia de la literatura española.

Conviene recordar aquí la afirmación de Javier Ruiz sobre el surgimiento en Zambrano de un nuevo lenguaje y conciencia de los que también habían participado san Juan de la Cruz, Gracián, Cervantes, etc. Esta novedad no es otra que la recreación, en el ensayo, del espíritu de ensoñación fraguado ya en aquellos autores, y que Zambrano reaviva en una prosa poética y dramática a la vez.

Zambrano establece un paralelismo entre el vivir lírico y el espiritual--conocemos por medio del sufrimiento--; entre el caminar poético y el místico.

Los puntos aquí resumidos podrían aplicarse a cualquiera de los dos campos:

- Nostalgia por lo trascendente.
- Impresión, por tanto, de provenir y estar destinados a otra realidad; insatisfacción personal; melancolía.
- Insistencia en la necesidad del cambio, progreso hacia un

estado más perfecto. Y siempre por la vía del esfuerzo y del amor.

- El amor aparece siempre como un elemento trascendente. Es el método continuo que Zambrano identifica con la luz, entre la vida y la verdad.

- El esfuerzo (ascesis) infatigable a todos los niveles: por despertar, por mantener la vigilia, por cumplir el destino, etc.

- Desposesión de sí mismo a través del sacrificio. Y si es necesario, pasando por el martirio. El poeta, como el mártir, "no se pone a salvo de sufrir la inacabable persecución ..."
(El hombre, 69).

El sacrificio y el sufrimiento en general son métodos de conocimiento.

- Actitud positiva ante la muerte. A menudo Zambrano da por sentado el deseo de morir, frecuente en los místicos:

Por largamente que un ser humano haya suspirado por morir, sólo el 'Fiat' de la muerte se lleva el último suspiro y ese desfallecimiento del que ya no es posible volver en sí."¹⁸¹

Aquí parece estar manejando dos conceptos de la muerte: interior, a uno mismo, y física. Es frecuente encontrar en la escritora esta dualidad donde la vida se presenta como una serie de muertes--abandonos-- progresivos de uno mismo, hasta el despertar final; idea a la que volveremos con Carmen Conde. Y es que la muerte, en definitiva, es "el comienzo, la

¹⁸¹ Claros, 131.

revelación de la vida verdadera, la entrada en ella hecha visible" (Anthropos, 73).

III. 4 Bachelard y Zambrano. Dos modos de ensoñación

Dado que ambos filósofos teorizan sobre la ensoñación, y frecuentemente con la misma terminología, se hace necesario comparar sus contenidos.

La belleza es eje del pensamiento en Bachelard.¹⁸² Para Zambrano es el amor--no sin la belleza--,¹⁸³ movimiento esencial de la vida humana.

Se puede hablar de un proceso humanizante y social en la ensoñación de Zambrano, frente al más bien teorizante de Bachelard. Evadirse de la realidad va unido, para el filósofo francés, a la entrada en el mundo de sus sueños:

Quando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las 'preocupaciones' que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de los demás, cuando se vuelve realmente el autor de su soledad, cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser (PE, 260-1) (subrayado del autor).

Es un estado "antepreceptivo", fuera del campo del

¹⁸² "Chez Bachelard, en effect, tout commence et tout finit en beauté. De sorte qu'on peut dire que, pour ce philosophe, la vision esthétique - qui rejoint directement l'éthique - est toujours la plus fondamentale" (Thérrien, 129).

¹⁸³ "Belleza y creación son la redención de la carne mediante el amor" (Obras, 163).

razonamiento. Bachelard insiste además en la tranquilidad que acompaña al estado de ensoñación.

Estas características no encajan definitivamente en la concepción de María Zambrano, quien ya parte de que la poesía es sobretodo un "vivir según la carne." (Obras, 150).

Más que evasión Zambrano nos habla de trascendentalidad que en el sueño toma forma por la palabra. Ve la posibilidad de que la creación poética, así como otros tipos de creación artística, sean categorías del vivir humano (Obras, 48).¹⁸⁴

Zambrano ve además la necesidad de descifrar--no de analizar-- la experiencia onírica, esto es: verla a la luz de la conciencia y de la razón, "razón poética que es a la par metafísica y religiosa" (Obras, 50). Aquí nos ofrece de nuevo una imagen totalizadora del ser humano a través de la experiencia del sueño.

La importancia de la palabra es fundamental en los dos autores. En Bachelard, es el centro del sueño--poeta como "soñador de palabras"-- y de la ensoñación; ésta "... descubre las profundidades en la inmovilidad de una palabra" (PE, 79). Si Bachelard verbaliza el proceso, Zambrano lo pone en acción; crea el lenguaje; libera la palabra (El pensamiento, 114). Esta es, además, vehículo que descubre la realidad, convirtiéndose entonces en la verdad del ser humano.¹⁸⁵

Bachelard hace de los elementos naturales punto de

¹⁸⁴ Siempre y cuando, especifica Zambrano, se admita el contenido de cierta clase de sueños como la primera forma de conciencia hacia lo trascendente.

¹⁸⁵ "La palabra sagrada es activa, operante, palabra-acción... acción reparadora, re-creadora..." (Obras, 223).

partida de su búsqueda. También Zambrano, pero pasados por el amor; éste exige habitar el fuego y la luz, y el agua desde donde todo fluye.

La salida de sí, común a ambos filósofos, se convierte en Bachelard en una vuelta a la infancia, que de alguna forma no pasa del recuerdo evocador.¹⁸⁶ Si bien en Zambrano es volver al origen, lo hace con una perspectiva de nuevo llena de acción; el poeta desea concelebrar la pureza originaria. Es, además, un regreso para proyectarse en el destino.¹⁸⁷

La metáfora es para Bachelard un fenómeno de la naturaleza, proyección de la naturaleza humana sobre la universal.

En Zambrano es más que una figuración retórica. Reúne lo sagrado y lo social: son imágenes reveladoras que expresan la cosmovisión de una cultura. Son restos de lo sagrado.

La misión del poeta es otro de los puntos que ambos filósofos tocan. Con Bachelard su misión es soñar, ser soñador de palabras, y presentar, traer de alguna forma el universo cósmico fruto de su imaginación.

Para María Zambrano el poeta es guía, mediador de los seres humanos; el que les enseña el camino hacia su propio

¹⁸⁶ Bachelard señala la infancia "que permanece en el centro de la psiquis humana" (PE, 164), y la fuerza que su presencia tiene: "Debe haber una gran tensión de infancia en reserva en el fondo de nuestro ser para que la imagen de un poeta nos haga revivir repentinamente nuestros recuerdos y reimaginar nuestras imágenes..." (175).

¹⁸⁷ Amparo Amorós interpreta la salida de sí como respuesta a una llamada, en una forma de amor que le lleva a la unión mística "con el otro, lo otro" (Amparo Amorós, "La metáfora del corazón" en PMZ 49).

origen. Este concepto está necesariamente unido al de sacrificio, que tanta importancia adquiere con ella.

Misión pues redentora y social la que el poeta adquiere con Zambrano, hasta dar la vida si es preciso.

Uno y otro hablan del amor filial. Para Bachelard es el primer principio activo de las imágenes, fuerza proyectante de la imaginación, que coloca a aquéllas bajo la perspectiva maternal. El sentimiento por la naturaleza es el sentimiento filial. Ambos aspectos se unen a la creencia bachelardiana de un núcleo de infancia que permanece, si bien sólo se hace real en los instantes poéticos. Los sueños nos hacen revivir "todos los grandes arquetipos de las potencias paternas y de las potencias maternas" (PE, 191). Nos remontan por tanto al origen.

También sucede en Zambrano, si bien ahora se trata de una filiación sobrenatural. Volver al Padre es recuperar el ser originario, la relación primera con todas las criaturas.

Zambrano entiende por tanto la filiación en función de una divinidad: "... ser simple criatura, simple hijo de Dios" (El hombre, 317).

Ambos escritores señalan la necesidad de la soledad en el proceso creativo. Refiriéndose al escritor, Zambrano afirma que sólo en la soledad siente la sed de verdad que colma la vida humana.

El poeta se encuentra consigo en una soledad creadora, afirma Bachelard, no vacía o inconsciente; estado, por cierto, que se da también en la poesía machadiana.

Cuando se trata de entrar en la espiritualidad Bachelard

la lleva al campo de la poesía, afirmando que ésta proporciona la fuerza espiritual a la imaginación y voluntad. No entra en ningún otro tipo de relación o existencia de la divinidad.

Ya se ha visto en Zambrano los distintos niveles que aquélla adquiere. En cuanto al poeta, es él quien suple la función del Dios desconocido. Acepta el misterio último que encierra, lo inaccesible de Dios; se entrega a ello sabiendo que es su origen.

El poeta adquiere carácter sagrado, cumpliendo una misión más allá del mismo, siempre en base a una inspiración.¹⁸⁸

La diferencia fundamental entre los dos filósofos parte de sus respectivos conceptos vitales, más que poéticos, arraigados indefectiblemente en sus propias literaturas.

Si en Bachelard hablamos de una ensoñación imaginativa, en Zambrano es puramente activa, vital, exigiendo toda la voluntad y participación del poeta, hasta aquello que todavía no es y está más allá de sí mismo: su ensueño. Es el vivir muriendo,¹⁸⁹ en el sacrificio diario, humano y poético.

Se trata de asumir la tragedia, el "fracaso originario," que para el poeta no es un problema, ni por tanto intenta resolverlo:

La poesía no se pregunta, ni toma determinaciones, sino que se abraza al fracaso y se hunde en él y

¹⁸⁸ "El poeta no acaba de saber lo que dice, ni menos aún cuándo lo dirá; habitado por un saber de inspiración, nada extraño es que se sienta y sea sentido primeramente como habitado por un dios que en él se manifiesta" (El hombre, 211).

¹⁸⁹ "... el que de veras ama, muere ya en vida" (El hombre, 275).

hasta se identifica con él (Obras, 261).

En Bachelard hemos presenciado la perspectiva del sueño desde y para la imaginación, punto desde el cual se teje la palabra, se la sueña.

Zambrano, sin ignorar la última, obliga al sueño a convivir con la realidad, con todo el lirismo que contar con él implica. Sintetiza ambos en el despertar, destacando la importancia del proceso creativo.

Carmen Conde, como veremos, lleva este lirismo a sus últimas consecuencias haciendo de vida y poesía--sueño--dos realidades que no cesan de complementarse, y en las que la ensoñación aparece como su síntesis poética.

III. 5 Unamuno

Se hace imprescindible traer aquí la voz de este pensador dada la similitud de conceptos en el tema que tratamos. Dicha semejanza, más que posibles influencias, refuerza un mar de fondo común por el que se abre esforzado paso nuestra literatura desde sus orígenes.¹⁹⁰

El tema "realidad/ficción" no es nada nuevo para cualquiera que esté algo familiarizado con la novela unamuniana. El autor sueña sus entes; éstos serán tan "reales" cuanto él mismo quiera.

Algo similar con nosotros; somos también producto de un sueño, el sueño de Dios. "¿No podremos decir que los sueños están hechos de la misma madera que tocamos y sentimos en nuestras entrañas espirituales?", se pregunta Unamuno.¹⁹¹

La angustia humana viene del temor al despertarse, y convencernos así de la mentira del sueño. Entonces, despertarnos significa dejar de existir. Nuestra súplica continua, nos recuerda Unamuno, es la de "¡Suéñanos, Señor!"

La paradoja surge inmediatamente; luchamos, de un lado, contra la imposición de ser soñados, y de otro el no querer

¹⁹⁰ Unamuno es uno de los autores tratados por Zambrano en su estudio sobre los intelectuales españoles durante la guerra civil: Los intelectuales en el drama de España y ensayos y notas (1936-1939) (Madrid: Hispamerca 1977). Lo considera precursor de la filosofía de Heidegger por la rebeldía que siempre manifestó ante la muerte. Entre todos los pensadores que han hecho de la muerte objeto de sus escritos, el único, quizás, que toma esta actitud. Zambrano lo califica por ello de antisenequista.

¹⁹¹ Recuérdese la referencia hecha anteriormente al poeta como vidente de la vida/sueño calderoniana y de la concepción del mismo tema por Shakespeare.

despertarnos del sueño. Cada cual aporta su propia rebeldía al tiempo que participa con Dios en la tarea incesante de ser creado, soñado. Colaboramos con el mismo Ser contra el cual nos rebelamos.

Si esto somos nosotros, el mundo no es más que "el sueño que todos soñamos, el sueño común" (50).

El paralelo con Zambrano en este aspecto no puede ser mayor. También para Zambrano somos seres soñados:

Sombras del sueño de Dios. Mi vida no es mi sueño, y si la sueño es porque yo que la sueño, soy soñado. Dios nos sueña y entonces hay que hacer que su sueño sea lo más transparente posible, reducir la sombra a lo menos, adelgazarla.

(Anthropos, Supl. 4)

La tragedia sigue siendo calderoniana: el haber nacido, ya que pretendemos así hacer real el sueño. Edipo la personaliza, en opinión de Zambrano, y en aquélla el temor constante de "no reconocer al Padre ni reconocerse en él"; de no llegar nunca a identificarnos con quien nos está soñando.

En ambos pensadores, el amor a lo soñado es la única condición para que ese sueño sea fecundo; amor que "no duerme, sino vela".¹⁹² Velar que es un soñar despierto, y nada tiene que ver con el dormir.

Unamuno establece la diferencia entre el acto cotidiano de dormición--ser objeto de sueño sin conciencia de ser soñado-- y dormir velando, cuando pasamos a ser sujeto y

¹⁹² José Ferrater Mora, Unamuno. Bosquejo de una filosofía (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957) 51.

objeto del sueño; del nuestro propio, que nos está constituyendo, y del que nosotros creamos (lo que llamamos ficciones).

La plenitud máxima del ser humano consiste en un dormir velando y despierto, donde se produce la doble conciencia que acabamos de mencionar.

Hay que despertar del sueño y pasar por la paradoja:

Sólo quien acoge a la vez lo racional y lo irracional podrá proclamar, frente a la 'vanidad de vanidades', la 'plenitud de plenitudes' (Ferrater Mora, 53).

Analiza la ya clásica locura quijotesca, identificándola con el ideal; sinrazón que contiene en sí todas las razones, y que sintetiza el soñar de nuestra historia.

Veíamos en Zambrano el sentido comunitario del poeta como el único posible a su misión. Coincide en ello Unamuno al afirmar la preponderancia de los ideales comunales; éstos no pueden pervertirse, ni ser cambiados o falsificados. Encierran una fuerza superior. Los ideales individuales, sí que con el tiempo pueden ser abandonados.

La importancia de la palabra es otro de los puntos comunes entre ambos pensadores.

Es base del acto creador, que se convierte, con la palabra, en acto poético. Es también ésta la que conforma el diálogo, con otro sujeto o interior, con nosotros mismos. Aquí ve Unamuno igualmente el ejemplo de la paradoja; bajo la apariencia de un monólogo, estoy autodiálogo.

Si antes dijimos que es necesario despertar, ésta va a

ser precisamente la misión de la palabra poética: animar, remover las almas "para conjurarlas a despertar de su sueño momentáneo y a sumirse en otro sueño más sustancial y duradero: en el de lo eterno" (109).¹⁹³

Es volver a empezar, y para ello es necesaria, aquí también, la purificación. Sólo de esta forma lograremos que utopía y realidad se fundan, idea que nos remonta a nuestra ensoñación.

Definir el límite entre realidad y ficción en Unamuno es prácticamente imposible; ni él mismo lo hace:

"Ser hombre de carne y hueso, o sea de los que llamamos ficción, que es igual" (111). Es decir, dos aspectos de un mismo ser que es comprensible únicamente desde el punto de vista de la creación. El mismo criterio hay que aplicar entonces a los personajes unamunianos, quienes también necesitan de ambos planos, realidad y ficción.

A los hechos--realidades--hay otra realidad que les trasciende; por eso aquéllos no bastan para definir la realidad.

La línea divisoria entre esta realidad y la otra queda pues perfectamente indefinida. El propio Unamuno afirma que, además de lo que es, en sí, a la realidad hay que añadirle "lo que se quiere ser." Le atribuye dos características, que coinciden con algo de lo que hemos atribuido al sueño: el moverse y la fidelidad, el no cesar nunca.

El llamado realismo sabe que no está reproduciendo sino una

¹⁹³ Otorga a la palabra todo el poder; por ella "nos podemos destruir o convertir, perder o salvar" (Ferrater Mora, 101).

parte de la realidad, ya que, para reproducir auténticamente, tendría que contar siempre con lo que la realidad "no quiere ser" (además de lo que es y lo que quiere ser).

Es real, en definitiva, "lo que siente, sufre, compadece y desea" (Ferrater Mora, 132).

CAPITULO IV

LA ENSOÑACION COMO POETICA. CLAVES.
UN EJEMPLO EN LA POESIA DE CARMEN CONDE

A. Elementos de la ensoñación

En su imprescindible estudio sobre la Poética, Lázaro Carreter afirma que ésta, a diferencia de la teoría literaria, trata de formarse a partir de ciertos principios coherentes que son sus puntos de referencia.¹⁹⁷

Se han analizado aquí aspectos que, en distintas épocas y autores, coinciden en formar el sentido ensoñador. Los proponemos como esos principios que constituyen nuestra poética de la ensoñación. En Carmen Conde quedan divididos en tres apartados: lo subjetivo, lo objetivo y lo sintético.

1. Lo subjetivo

Abarca las nociones que, contribuyendo a formar la ensoñación, parten de la experiencia y visión personal de la escritora. Sugieren una actitud que, si bien coincide esencialmente con la de otros poetas, ofrecen una obra "cruzada por el ancho y hondo río de sangre y pensamiento, de corazón y sensualidad de su autora" (Obra, prólogo 23).

a. Salir de

¹⁹⁷ Fernando Lázaro Carreter, Estudios de poética (Madrid: Taurus, 1986) 17.

"Lo fugitivo representa la idea de la identidad."¹⁹⁸

Las consecuencias que a nivel poético puedan resultar de la capacidad ensoñadora parten de un hecho imprescindible a la ensoñación: la salida de uno mismo, el irse, movimiento que permite al poeta y al escritor en general superar las coordenadas espacio-temporales e intuir otra realidad, trascendiendo la que ya vive.

"Salir de" es también parte del proceso creador; ya que la poesía en sí es parte de un devenir que se va trascendiendo continuamente hacia la verdad, como nos recuerda Ciplijauskaite. No cesa por tanto.

García Lorca utilizaba esta metáfora para explicar la inspiración: "Se vuelve de la inspiración--dijo--como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje" (Ciplijauskaite 79).¹⁹⁹

Este viaje nunca puede estar tan desconectado del presente que no se relacione de alguna forma con el origen y visión de la poeta. Será, por tanto, en la mayoría de los casos, un movimiento paradójico, ya que junto a la tendencia de salir estará la de permanecer en sí misma.

Y es que llegar a nuestra raíz inicial implica necesariamente un recorrido. Varios de los poemas carmencondianos expresan en el título mismo este contenido:

¹⁹⁸ Enajenado mirar, Obra (875).

¹⁹⁹ El autor está refiriéndose aquí también al proceso creador: no se puede escribir bajo "la fiebre" de la inspiración. Narrar lo recibido después del viaje nos obliga a meditar.

"Ascendiendo", "Descenso", "Yendo", "Destierro", etc. La paradoja en este tema no puede ser más obvia. Es el desdoblamiento esencial para tratar de expresar una presencia simultánea en dos mundos; el presente y el del ensueño; permanecer e irse:

... Hoy,
de paso, sólo de paso, es
quedarse aquí siempre.²⁰⁰

Y la impresión continua de que todo pasa, nada queda.

De nuevo estamos hablando de una actitud vital, más que de un recurso literario, que sitúa a la poeta a tono con el cosmos; actitud que se une a valores fundamentales como el de la libertad.²⁰¹

En su biografía Carmen Conde menciona este aspecto como tema incesante en su vida y obra: "Mi permanente ansia es la de ir. Hasta he cantado lo de ir, e ir sin descanso." Impresión casi irracional: "... lo de ir constituye mi razón menos razonadora."²⁰²

El incesante viaje del poeta tiene un fin: irse despojando de esta vida -"Pasar y no dejar nada / de la propia sangre, del frustrado gozo"- para configurar poco a poco su otra imagen,

¡Hay más allá, hay más allá! ¡Hay
una creación fuera de la nuestra! (Devorante 849)

²⁰⁰ La noche oscura del cuerpo (Madrid: Biblioteca Nueva, 1980) 41. (A partir de ahora lo citaremos como NOC).

²⁰¹ "Ir. Aceptar es ir" (Cráter, 76).

²⁰² Por el camino, II 215-17.

y no dejarse atrapar por este mundo: "Si camino... / voy creyéndome fuera del imán de la vida..."²⁰³

La fuerza opresiva de este mundo se le presenta en un momento determinado como "los caballos de la noche" (con el eco de "los heraldos negros" vallejianos), a los cuales su ensueño le ayuda a evadir: "Pero yo iré tan ligera y hacia tal apretada alegría, que ninguno de ellos me podrá alcanzar."²⁰⁴ Ir es especie de peregrinación a la que Conde concede un sentido casi místico--";Ah, la gracia inmarchitable de la fugacidad!"--²⁰⁵

En su estancia en Santiago de Compostela, evoca precisamente al santo peregrino por excelencia:

¿Fue guerrero, fue santo? Junto a él, peregrina,
yo deslizo mis fuentes de soñar ...²⁰⁶

Seguir es una forma de mantener el sueño. En el poema "Sostenido ensueño" la poeta recomienda que para mantener éste es necesario no pararse ";... por nadie ni por nada!", porque "Un ser como tú, cuando se para, ya no puede cantar" (168). Frase que se podría aplicar a todos los poetas.

En uno de sus versos la poeta equipara la idea del viaje

²⁰³ Iluminada tierra en Obra, 485. (A partir de ahora lo citaremos como Iluminada).

²⁰⁴ Sostenido ensueño en Obra, 167. (A partir de ahora lo citaremos como Sostenido).

²⁰⁵ Mío en Obra, 231.

²⁰⁶ Mi fin en el viento en Oobra, 306. (A partir de ahora lo citaremos como Mi fin).

Coincide Alvar en la idea expresada en estos versos al referirse al léxico utilizado en Cráter; no sin su aspecto paradójico, nos hace pensar en el ser humano como peregrino.

a la de obediencia: "Todo es un viaje. Todo es obediencia."²⁰⁷ Resultaría casi incomprensible esta igualdad sin considerar que la salida de uno mismo es parte de la misión del poeta. Sobran las citas en un tema tan común en nuestra literatura que tiene incluso su símbolo: El Quijote.

Conde se encuentra abocada a un estado tan impuesto como aceptado:

Y vamos. Estamos yendo
como dos trozos de piedra
lanzados por una honda
que no descansa en su guerra.²⁰⁸

La misión otorgada se acepta precisamente mediante el movimiento: "Aceptar es ir... Correr a la par que el río... Abandonarse a la tranquila posesión del momento" (Cráter 76).²⁰⁹ Siempre predestinada, la autora intuye un destino especial en este ir: "Yo te auguro que todo se sumará a tu movimiento" (Sostenido 167).

En el poema "Ascendiendo" el título mismo nos sitúa ante un movimiento que implica la salida de sí hacia lo soñado; en este caso, las ciudades de esa otra tierra prometida:

Las ciudades del sueño se revelan:

²⁰⁷ Corrosión en Obra, 80.

²⁰⁸ Los monólogos de la hija en Obra, 570. (A partir de ahora lo citaremos bajo Los monólogos).

²⁰⁹ Por eso invita a retirarse a los que no crean en esta misión:

Los que no creen en el camino que hay para ir,
que se aparten.
Los que perdieron su camino antes de emprenderlo,
que se quiten de en medio (Devorante 854).

...

dentro de la copa de mi ensueño...

Y subo hasta cogeros, subo rauda,

inequívoca, lanzada,

por un grito de amor buscándoos siempre (345).

Los verbos aquí utilizados, "subo", "buscándoos", y los adjetivos, "rauda", "lanzada" otorgan a los versos esa movilidad mencionada. El hecho, además, de caminar por ciudades, le da al verso un escenario aun más amplio. La animación no puede ser mayor:

Seré la transeunte de esa noche

que os vibra como yo latí la aurora.

...

Amplísimas ciudades movedizas,

...

Así que yo los brazos avanzaba

queriendo poseer, despierta, aquello,

subíais otra vez en humo rojo,

alzándoos a vosotras,

recluyéndoos. (El subrayado es mío.)

No olvidemos los dos primeros versos citados: El sueño, como idealización en este caso de las ciudades, se revela dentro del ensueño, actitud de la poeta. Cuando intenta "poseer, despierta," el sueño, éste se desvanece. Este ejemplo confirma lo que ya sabemos: lo soñado no es para poseerlo aquí, ahora, ya que pertenece a otra realidad. Es para vivir a su luz. Esto explicaría el sentimiento de nostalgia en los poetas que comparten la ensoñación.

Refiriéndose a sus años de juventud dice de sí misma: "Por ello había la imposibilidad de permanecer, relajarse en un tiempo, acotar un espacio." Se sabía destinada a ir, sin conocer exactamente los límites: "Ir, sí, ¿hasta dónde y hasta cuándo?"²¹⁰

b. El recuerdo. La espera

Todo sueño comienza por una marcha atrás en el tiempo. El sueño está necesariamente unido al recuerdo.²¹¹ El poeta es por antonomasia soñador desde que nace, y así crece, con la convicción última de que esos sueños no se cumplen en esta vida: ";... /mis sueños del amor que nunca llega / colmando aquel soñar de tanto espíritu!"²¹²

Surge, como consecuencia, la nostalgia romántica por lo conocido, más perfecto, si bien no disfrutado. Tememos "que las cosas se deshagan" antes de que nos dé tiempo a enlazarlas con ese pasado tan familiar, "al que se vuelve la cara con llanto de nostalgia" (Iluminada 498), y del que se espera una pureza total: "Y quedaremos libres del innoble deseo" (Noche 49).

Como cualquier otro aspecto en el poeta soñador, el recuerdo es una función perfectamente activa, que no sólo se

²¹⁰ Por el camino, vol.II 191-92.

²¹¹ Emil Staiger compara el efecto del pasado en la obra del narrador y en la del poeta. Para el primero, como tal objeto de la narración el pasado pertenece a la memoria. Si lo vemos desde la perspectiva lírica, el pasado "es un tesoro del recuerdo" para el poeta. (Raúl H.Castagnino, Tiempo y expresión literaria [Buenos Aires" Ed. Nova, 1967] 37-38)

²¹² Mi fin en el viento en Obra, 320.

mueve y participa en el presente del poeta, sino que lo condiciona:

En medio del fluir, como una piedra
recargada de secreto fuego vivo,
espera el que recuerda sin descanso... (Iluminada
464).

Espera que alcanza contenido recíproco; nosotros esperamos, pero también hay algo o alguien fuera de esta realidad que nos espera: "En algún punto celeste / (digo, por obviar lo otro) / se espera siempre, lo sabes, / que lleguemos, poco a poco..." (Los monólogos 569).

Alvar se refiere al poeta como "la memoria colectiva"; vida que repite existencias siendo su misión la de engarzar las distintas generaciones. Parece esta opinión un poco limitada. El recuerdo en Carmen Conde conecta, sí, con las generaciones más remotas; pero va incluso más allá de éstas.

Si bien a la poeta le interesan las manifestaciones de los seres humanos a lo largo de la historia, su punto de partida y auténtico recuerdo es ahistórico, de antes de los tiempos, es origen y destino, y por tanto punto de referencia de todos los sueños. Evocarlo es el acto de ensoñar. En definitiva, lo que el poeta está evocando es un sueño y recuerdo único.

Tocamos de lleno con la nostalgia. Cada acto que nos define como seres humanos es un acto de recuerdo. "Elegir es recordar", dice Carmen. Y también olvidar. Vivir es aprender a seleccionar mediante el recuerdo y el olvido. De nuevo con el sentido de misión responsable dice Conde:

Aprender todo eso me ha costado la vida.
 Y os la dejo en el mármol, por si alguno la
 hallara,
 y quisiera saber cómo se olvida tanto (Mi fin
 316).

Saber olvidar es dejar lugar para los nuevos recuerdos.

c. Origen. Infancia

Recuerdo y origen se identifican. Recordar es buscar lo que nos sueña antes de nacer, buscar nuestro origen universal.

A la importancia del momento presente se opone paradójicamente la vuelta al origen, a la infancia. Origen que a menudo se identifica con la naturaleza: "Tú, (mar), palpitante origen / de mi terraneidad" (NOC 52). Porque también la naturaleza clama ese regreso: "... flores / consumidas con ansia de volver al origen" ("Tierra" 53). Su madurez, como en el hombre, le lleva a perder la ingenuidad: "Hay que volver al primitivo tamaño / estas flores que tanto crecieron, / asfixiándonos ya ..." (Mi fin 302).

El ensueño permite al poeta conservar ese aspecto de la infancia que participa del sueño, y que le vincula con su realidad presente:

Dormida por los siglos se ha quedado,
 sin nadie que libere tanto sueño,
 la niña que me dio lo que yo he sido (Derribado
 699).

En Carmen Conde toma otra característica aún más intensa con su obra Júbilos escrita en 1934. No se necesita escribir

un libro de poemas dedicado a los niños para revivir el aspecto de la infancia. Pero en la poeta se producen ambos hechos.

En su prólogo Gabriela Mistral llama "contadora de la infancia" a Conde, y se extiende sobre este aspecto de su poesía. Cierra su breve estudio afirmando que las dos tienen por misión conservar la infancia de los seres humanos, "que muy fácilmente se seca en sus entrañas" (Obra 52).

Origen que está presente en todo, porque en definitiva ya hemos vivido en este mundo: "llevo, plenas, / seguridades de haber sido ya criatura."²¹³ La poeta dedica un poema completo al tema, que lleva este título, "Origen", en cuyos versos manifiesta la fuerza incesante de esta presencia inicial:

Y está cubriendo prados,
cadenas de montañas, ríos;
cubriéndote en el sueño,
en la vigilia,
con manos de creador inagotable.²¹⁴

d. Ausencia

El poeta que trasciende la presente realidad sale también de la dimensión temporal, como veremos. Es un desplazado, y de ahí su nostalgia. Su actitud esencial es de extrañamiento.

²¹³ Sea la luz en Obra, 352. (A partir de ahora lo citaremos bajo Sea).

²¹⁴ Vivientes de los siglos en Obra, 52.

Dámaso Alonso apunta que en todo poeta auténtico se produce necesariamente un distanciamiento. Este es a la vez necesidad de objetivar el sentimiento para poderlo manifestar.²¹⁵

El poema "Destierro" (Mi fin 307) refleja con gran acierto esa impresión de desajuste. "No tengo casa", es el verso que lo cierra.

No es suficiente haber nacido en este mundo; hay que creerse y querer ser parte de él. Carmen Conde manifiesta abiertamente lo contrario. Se siente ajena a su nacimiento, a su cuerpo y a su destino:

No quise nacer, fui nacida sin mí.
Yo fui viniendo a mi cuerpo indómito,
más parte del mundo que mía.
He sido huésped de una materia condenada,
y de su destino, ajeno a mi albedrío,
he de dar cuenta (Sea 333).

No es éste sin embargo el sentimiento de Conde:

Soy fiera de la tierra, soy su hija,
mas nunca fui del todo su criatura (Mi fin 308).

Esperar, una vez más, parece ser la única salida: "El que espere y sonría, ése verá la luz" (Mi fin 310).²¹⁶

²¹⁵ "El sentimiento no es sólo vivido, sino contemplado y configurado. Sólo objetivizándolo, el poeta logra darle expresión" (Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Gredos, 1952) 487.

²¹⁶ Corrobora nuestra afirmación el poema "Mientras se espera" (464). La poeta expresa de varias formas el sentimiento de ausencia que invade ese tiempo: la "ausencia plana" (de los montes), la "ausencia del amante," la "ausencia del amor."

La actitud que naturalmente surge en la poeta es la de una ausencia, personal y de las cosas. Ella no pertenece, ni nada le pertenece; todo es parte de un origen universal:

Busques por donde busques
encuentras que todo es suyo y que todo
le pertenece sin límites (Vivientes 525).

Sufre, en definitiva, el mismo proceso que la naturaleza desprendiéndose de sí misma:

... cómo
se aleja de sí mismo el cuerpo,
hasta hacerse igual a una seca
corteza de encina (Sea 362).

Su postura es también rechazo de la indiferencia que le rodea; su esfuerzo por soñar no ha dado totalmente su fruto:

.....
qué fue aquel mantener tenaz del sueño
mejor y más veraz que lo vivido?

Renuncio a mi presencia indiferente
en este mundo hostil, y tan ajeno...²¹⁷

En este concepto se produce un desdoblamiento de la personalidad, que se manifiesta de distintas formas:

- Hablar de sí misma como si se tratara de otra persona: "Furiosamente de mi cuerpo desligada, / ... / Ya me veo distante..." (Sea 342). Muestra en este sentido un progresivo desapego: "Siento infinito desapego / por los pedazos

²¹⁷ En un mundo de fugitivos en Obra, 622. (A partir de ahora lo citaremos bajo En un mundo).

mordidos al mundo" (363), hasta tal punto que se ve a sí misma como alguien totalmente extraño e inesperado: "Si ella esperaba verme, / yo no supe nunca que íbamos a encontrarnos, / y me quedé asombrada" (Iluminada 449).

"Hablando a la nada" es el poema que quizás mejor refleja la propia ausencia. Comienza negando su presencia: "... no estoy aquí, ni siquiera os hablo" (En un mundo 607). La aparente nada va tomando la forma del sueño de sí misma, tras su habitual diálogo con la tierra. Esa otra personalidad forma también parte de su ensoñación: "Y te velo despierta, como un sueño" (613).

"Pasión del sueño" es un largo poema escrito también en los 60 donde la poeta corrobora este desdoblamiento de la personalidad, producido ahora por el sueño. Se dirige a "Carmen del mundo", imagen que se le hace cada vez más lejana precisamente por la intervención del sueño:

... ¡Y tanto sueño,
que nunca te hallaré, Carmen del mundo! (Derribado
726)

Tal referencia nos hace pensar que hay otra Carmen, la hablante, que no es la del mundo.

En algunos poemas es difícil saber quién es el tú del diálogo. "Umbral de mi sueño" es un buen ejemplo. Llama la atención la última estrofa del mismo. Si hasta ahora la palabra y el recuerdo eran parte constitutiva del sueño, aquí llega a tal nivel que incluso supera todos los elementos:

Y tú durmiendo tranquila
en un sueño al que no llegan

ni palabras ni memorias...

Una muralla de niebla (Iluminada 487).

- Desposesión de los elementos corporales: "Esta mujer sin sexo, sin su alma, ..." (Sea 343).
- Cuerpo como lugar en el que ya ha estado antes: "Estuve aquí otras veces ..." (Sea 355).
- Cuerpo como cárcel de la que no puede escapar: "Encerrada en el bosque de un cuerpo existo. / Atada a los brazos y a las piernas / de una mujer ..." (Iluminada 452).

En el último poema citado el desdoblamiento de la personalidad alcanza su cima. Surgen tres voces en los versos: la narradora (en un cuerpo no suyo); la segunda voz es "la otra Carmen", "una mujer que es firme, recta y dura"; y un tercer grupo de voces que incitan a la narradora--el espíritu ensoñador-- a que salga de la cárcel del cuerpo: "¡Sal de aquí, salvaje encerrada criatura; / sal y vente a los campos y a los mares..."

Carmen utiliza igualmente el recurso lingüístico para expresar la misma idea. Sea la luz ofrece abundancia de ejemplos referentes a la "falta de" y "ausencia de" recogidos mediante el uso repetido de la preposición sin: "Tierra sin raíces", "viejos sin lumbre", "dormir sin esperanza", "mujeres sin dolor", "almas sin temblor", "dientes sin blancor".

La misma idea queda reafirmada con la conjunción ni:
 "Ni lloro ni sonrío," "ni viva ni muerta."

En el poema "Agua" (Vivientes 509) encontramos ejemplos como:

- Fenómenos naturales u objetos carentes de su objetivo: "Lluvia que no moja," "fuego que no quema", "arroyo sin ninguna agua...."

- Objetos a los que les falta su característica principal: "ancla carente de peso" (NOC 29).

Todas estas formas son aspectos de la paradoja. La más significativa quizás es la que muestra la presencia y ausencia al mismo tiempo; nos habla de un "blanco resplandor" que "nunca es blanco" ("Agua" 513).

La noche oscura del cuerpo nos ofrece varios ejemplos de este caso que rayan con un nivel metafísico, referidos a la esencia y existencia del ser: "Todo lo fuimos ya," (14) "era y no lo era ..." (29); "y quedaremos como siempre fuimos: no siendo" (49); "Siendo se ha sido y se es," (42) etc.²¹⁸

El desprendimiento es también, ya lo vimos, del propio cuerpo.

e. La conciencia temporal

Se manifiesta frecuentemente paradójica. Nos encontramos, por una parte, con una idea atemporal y universal; dentro del recuerdo, el sueño se hace vínculo entre generaciones --realidades pasadas, presentes y futuras, eternas--:

Yo tengo un presente. Esto es: yo tengo un sueño,

²¹⁸ Evocando la obra de San Juan de la Cruz, La noche oscura del cuerpo es el esfuerzo de la poeta por salir totalmente de sí misma, hasta su cuerpo, "volcándose de sí."

La diferencia esencial entre ambos es que aquí sólo se cuenta con las propias fuerzas: "El cuerpo... / reclama de sus dolientes entresijos arrasados / las fuerzas para saltar." (La noche 115) mientras que para el místico castellano dicha noche no es posible sin la concurrencia divina.

mi sueño de ayer... Aunque anónima, como sombra,
voy viviendo un día eterno de lumbre con un sueño
(Por el camino, Vol. I 223).

El sueño que alimenta ahora es antiguo, pero el ser vivo perdura. Esta misma idea aparece en algunos de sus poemas:

La realidad-coraza
convertirla en un sueño,
que sólo es memoria
de latentes generaciones (Cráter 96).

La realidad, el presente según estos versos, adquiere su valor en cuanto a lo que pueda servir en el futuro. Queda, además, desplazada por esa otra realidad que es el sueño:

borrado aparece lo vivido.
¿Cómo fuere más cierto lo soñado
que cuanto voy sintiendo? (Cráter 103)

Si tanto se asemeja la realidad al sueño, tienen sentido las palabras de Alvar cuando afirma que "estamos hechos de la misma materia que los sueños, somos sueños de un creador que nos hará desaparecer si despierta, vivir es una nada y sólo la nada queda" (Cráter 22).

Afirmar este hecho es asentir, finalmente, que la vida es sueño. Para el crítico es una cuestión que radica en la propia reflexión de la vida: "Ser y descubrirse. Analizarse, morir y resucitar. Símbolos que hacen ser la vida un sueño" (23). En realidad no vivimos, sino que soñamos. Dejar de soñar implicaría dejar de vivir:

Si sueño que no sueño, si me escapo
y hundo entre las aguas... ¿viviría? (Vivientes)

513)

La poeta tiene perfecta conciencia de que se está soñando, haciendo continuamente:

Soy un sueño de mí, estoy siendo un sueño

.....

Nada sé ni sabéis; nada es todo incesante.

La locura, el vivir, el pensar, el soñarse... (En un mundo 607)

En su obra Cráter utiliza la alegoría de un túnel para describir la vida. Atravesarlo es pasar la angustiosa experiencia vital; tanto, que se confunde con el sueño: "Parecía un sueño, o sueño incommovible dentro de la realidad. Vivía." Es éste el que una vez más nos devuelve a la auténtica realidad: "Sí. Debió ser un sueño el que me despierta a la rotunda armonía de mi yo" (75).

La atemporalidad borra también la pertenencia. Afecta al propio recuerdo:

Desembarcan oleadas de memorias

que no sé si son mías,

que no sé si las sueño... (Ansia 273)

El sueño, pues, queda atemporal, el instante se confunde con lo eterno:

Se acerca un momento, breve

como toda la eternidad.

No sé si empieza mi sueño

o acabas de despertar (Monólogos 603).

La atemporalidad le sirve a la poeta para unir el momento del nacimiento con el del ideal: "Recogeremos sueños que

estábamos soñando / desde la cueva roja del nacer de la carne."²¹⁹

Todo es un presente intacto que por ser atemporal resulta inagotable:

Por los sueños avanzan grandes dichas
que no tememos nunca que se acaben.
Y en el justo minuto de su gloria,
desde el sueño nos devuelven la vida (Derribado
727).

No existe el pasado ni el futuro; sólo el momento actual, vivísimo: "En los sueños no hay mañana, es todo ahora". Y en una especie de diálogo con el ser supremo, insiste en la misma idea en tono casi bíblico:

Mil años ante Ti son como sueño
...
Soy la nada, soy de tiempo, soy un sueño...²²⁰

Lo importante no es ser esto o aquello, sino ser completo. No es que el tiempo como tal no tenga importancia para Conde; de hecho lo escribe con mayúscula. Lo que es irrelevante es la división convencional que hacemos del mismo:

Los hombres...
vivieron sin enterarse
de aquel pasado o presente (Los monólogos 602).

Porque en definitiva todo en un momento determinado será--habrá--pasado. Fuimos y seremos un pasado que ya no cuenta.

²¹⁹ Derribado arcángel en Obra, 678. (A partir de ahora lo citaremos bajo Derribado).

²²⁰ Mujer sin Edén en Obra, 388.

¿Qué es un período corto o largo de tiempo? "Tarde larga y fugaz en el Tiempo / que sumada a él se vive" (NOC 41).

Un minuto puede suponer más que toda una vida.∴

El hecho de la atemporalidad como condición es en sí mismo paradójico. Encontramos versos que juegan, se burlan casi del predominio del tiempo:

Nunca terminando. Nunca.

Ni nunca hasta aquí. Ya hecho (Corrosión 65).

A pesar de esta eliminación de límites temporales, en otros versos sí afirma específicamente la validez de un estado temporal por encima de otro:

La vida no es pasado; la vida, si es el hoy
es tiempo que se acerca cubriendo las distancias
(En un mundo 612).

La propia autora comunica en su biografía su impresión del instante presente como el único verdadero: "Cada día se lleva su vida, y al otro ya es imposible querer reconstruir lo que pasó y está muerto... olvido lo pensado, sentido, para dejar sitio, amplio -debe ser para eso- al día que vendrá, al sentimiento que se abrirá" (Por el camino, vol.I 59).

Esta fidelidad al presente la manifiesta también en un sentido social; necesidad de acompañar a su época, especialmente en los momentos de mayor inestabilidad:

Ser fiel a nuestra época lo considero deber ineludible. No puedo residenciarme en un hermoso

∴ "Puede un minuto recoger la vida
e íntegra integrarla
sin esperanza, a tumba abierta" (Noche, 47).

siglo dando la espalda al presente. Estos años de destrucción brutal y de arrebatada búsqueda exigen la presencia íntegra del alma en su tiempo.²²²

Sin embargo, Conde se identifica con el futuro: "Soy mañana, lo sé" (NOC 54). Más todavía: ella es el tiempo, todos somos tiempo.²²³

Cerrando este círculo de paradojas temporales, también la muerte nos devuelve al origen:

Cuando lleguemos adonde vamos yendo
seremos el comienzo de todos y todo (NOC 72).

En esta noche oscura distintas partes del cuerpo se presentan como algo casi ajeno a la poeta:

"Mis ojos les son fieles a otros mundos," (55); "Oído, atiende ..." (56); "Este antiguo sabor en la boca" (58).

El grado mayor de deseo de ausencia sería el de la muerte, o el deseo de ser llevado de esta tierra. Es la súplica de la poeta a los ángeles: "Sed del cielo, / y unidos descendad para llevarme" ("Destierro" 308).

f. La muerte en vida

"He muerto yo siempre muy joven" (Sea 357).

La subjetividad carmencondiana se expresa de una forma

²²² Días por la tierra en Obra, 14. (A partir de ahora lo citaremos bajo Días).

²²³ ...sabad
que yo soy el tiempo.
¿Comprendéis vosotros
que todo es ser tiempo? (Sea, 359)

particular en su concepto de la muerte.

Sin tratar de indagar aquí en el posible misticismo de Carmen Conde, si se observa que su concepto de la muerte y lo que ésta implica a nivel vital y poético tiene mucho que ver con el expuesto por dicha corriente.

Es expresión del salir de sí trascendente. Junto con la ensoñación se manifiesta siempre en un doble plano: interior, a uno mismo; y exterior: la muerte física.

La paradoja viene aquí no sólo a través de los distintos niveles de muerte, sino en la persona de la poeta. Por una parte nos ofrece una vida en la que ella ha muerto ya varias veces:

"recuerdo que morir ha sido / marejadas de veces."

La vida misma ha dejado caer muchas muertes sobre la suya:

" ... Envejezco y me voy cansada / de tanta pólvora sobre mi muerte" (Ansia 289).

La impresión de la muerte en vida queda reforzada por el uso del tiempo pasado, como si efectivamente sus palabras fueran dichas desde otro plano: "¡Cuánto pude quererte, muerta vida mía ...!" (Iluminada 455).

Por otra parte ella misma nos dice que no pudo, nunca supo morir: "¡Aprendí a querer, a olvidar, pero a morir no pude!" (Iluminada 451).

Solo puede morir hacia adentro el que vela, quien está atento; los demás, mueren sin saberlo: "Y hay millones de muertos que no lograron saberlo. / Se les conoce ... / en que no velan nunca" (Sea 359).

En "La otra experiencia" trata la poeta de explicar en

qué consiste la muerte interna; es olvidar y olvidarse, dar paso al presente. Alaba esta muerte interior, callada: "La muerte va dentro sin espasmos funerales, / grandiosa a fuerza de copiosidad" (Sea 325). Se siente fortalecida por quienes cerca de ella han sabido morir así:

A los hombres que mueren yo los sigo en su
 buscar por entre las raíces y los veneros fangosos,
 pues ellos y yo tenemos igual designio fangoso de
 ensueño debajo de la tierra.²²⁴

La muerte, no olvidemos, era también punto de encuentro del ensueño. La búsqueda de éste es tan fuerte que elimina para la poeta los límites entre esta vida y la otra.

El poeta que ensueña no le teme a la muerte; no le es desconocida. ¿No es el sueño, en definitiva, un morir a la propia realidad? Siente continuamente la llamada: "Desde muy lejos nos llaman acariciando la tierra ..." (Enajenado 899). Es el "Inminente futuro" que da título a estos versos. La falta de temor reside además en la esperanza cierta de la auténtica liberación mediante la muerte.²²⁵

El sentimiento del morir en vida se remonta a la primera filosofía estoica en España, según apunta Zambrano: "Aprender a morir puesto que ya muero en cada momento" (Pensamiento

²²⁴ Mientras los hombres mueren en Obra, 187. (A partir de ahora lo citaremos bajo Mientras).

²²⁵ "¡No hay peligro de ahogarse, ni de morir sin alegría de que la muerte no sea bellísima liberación hacia Ti!" (Iluminada 496)

133). Desde que nacemos estamos ya perdiendo la vida.²²⁶

El tema ciertamente llama la atención de Carmen Conde. En varios poemas del libro Sea la luz se centra en la muerte del cuerpo, con descripciones prácticamente forenses:

"No se comprende, viéndole / que los pies hayan sido otra cosa / que hueso con líquido miserable escondido" (325-6).

El dramatismo va creciendo, según se piensa y ve a sí misma en esta destrucción:

¿Por qué mis manos también?

.....

¿Por qué he de veros muertas yo,
cuencos de gusanos vosotras las mías? (329)

Cuando llega a su momento álgido, viene la luz:

El resuello de tendones
cesará bajo la Voz.
Seré llamada (330).

Todo el libro es prácticamente un tratado de la muerte y la vida después de ésta, pasando por la memoria de la poeta. Los versos que lo cierran: "Melancólicamente sentada / con mi eternidad de recuerdos, rendida", nos hablan de un destino que recordamos, porque ya hemos vivido.²²⁷

²²⁶ María Zambrano hace un estudio sobre la influencia del estoicismo en España, unido a la corriente mística, como los dos aspectos más importantes que han conformado nuestra cultura y sentir (Ver: "La cuestión del estoicismo español", Pensamiento 81).

²²⁷ A esta melancolía le otorga Pérez Gagó un sentido místico: "También en la vida mística la nostalgia de unidad es el punto de partida" (262).

g. Lenguaje místico, lenguaje universal

Una de las formas de manifestar la salida de sí es el diálogo con la divinidad. Al igual que los místicos,²²⁸ Conde observa la posesión divina como algo más allá de lo que ella misma es, al tiempo que no puede pertenecer a este mundo; sentimiento que ya nos entrega en el título de este poema, "Limitación":

¿Por qué me tienes tan tuya,
que no puedo serte infiel,
y me encierras en mi cuerpo
negándome diligencia
para acudir a lo humano?

--¡Oh mi tristeza de tierra
que no puede superarse! (309)

Corporeidad equivale a limitación. Por eso Conde anhela comenzar la evasión del cuerpo lo antes posible. Lucha con

²²⁸ Son varios los críticos que asocian su obra con nuestra tradición mística. Refiriéndose al libro La noche oscura Pilar Palomo afirma lo siguiente:

En esa búsqueda de la razón de la vida, por caminos intencionados de literales reminiscencias de la tradición mística, en esa búsqueda, repito... (Ángel Valbuena Pratt, Historia de la literatura española, VI, 9a. ed, [Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1983] 257).

La escritora relaciona más concretamente su poesía con la de Santa Teresa; esa honda y arraigada femineidad que no elimina la fuerza y "eco de voluntad" que han caracterizado la poesía teresiana.

No menos emparentada la sitúa Concha Zardoya con el "ascetismo expresivo", que aquella considera una de las principales características de Mujer sin Edén.

En cuanto a su poesía amorosa Alvar afirma que, como toda la que es auténtica, resulta "un descubrimiento místico que transporta a la hipóstasis de las criaturas" (Cráter, 11).

furia por perder el volumen de su sombra, por "no ser ya del cuerpo una vasija...", por ser sólo alma (Sea 342).

Llegar a la auténtica claridad, a la esperanza eterna, no es sin dolor y angustia; hay que arrancársela al infinito. Y siempre en Conde triunfa el gozo. Los ejemplos son múltiples, todos ellos basados lógicamente en la oposición de términos: "... acosan / difusas tempestades que gozosos vencemos" (NOC 25). Aquí ya no estamos en el diálogo sino en la voz plural que habla por la comunidad.

Hemos destacado el aspecto de la fortaleza en la muerte interior. En la misma línea la perseverancia sin límites es otro rasgo de la mística cristiana.

Acabamos de ver, tomando la naturaleza como punto de partida, el paso de una referencia personal a una pluralidad de voces. En el caso citado a continuación evoca la capacidad de resistencia humana partiendo de una imagen marítima. El ejemplo es del mismo poema que acabamos de citar:

y naufragos nosotros los más desamparados.
 Erguidos aún estamos, atormentadas sienes
 y húmedos de sal los ojos y las bocas
 afirmando el amor, afirmando crear
 que el todo llegará sellándonos su fuego.²²⁹

En el lenguaje utilizado hay una serie de términos que

²²⁹ El sustento de estos versos, esta especie de resistencia sobrenatural, sólo puede ser místico. Recuerda las palabras de San Pablo en el mismo tono pluralista y animoso: "Atribulados en todo, mas no aplastados; perplejos, mas no desesperados; perseguidos, mas no abandonados; derribados, mas no aniquilados" (II Corintios, 8-10).

evocan también a los místicos: "arder", "alto volar", "llagas", el título La noche oscura del cuerpo, etc. A la humedad del mar, además, se le opone el fuego interior. Si hay referencia mística hay necesariamente connotación universal.

La referencia al sueño aparece en el siguiente soneto dentro de un marco dialogal también místico. La poeta pide una respuesta a la paradoja humana: Saber si soñamos a Dios o su ausencia:

¿Eres Tú lo que sueñan los mortales
cuando tristes no saben lo que sueñan?
¿O es el sueño sin Ti, que así te vales
para hacerte sentir mientras te esperan?¹¹⁰

Emilio Miró habla del "yo universal" que se manifiesta en la obra de Carmen; amor que no se puede calificar sino de cósmico. Y es ese afán por abarcarlo todo: el universo, las criaturas...

Conde sabe que nada nuevo puede decir o ser, pero se encuentra en la obligación de retomar su misión en cada instante. Nada le sorprende porque "todo lo fuimos ya" (NOC 14).

Dar el paso ahora a la unidad no resulta extraño. Esta se refleja sobre todo en la poesía amorosa de Conde, de la que se puede decir, como de cualquier otra poesía amorosa que lo sea auténticamente, que "es un descubrimiento místico que transporta a la hipóstasis de las criaturas" (Cráter 11). Unidad que es donde todas las búsquedas coinciden.

¹¹⁰ En la tierra de nadie en Obra, 784. (A partir de ahora lo citaremos bajo En la tierra).

Sin abandonar el marco del lenguaje místico traemos aquí el estudio sobre la poesía contemporánea que Bousoño realiza,²³¹ y donde toca el tema de la realidad/no realidad en la poesía. Dicha obra contiene un "ensayo de autocrítica" en el que el poeta se convierte en crítico de sus propios poemas. Nos fijamos en el análisis de lo que él establece como uno de los núcleos de la misma, "la nada siendo".

Dada la fugacidad humana, las cosas toman una importancia inusitada. No hay por qué rechazar la realidad, nos dice Bousoño. "el mundo vale", a pesar de que sepamos que consiste en la nada. Otorgamos tal valor a la vida que vivimos aquí y ahora que tratamos de hacerla, en alguna medida, eterna. La impresión negativa surge cuando analizamos el mundo en una perspectiva futurista, ya que todo, tarde o temprano, desaparece. Pero desde el presente que vivimos, "surge el hoy como esplendorosa evidencia, que muestra ante todo su dureza, su consistencia, su auténtica gloria, bien que esta gloria sea momentánea" (162).

Es decir, "la vida implica de algún modo vida perenne." Topamos con la "religiosidad de puros objetos" (170). En su diálogo con la divinidad, en la que por otra parte no cree, el "Dios inexistente", el poeta le pide que salve a esas mismas cosas. Nos anima incluso a que encomendemos a éstas la salvación de lo perecedero.

"El alma ha de morir, y es inmortal ahora", es el lema que preside esta actitud; vivir la vida como si no fuera

²³¹: Carlos Bousoño, Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción (Madrid: Júcar, 1984).

pasajera; especie de "Carpe Diem" poético. Pero en el fondo, reconoce el crítico, hay un autoengaño y conciencia real de que no es así.

Bousoño resume estas ideas en una frase: "La realidad es un reemplazo fallido del cielo divino" (168), que tanto nos recuerda la frase de Conde: "La realidad es un error del cielo. La realidad es el oprobio de la imaginación" (El arcángel 223).²³²

Otra de sus proposiciones en este estudio es sobre la paradoja o contradicción de los hechos, que es precisamente la que inclina al mencionado autoengaño. La solución a ésta consiste en darse cuenta de que los hechos contradictorios no lo son al pensarlos fruto de un par de direcciones o puntos de vista diferentes: el poeta, que otorga a las cosas valor eterno, no puede olvidar sin embargo que son temporales. Y aquí yace su "inmortal" tragedia.

Hay una aparente coincidencia en su definición de realidad entre ambos autores, Bousoño y Conde; y sin embargo sus puntos de vista no pueden ser más dispares.

Conde ama la tierra únicamente porque sabe que ésta "se quedará aquí." A Bousoño el engaño le lleva a querer hacer inmortal lo que es perecedero: "Pesadas manos inmortales." Al crítico le atrae de la realidad lo poco--más bien nada--que tiene de inmortal, y que él magnifica hasta darle valor divino. Conde por el contrario lo único que acepta es que lo

²³² A este paralelismo se puede añadir el artefacto de Nicanor Parra: "La verdad es un error colectivo." (Obra gruesa. [Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1969] 179.

real, antes o después, va a perecer. El primero sabe que la realidad no es inmortal; trata de ignorarlo. Conde, ante la misma conclusión, trata de transformarla.

Para Bousoño la paradoja poética es un "querer y no poder": querer creer que la realidad es inmortal al tiempo que contempla la imposibilidad de esta creencia en su fugacidad. Para Conde dicha paradoja, la vida, es la síntesis de realidad y sueño. Si bien es cierto que en la paradoja se dan cita dos puntos de vista opuestos, no se trata, dirá Conde, de aceptar los dos, sino de transformar, en la actividad de la ensoñación, el aspecto que pertenece a la realidad presente, permitiendo que sea la otra, la del sueño, la de la visión, la que predomine.²³³

En ambos poetas la salida de la paradoja radica precisamente en el acto poético mismo, en la creación.

Cabrían aquí las palabras de Zambrano apuntando igualmente a un criterio de transformación. Ella las refiere al místico, como aquel que

ha realizado toda una revolución; se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío,

²³³ Carmen Conde reconoce haber pasado de una percepción sensitiva a otra interior: "Sin enterarme de ello, he sustituido los fantasmas literarios, las imágenes, por cuanto me conmueve y transforma" (Por el camino, I, 243). La diferencia entre la realidad que ve Bousoño y la carmencondiana reside precisamente en estos dos planos, interno y externo, visión y símbolo, desde el que cada uno de ellos respectivamente se proyecta.

venga a habitar por entero otro..." (Senderos 190).²³⁴

Bousoño y Conde coinciden no obstante en lo fundamental, en superar la paradoja mediante el acto poético mismo, en el acto creador.

2. Lo objetivo

Se compone de aquellos elementos que actúan desde fuera de la poeta ayudándole a conjugar su propia ensoñación con la presencia circundante.

a. Realidad

Partimos de una convicción y un aparente fracaso: Carmen Conde rechaza la llamada realidad por considerarla errónea y limitada.

El inicio de la visión ensoñada de la realidad se remonta a su no adaptación a la misma; extrañamiento del poeta ante un entorno al que no pertenece, que se convierte casi en enemigo al que se debe someter. Obsesión del poeta por transformarlo todo en la imagen de su sueño, si bien conoce de antemano su fracaso en conseguirlo:

- Arcángel-digo humilde-, yo quiero vencer a la tierra. Me muerde ese afán las entrañas y no

²³⁴ No hay que olvidar sin embargo la importancia que Zambrano concede también a la materia, como se ha apuntado anteriormente (ver apartado realismo). Materia sagrada que nos permite alcanzar una identificación universal. "Es el vehículo, la unión: la comunión asequible y concentrada por la cual todo va a todos" (Pensamiento, 56).

reposaré nunca si no la venzo.

- ¿Qué es vencer?

- Domarla, someterla a mi voluntad. Que mi sueño sea realidad también.

- ¡Ah, que entonces serás tú la sometida! Si ella es realidad y tu país es el ensueño, ¿no adivinas tu fracaso al imponerle a él la esencia de ella?

(226)

Sobre esta doble impresión de convencimiento e imposibilidad camina la poesía de Carmen Conde. Es decir, la paradoja sueño/realidad que ha envuelto siempre nuestra literatura.

Para Percas de Ponseti el buscar lo eterno en lo perecedero es lo que ha definido el pensamiento y por tanto la lírica femenina.²³⁵ Dicha dualidad queda recogida en uno de los poemas carmencondianos dándole título.²³⁶ Usando de una forma lírico-dialogal que evoca totalmente la mantenida entre Quijote y Sancho, la poeta expone los límites de ambos aspectos, realidad y sueño. Lo que para el sueño son arroyos que corren, "suelos por la madrugada!", para la realidad "son caballos que caminan / desde el campo, con su carga."

El sueño parece ir precedido por un momento de preparación, que se anuncia siempre como algo fuera de la realidad presente: "Se acerca el éxtasis.... Ante mi alma

²³⁵ Helena Percas de Ponseti, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana," Revista/Review Interamericana XII, 1 Spring/Primavera (1982): 51.

²³⁶ "Sobre la realidad, el sueño", Los monólogos de la hija en Obra 551. (A partir de ahora se citará bajo Los monólogos).

comienza el sueño de su deslumbrante galope ..." ("El arcángel" 223).

b. Unidad

Todo proceso poético en Carmen Conde está presidido por un sentido de unidad que ella lo contempla como síntesis superadora de un anterior "devaneo." Describe el proceso de la escritura dentro de este mismo sentido sintético: "...juntar en vida de relámpagos mi alma con mi espíritu"²³⁷

Menciona dos elementos, inspiración y técnica, como unidad necesaria para la escritura. Cuando decimos realidad pensamos en "lo cotidiano." El resultado final es una cotidianeidad sublimada.

La ensoñación es un estado suplicante--"que estar soñando en paz es mi plegaria"--(Derribado 734), fruto de la violencia que el poeta se hace a sí mismo por trascender las cosas.²³⁸

El ensueño es la única salida, proyección vital del ser humano, donde él y los otros alcanzan su verdadero estado:

!Oh, pero el que vive por tantos que no viven
no puede resistir en un amor tan cerrado!
!Está la inagotable pradera irresistible
del mundo del ensueño, eterno y renovado!²³⁹

²³⁷ Cartas a Katherine Mansfield en Biografías y memorias. Por el camino, I (73).

²³⁸ "La paz es la realidad. La violencia es la creación" (Por el camino, III) 34.

²³⁹ En un mundo de fugitivos en Obra 615.

c. Misión del poeta

"Todo poeta verdadero trae un mundo que revelar" (Ansia Prólogo, 248).

Es otro concepto que surge a raíz de la dimensión trascendente del sueño. Su misión parte, en primer lugar, de un imperativo que sobrepasa al mismo autor. Necesidad vital donde el hecho de escribir se convierte "en una función natural para los 'denunciadores de poesía.'" Diríase que la vida a sus ojos sólo tiene la finalidad de ser denunciada; imposible entretenerse, eternizarse ante ella" (Cartas 65).²⁴⁰

Poeta es quien mantiene en alto el sueño de su generación. En momentos cruciales, sin embargo, parece que todo, hasta el sueño, cae por el peso de la tragedia:

¡No os puedo soñar más,

ni caben en mi pecho tantos muertos! (Ansia 271)

La poeta, sin embargo, se siente segura de su misión: "Haceros soñar lo que nunca, si no es por mí, / convertiríais en realidad mágica" (Mío 231). Puede que dude de sus fuerzas, pero no de su destino.

Uno de los ejemplos más significativos en este sentido es el poema "Seguridad." Llama la atención la actitud casi desafiante de Carmen Conde clamando por lo que le ha sido arrebatado, "¡A mí, una emisaria de lo sagrado eterno!" (279)

²⁴⁰ Coincidimos en esta idea con Ciplijauskaite quien en su comentario sobre la misión del poeta destaca "la responsabilidad" como la aportación específica de nuestros contemporáneos (488).

Misión que forma parte de una actitud vital. Carmen habla del "fervor ciego" con que se entrega a cada sentimiento, a cada sueño, como fuerza superior a ella misma.

Hay una percepción intuitiva que la poeta tiene por el hecho mismo de serlo, y que está por encima de todo estudio o información. Su posición le concede el privilegio de "ofrecer lo mejor a la Poesía y de la poesía" (Ansia, Prólogo 248). Y también de renunciar a lo mismo; renunciar a la voz con que proclama su mensaje, para que "no dé tanto trabajo al que viene con ansia / de meterla en su pecho y decir / que es más suya que mía" (Sea 365).

Pero también ésta le exige lo máximo, precisamente porque son los poetas quienes la definen. La entrega, entonces, es supuesto del que se parte. El signo del auténtico poeta es que da más de lo que recibe.²⁴¹

Son palabras de Manuel Alvar cerrando su prólogo a la obra Cráter:

Nos ha dado más de lo que ha recibido. Sólo así se justifica la existencia de la poesía. (Cráter 32).

Carmen Conde transmite esta misión también a los personajes que crea. Mujer sin Edén, obra que se mueve "entre la realidad y el ensueño,"²⁴² es un ejemplo. Bajo distintos nombres bíblicos,

²⁴¹ De nuevo los versos del poeta soriano pueden completar esta idea:

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial (Machado, Poesías 201).

²⁴² Obra, prólogo por Emilio Miró, 16.

la mujer, como personaje central en este libro, se redime y redime a los suyos.

La poeta es testigo, intermediaria de la función ensoñadora. Su misión en este sentido es doble: hacia sí misma, en la empresa de mantener su propio ensueño, ya que es lo único que, en definitiva, es constante. Es una súplica al mundo:

Tienen que dejarme soñar con mi ensueño, porque es lo más seguro que hay en mí. He penado por salvarlo del mundo en que me moví desde que vine al mundo (Mío 232).

Y hacia los demás, con la súplica divina de que queden preservados nuestros sueños: "No nos dejes aquello que los sueños golpea" (Ansia 285).

Misión de la que tiene plena seguridad al tiempo que se siente incapaz de llevarla a cabo, desposeída de la luz necesaria para transmitirla; y he aquí su paradoja:

¿Qué va a quedar de aquí, de todo esto,
si yo no dejo una luz que alumbre?
Y no la tengo ... (Iluminada 495).

Pero ha sido empujada a ella. y por eso se otorga el papel de portavoz de los sentimientos de la humanidad. Su "yo" es siempre plural.²⁴³

²⁴³ Brown cita al respecto unas palabras de la propia poeta:
"Cuando el poeta dice Yo, o habla de sí mismo, se está refiriendo a la humanidad entera ... Su lenguaje es universal ... Lo que pesa en su alma es nada más que la pérdida de una civilización ordenada." "De 10 años de poesía en España: 1938-1948," Cuadernos de literatura 3-4 (1948): 242.

Refiriéndose a La tierra de nadie y los cambios de se producen en el sujeto referente, que pasa de un "tú" a un "vosotros" comenta Brown al respecto: "Carmen succeeds in

Esta suerte de "predestinación" le proporciona también un instinto para reconocer la presencia o ausencia de dicha misión en los demás. En el poema "Desamor" Conde se dirige al "mortal", cerrado en sí mismo, que sólo posee "cenizas de ensueños," no elegido precisamente por su falta de amor:

Pudiste ser otro; amarte
y amar, ya despierto.
Y no te llamaron, no hubo
la voz desbordada
que al rapto volcara tu sangre (Vivientes 540).

d. Sacrificio

Llegar al sentido de misión salvífica tiene otra consecuencia: el sacrificio, ya visto en Zambrano, que se convierte en paso natural. Se hace una con la voz de los poetas: "... el oscuro mandato resonándonos inmenso... Entonces es que, inexorablemente, hay que morir" (Sostenido 174).

En el poema "Canto funeral por mi época" la autora se pregunta qué puede ella ofrecer al mundo. Su respuesta no es menor que la de una víctima expiatoria:

¡Abridme como res que todos matan,
sacad mi sangre entera, destruidme,
que quiero deshacerme entre vosotros! (321)

this collection and throughout her obra poética in convincing the reader that her vision or understanding goes beyond her personal experiences."

Bonnie M. Brown, "Carmen Conde's En la tierra de nadie. A Journey through Death and Solitude." Revista / Review Interamericana Vol. XII 1 Spring / Primavera (1982): 142.

Siguiendo el esquema místico cristiano, la vida se gana al darla:

Nunca pierde la vida quien la toma
para entregársele,
empapados sus júbilos,
rezumándolos (Cráter 91).

El sacrificio aquí consiste en pasar por el sufrimiento de dejar de ser uno mismo para ser el ideal: "¡Oh, cuánto duele, quieta, empezar a fundirse!" (Sea 343)

Carmen Conde compara el efecto de la purificación con el de luz-oscuridad: "Hasta que llegó la luz. / Toda oscuridad vencida" (Iluminada 506).

La entrega exigida por el sacrificio encierra la paradoja: saber que la oscuridad es, en el fondo, conjunto de luz. Y a la vez la convicción de no ser nada ni nadie si no se cumple el sacrificio como destino irreversible:

¿Qué sería yo sin no me entregara
a la plena consumación de mi tiempo, a la sombra
que no oculta luz; que no viene de luz:
que es brutalmente sombra?
¡Esa sombra total que suma siempre las luces!
(Iluminada 498)

En otras palabras: no se llega a la felicidad si no es a través del sufrimiento. Conde lo expresa abiertamente en Cráter, libro en el que explica precisamente este proceso purificativo:

"En verdad no sabría ser feliz si no hubiera padecido tanto. La dicha tiene raíces del dolor que no se desgaja de la

felicidad, si bien ésta la pospone a su alegría" (75).

La necesidad de dicho proceso es uno de los temas típicamente carmencondianos. Es también uno de los que mejor confirma la relación e influencia de la mística cristiana en su obra: hay que limpiarse, ponerse en disposición de, "hasta llegar al Origen y, / ya sangrándolo, / alzarnos" (Corrosión 30).

Es dicho modelo el que nos ofrece el sufrimiento como vía purificativa y camino de gracia. Es más: el poeta debe hacerse uno con el sufrimiento, aceptando desde el principio que es la forma de entrar en ese proceso transformador hacia la luz. Llegar a ésta tras haber palpado su ausencia:

Sé que no es la luz que me cubre, un regalo celeste
sino
el zumo de la sombra que me hirió. No voy por ello
a desprenderme de ella. Cuando algo viene hay que
revestirse de ello. No es concesión, es
incorporación latente. De otro modo, sin aceptar no
se podría elegir: la elección por la luz obedece a
la gran porción de sombra que embebí (Cráter 76).

La paradoja luz/oscuridad forma parte del proceso. El ensueño no es sino luz, claridad, "luz de ensueño puro," la única que nos puede devolver lo soñado.

Emilio Miró, en su prólogo al poema "Pacto", detecta la misma idea, manifestando que la poeta "no desea la privación

del sufrimiento porque éste es la purificación" (19).²⁴⁴

Carmen Conde utiliza todos los recursos posibles para expresar estas ideas. Además de los ya mencionados, veamos los dos versos siguientes:

¡Oh, qué dulce, apagada y confusa
desde el fondo callado y sombrío!

Los cuatro adjetivos que siguen a dulce: "apagada", "confusa", "callado" y "sombrio", si bien aparentemente positivos, ya que carecen de negación, son, sin embargo, indicadores de la ausencia, la "falta de":

- apagada: falta de luz
- confuso: falta de claridad
- callado: falta de sonido
- sombrio: falta de luz.

Y su efecto, sin embargo, produce en la poeta dulzura, un estado definitivo de felicidad.

El resto del poema efectivamente gira alrededor del mismo tema: la renuncia. Renuncia a todo brillo o éxito que no sea el del sueño: "Renunciar a llevar resplandores / por la tierra ..." Está dispuesta a aceptar el sufrimiento. Pero hay un paso más:

¿De qué forma? De nuevo la paradoja: "sonriendo, llorosa, a la muerte" y "suplicando, con ira, a la vida." La renuncia que

²⁴⁴ En NOC Conde presenta la posesión plena de uno mismo mediante la paradoja de la ausencia total, la muerte, en este caso por medio de la imagen mística del fuego:

Arder, arder sin cenizas posibles,
sin ninguna esperanza,
¿no sería un supremo regalo
de la posesión propia? (47)

es sacrificio de sí mismo.

La necesidad de sufrir este proceso purificativo llega a tomar dimensiones totales dentro de quien lo padece. Alcanza el estado de plegaria religiosa:

No me libres del Mal. Ayúdame a vencerlo.

.....

No te prives de hacerme sufrir cuanto sea motivo de apretada purificación (Iluminada 499).

Plegaria que viene reforzada por el diálogo con un tú que fortalece el tono peticional. Para Conde el objetivo central de este camino es el de llegarse a conocer, "lograrse":

Ser el propio yo, serlo sin préstamos ni condescendencias, plenitud total que el cristiano sólo alcanza tras el desasimiento (Cráter 26).

De hecho es la búsqueda de la verdad lo que conduce al cuerpo a dar la vida: "No le importa morir si cambia ello / en respuesta la ignorancia flagelante" (NOC 121).

En el poema "Pacto", ya mencionado, Carmen describe los pasos que encierra el aspecto purificativo como forma de la paradoja, que finalmente alcanza la visión del sueño. El poeta no entiende otra forma de "conocer":

Todo se ve, se coge, se contiene
por virtud de esta sombra (499).

En este poema la autora insiste en el contraste luz-sombra donde ésta es camino hacia la primera:

arropad con las sombras
el cuerpo sin amparo del alma
que espera la luz de siempre.

Es precisamente de la oscuridad desde donde parte la luz:

¡Ah, cuando se mira, a oscuras,
se ve, por fin, lo que hay
dentro de la luz no manifiesta!

El sueño, finalmente, sinónimo de la claridad, no surge de otro lugar sino de la sombra:

Dentro suyo, del murallón espeso
de las sombras, estará todo
lo que se sueña claro, purísimo.

Hay una luz que se iguala a la verdad suma; aquélla por la que el sacrificio sería total: "Tengo sed de la luz que me consume. / Por ella moriría, ningún agua la apaga" (La noche 65).

Se puede establecer un paralelismo por el que sombra y sacrificio / sufrimiento y herida se equiparan; de ahí llegamos a la luz, verdad, sueño. Para Carmen es la luz la que nos enseña a aprovechar esos momentos de purificación:

... nos duelen las heridas
que del sol aprendimos a tratar como a dioses
("Desde la otra ladera" 68).

e. La palabra. El nombre

I. La palabra

"Las palabras se mueven y nacen y son siembra
que alimenta los campos, la tierra, el pedregal"
(La noche 44).

Si algo hace la realidad presente e inmediata es el hecho de la palabra, el nombre de cada cosa.

Es la palabra misma la que, según los propios críticos, ejerce en el poema la misión salvífica, la palabra "redentora, purificadora, liberadora: misión soteriológica de la palabra..."²⁴⁵ como expresa Miró en su prólogo (Obra 22).

Carmen Conde distingue un "lenguaje de urgencia," como forma de comunicación entre los hombres, y un "lenguaje de expresión," con el que entramos en el significado de las cosas, en sus diversas aproximaciones. En cualquier caso, el lenguaje adquiere tal importancia para ella que lo lleva a dimensiones metafísicas, afirmando que "las palabras marifiestan al ser."²⁴⁶

Manuel Alvar concede al lenguaje carmencondiano la misma capacidad metafísica al observar el paso de la unidad a la univocidad por medio de la palabra. Surge "la palabra enamorada," que es, más que mensaje, "confusión de esencias" (Cráter 12).

La paradoja en la expresión se da en el hecho de que la autora siente la necesidad de exteriorizarlo todo, y al mismo tiempo la inefabilidad de su experiencia:

Encerrarte en palabras...

Que tú, ¡tú!, quepas en verbos; nombres
y adjetivos intactos (Iluminada 446).

Su interés por la palabra, como tal nombre que delimita

²⁴⁵ Dicha función se encarna para Carmen Conde en la palabra libertad, la única palabra exacta que "puede transformarlo todo en alegría / y también en dolorosa injusticia" (Corrosión 77).

²⁴⁶ Por el camino vol. II 181.

los seres, lo refiere Conde a su propia infancia, época en la que sintió "el enorme peso, la gravedad de la Palabra."²⁴⁷

La palabra en Conde no es un simple juego literario; va unida a la acción. Es la acción misma. En el poema que venimos citando, "suma transida", afirma:

Que yo lo pueda decir todo:
 lo nuestro, esto que estamos
 y estaremos haciendo siempre
 eternísimamente:
 hablar, callar, ser tú y yo
 siéndonos nuestros (Iluminada 446).

Esta palabra como acción es en definitiva el legado que le podemos transmitir a otras generaciones:

Pasar: que todo lo hecho
 -palabras y palabras creadas para túnicas-
 acuda a otras manos (446).

En las últimas estrofas de "Cielo abierto" (En un mundo 634) se observa una especie de metamorfosis de la palabra. Esta pasa de "paloma palabra" a "pez"; "Tuvo que ser león, y se convirtió en tigre y cordero. Tuvo que ser de piedra y barro." Pasa a ser "de espinas" para convertirse, finalmente, en palabra "muda."

Va a buscarla, nos dice Conde, a su origen, a sus padres, con la esperanza de encontrar esa palabra que no sin la contradicción "herirá y curará," pero que ya no vendrá de nuevo a la tierra porque aquí muere.

²⁴⁷ Por el camino vol. I 24.

Palabra pues que parece ser el principio de todo,
pero que al mismo tiempo no es de este mundo.

La palabra surge ya en el primer momento del proceso creativo, como un dar a luz:

Súbitamente se desgarró algo dentro de mí;

.....

fluye la palabra sojuzgada, la luminosa y pura,

la palabra destructora de mi paz sin lumbre.

Escribo (636).

Pero al mismo tiempo, y por el intenso juego de la paradoja, la imagen gira totalmente. Y ahora somos nosotros quienes "Dentro de la palabra / estábamos pugnando porque nos pariera."²⁴⁶ La acción es la que da propiedad -nombre- a los seres:

En mi alma se mueven

grandes mundos que buscan su palabra

para llamarse algo y no solo materia (Ansia 267).

Por ser algo vivo la palabra, como el sueño, se renueva continuamente; no cesa de hacerse, cada instante tiene su palabra:

Antiguas palabras, imágenes

válidas fueron; lo son aún

cuando se miran atrás. No ahora ((NOÇ 42)).

Renovar la palabra es renovar la historia.

Percas de Ponseti coincide en afirmar que la palabra es eminentemente creadora; es la que evoca y transmite lo que es

²⁴⁸ El tiempo es un río lentísimo de fuego en Antología poética de Carmen Conde, selec. y estudio Rosario Hiriart (Madrid: Austral, 1985) 175. (A partir de ahora lo citaremos bajo El tiempo).

inexpresable y yace en el fondo de la conciencia (51).

Lo vivo tiene su validez en su actualidad. El pasado, sin embargo, tampoco desaparece:

Cataratas espesas de palabras
que no dijimos nunca
retumban en mí (NOC 42).

La expresividad no puede ser mayor; las palabras "retumban", "muerden" e invaden el cuerpo: "Llevo palabras grandes / en los tobillos y entre las manos" (Sea 347). Tienen color y vida: "Palabra azul y verde; palabra mortal y viva" (En un mundo 621).

Tiene también fuerza destructora, negativa: "Las palabras tiraron abajo todo, deshaciéndolo / en tierra como ácido corrosivo."²⁴⁹

Carmen Conde es consciente también del peligro que existe de que la palabra se "cosifique" a base de tanto usarla, que pierda su aspecto creador:

Están las palabras tan dichas!
... los jóvenes
acaban de verlas tiradas en tierra
como duros lingotes de hierro (En un mundo 660).

María Zambrano coincide en otorgarle a la palabra un papel preponderante. En la vigilia la libertad se expresa precisamente por medio de la palabra.

La propia Carmen se siente palabra, en esta tendencia suya a hacerse una con todo proceso poético. Pero también aquí

²⁴⁹ Sostenido ensueño en Obra, 182.

hay sacrificio; es objeto de inmolación por salvar el ensueño:

Si yo, pobre palabra del cosmos, he sido hecha para
que me atravesen los cuchillos de la pasión por la
humanidad y su ensueño....²⁵⁰

La palabra es más que el lenguaje. El poema "La entrega" es uno de los que recoge la idea global. Tras compararla con "núcleo de potentes semillas", "el universo dilatándose", para decir, por fin, "Vida es la palabra," (El tiempo 172). Sin embargo el sueño se sitúa por encima de aquélla; y es que ciertamente es inefable:

Y tú durmiendo tranquila
en un sueño al que no llegan
palabras ni memorias (Iluminada 487).

En una reciente conferencia Mario Benedetti hizo la siguiente afirmación:

Podemos reirnos con las palabras, soñar con las
palabras, sufrir con las palabras, desfallecer con
ellas, pero una y otra vez debemos volver a lo
real, para renovarlas y renovarnos.²⁵¹

Dos campos parecen deslindarse aquí con perfecta autonomía: el de la palabra y el de la realidad. Las palabras resultan productoras de estados emocionales o imaginarios--el poeta "soñador de palabras" de Bachelard--que nada parecen tener que

²⁵⁰ Por el camino III 241.

²⁵¹ Palabras pronunciadas por el escritor uruguayo en la inauguración de los cursos de verano de la Universidad Complutense en Almería. Nota aparecida en el ABC, martes, 31 de julio de 1990, 46.

ver con lo vivido, y más aún, lo soñado.

El crítico sin embargo va más allá cuando define la imaginación: "¿Acaso lo imaginario no se organiza mediante la astuta prolongación de las coordenadas de la realidad?" Habría que decir: Sí. Pero la poesía no es solamente realidad prolongada, sino también ensoñada; contemplación pasada por la experiencia.

Es decir, que la poeta está contando con una realidad distinta, que no es extensión de lo ya vivido. Es, sencillamente, otra realidad. La relación entre ambas puede compararse al efecto de la imagen en un espejo: Quien se ve en el espejo no soy yo, pero no es sin mí. La otra realidad no es ésta, si bien no es sin ella.

La que vivimos aquí y ahora es imagen de la soñada, y no sería posible sin aquélla, al igual que en el ejemplo del espejo. La otra realidad, por tanto, es la original, el modelo.

El poeta ensoñador es el que trata de poetizar esa otra realidad, en la cual, por cierto, está convencido de que vive, si bien no plenamente: "Porque la realidad no es la que viviendo estoy: es la del túnel" (Cráter 74). Palabras con las que Carmen se refiere al proceso purificativo hacia la luz que ella evoca en la imagen de un túnel. Sus intentos de fusión con la naturaleza, vuelta al origen, etc., no son sino manifestaciones de dicho deseo. Los románticos, en este caso, vendrían definidos no tanto por el ansia de descifrar la otra realidad sino por saber que cuentan con ella:

Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors
de moi, si elle ma aidé à vivre, à sentir que je

suis et ce que je suis? (Baudelaire 339)

Unos pocos consideran la otra realidad como la única verdadera, por encima de la presente e identificada con la divinidad. Son los poetas místicos, cuya lucha y sufrimiento es la de desprenderse, de una vez por todas, de su actualidad.

II. El nombre

"¡Nombres quieren los sueños!" (Ansia 267)

Dar nombre a las cosas ha sido continua búsqueda en el ser humano.

El nombre es nuestra máxima forma de conocimiento en este mundo; no en la otra realidad, "donde llamarse no importa a nadie" (704). Ya no es necesario. Por eso tratar de dar nombres a lo que no existe, a lo muerto, lo compara Carmen a "meter una flor en un pájaro," o "una sonata en el hielo...." Este es precisamente el tema del poema "Invocación."

Poeta es quien con su vida escribe su nombre, que se añadirá a la historia enterrado entre tantos otros nombres:

escribes sobre los muros tu nombre

y se irá borrando debajo de otros nombres (El tiempo 165).

Carmen se siente precedida por generaciones que dejaron su vida en el esfuerzo de nombrar el universo que llevaban dentro.²⁵²

La palabra como nombre está unida al origen. De hecho el

²⁵² "Son todos los que antes gimieron por dar nombre al universo ávido que trabaja en mi alma buscando salida, emergencia concreta" (Ansia 268)

poema donde Carmen expone este concepto lo titula "En el principio." El mundo quiere dejar de llamarse materia y darle nombres a las cosas. Parte de la angustia humana está en ese nombre nuevo que cada generación debe aportar. Y la poeta exclama, "¡Qué tortura es llamar!" (267), ya que implica encontrar el nombre perfecto de las cosas; pero también es limitar, acotar. Prefiere

"¡No llamar, no cercar, no destruir la eterna
sucesión de las formas inmersas en la Nada!" (268)

También los sueños quieren su nombre. Sin embargo ella se resiste a que éstos queden acotados al tratar de formar parte de nuestra realidad. Forman parte del mundo de la inefabilidad estética:

¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo
si cuando son presencias sin contorno
alivian tanto el alma? (267)

No pronunciar el nombre sería entonces quedarse en la hermosura, en la auténtica palabra: "No quiero decir tu nombre. / ... / Tu nombre, no; tu hermosura" (En un mundo 621).

Conde considera casi divino poder denominar con exactitud lo que vale cada cosa, que es además lo evidente. Aunque pudiéramos abarcar el nombre de las cosas, tampoco merecería la pena creerlo eterno:

Si pegáis el oído a la luz,
a la sombra, al misterio,
no sabréis cómo se llaman, lo sé.
¿Y qué cosa merece que nadie
coja su nombre y lo abrace

con un límite eterno? (Derribado 714)

Lo que hace el poeta, en cualquier caso, más que nombrar, es crear las cosas, "volverlas a nombrar" (Corrosión 71).

El poeta es transmisor verbal y simbólico de un todo universal, que es el sueño. Este no tiene forma--nombre--fuera del creador, el poeta; pero una vez expresado, acoge en sí a todo el cosmos:

No tienes nombre fuera de mí,
y eres un nombre
que abarca todos los todos
del universo (Corrosión 105).

Conde funde palabra y nombre en el momento de la muerte. Este es el instante en que somos llamados, por nuestro nombre, único, por quien es nuestro fin:

Y si eres Tú mi fin, te pido que me llames
con una voz, la tuya, que sea voz del cielo.
Y, ¡Carmen!, si me llamas, será toda una brasa
que funda tu palabra hasta quedarse muerta (Ansia
291)

La vuelta al origen topa con dos paradojas: la más inmediata, ya mencionada, del presente continuo, y otra más remota, la muerte. Volver es dar con el punto de partida de este viaje, en cuya estación el poeta renueva su misión salvífica:

Cuando lleguemos adonde vamos yendo
seremos el comienzo de todos y todo (NOC 72).

3. Lo sintético

Los apartados anteriores abocan a la necesidad de aspectos que permitan a la poeta fusionar su sentimiento interno y externo, que le ayuden a conjugar su propio sueño con la presencia circundante.

a. El sueño

En el discurso que pronunciara ante la Real Academia, con motivo de su ingreso, Carmen Conde corrobora de nuevo la relación intrínseca que para ella guarda el mundo de los sueños con la Poesía: "Si de la memoria 'sólo vale el don preclaro de evocar los sueños', cuando suscito los míos resalta mi entrega a la Poesía."²⁵³ La relación continúa, y hace la síntesis extensiva a la eternidad, refiriéndose a ésta como El sueño de lo inextricable" (10).

Incluir además este aspecto en el apartado de lo sintético obedece a que la idea de soñar está ligada a la de una apertura al entorno. El poeta se va haciendo, va creando: "Hay, además, el poder imaginativo: para soñar y para incorporarse al mundo ajeno... La vida no es, jamás, un estancamiento sino un perfecto y cohesionado devenir. Estar pronto a sentirlo, a serlo, es condición del poeta."²⁵⁴

En el poema "Sueños" se recoge la concepción más simple

²⁵³ Poesía ante el tiempo y la inmortalidad. Discurso pronunciado el 28 de enero de 1979 en su recepción pública, por la Excm.a Sra. Doña Carmen Conde Abellán y contestación del Excmo. Sr. Don Guillermo Díaz-Plaja. (Madrid: 1979, 10).

²⁵⁴ Carmen Conde, Cultural Albacete 29.

del tema. Carmen se admira de cómo lo real puede resultar en sueño, sin salir de la referencia de lo onírico:

El soñar es tan real
así las aguas del río... (NOC 28).

Se sueña con lo pasado, con los que fueron. Esto ya de por sí nos introduce en un mundo distinto: "Soñar con ellos enlaza / con una vida distinta" (28). La autora afirma que no somos nosotros quienes inventamos el sueño, sino que "nos inventan otros mundos, / otras formas..." El sueño es, pues, la posibilidad del reencuentro.

El sueño es el esfuerzo continuo por alzarse sobre la realidad, por encima del desfallecimiento, aunque sólo momentáneamente; tratar de vencer y entregarse "al deseo de alzarse sobre lá realidad adusta opuesta a los movimientos ..."²⁵⁵

Esta apertura, sin embargo, nunca es tanta que permita la interferencia del mundo exterior en el sueño. El no comprender una lengua extranjera, por ejemplo--los versos siguientes se refieren a su estancia en Londres--es un factor más para aislarse en su sueño:

¡Entre lenguas extrañas ruedan nombres de cosas
que mi ignorancia escucha, siempre dentro del
sueño!²⁵⁶

El poeta vive literalmente otro mundo, el de sus sueños,

²⁵⁵ Carmen Conde, Cráter 79.

²⁵⁶ Carmen Conde, Iluminada tierra en Obra 485.

el cual confronta continuamente con el que le rodea.

Analizamos los recursos que Carmen Conde utiliza para establecer la fusión entre el campo del sueño y el de la cotidianeidad. Hay que considerar primero el campo de los sueños y sus proyecciones.

La palabra sueño adquiere aquí diversos matices, los cuales, en su variedad, regresan siempre a un punto común de origen: la constancia vital: "nunca estoy sin soñar" (Derribado 786).

Aparece la referencia al sueño en relación con el estado de dormición: "Porque dormir es soñar intensos imposibles que, no obstante, se realizan milagrosamente" (Cráter 84).

Pero no olvidemos que esta relación no siempre existe. Se puede dormir sin soñar; en este caso es penetrar en el misterio; retraerse al propio yo:

Dormir es meterse en la cueva
que el día oculta(Sea 356).

Aquí nunca produce serenidad. Se reconoce porque se opone a la vigilia. Tampoco produce paz: "El sueño es enemigo de la quietud / que busco como ansío a Dios" (368). Y de nuevo Conde nos da la solución en el verso siguiente: "¡Estar despierta, velar siempre!"

Esta enemistad entre la quietud y el sueño se la explica Emilio Miró acudiendo al mundo de los recuerdos; su peso es tan fuerte que hace buscar la auténtica paz--quietud--por encima de la tranquilidad aparente del dormir.

Sueño como profecía, anuncio o premonición de algo que va a suceder. El "avanzarse a un futuro que a veces se realiza

por haberlo soñado" (Cráter 84).

El uso más simple es el referente al sueño como las ilusiones que alimentan nuestra vida; lo todavía no alcanzado pero posible. En su biografía y refiriéndose al período de la postguerra española, evoca el sueño--su ausencia--en dicha acepción:

Ahora, sin sueños, sin esperanzas de Paz ni de belleza, dígamelo quien lo sepa: ¿qué espero yo aquí? (Por el camino vol. I 193).

La guerra, como aniquilación de la vida, lo es también del sueño que la crea: "El grito de millares de gargantas... lo ha taladrado todo: noche, fragancia y este cuenco de vientre que soñaba ser cuna" (Mientras 192).

Al mismo momento histórico se refiere este verso, donde lamenta la dificultad de ser soñador en circunstancias adversas: "Cada noche me duele más el sueño" (191); y ya, implicada, la paradoja: el sueño, lo estéticamente bello, no se da sin su contrario, lo amargo, doliente.

La poeta no quiere pronunciar su sueño cuando cree que no va a ser entendido:

¿Soñar mis sueños ya ..., decir mis sueños
en este mismo idioma de lamento?
¿No voz del mundo y mía; voz humana
que entiendan y desprecien los humanos! (Mi fin
321)

Las ilusiones también se alimentan mediante la aparición de algo o alguien ideal:

Apareciste en el sueño,

... sueño de anoche;

que nunca me despierte sin soñarte! (Iluminada 443)

En los momentos difíciles, el sueño es el que alimenta la fe, y no al contrario: "Por lo que soñamos, creímos" (Sostenido 173).

Sigue coincidiendo con el hecho del ideal que vincula pueblos y razas:

A los hombres que mueren yo los sigo en su buscar
por entre las raíces y los veneros fangosos, pues
ellos y yo tenemos igual designio fangoso de
ensueño debajo de la tierra (Mientras 187).

Es también liberador. La limitación vital no puede disolverse sino mediante el sueño, que Carmen, en los siguientes versos, representa con un aparente imposible:

Será un sueño el alma, será un ave
brotando de la mar la que acompañe
al frustrado vivir cerca del límite (Cráter 37).

Recurriendo a la tradición cristiana le otorga un sentido sobrenatural: "Yo me he entregado a la gracia / soñando con la fortaleza" (Sea 362).

I. Sueño y voz

La voz del poeta es voz de una "garganta en sueños."
El sueño puede tomar distintas voces, que es prácticamente afirmar que todo puede soñarse. En "Desierto Sahara" Carmen habla con la voz de éste:

Los hombres me caminan soñándome poblado
de aquel mar que fue mío, el mar sobre el desierto

(Mi fin 297).

Cuando el poeta vive el estado de ensoñación, cualquier objeto le permite escucharla. Y va a ser a través de la luz, que adquiere su máxima transfiguración: "la luz / que sólo yo la escucho desde el sueño ..." (Iluminada 486).

Y viceversa. El sueño da resplandor a la voz. Y de nuevo la poeta recalca que ella la ve y ella la sueña:

La sueño yo a la voz, y hasta la veo
 en blanco resplandor que nunca es blanco.
 ¡Deslúmbrese la luz, y yo la sueño
 en tronco de flexible arquitectura! (Vivientes
 513). (Subrayado de la autora)

Estamos rozando los límites de la misión de la poeta. En este aspecto el sueño se identifica a menudo con los pasos que la dirigen, a los que se siente sometida a la vez que acepta libremente:

Hay una voz en sueños que me dirige
 hasta inundarme con sus mandatos.

La voz entonces se convierte en camino liberador: "me libra heroica de la amargura. / Es un camino..." (Ansia 262)

Conde se identifica igualmente con la primavera. Les habla a las flores y finalmente expresa su sueño:

y yo, despierta y soñando
 con un campo que no tenga
 ni un sólo hombre enterrado (Mi fin 296).

En esta metamorfosis natural, personifica la voz del río:

sueña ser remanso... ¡Un solo instante
 quieto y suspirándose a sí mismo! (Iluminada 474)

y del tigre: "Y tus labios, tu paso, tu gemido, sentirán, al soñar, como despiertos" (Derribado 717).

"La trompeta" personifica a la autora en el instrumento que da título al poema. Es de nuevo la necesidad de proclamar el sueño que toma ahora gesto musical, y como tal se manifiesta de forma universal, alcanzando a cada partícula de los seres. El término "voz" es la sonorización del sueño: "Quiero que mi voz la escuchén / moléculas y miembros, / células y átomos / de todos los cuerpos destruidos" (Corrosión 93).

La voz, metáfora del sueño, es síntesis de los mismos valores que éste. El largo poema "Honda memoria de mí" es un buen ejemplo de ello. Desde el plano de la memoria Carmen va recordando lo que ha sido su voz en los años pasados, para ella misma y para los demás. Le atribuye²⁵⁷

- sentido universal: "(Mi voz) Suena áspera, / oliendo a cósmica adolescencia" (364). El cosmos, además, tiene su sonido, que es también su voz propia: "la gruesa voz del cosmos."

- Sentido de origen: Llevamos en nuestros oídos el eco de lo inicial; origen primero del universo y de nosotros mismos. "¡Vivir es escucharle!" en su monólogo, sin esperar respuesta a cambio. Monólogo que se manifiesta a través de la luz, y ésta es demasiada para que podamos captarla ahora. Por eso, "ya llegará la hora / de todas las respuestas."

²⁵⁷ Todas las atribuciones que se citan a continuación corresponden al poema recién mencionado, "Honda memoria de mí,"

Sea la luz en Obra 355-369.

- Sentido de unidad: La voz es mayo, primavera, síntesis de las estaciones, "Con tibiores del verano, / redondeces de otoño / y sobresaltos de nieve."

Movimiento: Algo que nunca le falta a la voz es "su impulso, su arrebató."

- Esfuerzo, sacrificio, que la poeta realizó para llevar la voz al mundo: "Recuerdo mis torturas porque fuera asomándose / al mar y a la tierra mi voz."

Su sueño inmediato es "acumularla, vigorizarla" para que llegado el momento sepa desprenderse de ella sin importarle: "¿Qué importa que mi voz se ligue / a esa garganta inédita...." Porque definitivamente es intrínseca a la misión del poeta:

¡Máxima responsabilidad una voz
en las nobles criaturas!

Su vida es recoger todas las voces y mensajes del universo: "¡Una voz escuchando todas las del Universo! / ¡Un mensaje, entendiéndolos todos!" (Ansia 275)

Carmen es consciente de su papel: ser intermediaria de un proceso que otros consumarán:

¡Yo no podré legarla madura!
No envidio al que se la llevará en la boca ..."

("Honda memoria de mí", 366).

b. Sueño / vigilia

"Y te velo despierta, como un sueño" (En un mundo 613).

La vigilia es por y para los demás. En ella Carmen siente la voz de la humanidad, "el estruendo de pulsos ajenos"

(Sea 356). Es también morir cuantas veces sea necesario por mantener el sueño. Los que no saben morir, es porque "no velan nunca" (Sea 359).

Soñar es velar. La vigilia es ese umbral del sueño, de un ensueño sonoro donde se da la máxima visión; en este punto la luz revela "hombres con la gloria vestidos." La poeta evoca aquí lo más puro, el origen; la infancia, la naturaleza:

"Yo os convoco, juventudes intactas.

.....

Míos todos: los muchachos, las niñas, el agua...

La vigilia no es acto racional. No puede ser entendida por la inteligencia, si bien no se da sin ésta. Comprender es una cosa. Velar es otra, no exenta de misterio para quien lo realiza:

Entender es esfuerzo ciclópeo
de la triste inteligencia,
que no puede explicar lo que siente
cuando ansiosa se vuelca, velando,
al borde sombrío y ardoroso
de un precipicio de nuncas (Sea 361)

Es estado ininterrumpido, cuya fidelidad necesita el poeta para llevar a cabo su misión: "¡Estar despierta, velar siempre! / Quizá entonces no habría lagunas / en mi continuidad" (Sea 369).

Nos lo expresa de varias formas. Quien no se sueña, se cansa--deja de ser fiel--: "Solamente se cansan los que no tienen fe / ni se sueñan siguiendo por la luz ..." (Derribado 677).

La clave de esta fidelidad reside además en nuestro origen: "Quien retenga su Sí a lo creado / con él perdurará" (Cráter 92). Es éste uno de los aspectos en los que Conde y Zambrano coinciden. Ser fiel como escritor consiste en no dejar que el propio yo manipule el mensaje recibido, afirma Zambrano.²⁵⁸

Conde resume este estado en una característica: el empeño. Es el que elimina la duda, nos proporciona una "conciencia responsable" y nos impulsa en definitiva a la "entrega íntima que no admitió fracturas" (Cráter 79).

La vigilia es estado de unos pocos que lo arrebatan. Porque nadie en general lo desea. No produce satisfacción, ni nunca se sacia, porque no tiene su fin aquí:

Nadie quiere velar.

Nadie quiere sufrir

por hambre eternamente hambrienta (Derribado 741).

La vigilia no proporciona necesariamente la visión: "Me duele estar despierta y no verte ..." (Sostenido 183). La tendencia natural de la poeta es la de dormir, el sueño sin esfuerzo: "Quiero dormir ..."; pero acoge el esfuerzo como parte intrínseca de su destino: "Y he de seguir velando."

Mujer sin Edén (1947) que en opinión de muchos es el

²⁵⁸ "El escritor pide fidelidad antes que cosa alguna...Una mala transcripción, una interferencia de las pasiones del hombre que es el escritor destruirán la fidelidad recibida" (Antonio Marí, "Presencia de la revelación" en Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano, 75).

mejor libro de Carmen Conde,²⁵⁹ sitúa a la mujer al inicio del Génesis, desde el momento en que es arrojada del paraíso original. Con esta obra la autora aprovecha para situar el origen ancestral del concepto de vigilia. ¿Por qué hay que velar? La nada, la ausencia del sueño nos amenaza constantemente. "Canción al hijo primero" recoge este consejo de la madre a su hijo Caín, como si hablase a toda la humanidad; pero siempre envuelto en la paradoja, signo irremediable desde la pérdida del Edén:

"No duermas, vigila.
No duermas, despierta.
Te amenaza fría
la heredad desierta (389).

Vivir el sueño es despertar, como ya nos dijo Zambrano, vigilar, mantener el sutil equilibrio entre dos mundos; es el "Límite preciso entre las alas / y el cuerpo de macizas realidades" (Cráter 36).

Idea que por cierto no es nueva, ya que Machado nos lo había repetido en sus Proverbios y cantares:

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar (203).

²⁵⁹ Leopoldo de Luis comenta acerca de dicho libro: "... por él puede decirse sin hipérbole que Carmen Conde es la mayor poetisa de la lengua castellana, porque por encima de la calidad o de la emoción de tal o cual poema, ninguna otra ofrece un mundo poético tan coherente y tan lúcido, donde la mujer, mitad del género humano, encuentra cantada--y poéticamente iluminada--su estirpe, visto su destino de forma totalizadora y con acento poético." (Carmen Conde, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de promoción del libro y la cinematografía, 1982) 28.

Entre las tres acciones, vivir, soñar y despertar, el poeta andaluz se queda con la última: "Si vivir es bueno, / es mejor soñar, / y mejor que todo, / madre, despertar" (207).²⁶⁰

c. La paradoja

"No te acerques... y ven" (La noche, 48).²⁶¹

Nada menos contradictorio en el análisis de la poesía carmencondiana que entender por qué la paradoja es elemento

²⁶⁰ La presencia machadiana en Carmen Conde es observable especialmente en este juego o paso imperceptible de la vigilia al sueño y viceversa.

Utilizando el cuarteto, Machado describe desde el presente un sueño pasado acerca de Dios con dos contenidos contrarios:

Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta! (Proverbios y cantares
161)

El mismo tipo de estrofa es usado por Conde. Parte de un estado de vigilia para referirse a un sueño de / con Dios:

Despierta quiero quedarme.
Me moriré despertando.
¡Yo tuve un sueño de Dios!...

Con Dios estuve soñando. (Vivientes 550)

Ambos poemas se complementan perfectamente: el poeta tiene que velar--"¡Alerta!"-- por sí mismo e incluso por Dios:

"¡Despierta!" Cuando le es encomendada esta misión ya no desea otra cosa sino permanecer despierto: "Despierta quiero quedarme."

Otros ejemplos de Machado con esta temática se pueden encontrar en los cuartetos XXI y XXVIII.

²⁶¹ Dada su abundancia y diversidad de ejemplos hemos preferido en el presente estudio tratar la paradoja dentro de cada apartado.

Lo que hacemos en éste es reunir unas cuantas consideraciones generales sobre la misma.

central de su construcción poética. Su obra se convierte en esfuerzo continuo por exponernos una realidad de la que la presente

es sólo su borroso espejo. Ambas necesariamente se contraponen.²⁶²

El hecho de que la realidad es y no es al mismo tiempo ha sido expuesto por la crítica de distintas formas. Dionisio Cañas echa mano de esta dualidad para explicar el núcleo de significación de la poesía; ésta nos ofrece una significación que reside a la vez "en la cosa vista o imaginada ... No es nada de extrañar que la mejor poesía muestre y oculte al mismo tiempo...."²⁶³

No sólo la realidad. También el sueño, y así lo entendió ya Machado. ¿Cómo se teje? Con dos aparentes opuestos, la esperanza y el sueño, que se mantienen en lucha constante.²⁶⁴

²⁶² Percas de Ponseti opina que la raíz de la paradoja se sitúa en el buscar "lo eterno en lo perecedero", lo cual "explica la complejidad psicológica y conceptual del pensamiento de la mujer." ("Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana" Revista / Review Interamericana Vol. XII 1 Spring / Primavera (1982): 51.

El saberse eterna no le exige a la poeta de vivir un estado angustioso. Experimentar las dos verdades al mismo tiempo es precisamente lo paradójico:

Qué lejano el dolor,
qué asfixiada la angustia
por ese pensamiento que arranca al infinito
la dulce claridad de esperarnos eternos (La noche
24).

²⁶³ Dionisio Cañas, Poesía y percepción (Madrid: Hiperión, 1984) 11.

²⁶⁴ ¿Conoces los invisibles
hiladores de los sueños?
Son dos: la verde esperanza

Por la paradoja, todo se desnaturaliza, todo se desposee; es el extrañamiento de uno mismo, de los propios sentimientos: "cuerpos sin alma", "ni lloro ni sonrío", "ni viva ni tan muerta", que posteriormente veremos aplicada a la naturaleza.

I. Paradoja de la luz/sombra ²⁶⁵

La idea de "mostrar y ocultar" la vemos ahora de forma concreta en el elemento que permite ambas acciones, la luz, y su ausencia.

Conde practica continuamente una "cercanía" de contrarios, que es la experiencia de la ensoñación. Resuelve el proceso mediante la metáfora; tratar de medir y expresar la síntesis de lo ilimitado e inefable:

Siempre, medida de lo inmensurable,
la paradoja. Sí, no; o sí, aún no...
O no, aún sí... Luz y sombra,
muerte o resurrección (Sea 332).

La poeta sabe la necesidad del contrario. Se resiste, sin embargo a aceptarlo, al tiempo que se ve sometida a ello:

Si la luz es mejor,
¿por qué requiere el mentís de la sombra?

y el torvo miedo.
Apuesta tienen de quien
hile más y más ligero,
ella su copo dorado;
él, su copo negro.
Con el hilo que nos dan
tejemos, cuando tejemos (205). (El subrayado es
mío).

²⁶⁵ En los versos que se citan a partir de ahora el subrayado es mío.

.....
 ¡Las dos en mi corazón esclavo que se siente
 morder su servidumbre! (Sea 334).

Conde contrapone los términos de forma diversa. Además de hacerlo en el mismo verso--"ojos ciegos de luz ...", "Voy a afirmarme ante el No", etc, lo hace también de forma encadenada, formando a modo de un encabalgamiento paradójico:

¿Eres la quietud, eres violencia
 de quietud...
 (348)

Los conceptos luz y oscuridad, con todas las formas relacionadas con ellos es uno de los contenidos más atractivos a Carmen Conde. Parece obvio que son términos complementarios. Uno de los mejores ejemplos en este sentido es "Se hicieron país las sombras", donde la oposición y complementación es continua:

Dentro suyo, del murallón espeso
 de las sombras, estará todo
 lo que se sueña claro, purísimo (Iluminada 503).

Si bien luz y sueño van unidos, hay un aspecto del último que no es visible a estos ojos:

Sí, lo sé. Aquí se detienen los ojos.
 Pero donde no calan
 está el país de lo soñado intangible.

En el poema "Ante Dios" (Sea 350) se observa la misma aparente oposición:

¡Cuánta luz en la sangre ...

.....

Déjame oscura.

Mas sacie un resplandor ...

La palabra Dios no aparece en el poema (sólo referencias indirectas como "Ti" y "Tú"); sin embargo los términos mencionados contribuyen a resaltar el título o su contrario.

La contraposición puede abarcar todo el verso llegando a lo que podemos llamar la paradoja barroca:

Unos hielos de fuego que no quema, y abrasan.

Siguiendo la estructura del poema, la primera paradoja-- "hielos de fuego"--se opone a la segunda, "fuego que no quema"; y ésta a la tercera: "no quema, y abrasan", sin que en ningún momento la secuencia quede interrumpida o cortada. El encadenamiento de imágenes da todavía más fuerza a la contraposición.

La poeta, sin embargo, pide la sombra--"Déjame la sombra"--. En el poema "Se hicieron país las sombras" nos explica por qué: "Todo se ve, se coge, se contiene / por virtud de esta sombra" (501).

Otro ejemplo de doble paradoja lo encontramos en la cita que sobre San Juan de la Cruz ofrece Carmen al inicio del poema titulado "La noche oscura del cuerpo" (99) que da título al libro.

La cita de San Juan es así:

Para venir a lo que no sabes

has de ir por donde no sabes (NOC 102).

La paradoja aquí se multiplica. El primer verso nos dice que para descifrar el Misterio, ya en sí contradictorio, hay que

recorrer un camino desconocido, nueva contradicción.

En los siguientes versos el tema es la propia felicidad. Carmen nos ofrece la visión paradójica desde el punto de vista del contenido y de la forma. Su interpretación es la que ya hemos visto en los místicos y también en Zambrano: el camino a la dicha es el del dolor:

En verdad no sabría ser feliz si no hubiera padecido tanto. La dicha tiene raíces del dolor que no se desgaja de la felicidad, si bien ésta la pospone a su alegría

(Cráter 75).

El núcleo de ciertas paradojas reside en el hecho de que los términos no siempre tienen el mismo valor, y puede añadirse a esto el que expresen uno aparentemente contrario al que se le ha venido dando hasta el momento. Se produce entonces lo que denominamos doble paradoja.

La razón es clara: la poesía no es una ecuación matemática cuyos símbolos tengan un valor concreto y limitado. Su lenguaje es siempre abierto; el contenido de los términos, prácticamente ilimitado.

El propio poeta no siempre tiene visión clara y perfecta de las cosas. Hay momentos de confusión, y lo que hasta ahora producía cierto efecto comienza a tener el contrario. Lo vimos en el caso del sueño; produce paz, felicidad, pero puede ser también fuente de inquietud.

Veremos otros casos similares.

II. Paradoja del movimiento: ir/esperar

La poeta la sitúa ya en el momento mismo de nacer:
 "caer, caer al mundo / de donde arranqué dichosa!"

Transcribimos a continuación el poema "yendo" por la riqueza paradójica que expresa:

Yo no tengo la luz, sólo con ecos
 de la luz me revisto las sienes.
 Busco, sí, que relámpagos claros
 aureolen mi ser de caminante.
 El buscar una luz aquí en el mundo
 cuesta darse a la sombra implacable.

¡Oh, qué dulce, apagada y confusa
 desde el fondo callado y sombrío!

Renunciar a llevar resplandores
 por la tierra en fatiga de pasos,
 sonriendo, llorosa, a la muerte,
 suplicando, con ira, a la vida.
 No tener, porque sí, más ventura
 que esperar a la llama soñada.
 -¡Oh qué amarga la boca si pide,
 y qué secos los ojos cerrados! (Iluminada 463)

En los primeros versos la autora nos sitúa ante la perspectiva de búsqueda (movimiento interior). Encontrar su objetivo, la luz, no es sin su contrario: entregarse, pasar por la sombra.

La paradoja se nos presenta ya a los niveles mencionados; externo: luz / sombra, e interno: necesidad del sacrificio

para encontrar la verdad. Luz y resplandor, sin embargo, no son lo mismo. El último es el brillo, lo llamativo, lo aparente y atractivo de las cosas. A la primera, la luz, hay que buscarla; al segundo hay que renunciar, como artista desprendido totalmente del resultado de su obra.

La poeta reconoce que buscar no es pedir--";Oh, qué amarga la boca, si pide,"--, sino estar dispuesta a afrontar, "sonriendo", aunque sea mediante el dolor, "llorosa, a la muerte".

En cuanto a la paradoja interna, el sacrificio, ya en sí implica contradicción: tener que renunciar y tener que sonreír a la muerte.

La referencia al sueño aparece al final del poema, unida a la paradoja de este viaje. Estar "yendo", es, pues, "esperar a la llama soñada." Ir se opone a esperar lo mismo que la tierra en esta estrofa se opone a la llama soñada.

La yuxtaposición de términos acompaña a la aparente paradoja expresada a lo largo de estos versos. A la "luz" se oponen sustantivos y adjetivos como "sombra," "apagada," "sombrio" y "ojos cerrados."

Los versos 11 y 12 ofrecen una contraposición total: "sonriendo" con "llorosa"; "muerte" y "vida"; "suplicar" con "ira". El título mismo, "yendo" se opone a lo que puede considerarse a modo de conclusión: "esperar" (a la llama soñada).

Iluminada tierra, escrito en 1951, es un libro abundante en este tipo de paradojas. El poema que sigue al recién citado, "Mientras se espera", es prácticamente su

continuación. Si es cierto que no cesa de "ir", buscar, tampoco cesa de aguardar. El poeta es quien, en la espera, "recuerda sin descanso." Memoria, más que de las cosas, del propio ensueño. También aquí los versos ofrecen imágenes contrapuestas:

"Crecen montes en la ausencia plana." / / "que es el alma en memoria del presente." / "En medio del fluir, como una piedra" / "espera al que recuerda sin descanso..." (464).

En el estado de ensueño esperar es fundamentalmente una actitud vital, fruto de una concepción paradójica de la vida. El poeta sabe que no pertenece propiamente a este mundo; actitud de extrañamiento que veremos posteriormente y que tan bien describe Segismundo en su "extraña morada."

En el poema "Indescriptible" (Iluminada 468), la poeta expone precisamente la angustia vital de quien tiene que pasar este proceso al de una muerte en vida. Y de nuevo, la idea de sacrificio:

Y aquí sigo esperando, nada intento
por huir al tormento de tu espera.

En la siguiente estrofa la autora define la espera; echa mano de nuevo a los recursos contradictorios:

Esperar es peor que nacer,
porque solamente espera el que se muere
de esperar sin hacerse con la vida
otra cosa que esperar. El esperarte (468).

Los tres primeros términos subrayados se van contraponiendo hasta llegar a la espera, síntesis al parecer del nacer y morir en que consiste la vida.

No carece de sus momentos de desesperación ante la urgencia del poeta por morir a esta realidad: "¿Qué hacemos esta tarde enfrente de la ausencia? / ¿A quienes esperamos para poder morir?" (Mi fin 311)

Nada más lejos, en esta actitud, del quietismo. Es enlace además de dos puntos: el de origen, como punto de partida, y el destino, o lugar de encuentro: "'El viaje', lo sabes, se aproxima" (Cráter 107). En otras palabras, es la vida y la muerte, el nacer y el morir. Y esto ya en sí es movimiento:

Todo lo de nacer y vivir con el pecho abierto
para que la muerte acuda saliéndose gota a gota,
es un ir, es el caminar delirante (Devorante
855).²⁶⁶

Al mismo tipo de imágenes corresponde esta otra definición de la vida, como "orillas que se oponen" (Iluminada 455).²⁶⁷

III. Paradoja sueño / realidad

La realidad entendida como los objetos que nos rodean

²⁶⁶ Evocan éstos los versos machadianos sobre el último día, y ese sentido de preparación anticipada que vive siempre el poeta:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar (Poesías
77).

²⁶⁷ El mayor estado de salida de sí que puede vivir el ser humano es el éxtasis, para ya no volver a uno mismo;
Retroceder la inquietud de origen, la tremenda inquietud de la carne y del espíritu.
¡Quedarme en el éxtasis eterno! (Ansia 276)

resulta paradójica en cuanto a la dificultad, reconocida por la propia autora, de plasmar en la misma un estado aparentemente ajeno a ella, el del sueño:

Las calles, las plazas, las casas, los caminos
han de estar ligados a las criaturas;
animados por su ola, sudor, arrebató, y por su
sueño
de un algo que no conocemos ninguno... (Corrosión
71).

Efectivamente Carmen Conde prefiere mantener los sueños sin contaminación con la realidad; le sorprende la posición contraria:

¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo
si cuando son presencias sin contorno alivian tanto
el alma? (Ansia 267)²⁶⁸

Esta falta de interferencia entre el plano del sueño y el real queda igualmente recogido en el Cancionero de la enamorada (1971), donde todo se realiza insistentemente desde el sueño: "Por el sueño te busqué, / por el sueño te encontraba." Y expresiones como "Soñarte yo te soñé", "Desde mi sueño", "Soñándote desde el sueño", etc. son continuas.

La naturaleza, plano objetivo de la realidad, se hace presente en la poesía de Carmen Conde: "Los álamos del sueño" (Iluminada 431) identificándose totalmente incluso con la poeta: "!Ya soy la tierra también!" (Mío 238), "Estarse como

²⁶⁸ Brown, sin embargo, contempla el sueño como el puente que borra la separación "between inner man and the outer world, between the life of the unconscious and the real life" (144).

río o cordillera" (Derribado 691).

Hay otro plano subjetivo, la intimidad de la poeta de cara al sueño: su soledad.

La auténtica soledad se da únicamente en uno mismo; pero en el poeta ésta nunca es total, ya que en esos momentos vienen a su memoria vivencias que creía olvidadas por entero. Es una soledad acompañada por el recuerdo.

La que se vive entre los otros no es auténtica soledad.

La paradoja en este caso se produce por las dos posiciones aparente contrarias que nos transmite la autora. En unos versos leemos:

Amante no fui. No amé.

Estuve sola. Soñaba (Cancionero 154).

La soledad se presenta aquí como estado en el que se desarrolla el sueño. Soledad física.

Ansia de la gracia nos ofrece sin embargo una visión distinta: "¿Sola y sueñas tanto? Nunca estás sola" (264). Soñar mucho parece ir necesariamente unido a un sentido comunitario, puesto que además está la poeta cumpliendo una misión. Su soledad entonces no puede estar "sola", vacía; necesita del saber necesario para dicho cometido:

¡Qué soledad tan llena de gran sabiduría

la que me inclina a solas, en silencio sagrado!

(Ansia 265)

Coincidimos con Alvar en que el sentido de misión le proporciona una compañía que, de la Unidad, la conduce a la univocidad: "y este saberse múltiple, / amontonada sólo en una /

que, por fin, comprende / que el final eras tú" (Cráter 12).

D. Fusión con la naturaleza

"entregarse a la creación
integrándose en su magma" (La noche 73).

No es tarea fácil poetizar el sueño. La salida está para Conde, como ya sucedió con los románticos, en la naturaleza. La poeta establece un diálogo con ésta; a veces imprecatorio, o de ruego, de alabanza, sorpresa, agradecimiento, etc.

Es tabla de salvación, vía de escape; la única que entiende y acoge su verso. Porque también la naturaleza participa del sueño. Unas veces es ésta la que realiza funciones humanas:

El mar quedó lejos, mudo

...

Aquí la tierra es todo,
madre y mujer en celo.

...

Apenas si las hojas de los árboles
dicen que están vivas (NOC 40).

Otras es ella, la propia autora, que recurriendo a una especie de metamorfosis poética se comporta como elemento de la naturaleza:

¿Cuándo es la primavera?, dices
buscándola en los campos, en el río...

La tengo entre mis brazos, vivamente (NOC 18).

También sus sueños forman parte de este cambio, y ahora son sueños "de esbeltos palmerales levantinos" (Mi fin 320).

Un símbolo natural puede abarcarlo todo, ser a modo de un dios en la poesía carmencondiana. Los siguientes versos se refieren a un pájaro, cuyo significado Carmen desarrolla en 4 cantos. En el último comprobamos, como dijimos en la ensoñación, que la paradoja se resuelve en la metáfora:

Si despierta te escucho
soñar creo
durmiendo bajo tu canto.

Y si dormida estoy,
a vigilias de tu trozo
me precipito (La noche 36).

"Despierta" se opone a "durmiendo" y ambos se sintetizan en la acción de soñar. Los dos últimos términos subrayados son igualmente contrarios. El pájaro, pues, es síntesis del dormir y estar despierto, y en el sueño permite a la poeta participar de ambos mundos.

Las siguientes oposiciones se dan en el campo puramente físico: "miradas," "ojos cierro;" y metafísico: "no soy yo," y "soy." Siguen una serie de versos donde pasamos a una cadena de similitudes y términos que producen el mismo efecto: "Soy el día de ti," y "eres tú mío;" "corriendo" y "arroyos;" "Retumbas" y "cueva;" "tronco" y "enramado."

En la estrofa final el pájaro, ya metáfora, lo es todo: visión y palabra, principio y fin:

Eres luz y eres voz,
aurora eres

y largo atardecer sobre cipreses (37).²⁶⁹

En "Canto de la creación" somos todos los humanos los que participamos de la personalidad de la naturaleza: "... nuestros tallos / ... fluimos / ... / brotándonos..." (354) y viceversa; encontramos un oleaje "fugitivo" que "mece sobre los yacentes / un cielo de luz compacto."

La relación con la naturaleza proporciona algo superior, una especie de felicidad indescriptible:

Arriba, las nubes; y en mis ojos
hay espejos dorados que las reciben
con deleite inefable... (Honda 359).

La actitud de Conde hacia los elementos naturales es a veces protectora, como si fueran débiles seres humanos: "Perdonad, las amapolas, /... / Vosotras, las amapolas" (Mi fin 296).

Este diálogo, del que hay abundantes ejemplos en la obra recién citada, se produce

con la lluvia:

; Cuán hermosa tú, la desvelada!

Con el mar:

Derrámate tú, mar, sobre mis ojos.

Con el toro:

Te tumbas entresonando lo que te cruza

²⁶⁹ Se puede aplicar aquí la explicación que Lázaro Carreter da de la metáfora, y su capacidad de identificar los términos relacionados, aparentemente opuestos, y fundirlos en uno nuevo.

Aquí se produce una metáfora múltiple: "luz," "voz," "aurora" y "atardecer" sustituyen al pájaro, referencia central del poema.

las sangres.

Con la montaña:

¡Huele tú, la montaña!

Con la niebla:

Volvedme a mis fronteras, nieblas frías;

Con la tarde:

Puedes quedarte, tarde, con tus orillas dobles..."

(Iluminada 457).

Elementos naturales de los que a menudo espera una acción.

No sorprenden las referencias mencionadas si pensamos que en el título aludido, Mi fin en el viento, ya se percibe ese afán de identificarse con la naturaleza.

Este afán nos recuerda el análisis que de la poesía contemporánea hace Francisco Rico donde afirma la necesidad que tiene el poeta de vivir interiormente la naturaleza, además de contemplarla.²⁷⁰

Todo el espacio exterior--casas, ciudades, etc--forma parte del concepto natural en la poesía carmencondiana. El poema "ascendiendo" visto anteriormente es un buen ejemplo de ello. Las ciudades que aparecen en el sueño pasan a primer plano, mientras que la poeta toma el papel de la sombra; porque también las ciudades sueñan: "Las sombras no rompemos

²⁷⁰ Dice refiriéndose a la poesía de Vivanco: "El poeta no se contenta con ver el campo como naturaleza, como paisaje. Quiere vivirlo desde dentro, entranarse en su más radical realidad... fundirse en soledad con él... Pero casi siempre esta fusión está cargada de trascendencia religiosa" (Historia de la crítica de la literatura española [Barcelona: Editorial Crítica, 1979] 175).

los perfiles / del sueño en que vivís, ciudades vivas."

El proceso de personificación es de nuevo doble: la naturaleza toma funciones humanas y la poeta pasa a desempeñar el papel de aquélla; ya sea en forma de objeto o de elemento natural:

Yo edificio; yo, la extensa
tierra que es cúpula y ave (Sea 353).

Dicho proceso es parte sin duda de la proyección del movimiento, que según nos la presenta Carmen Conde es, por una parte, interna: transformación hacia una realidad más plena mediante un "irse de sí;" y externa: salir de sí para identificarse con el movimiento evolutivo de la naturaleza.

Iluminada tierra ofrece referencias abundantes: "tan pájaro de mí" (480), "agua tú, agua yo" (481), orillas de mis brazos" (482), "fui ciprés y lira del álamo de la aurora..." (482); "los ciervos de mi cara" (483).

Más allá incluso de una identificación temporal, la autora sitúa el proceso de su vida en compañía de la naturaleza, y origen, dicha vivencia, de su conocimiento:

Si no hubiera vivido debajo de las raíces
ignoraría el rumbo que toman las ramas
cuando se deshabitan de pájaros (Sea 362).

La naturaleza parece capaz de ofrecer a la poeta la paz y libertad que busca: "Me entregarías la calma / que necesito,
el silencio; / y ese dejarme vagando / por una libertad suave
..." (Mi fin 307).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la naturaleza

para Conde toma diversos significados, todos más allá del estrictamente literal. Por una parte, es prueba de limitación:

--¡Oh mi tristeza de tierra
que nunca puede superarse! (Mi fin 308)

Es, además, forma de comunicación con la divinidad. Se observa entre otros en el poema "Coral" del mismo libro; forma de canto a la naturaleza, que se cierra con los siguientes versos:

Que el olor de tu mar y tu vega,
el arranque vital,
la alegría de ti,
esta fuerza de Dios que es tu boca,
nos ampare,
 bendiga,
 proteja. (305)

Nos enseña también el sentido de desprendimiento de ella misma:

Sé que vienen jardines. Sé que brincan corceles.
.....
Aprender todo esto me ha costado la vida.
Y os la dejo en el mármol, por si alguno la hallara
y quisiera saber cómo se olvida tanto (316).

La naturaleza no se convierte nunca en finalidad propia sino en medio de comunicación de otro mensaje no visible a estos ojos. En su análisis de la poesía de Francisco Brines afirma Dionisio Cañas que "el poema es el saldo más o menos racionalizado de ese encuentro consigo mismo a través del

mundo." Es ésta afirmación algo que nunca habría suscrito Conde. Tampoco, creo, Carmen habría "llorado la pérdida del mundo" al sentir en sus hombros, "y en las ramas / del bosque duradero, / el peso de una sola oscuridad" (Cañas, 230).

A pesar de todos los dones que Carmen recibe del elemento natural, del mundo, éste nunca puede llevarle a encontrarse consigo misma. Hay, ya se ha visto, una identificación, puesto que poeta y naturaleza son "camino de luz".

Si hablamos de desprendimiento hay que hablar también de despersonalización, que es lo que Carmen hace en aras de una fusión con los elementos naturales:

Allégate, paisaje.

Quédate en mis ojos. Fúndete en mí.

Incorpórateme. Eternízame.

Yo quiero morirte dulce e inesperadamente en tus manos (Mío 230).

O cuando exclama, con toda la connotación cristiana: "¡También yo soy la Vid!" (Ansia 280)

La poeta reitera la impresión de ausencia propia en la medida que se identifica progresivamente con lo natural. Le produce un sentimiento de felicidad ya que sabe que es parte de su misión: "¡Qué alegría saberse una piedra, de azogue, / una charca sin fondo, un aliento perdido!" (Mi fin 312)

Identificación que si bien no exige un esfuerzo imposible, tampoco se produce sin misterio, palabra precisamente que da título al poema.

La vigilia continua que la autora ejerce la acostumbra a un estado de desprendimiento que aboca finalmente en la

inmolación personal:

He permanecido a la escucha
de todas las estaciones;
sido yo misma estaciones
que otras reabsorben con alegría,
alimentándose de ellas (Sea 362).

Puede incluso prescindir de la naturaleza misma:

Lluvia que contemplo, melancólica:
no crezcas para mí. Vivo inundada (Mi fin 295).

Las voces en estos versos son numerosas. En "El Escorial" la poeta da voz a los robles, quienes se asombran de oírla:

--¿Qué dice esa engreída criatura que va por
nosotros como si creciéramos a su conjuro? (Mío
229)

B. Elementos propios de Carmen Conde

Se recogen aquí tres aspectos de la obra carmencondiana que, participando igualmente del aspecto ensoñador, caracterizan de forma personal su poesía.

1. Ángel. Arcángel

Coincide el segundo con el título de uno de sus primeros y decisivos libros.

El Arcángel, libro escrito en 1939, trata sobre la visita que éste le hace y el proceso poético-espiritual que va desarrollando en ella.

La figura del arcángel aparece a menudo enmarcada en la tradición cristiana y en la de Conde como mensajero:
 "¡Celestes mensajeros del olvido, / purísimos arcángeles del frío: / venid pronto por mí, cansada estoy!" (En un mundo 614)
 Es el enviado, con una misión específica que cumplir. Su visita es "la orden", entrar a formar parte de "un privilegio que cumplir" (220).

En este sentido poeta y arcángel se identifican.²⁷¹

Unos 20 años más tarde escribe Derribado Arcángel (1960), donde Carmen sostiene un continuo diálogo con un tú que aparece en todo momento unido al sueño; incluso cuando trata de describirlo:

"y el rostro pertenece al sueño puro / cuando tú no eres tú, aunque lo seas" (740).

El ángel es recuerdo, evocación eterna. Representa también lo más puro, y por tanto, el ensueño. "Sea la luz" aparece como especie de confesión de la autora ante la divinidad. Presenta su lamento: "mi fracaso de no ofrecerte un ángel" (338). Sentimiento que, en su misión como poeta, refiere también a la humanidad:

²⁷¹ Evocan ángel y arcángel el concepto de guía que surge en los escritos de Zambrano. La "Guía" es un género literario, igual que la confesión, especie de carta dirigida a un destinatario, que surge de relatos en los que se narra un viaje, "un viaje esencial que bien puede simbolizar el viaje mismo de la vida, el que todo hombre tiene que hacer de un modo o de otro para cumplir como tal hombre, para cumplirse." De aquí surge el guía como individuo, quien nos lleva a alguna parte, "a algún determinado lugar al que por una necesidad unas veces ineludible, otras irrenunciable, hay que ir" (Obras 363).

Guía y arcángel surgen con la misma misión de intermediarios entre nosotros y el sueño, destino.

He delinquido de tal manera
 yéndome sin lograr alas,
 sin sacar ángeles de mí ni de otros, ... (339)

Ambas figuras aparecen en uno de los poemas de La noche oscura del cuerpo. Dicho poema se estructura en una sucesión de términos opuestos que expresan, ya por su propia oposición, el título mismo del libro. Veamos estos versos:

Otras veces con el ángel se ha luchado
 y con el arcángel...

en plena oscuridad y a luz del día;
 turbiamente si la angustia
 resplandeciendo con el gozo.

Ahora,

ni sombras ni claridades:
 lucha a ojos cerrados, sin querer ver ni mirar,
 confundido espíritu con cuerpo,
asfixiándolo y a un tiempo
insuflándole boca a boca el aire.

No al no; azotarse con mareas.

Exultar de espumeantes nubes.

Ni mirar si late luz,

ni arropar entre sombras el delirio.

Ángel o arcángel, bajo la conciencia
 que se atreva a deslindar del día la noche.

Amanecer en todo.

Mínimo, despacioso, lentísimo.

Así.

Nunca (23).

La paradoja predominante en estos versos es de nuevo la del claroscuro; la visión y su ausencia y sus posibles manifestaciones:

"oscuridad" / "luz", "sombras" / "claridades", "ojos cerrados" / "ver - mirar" (o bien "ojos" "sin querer ver ni mirar"), "día" / "noche". De nuevo encontramos el ejemplo de doble paradoja, o la paradoja dentro de sí misma al leer: "ni sombras ni claridades"; a la oposición de términos se añade la negación de ambos.

Igualmente aparece aquí la paradoja encadenada mencionada anteriormente: "Ni mirar si late luz, / ... sombras ..." donde la primera expresión se opone a la segunda y ésta a la tercera.

Los términos "ángel" y "arcángel" abren la primera y la última estrofas. En la primera van unidos por la conjunción y, que no indica oposición. En el segundo caso se presenta una disyuntiva; es el uno o el otro, como es el día o la noche. La dificultad en escoger, digamos, es la misma que la de precisar cuándo exactamente termina el día y comienza la noche. Imposible, como lo es, parece decirnos Carmen Conde, distinguir el ángel del arcángel, o separarlos. De hecho, a pesar de las diferentes misiones que la autora otorga a cada uno--ángel, arcángel, soñador, mensajero respectivamente-- también encontramos ejemplos en los que el primero juega el papel del segundo:

Nada tan altivo como el corazón del ángel
cuando va, mensajero, por nosotros (Mi fin 313).

Estamos de nuevo ante dos términos abiertos en su contenido que no parecen ajustarse a un sentido concreto. La razón final es que al poeta no le interesa definir, sino revelar.²⁷²

2. El mar

El mar ha ocupado siempre un lugar muy especial en la vida de Carmen Conde.

Si hablamos de obsesión no exageramos, ya que ella misma titula así uno de sus poemas. Es afán de fusión total: "Te miro toda yo: cuerpo y espíritu; / los ojos y la piel, vida por vida."

El libro Mío (1941) contiene varias referencias al mar. Curiosamente lo escribe durante su estancia en El Escorial, por lo que hay, más que nada, añoranza. Carmen le concede al mar la causa de su contacto primero con la poesía: "Aquella plenitud del mar, por donde yo entré a la Poesía ..." (232).

Tomando como referencia el desierto del Sahara, y el mar que sobre él existió, Carmen se personifica en esta misma imagen: "Pues yo era el mar que hervía sobre la arena rubia, / la arena saturada que hoy clama por su agua" (Mi fin 297).

Le otorga prácticamente poderes morales. El mar perdona

²⁷² José María López Sevillano expone esta idea referida a la poesía mística. El contenido de ésta es inspirado. Su finalidad "no es definir, ni siquiera describir, sino revelar aquello que se ve o se ha visto." Fernando Rielo, Llanto azul/Skyblue Weeping, pról. de José M. López Sevillano, trad. David Murray (New York: Exposition Press, 1980) XIV.

y consuela:

... El mar espera
 que vuelvas hacia él tus pobres ojos

 El mar es un perdón, un blanco sueño...
 Acércate a su ser, y que él te acoja (Vivientes
 537).

Llega a adquirir valor divino, trascendental: "Subo buscándote a Ti, el Mar" (Sea 347). No es comparación; es imagen, en la que siguen siendo dos en uno como ya nos anuncia--"Dios y Mar"--el título del poema que contiene los siguientes versos : "Tú, el mar. El mar, Tú. /Abandonándome a los dos" (Iluminada 496).

La poeta no duda en poder transmitir la fuerza de este legado a las futuras generaciones: "¡Yo no he visto más pequeños a los mortales que los veo a tu costado!....¡Te hallarán en mi obra más tú que tú mismo!" (Mío 238)

El mar también nos resucita:

El mar es para los creadores, para los que tallan,
 para amarse hasta la muerte, para resucitar
 la vida (Vol. I 194).

El mar es la vida misma. Carmen compara ésta con dos orillas, opuestas, que dejan en el centro espacio para que el mar, que representa lo distinto, gire.

Con un lenguaje apasionado, como si de un amante se tratase, estamos ante un mar que simboliza también la libertad:

Tengo aquí delante el amor mío,
 el mar, fragancia eterna,

...

Derrámate tú, mar, sobre mis ojos

y llévate mi sed: déjame libre (Mi fin 298).

De todos los elementos naturales el mar es el más relacionado con el sueño:

Apenas si la distancia cuenta contigo, mar mío.

Todo está cerca y lo mismo: Un gran sueño con orillas (Los poemas 766).

3. Lo cotidiano. Carmen Conde y César Vallejo

Ya hemos visto la cotidianeidad como elemento necesario en la proyección ensoñadora. Diversas son las formas de manifestarla en poesía, especialmente con el uso y referencia a términos o hechos

--incluido el sufrimiento--que afecten a la vida diaria.

En lo que de este elemento tiene la obra poética de nuestra autora se observan imágenes instintivas, espontáneas, que recuerdan mucho a la poesía vallejiana, tan hambrienta del "sabor del primer alimento" (Noche 58).²⁷³

En su prólogo a la Obra poética completa Américo Ferrari destaca la descripción que Vallejo hace de lo hueco de las cosas, el vacío, y sobretodo la presencia del sufrimiento que implacable asedia al ser humano (15).

²⁷³ Todas las citas de la obra vallejiana se han tomado de la Obra poética completa (Madrid: Alianza Editorial, 1983). El impacto que la poesía de Vallejo y Neruda produjo sobre los jóvenes poetas de este período ha sido señalado por algunos de los propios poetas, según recoge Andrew Debicki en Poetry of Discovery. The Spanish generation of 1956-1971. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1982.

a. Imágenes instintivas

Si la vuelta a lo primitivo se funde con la de la infancia, también lo hace con el "primer sabor" que en aquélla apreciamos. Hasta tal punto, afirma Carmen, que "Hambre llevo y no como por no / deshacer este sabor de siglos." Este hambre metafísica afecta a todo su ser: "Es cerrando los ojos hambrientos / como se ve su bulto" (Vivientes 527), dice, refiriéndose al origen.

El poema "Hambre", dirigido al mortal, contiene versos como "quedarte con hambre", "que colmes tu hambre", los cuales reiteran la misma idea.

En la poesía vallejiana sentarse a la mesa es incorporarse sin más remedio a la vida, a esa "cena miserable" que es la falta del auténtico alimento; es el diario sobrevivir, que nos deja a todas luces insatisfechos:

Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...
(Truenos 101)

El alimento aquí simboliza la Vida, la visión última, el sueño. El desayuno es aquí inicio, luz; símbolos estos perfectamente enraizados en la tradición cristiana: la Eucaristía, unida a la cena--cruz, sufrimiento--; y la vida eterna, simbolizando el mañana, liberación. Vallejo se pregunta:

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.

Cuanto más abundante es la recurrencia a términos domésticos, materiales, mayor también es la intención o deseo

de sublimar su contenido. El mensaje aquí es: Mientras esperamos con qué construir la otra realidad, usemos los elementos de ésta.

Se observa esta coincidencia entre ambos poetas en los siguientes aspectos:

- Referencias al pan; en Vallejo:

dar pedacitos de pan fresco a todos.

.....

¡El pan nuestro de cada día dánoslo,

Señor! (Los heraldos 97)

En Conde:

Amasarte como pan, como vino incorporárteme.

Ningún alimento pudo renovarme cuerpo y alma

(Corrosión 62).

Vallejo dirigiéndose a Dios dice:

me pesa haber tomádotte tu pan ... (Los heraldos
105).

Carmen une este símbolo al aspecto sentimental:

Querer es el mordisco al pan tierno (Corrosión
23).

Hay frecuentes alusiones a otros alimentos o bebidas: la "harina con manteca," el "gran caldo," el "vino azul" etc.

- Referencia a funciones corporales: Respirar, ver, tener frío, palpitar, jadear: "En esta noche mi reloj jadea ..." (109), nos dice Vallejo. En el poema "Evidencia" Conde describe lo palpable que es el sufrimiento humano: "... a la nada sin luz, / vamos todos jadeándonos" (Iluminada 493).

Se da en estos poemas una corporeidad permanente,

consciencia del cuerpo--las uñas, las manos, pies, ojeras, etc. aparecen con frecuencia--. Se fijan especialmente en el dolor, refiriéndose en general a la humanidad, si bien parten del dolor personal. El sufrimiento actúa de síntesis entre la poeta, su cuerpo y el mundo, por el cual se inmola:

... me duelen los hombros,
me pesan los brazos y llevo
la cabeza con fiebre de siglos (En un mundo 637).

Vallejo se fija igualmente en su propia anatomía:

No escucharé ya más de mis hombros
huesudo, enfermo, en cama ... (Poemas 243).

El dolor es en este momento su vínculo también con las cosas, los lugares; hasta los muros sufren: "Ah las cuatro paredes de la celda. / De ellas me duelen entretanto más" (Los heraldos 130).

- Objetos y lugares de la casa: Frecuente es el uso en este sentido de la mesa como símbolo de comunidad, superficie limitada donde sólo la forma, apariencia, es distinta, pero nos sigue uniendo a todos:

En todas las mesas del mundo, redondas, cuadradas,
ovales, en inmensos paralelogramos,
millares de hombres escriben sus notas de paz y de
guerra ... (Corrosión 23).

En Vallejo, ya se ha visto, la mesa es lugar de espera al banquete final.

En el poeta peruano los objetos hogareños --el "sillón antiguo," "la ropa antigua," "el guardarropía," etc. son recursos para evocar una infancia ida que se llevó consigo

toda la inocencia: "departieron mis sílabas escolares y frescas, / mi inocencia rotunda" (Canciones del hogar, 113).

b. Referencias personales

- Uso de la primera persona del plural: nosotros aparece repetidas veces como sujeto del contenido poemático, como insistencia en la invitación e inclusión de toda la humanidad, reforzando la salida de sí que ejerce el poeta:

Me duele el dolor de muchos,
y después, mi felicidad sonríe
sin desgajar de aquellos (Cráter 99).

Invitación a acción futura, es el sentido que toma en algunas citas vallejianas: "Aguardaremos así, obedientes y sin más / remedio ..." (Los heraldos 121); "Quemaremos todas las naves!" (los heraldos 131); "Luego, hablaremos" (Poemas 246). Carmen se pregunta, ¿Hallaremos respuestas que persuaden?" (Sostenido 181)

- Recursos lingüísticos: Hay una expresión en los poemas vallejianos que recoge la ignorancia de la vida: "¡Yo no sé!" que se repite en el poema titular de Los heraldos negros. En el poema "Hablando a la nada" Carmen recurre a la misma expresión:

Yo no sé, no lo sé, ¡cómo voy a saberlo!,
si es que vive o no vive el que veo ya muerto ...
(607)

"A Miguel" es uno de los poemas carmencondianos incluido en su libro Corrosión. En los últimos versos del mismo la autora incluye precisamente ese "no lo sé" que aquí aumenta

más la paradoja, ya que más tarde en el mismo poema exclama: "Sí, lo sé" refiriéndose a la oscuridad.

La actitud de Vallejo en gran parte de sus poemas es de una espera sin salida, y en muchos casos desesperada. Se manifiesta en el uso de exclamaciones como "¡Hasta cuándo!" que dejan el poema abierto a una no respuesta, porque ya no hay búsqueda. Con esta exclamación abre "La cena miserable" en un escepticismo que refleja su disgusto por la injusticia de tener que vivir en este mundo.

Con el mismo tono se pregunta Conde sobre el fin de esa noche oscura que pone su cuerpo en estado errante:

¿Hasta cuándo la dádiva, alimento
al cuerpo atosigado, al cuerpo errante? (NOC 120)

La desesperanza es tónica casi general vallejiana. Es el mismo tono que expresa "¡Y si después de tantas palabras..." Al igual que Conde en su "Dios de la ira" el poeta se pregunta si hay algo detrás de todo esto, sin saber qué responderse. Ambos poemas se inician con un tono cansado; el citado de Vallejo (se lo conoce por el primer verso) y el de

Carmen que
dice: "Tanto dar vueltas en torno a lo mismo..." (En un mundo
670). Recurren a expresiones inciertas, incompletas a veces, frustradas: "¿Adónde, ya; con todo aquello, y esotro, adónde ahora". Vallejo cierra el poema con la misma incertidumbre: "Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra! (246)

"Dios de la ira" evoca "el odio de Dios" de los heraldos.

Dentro de lo lingüístico habría que incluir la importancia que ambos autores conceden a la palabra; si bien

Vallejo, con su mayor pesimismo, la pone en tela de juicio: ¿Y si ni siquiera la palabra sobrevive? Carmen Conde, en el poema recién mencionado, busca "La palabra nueva, la palabra por crear aún."

c. Melancolía. Ausencia

Melancolía, y no angustia, es el sentimiento que percibimos en estos versos; la primera, y no la segunda es la que, según Zambrano, late en la conciencia de la vida española.

Sus palabras parecen dar razón a los versos carmencondianos.

No es una experiencia negativa, sino un sentimiento que "lejos de empañar los minutos contados de nuestra vida, hace quemarlos con más brillo y luz ..." (Pensamiento 62).

Para la pensadora es una forma de sentir, percibir cada uno de los instantes que contiene el tiempo. Tener una visión de la vida como experiencia fugitiva que va a su fin.

- La actitud ausente es en Vallejo y Conde expresión vital. Para Vallejo, la ausencia/viaje definitivo, tiene su horizonte en el Misterio:

Ausente! La mañana en que me vaya
más lejos de lo lejos, al Misterio... ("Ausente" 66).

Carmen, a pesar del misterio o incertidumbre, sí ve una salida:

¿Quién puede remediar mi incertidumbre,
de no ser Dios eterno, en esta charca? (Mi fin
320).

- La tristeza intrínseca es otra característica común; más

acentuada, más angustiosa en Vallejo que en Conde, puesto que aquél no ve salida. En ambos es añoranza de otra realidad:

¡Oh mi tristeza de tierra
que no puede superarse! (Mi fin 309).

La paradoja se hace más presente que nunca. En la ausencia, fuente de la melancolía, hay todavía una presencia, y es el hueco que dejan las cosas; es por tanto "una manera de tener no teniendo," de poseer las cosas, pero sólo por su dimensión temporal, de tener de ellas lo que nos falta, lo que ellas son estrictamente:

No siente la angustia de la nada el español como vivencia primordial, pues que jamás se separa de sus idolatradas cosas, de su idolatrado tiempo. Y las cosas en su fluir temporal dejan un hueco que es su ausencia. Pero la ausencia no es la nada y por eso la melancolía no es tampoco la angustia (Pensamiento 150).

En la base está "la raíz amorosa, la cuestión del amor." Amor que se adhiere perfectamente a su fin, y en el que ya la renuncia, o la muerte, nada importa.

Aprovechamos para traer aquí un comentario de Saúl Yurkievich sobre la poesía vallejiana.²⁷⁴ Destaca el crítico "la alabanza del absurdo como acceso a nuestra naturaleza profunda," observable, entre otros, en los siguientes versos: "Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante

²⁷⁴ Saúl Yurkievich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz (Barcelona: Barral, 1971) 25.

ti / se suda de dorado placer" (Trilce LXXIII).

La vida en sí carece de sentido, sería el origen y destino de la cita. ¿Por qué, sin embargo, Carmen Conde no habría escrito nunca los versos arriba citados? Si es cierto que la vida no tiene sentido para el poeta ensoñador, no menos lo es que dicho poeta no considera la vida en sí sino en función de. A partir de aquí el sinsentido vital le sirve de purificación y acercamiento a su objetivo final.

Desde la no ensoñación, el absurdo es quedarse en la paradoja--en este caso vital--, que se convierte en fin. Para la ensoñación la paradoja es objeto de transformación. El ensueño del poeta reúne los contrarios que la componen. Ensueño y realidad, sintetizados, son espejo de la otra realidad que es la única que mueve al poeta.

El vocabulario en torno a este sentimiento es muy abundante en el poeta peruano; la palabra "hastío" o expresiones como "se pone a llorar", "tu pena"; imágenes siniestras como "flores negras". El autor desconoce el origen de su tristeza: "yo no sé por qué fui triste... tan triste...!" (75). Pero él mismo nos da la clave: "no / tengo ganas de vivir, corazón" (75).

d. Nostalgia por seres queridos

Es una circunstancia que acontece en ambas vidas. En Conde, el fallecimiento de su esposo, y en Vallejo el de su hermano Miguel. Las dos obras están teñidas con este dolor por la ausencia. En Vallejo, sin embargo, se expresa en un tono dialogal que supuestamente la ignora:

Oye, hermano, no tardes
 en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá (113).

El otro aspecto de esta ausencia es manifestar precisamente la necesidad que tienen de la persona fallecida. Vallejo en el mismo poema exclama: "... nos haces una falta sin fondo!" (112)

Usando como motivo los juegos de la infancia dice: "Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo" (113).

Conde manifiesta este sentimiento mediante la reiteración de una expresión semejante a la que acabamos de señalar. En uno de los poemas del libro Corrosión, dedicado posiblemente a su esposo fallecido, repite, para expresar la ausencia: "Pero yo no te tengo conmigo ya" (23). "Pero tú no estás conmigo ya.", "porque no estás conmigo tú."

Es un poema que, por cierto, que en sí resume perfectamente las semejanzas entre Vallejo y Conde:

- Su primer verso es "En todas las mesas del mundo...."
- Hablando al ser ausente menciona al "más querido hermano suyo".
- Introduce expresiones dubitativas: "no sé cómo ni por qué".
- Términos relacionados con la comida:

el pedazo de pan y la tajada de la justicia no
 caen maduros ...

Llama la atención especialmente la segunda parte del poema "Requiem amargo por los que pierden" de Carmen Conde en el que podemos escuchar el eco de "Los heraldos negros" de Vallejo. Transcribo las estrofas más significativas en estas semejanzas:

Hay dolores fluídos, del color de la sangre,
 que transcurren del pecho dulcemente, ligeros.
 Y hay dolores oscuros, sinuosos, lentos
 que poco a poco empapan hasta un henchirnos ebrio.
 ¡Dolores de locura, como vinos malditos
 que nos arrojan, ciegos, a la plétora turbia
 de una angustia sin ley, sin un fin, sin un eco.!

¿Y ese dolor viscoso, como un líquido negro,
 y espeso y resbalante, sangre densa ya muerta ...
 (En un mundo 644).

En Vallejo leemos:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
 Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
 la resaca de todo lo sufrido
 se empozara en el alma... Yo no sé!

 Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
 de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
 Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
 de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

En ambos poemas el título nos sitúa ya en la perspectiva de la muerte: la marcha fúnebre carmencondiana viene acompañada por los mismos heraldos negros del peruano.

La forma impersonal hay da paso en los dos poemas al dolor que la vida en general supone al ser humano. Leyendo el primer verso nos evoca ya no sólo el mismo contenido, sino también la musicalidad (ambos son versos alejandrinos).

La intensidad en la descripción sube; en Conde, mediante la admiración y el cambio brusco del adjetivo que describe los dolores; al principio son fluidos, término que sugiere continuidad; opuesto totalmente a la locura que los describe en el segundo caso. Vallejo refuerza el tono atribuyendo a la divinidad un efecto psicológico totalmente inesperado: "odio de Dios."

El dolor de Carmen gira en torno a la sangre; como símbolo de ésta, el vino--compara los "dolores de locura" con "vinos malditos"--y recurre a una vasta terminología referente a la sangre y a los líquidos en general: "empapan", "ebrio", "plétora", "viscoso," "rezumándolo," "resbalante," "densa."

Esta misma referencia se encuentra igualmente en Vallejo, si bien no es tan abundante. Aquí los golpes son "sangrientos." Tenemos además en la primera estrofa dos términos que sugieren el aspecto de lo líquido: "la resaca" y el verbo empozar.

La Muerte aparece como especie de diosa que nos envía los heraldos negros. En Carmen es el ser humano quien muere: "¡Ese dolor del preso, del que se espera su muerte!" Encontramos también la sangre "... ya muerta," y términos como "agonía," "acribillar," que sugieren el mismo contexto.

Si buscamos el aspecto del sueño en Vallejo, apenas existe. Y cuando se da, no se aparta de una concepción onírica:

He soñado una fuga. Y he soñado
tus encajes dispersos en la alcoba (65).

Un estudio completo de la poesía vallejiana implicaría,

por supuesto, analizarla con mucha más complejidad y detalle que lo que aquí hemos hecho. No era ése el propósito. Más bien el de ver, dadas sus semejanzas con la poesía de Conde, si en alguna medida el sentido ensoñador actúa en sus respectivos versos.

De todos los aspectos analizados, ausencia y cotidianeidad identifican a ambos poetas. Es el campo de la ensoñación lo que les diferencia. A pesar de la perspectiva de desilusión y testimonio de su época que las dos voces recogen, la poesía carmencondiana alcanza esa "actitud fundamental de elevación espiritual y de exploración de lo desconocido", en palabras de Correa.²⁷⁵ En el poeta peruano la espiritualidad, latente por cierto, está desencantada, agotada. Este desencanto aplasta su visión de la otra realidad. Pesa más que ésta. La tristeza lo empaña todo.²⁷⁶ Por eso se percibe en sus versos una especie de cansancio vital que sólo le hace desear la ausencia: "Verano, ya me voy" (79).

Se siente abocado a lo desconocido--el "Misterio" mencionado--

²⁷⁵ Gustavo Correa, Antología de la poesía española del siglo XX Vol. II (Madrid: Gredos, 1980) 30. No tratamos de afirmar, se entiende, que en Carmen Conde no haya versos desesperados e incluso amargamente irónicos: "... Derrota intentar comunicarse / al hermético secreto que nos burla. / Jamás sus raíces comeremos" (NOC 120). El hecho es, como afirma en el mismo libro, que por encima de la oscuridad, de las "mañanas sombrías y de las noches con insomnio" prevalece siempre la luz, que "deposita en los ojos vigiliadas de esperanza" (64).

²⁷⁶ El adjetivo "triste", aplicado a sí mismo y a las personas y objetos que le rodean, es posiblemente la palabra que más se repite a lo largo de sus versos: "Mi barro triste", "el polvo humano tan triste", "el viaje triste", "la esquila triste", etc. Tristeza que le lleva a preguntarse: "yo no sé por qué fui triste... tan triste...!" (75)

pero no a explorarlo.

En Vallejo la paradoja es también una constante. Llama la atención su referencia a la muerte, en la que Vallejo, como los místicos, se ve en la necesidad de "irse muriendo" cada día, en un desprendimiento progresivo de sí mismo en el otro:

Hoy no ha venido nadie a preguntar,
ni me han pedido en esta tarde nada.

.....

Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde! ("Agape"
94)

La experiencia vital es la misma; deseo de salir, de no vivir esta realidad. Las causas y formas de llegar a esta conclusión parecen distintas. En Carmen, y en el poeta ensoñador en general, es por visión de otra presencia superior; en Vallejo, por tedio, insuficiencia de la presente. La primera se esfuerza por plasmar la "suprarrealidad". Vallejo nos ofrece la "infrarrealidad", fruto, ¿quién sabe?, de un sueño que le late oculto.

CONCLUSIONES

Resulta difícil esbozar las conclusiones cuando apenas se tiene la impresión de estar atisbando la primera luz. Una conclusión al menos surge por sí sola tras este estudio: la ensoñación no ha sido un fenómeno esporádico o fruto de una moda. Ni siquiera podemos decir que pertenezca a corriente literaria alguna en particular. Forma parte de la manera de ser de un pueblo. Prueba de ello es su presencia igualmente activa en nuestros pensadores, quienes necesitan de su contenido para poder explicar la trayectoria cultural española. Su voz puede escucharse en varios géneros y épocas de dicha literatura, y si buscamos despiertos, de las artes en general. ¿Qué es el Doncel de Sigüenza sino la perfecta escultura del caballero ensoñador, por encima de la cruda realidad bélica de su entorno?

Vienen bien aquí las palabras de Pedro Salinas en su afán de mostrar la presencia de una veta lírica en la literatura española del nuestro siglo:

El signo de una época, esto es, la actitud predominante en ella, ... tiende siempre, para realizarse en obras, al género con el que se siente en mayor afinidad ... la mejor prueba de la intensidad con que un signo espiritual domina a una época se ve precisamente en su capacidad de salirse de su género más propio, irradiando a los demás y plegándolos, momentáneamente, a su exigencia ... (40).

No nos referimos por otra parte a un fenómeno aislado.

Hemos visto su relación con el romanticismo y su mayor énfasis en la literatura francesa. Pero llama la atención ver cómo en nuestra literatura esa especie de mar de sueños del Siglo de Oro se va estrechando, ajustando y toma forma con los románticos hasta desembocar en la cotidianeidad machadiana con la que se funde y adquiere su auge.

¿Se podría hablar de una poética de la ensoñación? En el citado estudio de Lázaro Carreter el crítico se refiere a Jakobson y la noción de lo real en la literatura (130). La diferencia entre la realidad que nos rodea y la literaria consiste en que en la última el escritor establece una correspondencia entre un nombre y un objeto cualquiera, aunque no coincida con la correspondencia que se establece en la realidad; es válida siempre y cuando se mantenga.

Dicha correspondencia, precisamente, es la que vemos entre el concepto de sueño y los diversos pero continuos referentes que se le han atribuido a lo largo de la literatura, y de forma especial los de Carmen Conde. Es decir, hablar de vuelta al origen, de la misión del poeta y su sentido sacrificial, de la importancia de la palabra en cuanto paradoja transcendida por la metáfora es sentar las bases de una poética con su centro en la actitud soñadora del poeta.

Lázaro Carreter añade que la realidad del sueño radica en esta reiteración de significados con que los poetas lo han revestido históricamente, estableciendo su propia correspondencia pero de forma consistente. El núcleo de esa consistencia yace en la expresión común de la vivencia de otra realidad. Y lo que sorprende aquí es que dicha consistencia

ha pasado de una generación o estilo a otro, alcanzando su cima, entre otros, en la poesía carmencondiana.

Haber podido establecer paralelismos en el tema entre una poeta y dos pensadores es otro síntoma que confirma la universalidad mencionada. La voz de Bachelard nos ha permitido observar la riqueza ensoñadora desde el punto de vista de la imaginación reflexiva, más que de la experiencia. Esta queda vagamente afectada a nivel de conciencia. El pensador francés habla en este sentido de "la buena inclinación" que proporciona dicha ensoñación poética; se requiere, añade, "una conciencia que crece" para poder practicarla. Afecta igualmente a los sentidos; todos "se despiertan y armonizan en la ensoñación poética" (La poética 17).

La repercusión poética en la conciencia vital es en cambio aspecto intrínseco de la ensoñación en la literatura española. Todo aspecto ensoñador ha pasado, antes de ser poético, por el tamiz de la vivencia.

Ambas ensoñaciones, la francesa y la española, coinciden en el hecho de la palabra. Las dos se escriben; "el soñador escucha ya los sonidos de la palabra escrita", afirma Bachelard (17). Para Conde es más bien una búsqueda; la vida del poeta es perseguir el hallazgo de las palabras que le puedan conducir al sueño.

La recurrencia del tema en la literatura española se confirma en su presencia en los diversos géneros literarios. Leer a Zambrano o a Unamuno sobreabundando en el mismo sugiere su inevitabilidad en el hacer literario español. Es

en definitiva considerar que los poetas y escritores en general no son fenómenos aislados sino heraldos de una voz sin tiempo que siempre vuelve al mismo origen.

La fuerza y originalidad literaria con la que Carmen Conde recoge el sueño la sitúan a la cabeza, junto a otros, de poetas que en una u otra medida mantienen vivos temas esenciales, enriqueciéndolos al mismo tiempo con su personalidad propia.

En el tratamiento del sueño la importancia de esta poeta surge de la diversidad de usos que le da al término. Su riqueza le permite enlazar con otros autores y estilos, como hemos visto, sin perder ese toque exaltador y a la vez íntimo que la caracteriza. Este se fundamenta en la universalidad, que le viene por el uso de la paradoja en todos sus versos. No trata de resolverla; sabe que es parte intrínseca del estado ensoñador. Por eso su poesía es abierta; ofrece todas las posibilidades al lector; todas menos el enclaustramiento.

La Poesía es y ha sido siempre para Carmen Conde la expresión ensoñadora perfecta, "el ahora de todos los sueños, la constancia cordial de la vida viva."²⁷⁷ En el capítulo dedicado a su obra exponemos las diversas variantes que la autora le concede al tema. Puede verse su fidelidad a una tradición, la ensoñación en nuestra literatura, siguiendo además los mismos pasos marcados ya anteriormente. Añade también el sello propio de lo cotidiano y su clamor continuo

²⁷⁷ "Poesía ante el tiempo y la inmortalidad." Real Academia Española. Madrid, 1979, 11.

por esa realidad que no llega a ser, a menos que se la sueñe. En esta angustia se produce la identificación con la voz vallejiana.

No hemos hablado de evolución en el tratamiento del sueño carmencondiano. Si bien su poesía lo hace a ciertos niveles temáticos y lingüísticos, precisamente el sueño se manifiesta como la excepción, la constante que le permite enlazar con su propia tradición literaria.

Dejamos en el tintero bastante más de lo que hayamos podido vertir sobre el tema de la ensoñación en general y la obra de Carmen Conde en particular. Aunque no sea necesario, hagamos breve inventario de las ausencias.

Mucho podría decirse, por ejemplo, del tema dentro de los compañeros de generación de Conde y su presencia posterior en la poesía joven española, con detenimiento en las voces femeninas. Afirmar que Carmen Conde no sólo precede sino también fundamenta gran parte de esta poesía femenina actual es simplemente hacer justicia a la evidencia, se haya puesto de manifiesto o no. No es imprescindible estudiarla como tal voz femenina para darse cuenta de las aportaciones que surgen a la luz de su obra.²⁷⁸

Otro apartado de este recuento podría constituirlo la

²⁷⁸ Compartimos en este sentido las palabras de la propia autora contenidas en su "Estética poética", Agora 46-48, Agosto-October (Madrid): 1960:

Si yo soy poeta, el hecho de que soy mujer no debe permanecer ajeno a mi condición, y no se trata de hacer poesía estrictamente femenina, sino de enriquecer el común acerbo con las aportaciones que sólo yo en mi condición de mujer poeta puedo ofrecer para iluminar una vasta zona que permanecía en el misterio (24)

posible influencia ensoñadora del pensamiento de Zambrano en los poetas actuales, dado el gran número de ellos que escriben sobre la pensadora y la consideran referencia imprescindible para el crear literario actual.

Hemos preferido centrarnos en la poesía carmencondiana no como hallazgo exclusivo de la ensoñación sino estímulo de otros estudios semejantes.

BIBLIOGRAFIA

A. CARMEN CONDE

1. OBRA POETICA

- Conde, Carmen. Obra Poética (1929-1966). Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- . Corrosión. Madrid: Biblioteca Nueva, 1975.
- . Cita con la vida. Madrid: Biblioteca Nueva, 1976.
- . La noche oscura del cuerpo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1980.
- . Derramen su sangre las sombras. Madrid: Torreozas, 1983.
- . Brocal y poemas a María. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984.
- . Antología poética. Madrid: Austral, 1985.
- . Cráter. Madrid: Biblioteca Nueva, 1985.
- . Por el camino, viendo sus orillas (I,II,III). Barcelona: Plaza y Janés, 1986.

2. PROSA

- Conde, Carmen. La poesía ante la eternidad. Madrid: Alhambra, 1944.
- . Cartas a Katherine Mansfield. Zaragoza: Ediciones Doncel, 1948.
- . Poesía ante el tiempo y la inmortalidad (Discurso de ingreso en la Real Academia Española). Madrid: 1979.
- . Al encuentro de Santa Teresa. Murcia: Belmar, Colección Hoja de Laurel, 1978.

ARTICULOS:

- . "Encuentro con Vicente Aleixandre (1940)." Cuadernos Hispanoamericanos, 352-54 (1979): 99-112.
- . "Desde Juan Ramón Jiménez." Cuadernos Hispanoamericanos, 376-78 (1981): 557-68.
- . "De las palabras creadoras." República de las Letras, Junio vol.7 (1983): 26-27.

---. "Breve divagación sobre la poesía." Cultural Albacete, Memoria, Curso 87-88.

B. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE CARMEN CONDE

"'Estética poética' de Carmen Conde." Agora, 46-48 (1960).

Allison, Esther M. "Carmen Conde, primera académica española." Absyde, 42 (Julio-septiembre 78): 195-99.

Brown, Bonnie Maurine. "Carmen Conde's En la tierra de nadie. A Journey through Death and Solitude." Revista Review Interamericana 12 (Spring 82): 140-45.

Cabello, Susan. "The Poetic World of Carmen Conde." Diss. Univ. of Arizona, 1978.

Cardona, R. "Carmen Conde and the Generation of 1936." Hispania XLV (1963): 39-43.

Echeverri Mejía, Oscar. "Carmen Conde: a este lado de la eternidad." Boletín de la Academia Colombiana (31 Oct.-Dec. 81): 291-94.

Engeman, George H. Jr. "Carmen Conde: vida y obra de la mujer poeta (1907-1962)" Diss. Univ. of Madrid, 1962.

Myers, Eunice D. "Beyond the Oedipal Conflict: A Lacanian Reading of Carmen Conde's Creció la espesa verba..." Perspectives on Contemporary Literature 1986 vol. 12, 94-103.

Palomo, M. del Pilar. "Las escritoras: Carmen conde" en Historia de la literatura española por Angel Valbuena Pratt. 9a. ed. ampliada y puesta al día por M. Pilar Palomo. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Ramírez de Arellano, Diana. Poesía contemporánea en lengua española. Madrid: Biblioteca Aristarco de erudición y crítica, 1961. (Contiene extensa bibliografía sobre los artículos publicados por Carmen Conde en los años 40 y 50).

Semprún Donahue, Moraima de. "El paisaje ibérico en la poesía de Carmen Conde." Cuadernos de Aldeeu vol. 1 (2-3) (mayo-octubre 1983): 481-91.

Stycos, María Nowakowska. "Twentieth Century Hispanic Women Poets: An Introduction." Revista Review Interamericana 12, 1 (Spring 82): 5-10.

C. OBRAS DE GASTON BACHELARD

Bachelard, Gastón. "The Nature of Art." Revue Internationale de Philosophie 4 (1939): 684-702.

- . L'eau et les rêves. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- . L'air et les songes. Paris: Librairie José Corti, 1943.
- . La terre et les rêveries du repos. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- . La terre et les rêveries de la volonté. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- . La psychanalyse du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- . The Poetics of Space. Translated from the French by María Jolas. Beacon Press, 1969.
- . El derecho a soñar. México: Breviarios del FCE, 1970.
- . La poética de la ensoñación. México: Breviarios del FCE, 1982.

D. OBRAS SOBRE GASTON BACHELARD

- Caws, Mary Ann. Surrealism and Literary Imagination: a Study of Breton and Bachelard. The Hague: Mouton, 1966.
- Christófidis, C.G. "Bachelard's Aesthetics." Journal of Aesthetics and Art Criticism XX (1986-7) 263-71.
- Ehrmann, Jacques. "Introduction to Gaston Bachelard." Modern Language Notes (1966): 572-78.
- Forsyth, Neil. "Bachelard's Theory of the Poetic Image: Psychoanalysis to Phenomenology", The Quest for Imagination. Essays in Twentieth Century Aesthetic Criticism by O. B. Hardison Jr. Cleveland and London: Case Western Reserve UP, 1971.
- Gagey, Jacques. Gaston Bachelard: ou la conversion à l'imaginaire. Paris: M. Riviere, 1969.
- Gaudin, Colette. "L'imagin et la rêverie: Remarques sur la poétique de Gaston Bachelard." Symposium XX (1966) 207-25.
- Helein-Koss, Suzanne. "Gastón Bachelard: Vers une nouvelle méthode de l'image littéraire." French Review 45 (1972) 353-64.

- Hervier, Julien. "Gaston Bachelard." (Hommage à Gaston Bachelard pour le centième anniversaire de sa naissance) Revue de Litterature Comparée (April-June 1984) 2-230.
- Kaplan, E. "Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction." Philosophy and Phenomenological Research 33: 1-24.
- Mansuy, Michael. "L'imagination en Bachelard, Theorien de l'imagination." L'Information Littéraire XVII, 54-63.
- . "Pour un étude comparée de la rêverie." Revue de Litterature Comparée (April-June 1984): 145-64.
- . La experiencia de un caminante. Trad. Juan García Atienza Madrid: Eyras, 1981.
- Margolin, J. Claude. Bachelard (Ecrivains de Toujours 94) Paris: Seuil (no cita año).
- Pire, Francois. De l'imagination poetique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard. Paris: 1967.
- Poulet, G. "Bachelard et la connaissance de soi", Révue de Métaphysique et de la Morale LXX, 1-26.
- Gillet, Pierre. Bachelard. Présentation, choix de textes, Lithographie par. Paris: Seghers, 1964.
- Smith, Roch. "Gaston Bachelard and the Power of Poetic Being." French Literature Series. University of South Carolina, 4: 234-8.
- Thérrien, Vincent. La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Paris: Editions Klincksieck, 1970.
- Voisin, Marcel. "Bachelard et la critique littéraire." Cahiers Internationaux de Symbolism 24-25 (1973): 133-43.

E. OBRAS DE MARIA ZAMBRANO

- Zambrano, María. "Por qué se escribe." Revista de Occidente 132 (Junio 1934): 318-28.
- . Pensamiento y poesía en la vida española. México: FCE, 1939.
- . "San Juan de la Cruz (de la 'noche oscura' a la más clara mística)." SUR 72 (septiembre 1940): 16-35.

- . Hacia un saber sobre el alma. Buenos Aires: Losada, 1950.
- . "Los sueños y el tiempo." Diógenes 19 (Septiembre 1957): 43-58.
- . "Fragmentos. De un inédito: 'Ante la verdad'." Insula 134 (Enero 1958).
- . Obras reunidas (primera entrega). Madrid: Aguilar, 1971.
- . El hombre y lo divino. México: FCE, 1973.
- . Claros del Bosque. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- . Los intelectuales en el drama de España (1936-1939). Madrid: Hispamerca, 1977.
- . Dos fragmentos sobre el amor. Málaga: Begar, 1982.
- . La tumba de Antígona. Madrid: Mondadori/bolsillo, 1983.
- . Senderos. Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1986.
- . El pensamiento vivo de Séneca. Madrid: Cátedra, 1986.
- . Delirio y destino. Madrid: Mondadori, 1989.
- . Los bienaventurados. Madrid: Siruela, 1990.

F. OBRAS SOBRE MARIA ZAMBRANO

1. RESEÑAS EN PERIODICOS

- Cantavella, Juan. "El pensamiento desterrado", Heraldo de Aragón 27 de Noviembre 1988: 67.
- García Posada, Miguel. "Los bienaventurados. María Zambrano" ABC literario 28 de julio 1990: III.
- Gurméndez, C. El país 4 de mayo 1987: 6.

2. MONOGRAFIAS EN REVISTAS LITERARIAS Y PERIODICOS

- Anthropos 70/71 (1987).
- Anthropos Suplementos 2 (Marzo-abril 1987).

Litoral Tomo II 124-125-126 (1983).

Los cuadernos del Norte Año II n.8 (Agosto 1981).

Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano.
Madrid: Zero Zyx, 1982.

Pueblo (Madrid), 13 de junio de 1981 (suplemento
monográfico dedicado a María Zambrano).

3. CRITICA

Aranguren, José Luis. "Los sueños de María Zambrano."
Revista de Occidente 12-13 (Febrero 1966): 207-212.

Ortega Muñoz, J.F., J.L. Aranguren, J.A. Valente, A. Guy, A.
Doblas Bravo, y P. Gimferrer. María Zambrano o la
metafísica recuperada. Málaga: Universidad de Málaga,
1982.

Valente, José Antonio. "El sueño creador." Insula 238
(Septiembre 1966): 1 y 10.

G. OBRAS GENERALES

Abellán, Manuel L. "La revista Insula y el exilio español".
Revista Nacional de Cultura, 255 (Oct.-Dec. 84): 33-
40.

Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and
Critical Tradition. New York: The Norton Library,
1988.

Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.
Madrid: Gredos, 1974.

Alborg, Luis. Historia de la literatura española 4 Vols.
Madrid: Gredos, 1982.

Allegra, Giovanni. Il Regno Interiore. Premesse e
smbianti del modernismo en Spagna. Milano: Jaca Book,
1982.

Alonso, D. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Gredos,
1952.

---. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1965.
De Asís, M. Dolores. Antología de poetas españoles
contemporáneos 1900-1936. Madrid: Narcea, 1977.

Altolaquirre, Manuel. Antología de la poesía romántica
española. Buenos Aires: Espasa-Calpe argentina,
1954.

- Ambroze, Anna. Racine, poète du sacrifice. Paris: A.G. Nizet, 1970.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. Don Quijote como forma de vida. Valencia: Castalia, 1976.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Vol. I Paris: Gallimard, 1975.
- . Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques. Paris: Garnier Frères, 1962.
- Béguin, A. L'ame romantique et la rêverie; essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Marseille: Editions de Cahiers du Sud, 1937.
- Benedetti, Mario. ABC 31 de julio de 1990, sec. cultura, p. 46.
- Bertrand. Cervantes et le romantisme allemand. Paris: Felix Alcan, 1914.
- Blake, William. Poetry and Prose. G. Keynes, 1946.
- Borges, Jorge Luis. Antología personal. Buenos Aires: Sur, 1961.
- Bousoño, Carlos. "Poesía contemporánea y postcontemporánea." Papeles de Sons Armadans XXXIV, 1965.
- . Teoría de la expresión poética. 4a. edición muy aumentada. Madrid: Gredos, 1966.
- . Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción. Madrid: Júcar, 1984.
- Bousquet, Jacques. Les thèmes du Rêve dans la littérature Romantique (France, Angleterre, Allemagne). Paris: Didier, 1964.
- Bruns, Gerald L. Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study. New Haven and London: Yale University Press, 1974.
- Burgos, Jean. Etudes et recherches sur l'imaginaire. Réunies par Jean de Burgos. Paris: Lettres Modernes, 1970.
- Calderón de la Barca, Pedro. Gustos y disgustos no son más que imaginación. Estudio y ed. crítica por Claudio Ibarra Silva. Madrid: Plaza Mayor, 1974.
- . La vida es sueño. Ed. Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 1977.

- Cano, José Luis. Poesía española contemporánea. Generaciones de postguerra. Madrid: Guadarrama, 1974.
- . Poesía española del siglo XX: de Unamuno a Otero. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Cano Ballesta, J. La poesía española entre pureza y revolución (1936-39). Madrid: Gredos, 1972.
- Cañas, Dionisio. Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Argel Valente). Madrid: Hiperión, 1984.
- Castagnino, Raúl H. Tiempo y expresión literaria. Buenos Aires: Nova, 1967.
- Castellet, J.M. Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964). Barcelona: Seix-Barral, 1965.
- Castro, Rosalía de. En las orillas del Sar. Ed. de Marina Mayoral. Madrid: Castalia, 1979.
- . Obras completas. Santiago de Compostela: Sálvora, 1983.
- Cerezo Galán, Pedro. Palabra en el tiempo. Madrid: Gredos, 1971.
- Ciplijauskaite, Birute. El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social). Madrid: Insula, 1966.
- Cirre, J.F. Forma y espíritu de una lírica española: noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935. Granada: Editorial Don Quijote, 1982.
- Coates, Paul. A Comparative Study of Romanticism and Symbolism. London: The Macmillan Press LTD, 1986.
- Cobo Borda, J. Gustavo. "Las relaciones poéticas entre América y España." Eco 44 Enero 84: 281-304.
- Cobos, P. de A. Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos. 2a. ed. Madrid: Insula, 1972.
- Cohen, Jean. La estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1970.
- Coleridge, Samuel Taylor. Biographia Literaria. Oxford: J. Shawcross, 1907.
- Coronado, Carolina. Poesías. Badajoz: Biblioteca de Autores Extremeños, 1953.

- Correa, Gustavo. Antología de la poesía española del siglo XX 2 vol. Madrid: Gredos, 1980.
- Cowan, Marianne. Humanist without Portfolio. An Anthology of the Writings of W.V. Humboldt. Trad. M. Cowan
Detroit: Wayne State University Press, 1963.
- Debicki, Andrew P. Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Gredos, 1968.
- . Poetry of Discovery. The Spanish generation of 1956-1971. Lexington, Kentucky: Kentucky University Press, 1982.
- Díaz Plaja, Guillermo. Introducción al estudio del Romanticismo español. 3a. ed. Madrid: Austral, 1967.
- Diccionario de la lengua española. Vigésima edición, Real Academia española. Madrid: 1984.
- Dictionnaire de la Langue Francaise Emile Littré. Monte Carlo: Editions du Cap, 1962.
- Emmanuel, Pierre. Poésie, raison ardente Paris: 1948.
- Ferrán, Jaime, Daniel Testa, eds. Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and the Forties: An Anthology of Literary Studies and Essays. London: Tamesis, 1973.
- . "El sueño es vida." Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981) Tomo I, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- Ferraté, Juan. Dinámica de la poesía. 2a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Ferrater Mora, José. Unamuno. Bosquejo de una filosofía. Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1957.
- Fite, David, H. Bloom. The Retic of Romantic Vision. Amherst: University of Massachussets Press, 1985.
- Fogle, R.H. The Permanent Pleasure. Athens: University of Georgia Press, 1974.
- Foix, J. V. Antología lírica. Estudio, selección y versión de E. Badosa. Madrid: Rialp, 1963.
- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1983.
- Furst, Lilian. Romanticism in Perspective. New York: Humanities Press, 1970.

- García de la Concha, Víctor. La poesía española de postguerra: Teoría e historia de sus movimientos. Madrid: Prensa española, 1972.
- García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1966.
- Gomez de Avellaneda, Gertrudis. Antología (poesías y cartas amorosas) Argentina: Austral, 1948.
- Grande, Félix. Apuntes sobre poesía española de postguerra. Madrid: Taurus, 1970.
- Guillén, Jorge. Lenguaje y poesía. Madrid: Alianza editorial, 1969.
- . La poética de Bécquer. New York: Revista Hispánica Moderna, Hispanic Institute in the U.S., 1943.
- Gullón, Ricardo. "La generación española de 1936." Insula XX, CCXXIV-CCXXV, 1-24.
- . Direcciones del Modernismo. Madrid: Gredos, 1963.
- . "Actualidad del Modernismo." Leer Invierno n.7 (Enero-Marzo 1987) Madrid: Ediciones Intemporales, 32-33.
- Gutiérrez Girardot R. Poesía y prosa en A. Machado. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Hardenberg, Friedrich Leopold von. Werke, I. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1953.
- Hardison, O.B., Jr. The Quest for Imagination: Essays in 20th. Century Aesthetic Criticism. Ed. by O.B. Hardison Jr. Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1971.
- Hazlitt, William. Complete Works. London and Toronto: J.M. Dent and Sons, 1930.
- Hoagwood, Terence Allan. Prophecy and the Philosophy of Mind. Alabama: University of Alabama Press, 1952.
- Hojeda, Diego de. La Cristiada. Ed. de Frank Pierce. Salamanca: Anaya, 1971.
- Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1972.
- . Diez años de poesía española 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.

- . Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento. Barcelona: Colección los poetas, Ediciones Júcar, 1981.
- . Luis A. de Villena. Poesía 1970-1982. Madrid: Colec. Visor de Poesía, 1983.
- . La presencia de Antonio Machado en la poesía española de postguerra. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska-Lincoln, 1983.
- Jiménez, Juan Ramón. Libros de poesía. Madrid: Aguilar, 1967.
- . El modernismo. Notas de un curso (1953). Madrid, México, Buenos Aires: 1962.
- Keats, John. Letters. Oxford University Press, 1934.
- Kipperman, M. Beyond Enchantment. German Idealism and English Romantic Poetry. Philadelphia: University of Penn. Press, 1986.
- Lamartine, Pierre de. Oeuvres poétiques. Paris: Gallimard, 1963.
- Lázaro Carreter, Fernando. Estudios de poética. Madrid: Taurus, 1986.
- Machado, Antonio. Obras: Poesía y prosa. Ed. reunida por Aurora Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1964.
- . Poesías completas. Madrid: Austral, 1973.
- Macrí, Oreste de. La poesía de Fray Luis de León. Introd, ed. crítica y comentario de O. Macrí. Salamanca: Anaya, 1970.
- Manrique, Jorge. Poesías completas. Madrid: Akal bolsillo, 1983.
- Martí, José. Versos. Estudio prel., selec. y notas de Eugenio Florit. New York: Las Americas Publishing Company, 1967.
- Massuh, Gabriela. Borges: Una estética del silencio. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Marín Martínez, Juan. "Hacia una comprensión de la generación del 36." Cuadernos Hispanoamericanos 325 (1977): 199-203.
- Martí, José. Versos. Estudio preliminar, selec. y notas de Eugenio Florit. New York: Las Americas Publishing

- Company, 1962.
- May, T.E. "El sueño de D. Pablos. D. Pablos, Don Quijote y Segismundo" en Cuadernos del Sur (45) Universidad Nacional del Sur.
- Metzger, Lore. One Foot in Edén. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1986.
- Middleton Murry, John. Keats and Shakespeare. A Study of Keat's Poetic Life from 1816 to 1820. London, New York, Oxford University Press: 1968.
- Mill, John Stuart. Early Essays. London: J.W.M. Gibbs, 1897.
- Mistral, Gabriela. Tala. Buenos Aires: Losada, 1946.
- Moliner, María. Diccionario del uso del español. Madrid: Gredos, 1966.
- Parra, Nicanor. Obra gruesa. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- Percas de Ponseti, Helena. "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana." Revista/Review Interamericana Vol. XII,1 (Spring/Primavera 1982): 49-55.
- Pérez Gagó, Santiago. Razón, "sueño" y realidad en Antonio Machado. Univ. de Salamanca: Edit. San Estéban, 1984.
- Porrata, Francisco E. "El sueño en La vida es sueño" Abside (Julio-Sept. 1982).
- Poulet, G. Los caminos actuales de la crítica. Barcelona: Planeta, 1967.
- Prados, Emilio. Mínima muerte. México: Tezontle, S.F. 1944.
- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de. Los sueños. Ed., introd. y notas de Henry Ettinghausen. Barcelona: Clásicos universales Planeta, 1984.
- Raymond, M. J. J. Rousseau. La Quête de soi et la rêverie. Paris: José Corti, 1962.
- . Vérité et poésie. Neuchâtel (Suisse): Editions de la Baconnière, 1964.
- . Romantisme et rêverie. Alençon: Librairie José Corti, 1978.

- Read, Herbert. Poetry and Experience. New York: Horizon Press, 1967.
- Reverdy, Pierre. Cette émotion appelée poésie. Paris: Flammarion, 1974.
- Richards, J.P. Poésie et Profondeur. Paris: Éditions du Seuil, 1955.
- Rico, Francisco. Historia de la crítica de la literatura española. Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
- Rielo, Fernando. Teoría del Quijote. Su mística hispanica. Maryland: Studia Humanitatis, 1982.
- . Llanto Azul/Skyblue Weeping. Prol. José M. López Sevillano. New York: Exposition Press, 1980.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando. La última poesía cubana. Madrid: Hispanova de ediciones, 1973.
- Rojas, Fernando de. Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina. Ed. crítica por Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, 2a. ed. corregida. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, MCMLXV.
- Rosales, Luis. ABC Edición Internacional, Madrid, 6/12 de junio de 1990: 24.
- Rousseau, Juan Jacobo . Oeuvres complètes. Bibliog. de la Pléiade, tome I Paris: Gallimard, 1959.
- Rubio, Fanny. Revistas poéticas españolas, 1939-1975. Madrid: Turner, 1976.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. Libro de buen amor. 6a. ed. Madrid: Castalia, 1967.
- Salinas, Pedro. Literatura española: Siglo XX. 3a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Salvador, A. "Concepción de la vida como sueño." Cuadernos Hispanoamericanos 135, Tomo I (Año 1961).
- Schiller, Friedrich. Werke, Nationalausgabe. Ed. by Julius Petersen, Gerhard Fricke, Liesotte Blumenthal, and Benno von Wiese. Trans. by Lore Metzger. Weimar: Hermann Bohlaus Nachfolger, 1943.
- Scott, N. The Wild Prayer of Longing: Poetry and the Sacred. New Haven: Yale University Press, 1971.
- Shelley, Percy. Literary and Philosophical Criticism. Oxford: John Shawcross, 1909.

- Siebenmann, G. Los estilos poéticos en España. Madrid: Gredos, 1973.
- Silver, Phillip W. La casa de Anteo. Estudios de poesía hispánica. Madrid: Taurus, 1985.
- Unamuno, Miguel de. Ensayos. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1951.
- . Obras completas. Barcelona: Vergara, S.A., 1958.
- Valbuena Pratt, Angel. Historia de la literatura española. 9a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Valente, Angel. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- Vallejo, César. Obra poética completa. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Van Tieghem, Paul. Le sentiment de la Nature dans le préromantisme européen. Paris: A.G. Nizet, 1960.
- Vivanco, Luis F. Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Yurkievich, S. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barcelona: Barral, 1971.