

EXILIO INTERIOR, EXILIO POÉTICO:
MANUEL ÁLVAREZ ORTEGA Y LA ESCRITURA DEL SILENCIO

RAQUEL MEDINA
University of Massachusetts

Abre tu desterrada boca a la vida.
Vuelve los ojos a la fábula
que golpea esta adorable tierra.
Manuel Álvarez Ortega, «Memoria de
un suicida», *Exilio*.

Manuel Álvarez Ortega (1923), poeta cordobés cercano al grupo “Cántico” y director de la revista *Aglæ*, continúa en los años 50 por la senda poética reabierto en la década de los 40 por el Postismo, Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot entre otros. Esto es, la senda del «irracionalismo» y del «surrealismo» poéticos¹. Frente a la poesía social, referencial y racional que domina el panorama de la posguerra española, la poesía de Manuel Álvarez Ortega —con más de una veintena de libros de poesía publicados²— reivindica el poder de la metáfora y de lo onírico para forjar espacios poéticos en los que eliminar todo tipo de constricciones espaciales, temporales, morales y lingüísticas; todo ello a

¹ Manuel Álvarez Ortega es uno de los poetas incluidos por Pablo Corbalán en su antología y estudio crítico *Poesía surrealista en España*.

² Veintidós son los libros de poesía publicados por Manuel Álvarez Ortega entre 1948 y 1993. Entre todos ellos destacan *La huella de las cosas* (1948), *Exilio* (1955), *Invencción de la muerte* (1964), *Oscura marea* (1968), *Carpe diem* (1972), *Génesis* (1975), *Fiel infiel* (1977), *Gesta* (1988), *Código* (1990), *Liturgia* (1993). Dentro del ámbito literario y poético, el cordobés ha sido reconocido por su prolija y extraordinaria labor como traductor de poesía francesa.

través de una constante destrucción y creación del lenguaje mismo³.

Tras 1939, aquellos intelectuales y escritores que se quedaron en el territorio nacional sufrieron un exilio interior que, como ha estudiado Paul Ilie en *Literatura y exilio interior*, se hizo patente en su alienación política y cultural, afectando no sólo su vida política y cultural, sino también su concepción del lenguaje:

El disidente marginado en la España franquista descubría que mientras el lenguaje y las costumbres eran aparentemente las mismas, una nueva longitud de onda semántica de matices interfería con su libre opción, incluyendo su libertad para competir o disentir.. La barrera del escritor es el lenguaje —su discurso se halla aprisionado en el silencio— y ya no puede asimilarse fácilmente a su entorno con el fin de realizar sus objetivos, no en mayor medida de lo que el emigrado es capaz de hacerlo en una cultura extranjera. En ambos casos, su conocimiento del entorno es desvirtuado o lo dificulta el incontrolado filtro semántico que interviene (Ilie 95-97).

Presenciamos, por consiguiente, una suerte del exilio interior dual, en el que la alienación no es únicamente política, sino también lingüística. Es decir, una alienación ideológica y también estética, cuyas principales características, tal y como analiza Ilie a lo largo de su estudio, se resumirían en: la tematización y problematización de la escisión interior del individuo; el tema de la nada como expresión del vacío resultante de la alienación; el sujeto como vagabundo y como prisionero; espacio, tiempo y memoria como configuradores de la expresión literaria de exilio; y el aislamiento del individuo de la colectividad, su soledad (67-95). Desarrollado con mayor amplitud en el género narrativo, la poesía española no fue ajena a la expresión del exilio interior. La poesía se encontró con bastantes problemas a la hora de superar el obstáculo en que el lenguaje poético se había convertido para los vencidos⁴. Ejemplos poéticos de esta situación de exilio fluyen tam-

³ La obra poética de Manuel Álvarez Ortega entre 1941 y 1971 ha sido recogida en una *Antología*, en cuyo «Prólogo» Marcos Ricardo Barnatán hace un breve pero acertado análisis de los rasgos generales que caracterizan la poesía del cordobés.

⁴ Es conocida lo que podría denominarse «batalla campal» en la que los poetas de posguerra se vieron envueltos en relación a la referencialidad del lenguaje poético. Desde las páginas de *Españaña*, a las de *Garcilaso*, pasando por las de las revis-

bién por las páginas de Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer y otros. Es este exilio interior definido en términos ideológicos y estéticos desde el que emerge el libro *Exilio* (1955) de Manuel Álvarez Ortega.

Exilio se compone de diecinueve poemas cuyo eje estructural se define por la nostalgia de un tiempo y un espacio perdidos en constante contraposición con el presente poético. Esta situación de ruptura temporal y espacial afecta de manera determinante tanto a la representación de la realidad, como a la del sujeto poético que se inscribe en esta realidad, a la vez que a la posibilidad misma de «nombrar». Todas estas cuestiones evidencian el carácter exiliado del sujeto, carácter que se anuncia en el título del libro y se reitera en el poema con el mismo título. El objetivo del presente ensayo será analizar cómo se presenta este exilio interior en ese poema inicial «Exilio» así como a lo largo del poemario completo⁵. Mi propósito será dilucidar la calidad de tal exilio y del exiliado como categoría subjetiva; la concepción del espacio territorial como realidad que se define por sus límites y la necesidad de transgredirlos por medio del poema como lugar de destrucción; el tiempo y el espacio como motores de la dislocación y escisión del sujeto; los mecanismos poéticos que se despliegan para tratar de superar la confrontación con la realidad alienante; así como la propuesta de una poética del silencio como máxima expresión de la liberación del sujeto del espacio, paradójicamente, del silencio; esto es, la escritura del silencio como transgresión del silencio impuesto.

Como comencé diciendo, el exilio puede definirse en dos niveles: primero, como aquel exilio interior estudiado por Ilie que implica la alienación política y cultural del individuo; y en segundo lugar, como el exilio del poeta de la escritura, el poeta como exiliado. En sí mismo, el exilio interior se define como el aislamiento del individuo con respecto a las actividades políticas y culturales organizadas por las instituciones en el poder. En este sentido, el exilio interior es el resultado de la inaccesibilidad cultural a los

tas postistas, se entablaron debates y polémicas en torno al tema. Para un análisis detallado, ver *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*: Ory, Cirlot, Laborde y Cela.

⁵ Son significativos, en este sentido, los títulos de algunos de los poemas, reincidiendo éstos en el aspecto temporal y espacial que señalaba, en la soledad y vacío del sujeto poético, así como en el carácter de la palabra: «Donde tu nombre invoca no sé que olvidados días», «Memorias de un suicida», «Soledad, dulce veneno en mis labios», «Nocturno en el suelo extranjero», «Un reino perdido más allá del océano», etc.

espacios públicos; es la aceptación del aislamiento en el espacio privado de la subjetividad. Asimismo, en el nivel de la propia creación, tal y como señalara Michael Ugarte, el exilio implica la pérdida de integración en un grupo, algo esencial para la escritura creativa (*Shifting Ground* 32-33). Pero más allá, este exilio interior y la presencia de la represión censoria suponen una escisión del yo, una constante batalla del sujeto por representarse y representar la realidad desde un ámbito que le dispone inevitablemente dentro del espacio de la marginación y del silencio, de ahí que el yo se proyecte y se autoperciba como un «otro» a la vez «extranjero» (Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves* 170). Jacques Derrida, desde otros presupuestos y al hablar del poeta judío Edmond Jabés, da un paso más al equiparar la condición del poeta a la del exiliado —junto a la condición de exiliado del judío—: «To be a poet is to know how to leave speech. To let it speak alone, which it can do only in its written form» (*Writing and Difference* 70). Es decir, la alienación del poeta de su propia escritura, dejar hablar al silencio.

El libro *Exilio* puede explicarse como una introspección poética tanto en los confines de la alienación territorial, como de la alienación poética. Es decir, tanto en términos políticos y culturales como en términos creativos. En este sentido, es evidente que el destierro poético emerge como efecto del exilio social y cultural. De esta manera, la alienación territorial se manifiesta por la representación de un espacio en el que los límites se imponen, creando una división explícita, ya sea por medio del juego entre «allí/aquí», bien sea por el de «arriba/abajo». En «Unos hombres viven bajo tierra» aunque el tema central es la opresión de los mineros, Manuel Álvarez Ortega crea un espacio subterráneo de subyugación e injusticia que, claramente, podría sobrepasar los límites de la significación directa y remitir alegóricamente a la de la España encarcelada y sumida en el exilio interior:

SELLADOS para siempre por el látigo soberbio,
 inclinados los torsos sobre las frías cavernas,
 los rostros arrugados por la impasible espera,
 en fila interminable camináis
 bajo el hálito amargo de la injusticia.

Hijos de sangrientos días,
 a solas murmuráis vuestra miseria (*Exilio* 44)⁶.

⁶ No parece coincidencia que la palabra «sellados» con la que se inicia el poema, adquiera una doble connotación semántica y refiera tanto a «encerrados»

En el caso de introspección subjetiva, el yo poético se define a lo largo del poemario por su condición de «errante» —sin rumbo, sin espacio propio— y se concibe como mendigo, viajero, y vagabundo cuyas circunstancias le sitúan junto al apátrida por su «marginalidad». Pero, al mismo tiempo, esta caracterización del yo como viajero se bifurca en dos niveles: marginal en el espacio territorial y marginal en el espacio poético. La poesía en sí misma, de esta manera, es la comprensión de la ausencia no sólo de patria territorial sino también de patria poética; resultado en una manifestación de la carencia de un sujeto completo o, en otras palabras, presencia de un sujeto mutilado. La única vía que le quedará al yo para completarse será a través de la memoria y de la escritura, tratando de destruir el espacio represivo que le apresa en el silencio. Álvarez Ortega lleva a cabo tal empresa destructiva con el empleo de un silencio escritural, cuya finalidad es intentar construir un espacio en donde domine el disolverse y el hacerse continuo a través de la anulación de la temporalidad. Esto es, un espacio dominado por el eterno movimiento de destrucción-creación de la subjetividad y de la realidad. Este espacio poético, el del exilio voluntario, es el único lugar posible en que el sujeto puede recobrar su unidad perdida a través de su disolución en el «otro». Los siguientes versos de «Un reino perdido más allá del océano» condensan de manera extraordinaria todas estas cuestiones de la situación de exilio:

Entonces *recordaba* la casa. ¡Dios mío! Allá,
allá estaba entre sus pobres flores
 llorando *mi soledad* en esta roja tierra,
mi exilio interminable en esta playa
 que mis pies desnudos *recorren cada día*
 mientras *cuento* su dulcísima historia,
 el creciente *amor* que sin cesar me nutre.

.....

como a «silenciados». Espacio y palabra pertenecen al mismo paradigma en la posguerra, tal y como demuestra el hecho de que, por ejemplo, Leopoldo de Luis efectúe esta misma identificación en «Patria oscura»:

Patria de enmudecidos jornaleros,
 de remotos pastores, de pacientes artistas,
 que contra el tiempo clavan sus azadas,
 conducen sus rebaños, en su taller ofician.
 Callados metalúrgicos, mineros... (Poesía (1946-1974) 21).

Oh, si, *yo he sido esta noche tu cuerpo*, tierra mía.
 Esa sed que alimenta tus venas, *frenético recorrí:*
 las *galerías de un sueño* levantando orgullosas
 los *cirios* de una sangre que presume su *amor* (subrayado
 mío; 69).

El viaje del sujeto por este nuevo espacio, temporal y territorial en el que exiliarse, por consiguiente, dará origen en Manuel Álvarez Ortega a una poesía en la que se luchará por romper los límites impuestos al sujeto por la realidad. Sin embargo, es necesario aclarar desde el comienzo que más que superación de los condicionamientos represivos que subyugan la libertad del yo, el poema se convierte en el testimonio de la «incapacidad» de derribar esos condicionamientos en el espacio de la realidad contextual. El espacio poemático, en este sentido, se erige como la expresión de una gran paradoja vital y creativa: el poeta, si es exiliado, y aquí lo es, es también un exiliado voluntario en su propio mundo, único lugar en el que, por una parte, constatar su exilio y, por otra, dejar patente su posible liberación a través del proceso de la escritura. Por eso, cuando el poema se cierra, cuando el proceso de escritura finaliza, la subyugación a la realidad contextual se reinicia.

El espacio que recorre el viajero en el poema «Exilio» se caracteriza por ser aquél en el que la anulación del tiempo facilita la superación de la escisión de los diferentes sujetos, así como del sujeto con los objetos. Por eso, al contrastar el espacio deseado, el de la infancia y el mar, y el del amor y la muerte⁷, con el espacio «real», este último termina explicándose por su calidad tem-

⁷ Georges Bataille explica perfectamente la relación entre erotismo y muerte. Afirma Bataille que ambos participan de la posibilidad de hacer del individuo un ser «continuo», frente a la «discontinuidad» que le caracteriza en su existencia (Erotism 16-17). Por otro lado, la vuelta a la infancia y al mar como espacio propio de la misma puede comprenderse como el intento por recuperar, en términos de Julia Kristeva, lo semiótico, frente a la simbólico del espacio «real». Un retorno que, como ella misma estudia, acarrea toda una serie de implicaciones a nivel lingüístico, y en particular a nivel poético (*Revolution in Poetic Language* 21-106). En este sentido también, no hay que olvidar que la infancia y el mar son percibidos por los surrealistas como lugares propios del espacio del placer, es decir, anteriores a cualquier tipo de constricción impuesta por el principio de la realidad, sea ésta lingüística, moral o social (ver al respecto, Anna Balakian, *Surrealism. The Road to the Absolute*; Jacqueline Chenieux-Gendron, *Surrealism*). Clara expresión de esta característica son también los poemas «Unas ruinas en el sur» (20-22) y «Viejo amor en la bahía» (23-25).

poral: «cáliz de labios que se pudren/en medio de una tierra roída por el tiempo» (10). El mar es el lugar del que el sujeto está exiliado y al que quiere regresar; un lugar caracterizado por su carencia de límites espaciales y temporales, a la vez que de escisiones. De esta manera, la costa —lugar en que limitan agua y tierra— establece las lindes que dividen el universo ansiado de la realidad presente⁸; una costa en la que durante la infancia, gracias a la ausencia de una forma preestablecida del agua, todavía se presentían elementos de ese universo marino:

Por aquel niño que recorría tu mundo
gastándose en los escalones de la ría,
coronadas las manos de conchas y raíces,
sus muslos manchados por el cieno de los peces
en la *desierta* playa.

Allí nos conocimos.

El crujir de las linternas en la costa
traía tu silencioso nombre ya azotado
por el paso fugaz de la corriente.
Allí morías tú —tú lo sabes— (subrayado mío; 6).

Este contacto del agua con la tierra supone, con la muerte a la que alude directamente el poema y junto a la acción de conocerse, una fusión clara entre «amor» y «muerte» como idénticos agentes de la anulación de la temporalidad⁹. A partir de este momento, el poema entabla una descripción de acciones cuya similitud reside en la fusión de dos entidades diferentes:

Iré como un día que se entrega, bordeando aquel poblado
sucio
de gentes que olvidan de tus lomas,
del mar y su silbante aliso
y el canto rojizo de la luna.
Y al fin estaré siempre
cubierto por tus tristes aguaceros o tu cielo,
enlazando mi cuerpo a tus arenales
oyendo el vago grito de la lluvia
lamer las maderas y los mármoles (7).

⁸ Michel Foucault analiza cómo los límites sirven, paradójicamente, para la glorificación de lo que precisamente excluyen (*Language, Counter-memory, Practice* 34-36).

⁹ Ver lo dicho por Bataille a lo largo de *Erotism*.

Si la imaginación se erige en arma contra la esterilidad circundante (Ilie 116-22), es significativo en este sentido percibir cómo el sujeto poético de «Exilio» se propone conscientemente evitar la realidad, bordearla para aislarse de aquellos que se olvidan de ese espacio propio de la imaginación. Junto a la consciente separación del grupo al que pertenece en el espacio de la realidad y la autodeterminación del sujeto a «evitar» ese espacio real, se produce la entrada a un espacio imaginario en el que no sólo los límites temporales se diluyen —«siempre»— sino también los espaciales que separan al sujeto de los objetos —«cubierto», «enlazado» y «lamer»— a la vez que el yo se hace uno. Y es ahí, en esa fusión, donde el sujeto recuperará la posibilidad sensorial perdida o anulada por la temporalidad, donde se transformará en totalidad.

La problematización en torno a la temporalidad es otro de los pilares sobre los que se construye «Exilio» y el libro en su conjunto. La situación actual del sujeto poético curiosamente se expone a través de la ausencia en el poema del presente. El verso que cierra el poema es la única alusión al presente, pero incluso ahí se intenta evitar: «Así tu exilio, el cruel castigo». La sustitución de la cópula en presente por la coma viene a ratificar la necesidad de eludir la realidad presente a la que se ve abocado el sujeto poético; realidad que, sin embargo, es a la que este verso da paso al cerrar el poema. No es de extrañar, entonces, que el poema se construya desde el futuro presagiado en el primer verso —«Solitario ha de morir mi corazón»— al pasado recordado —«aquel niño que recorría tu mundo»— a nuevamente el futuro que domina a partir de la quinta estrofa. El empleo exclusivo de estos dos tiempos verbales para configurar el poema suponen, por un lado, tomar como punto de partida una condición temporal que *no es*, que ya no existe o que todavía no ha existido; por otro lado, la escisión del sujeto precisamente en esas dos temporalidades: lo que fue pero ya no es, y lo que será pero todavía no es. Pero además, coadyuvando a la escisión temporal del sujeto y a la dilación de la definición del sujeto presente hasta el último verso, este sujeto se autopresenta fragmentado por medio de la sinécdoque. Así «corazón», «boca», «frente», «labios», «manos», etc., recogen el peso de las acciones del sujeto poético, ratificando de esta manera la imposibilidad de la reconstrucción de un sujeto completo. Pero si toda subjetividad debe definirse desde su relación con lo otro, sea éste proyección o no de uno mismo, no extraña

el hecho de ese otro, el «tú» al que el yo lírico se dirige constantemente, tampoco se caracterice por su unidad, como veremos más adelante.

La primera referencia al sujeto como «corazón», y las subsiguientes —«boca», «frente», «labios», etc.— así como la escisión del sujeto en pasado y futuro, ratifican por omisión la soledad y aislamiento del sujeto presente, de lo que en definitiva es¹⁰. Es esa anulación temporal planteada en el primer verso con la muerte, así como la apertura a la memorización del pasado, las que permiten percibir en el poema la fuerte marca temporal de ese sujeto poético presente. Esta memoria del pasado guarda en sí misma también diferentes estadios: un antes y un después que se establece por el «allí nos conocimos», hecho que no sólo refuerza la extremada temporalización que afecta al sujeto sino que convierte al tiempo presente en un obstáculo. Esta problematización recurrente de la temporalidad, como ha apuntado Ilie, es uno de los indicadores textuales prominentes de la condición del exilio interior (114), de ahí que no asombre que dicha problematización se suceda poema tras poema de *Exilio*¹¹. Pero asimismo es importante notar que esta primera escisión del sujeto viene establecida, por medio de la marca de separación temporal que adquiere el silencio; esto es, el antes de la infancia —«tu silencioso nombre»— y el después de «mis labios guardaron tu designo». La ausencia del pasado en el presente determina la necesidad de la memoria como espacio de recuperación de dicho pasado y de superación de la soledad, hecho que en sí supone enfatizar la problematización en torno a la temporalidad. Pero de la misma manera se ofrece el silencio con una carga semántica dual: el silencio impuesto por el presente frente al silencio que se inscribe y se hace presencia en el poema.

El texto plantea, de este modo, tanto la necesidad de ruptura, ya sea a través de la muerte o bien del amor, de la temporalidad que escinde al sujeto, como también de la palabra asignada como marcador de dicha temporalidad. Una palabra asignada que claramente es el término opuesto al silencio inscrito en el poema. Si

¹⁰ La soledad es interlocutor poético en el poema «Soledad, dulce veneno en mis labios». Dicha soledad marca la situación presente y define lo que el sujeto poético es y ha sido.

¹¹ «Ahí, ahí estaba mi cabaña, ya viste: el pasado/traficando polvillo de recuerdos en tiendas de palmera». («Soledad, dulce veneno en mis labios» 41) «Dime, ¿quién llora solitaria por la orilla/rememorando días que no vuelven? («Viejo amor en la bahía» 23). «No, no digas que no puede la lluvia revivirte,/que un solo reino de insectos/será siempre tu memoria». («Unas ruinas en el Sur» 21).

se lee con detenimiento el poema, podrá observarse que el sujeto poético siempre permanece en la esfera del silencio: él no articula, no pronuncia, sólo ve, escucha, y es la página en la que el silencio se inscribe. A través de la configuración del sujeto poético como receptor y no como emisor, además del empleo reiterado de la sinécdoque con la que enclava la palabra en partes de su cuerpo —boca, labios, corteza-piel¹²— el yo poético se distancia de su responsabilidad «autorial». Este distanciamiento del acto mismo de la articulación, si bien viene a poner de manifiesto la condición de exilio del sujeto, también expone cómo el silencio impuesto puede convertirse en el arma con la que transgredir los límites de su propio reino. El silencio, al hacerse presencia en el poema, se convierte tanto en agente de la escritura como en palabra comunicadora.

El lenguaje, en consecuencia, adquiere en este poema y en «Alguna vez yo he visto un país extraño» autonomía, siendo el yo poético testigo de la verdad que éste encierra, o simple testigo de una palabra que se autoarticula. Pero, es la condición del poeta de ser testigo de la escritura del silencio la que provoca la recuperación final de algo ausente en el espacio estéril de la realidad: la reunión de ambos, sujeto y silencio, en un nuevo espacio, aquél que definido por la fusión de amor, muerte y escritura configura el espacio de la creación poética:

Y entonces, como un triste *epitafio*,
grabará tu agua en *mi corteza*
 ese *himno* fatal que los *amantes*
proclaman al final de su delirio» (subrayado mío; 10).

«Exilio» se cierra, sin embargo, con la comprensión del sujeto presente de su condición de exiliado: «Así tu exilio, el cruel castigo». El poema se convierte de esta manera en el único espacio en el que testimoniar el universo perdido, aquél que es sólo posible recordar y esperar a que se inscriba desde el silencio. La liberación momentánea, la anulación temporal deseada en el poema, retorna sin embargo a su estado presente: su ausencia en la realidad. Es este deseo de cambio en el vacío del presente el que lleva

¹² Corteza viene a sustituir aquí a piel. En el afán del sujeto poético por convertirse en el lugar donde el silencio se inscribe, su piel se asimila así a la corteza de un árbol en la que los amantes graban sus mensajes de amor.

al sujeto poético en «Libertad, di tú nombre» a vertir en el «tú» la carga articuladora, la ruptura del silencio:

Oh, vida, libertad, di tú nombre por las puertas,
 abre el silencio soplo de mis muslos en cualquier río,
 y pronuncia mi sentencia, tu entrega
 en la callada tarde, el escorpión de tu sexo
 sangrando bajo el coro de los ángeles del odio,
 tu corazón besado luna a luna por mendigos
 borrachos de una época de sangre, azote
 de un país gobernado por la nieve
 y el viento interminable del desprecio

.....
 Señálate de un nuevo signo, libertad, y canta
 entre la tierra humedecida de las tumbas.
 Ven a lo largo de los muertos y viértelos
 el ponzoñoso aliento de sus gargantas (50).

Al tenor de las escisiones observadas del sujeto, así como de la constatación del silencio como entidad organizadora del poema, e incluso del libro, cabe indicar la imposibilidad de pasar por alto en este punto la férrea política censoria desplegada por el franquismo. De este modo, el exilio interior de los que se quedaron en España debe de ser comprendido necesariamente desde su relación con la censura impuesta. Michael G. Levine ha estudiado con efectividad el hecho de que la represión censoria parece provocar una serie de mecanismos textuales recurrentes que se manifiestan concretamente en la dislocación o escisión del sujeto; el empleo de alusiones autorreflexivas relacionadas con la escritura misma; y el énfasis puesto en el silencio (*Writing Through Repression* 26-29). Las tres han quedado constadas ya: tanto en el recurso de sinécdoque, como en la escisión del sujeto en su diversidad temporal, como en la constante alusión a la palabra y al silencio. Y las tres se constarán de nuevo, tal como se analizará más adelante, en el poema «Alguna vez yo he visto un país extraño».

Pero si el sujeto poético de «Exilio» poema y de *Exilio* libro, se caracteriza por su multiplicidad y disyunción, el objeto poético al que se dirige tan sólo mantiene su unidad en el nivel del significante, multiplicando en el nivel semántico. Como es sabido, uno de los rasgos distintivos del lenguaje irracional es la apertura del signo lingüístico a la significación múltiple y, por tanto, a la ambigüedad¹³. Este

¹³ Tanto Anna Balakian (*Surrealism: The Road to the Absolute*) como Michel Riffaterre (*Semiotics of Poetry*) han estudiado con profundidad el tema de la ambigüedad.

es el caso del pronombre personal «tú» para quien el sujeto poético se pronuncia. Se emplea un mismo pronombre para entablar un diálogo con entidades diversas: muerte, sueño, mar, palabra, amor-amada, libertad, patria e infancia. Variedad del «tú» que finalmente abre el poema a los distintos ámbitos significativos que cada vocablo expresa, pero que revierte en la fusión global de los mismos en el contexto cerrado del problema como totalidad y del poemario como conjunto poético. El poema inicial «Exilio» viene a ser el anticipo de la personalidad múltiple de todos esos «tú» que aparecen en el resto del poemas que componen el libro. El resultado obtenido en el primer poema es la liberación del lenguaje de su carácter referencial e unívoco, provocando además la necesaria reconstrucción por parte del lector del hilo común que une a los objetos poéticos de todo el poemario.

En el poema «Alguna vez he visto un país extraño» se reitera la ya mencionada necesidad de fusión comunicativa del sujeto con el espacio subconsciente atemporal —siempre asociado con la noche, el mar y el amor— junto a la noción del espacio poético como lugar de recuperación de dicha experiencia. El poema se construye sobre la obsesiva necesidad de afirmar la existencia de ese espacio creativo e imaginario y la necesidad de testimoniarla. De este modo, «*Alguna vez yo he visto un país*» (subrayado mío; 56), progresando hacia la determinación absoluta, cuyo punto de culminación sería tanto «*Aquí está ese país*» (subrayado mío; 57) como «*¡Este es el país!*» (subrayado mío; 59). El mismo tipo de progresión de lo indeterminado a lo determinado, de lo indefinido a lo definido, del antes al ahora, y del allí al aquí, se produce con respecto a la relación que mantiene el sujeto con ese espacio físico y temporal. De la distancia perceptiva de «he visto/ llorar su vieja luna en la penumbra de *sus* piedras» (subrayado mío; 56) y «he oído el sollozo de *sus* lluvias» (subrayado mío; 56), se pasa al contacto recordado «lo he visto innumerables veces/apoyar *su* cabeza en *mi* hombro/*sus* manos de sal en mi memoria/ y perderse nombrando un menudo triunfo conseguido» (subrayado mío; 57), espacio intermedio de un itinerario que llevará al mendigo errante a la celebración de la fusión en el aquí y ahora de la pronunciación:

Aquí está ese país. Oh recoge todavía su leyenda,
 su salmo de blasfemia derramándose en *mi* boca,
 la miel que el tiempo labra

con su aguijón sombrío, su odio
remontando las soberbias heridas
del astro que *penetra* por *mis* huesos.

Mira alzarse sus desesperado poniente
como unos hondos brazos que elevarán la tierra; el ciego on-
dear de sus mujeres
por *la lengua profética de la injuria*,
un tiempo de mendigos enardecidos
por las alas tentadoras de la noche.

Canta este país en mis labios (subrayado mío; 57-58).

Esta progresión hacia la disolución de los límites en el espacio de la imaginación se plantea desde el presentimiento de un cambio radical en la esfera de la realidad, provocado por la fuerza destructiva de ese mundo imaginario que se ubica en los confines de la memoria y de la noche. La presencia de ese país gracias a la articulación lingüística, así como el uso de verbos presentes y progresivos que coinciden con el advenimiento de este nuevo reino de la imaginación, tiene como consecuencia inmediata la caracterización de ese país como presente absoluto, es decir, como lugar donde el tiempo cronológico queda erradicado. Si en «Exilio» veíamos un intento claro de eludir la nominación presente, en este poema se emplea otro modo de negarlo: la suplantación del presente temporal, asociado con la realidad contextual, con la presencia absoluta de la realidad imaginaria. Se transgreden, por tanto, los límites impuestos por la realidad con la invasión de su espacio por parte de la anulación temporal de lo que es absoluto, sin origen ni final, sin pasado ni futuro.

También la repetición del mecanismo de escisión del sujeto a través de la sinécdoque observada anteriormente en «Exilio» y la reiteración de la articulación discursiva como acto «ajeno» al yo, o del yo como «emisario» o «portavoz» de un canto articulado por este «país», adquieren otra peculiaridad en este poema. Los versos transcritos ponen ahora de manifiesto la presencia filtrada de un código ideológico fuera del articulado. A diferencia de «Exilio», este poema asigna una dimensión ideológica explícita al canto entonado, a la lengua: su condición de blasfemia y/o injuria profética; pero una condición cuya finalidad es la subversión del campo semántico propio al relacionarse directamente a otro grupo de vocablos de distinto orden semántico: el del amor —brazos, mujeres, piel, manos, acariciadas, rozándose—. La carga ideológica de

«lengua profética de injuria» y «salmo de blasfemia» indirectamente refiere, al igual que en «Exilio», a la presencia en el acto de escritura, como indicara Levine, de la represión censoria y de la condición de exilio espacial y lingüístico del sujeto. De ahí que, lejos de representar un espacio de injuria lo que hace es definir un espacio en el que la fusión es su característica esencial; una fusión lograda por la disolución con lo otro en el abrazo amoroso:

Porque no odian esas lenguas en la barraca
ni queman sus sangres aletargadas por el ron:
la risa verdeciendo la colina,
el arrecife ardiendo con el amor frenético,
las cintas de las vírgenes desceñidas
sobre la broza de la ardiente playa (58).

Siguiendo esta línea se explica el empleo de la negación en estos versos: contraponer las dos realidades a las que el sujeto en su dualidad de entidad subjetiva y de sujeto social está abocado: la realidad de la imaginación y la realidad existente más allá del poema. Más aún, es el destierro en la realidad absoluta del poema lo que define el carácter de la realidad exterior al mismo. Ya no estamos, por consiguiente, en un universo establecido sobre parámetros epistemológicos basados en presencias, si no bien al contrario por ausencias, por lo que, de nuevo, *no es*. De ahí que al presentarse el espacio de la realidad exterior sea necesario echar mano a un lenguaje que certifique presencias, frente a la condición de su ausencia en el espacio imaginario:

¡Este es el país! Son *nuestras manos*
las que *talán* la efímera gloria
de este río arenoso que despierta los besos.
Son las *estériles máscaras* de un tiempo vendido
al hambre del insensato ahínco, a los látigos
y a su *terrible música rebotando* en los cuerpos
(subrayado mío; 59).

Frente al país recreado poéticamente y caracterizado por la fusión, se halla otro muy distinto: el de la realidad exterior. Aquí el ser humano impone límites, se enmascara y se aísla en su materialidad corporal; al mismo tiempo que el amor es suplantado por la violencia destructora. En la última estrofa la realidad exte-

rior por primera vez en el poema se define por su condición de *ser* directamente, y no por lo que no es en el espacio imaginario de «este país». Es interesante notar cómo la estrofa se estructura, sin embargo, sobre la diferencia que emerge de la oposición establecida entre la realidad imaginaria y la realidad exterior. Es a través de lo que destruye en el espacio imaginario por lo que se define la realidad exterior: destrucción del amor, imposibilidad comunicativa de la palabra y la temporalidad. Por contraposición, la réplica de cuatro versos en la que se describe la realidad imaginaria suplanta la temporalidad destructora por la marca del presente progresivo y de verbos que implican acciones en progreso, duraderas, con la que de este modo agrava la anulación temporal. El énfasis se pone ahora en la imposibilidad de determinar la existencia de un momento de origen y de un momento terminal; en el amor como plenitud; y en silencio como liberación y como comunicación:

Aquí la vida *resbala* como un *lluvioso tiempo*
 Y sólo la dicha, el *abandono callado* de los labios,
 cae *sollozando* en medio de las almas, cae *suspirando*
 como una *flor de humo* en el tierno corazón de los amantes... (subrayado mío; 59).

El contraste entre este espacio disuelto en la continuidad con el espacio de los límites, de la realidad externa, es evidente por su carácter vital. Es a ese espacio al que pertenecen amor, vida y también el silencio comunicador —«abandono callado de los labios»— del que han quedado desterrados tanto los látigos como la «terrible música rebotando en los cuerpos». De nuevo se nos presenta la paradoja señalada con anterioridad en «Exilio»: el anhelo del silencio a través de la escritura misma del poema. Pero, tal y como se especifica en esta última estrofa de «Alguna vez yo he visto un país extraño», la palabra pertenece al ámbito del presente, al presente contextual cargado de violencia; mientras que en el silencio propuesto supone, por el contrario, la anulación de esta temporalidad en el espacio textual a través de la usurpación que el amor hace de los labios. El beso se transforma, entonces, en el triunfo del silencio, con una intención seguramente muy cercana a la que Roland Barthes asigna a la labor poética de Mallarmé: «literary language persists only the better to sing the necessity of its death» (*Writing Degree Zero* 75).

Cabe preguntarse, por tanto, sobre las razones que impelen a esta convicción en la necesidad del silencio. Como el mismo Barthes apuntara, la palabra es un indicador del Tiempo y de la Historia (78); temporalidad, que como se ha observado con detenimiento, se trata de anular en los poemas de Manuel Alvarez Ortega analizados aquí. El lenguaje es una marca temporal que, en el caso de la España de posguerra, se convierte además en una barrera ideológica. La política patriarcal del régimen franquista se extiende a todos los ámbitos, y entre ellos, al lenguaje, forzando al escritor a un exilio interior; provoca la asignación de una significación dual al silencio: el silencio impuesto y el silencio que escribe; este último como constatación de que el primero no es más que la presencia de una palabra altamente ideologizada, de que el lenguaje es un obstáculo a derribar. Para alcanzar esta meta, esta poética del silencio, Manuel Alvarez Ortega configura su poesía desde una serie de mecanismos cuya finalidad común es la transgresión de los límites impuestos en la realidad contextual: desde la concepción del sujeto como marginado en su condición de errante, pasando por la constante fragmentación del sujeto y del otro, así como el abandono definitivo de la «autoridad» escritural, hasta la constatación del espacio del poema como lugar de liberación.

Desde otra perspectiva, podría afirmarse que este espacio del poema como lugar de liberación se construye, en el caso del poeta cordobés, desde la «negación»: negación de la unidad del sujeto y del objeto; negación de la temporalidad —y recuérdese aquí el caso de la representación de la realidad propuesta por lo que no es—; negación del espacio de la realidad contextual; y negación del lenguaje. Algo que, como apunta Julia Kristeva «puts the subject in a position of *mastery* over the statement as a structured whole, and in a position to generate language» (*Revolution in Poetic Language* 124). De ahí que la negación efectuada por el sujeto poético de su «autoridad» sobre la realidad presentada en el poema y su delegación al silencio, se convierta en un mecanismo de transgresión de esos límites impuestos por la realidad contextual, además de ratificación de la condición de exiliado del poeta y de la calidad de ese exilio interior.

APÉNDICE

«Exilio»

Solitario ha de morir mi corazón
en tu tierra. Tú lo sabes.
Mi boca rozando el frío de tu piel;
mi frente cruzada bajo tu dominio.
Y triste llorará entonces, como un recuerdo
que golpea nuestro pecho,
por aquel niño que recorría tu mundo
gastándose en los escalones de la ría,
coronadas las manos de conchas y raíces,
sus muslos manchados por el cieno de los peces
en la desierta playa.

Allí nos conocimos.
El crujir de las linternas en la costa
traía tu silencioso nombre ya azotado
por el paso fugaz de la corriente.
Allí morías tú —tú lo sabes—
al mismo tiempo que alzaba la marea su oscura cabeza desangrada
por fósiles de aves y pescados
y cantos de viento entre las piedras.

Mis labios guardaron tu designio
como un despojo que la arena retiene entre su oro,
un murmullo sumido entre detritus
de hombres que ya fueron memoria de otros días.

Y así te recordé; bebiendo tu vino
a lo largo de la noche guarnecida de insectos,
machacando los frutos que en tus manos caían
como un aliento dulce que destruye.

¡Oh aquel viejo país donde la araña hila
su soberbia y la llanura gime envenenada
por el polvo solemne del verano!
Me llevará la lluvia hasta tu linde
y así levantará mi paso tu imperio
de líquenes y perros aullantes,
el terror de la noche como un tiempo
en sueños entrevistados, a solas
con sus carros de lona y sus mendigos
golpeando de puerta en puerta su miseria.
Iré como un día que se entrega, bordeando aquel poblado sucio
de gentes que se olvidan de tus lomas
del mar y su silbante alisio
y el canto rojizo de la luna.
Y al fin estaré siempre
cubierto por tus tristes aguaceros o tu cielo,
enlazando mi cuerpo a tus arenales,
oyendo el vago grito de la lluvia
lamer las maderas y los mármoles.

Y otra vez aquella tierra.
Y aquel niño en el perpetuo páramo.
El caballo y la hormiga solitaria
y el largo chirriar de la tartana
por el interminable llano.
Y aquel hombre que recuenta sus años:
el viejo deseo alrededor de los lechos
como una sorda música que muere,
la faz cansada de la casa
y el gris colgajo de su lámpara,
un soplo de amargura flotando por los muros,
y aquel diálogo perdido entre calientes ropas noche a noche gastado con ternuras
que se pudren al borde mismo de los labios.

Y así oiré tu tragedia
más allá de la rota corriente de la muerte,
de espaldas a los años y su veneno,
errando por tu grava como un día
que sacude su polvo de tristeza
al compás de la fatiga.
Y así veré caer tu imperio:
reunidos tus muertos en un coro de ceniza,
tus muebles y tus pequeños seres comidos
por el diente fatal de la pobreza.
Y así, apoyado en tu niebla, seré testigo de un nostálgico llanto,
una leve llovizna que golpea
los rotos ventanales de la torre,
la luz amarillenta y el ronquido
del aire en las cortinas.
Y entonces, como un triste epitafio,
grabará tu agua en mi corteza
ese himno fatal que los amantes
proclaman al fin de su delirio,
un mercado de brazos y cinturas
reclamando su carne del olvido,
un triste trofeo deshecho por el fuego
cual un cáliz de labios que se pudren
en medio de una tierra roída por el tiempo.

Así tu exilio, el cruel castigo.

«Alguna vez yo he visto un país extraño»

Alguna vez yo he visto un país extraño
alzarse en el mar, he visto
llorar su vieja luna en la penumbra de sus piedras,
arrojar la noche de su lengua por los embarcaderos,
como despojos que una multitud pisara
con su furia.

Alguna vez yo he visto un país extraño.
Y he oído el sollozo de sus lluvias

golpear por las calles como un leve fantasma,
entrelazando sueños a la lepra de sus días,
dioses con harapos
caídos por las rotas esquinas.

Yo he visto ese país, lo he visto innumerables veces
apoyar su cabeza en mi nombre,
sus manos de sal en mi memoria,
y perderse nombrando un menudo triunfo conseguido.
El ritmo de sus muertos los he visto bajo el aire,
huyendo la paz de los hogares nublados por un vino
que mana celeste de las nubes,
un idioma de pájaros que sin pasar sollozan
sobre las tristes velas de los barcos.

Aquí está ese país. Oh, recoge todavía su leyenda,
su salmo de blasfemia derramándose en mi boca,
la miel que el tiempo labra
con su agujijón sombrío, su odio
remontando las soberbias heridas
del astro que penetra por mis huesos.

Mira alzarse su desesperado poniente
como unos hondos brazos que elevaran la tierra; el ciego ondear de sus mujeres
rozándose en mi piel, en mis manos, acariciadas
por la lengua profética de la injuria;
un tiempo de mendigos enardecidos
por las alas tentadoras de la noche.

Canta este país en mis labios.
Para ti su breve mundo sumergido en las aguas
deja resbalar su resina
por las losas de tu reina, desgarrar
su carne mortal, ciñéndose desnuda,
como un río de hojas, cruelmente fugaz,
inmenso en su delirio, en su fuego.

Tu castigo es recordarlo.
Mirar las vagas sombras
que un mar con sus espumas te ofrece
todo árido, su hermosa e indescifrable muerte
batida por el levante oloroso, la desdicha
de una belleza amarga que desprende
día a día su rostro envenenado de piraguas,
la lluvia el fuego tenebroso de sus alas.

Porque no odian esas lenguas en la barraca
ni quemar sus sangres aletargadas por el ron:
la risa verdeciendo la colina,
el arrecife ardiendo con el amor frenético,
las cintas de las vírgenes desceñidas
sobre la broza de la ardiente playa.

Pues no sería éste el país, ni ésta
 la marea que levanta sus muros en las aguas:
 ¿Quién olvidaría sus costas bajo la luna,
 el chasquido de la corriente en los cañaverales,
 las lloronas linternas bombardeando los diques
 poblados de un barro que el amor deshizo;
 un retumbo de vida arañando las venas
 abiertas cada noche a la dulce tormenta?

¡Este es el país! Son nuestras manos
 las que talan la efímera gloria
 de este río arenoso que despierta los besos.
 Son las estériles máscaras de un tiempo vendido
 al hambre del insensato ahínco, a los látigos
 y a su terrible música rebotando en los cuerpos.
 Aquí la vida resbala como un lluvioso tiempo.
 Y solo la dicha, el abandono callado de los labios,
 caes sollozando en medio de las almas, cae suspirando
 como una flor de humo en el tierno corazón de los amantes...

OBRAS CITADAS

- Alvarez Ortega, Manuel. *Antología (1941-1971)*. Barcelona: Plaza & Janés, 1972.
 —. *Exilio*. Madrid: Rialp-Adonais, 1955.
 Balakian, Anna. *Surrealism. The Road to the Absolute*. Chicago: The U of Chicago P, 1986.
 Barnatán, Marcos Ricardo. «Prólogo». *Antología (1941-1971)*. Manuel Alvarez Ortega. Barcelona: Plaza & Janés, 1972. 9-19.
 Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. Trad Annette Lavers & Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1994.
 Bataille, George. *Erotism. Death & Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986.
 Chénieux-Gendron, Jaqueline. *Surrealism*. Trad. Vivian Folkenflink. New York: Columbia UP, 1990.
 Corbalán, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1970.
 Derrida Jacques. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: The U of Chicago P, 1978.
 Foucault, Michel. *Language, Counter-memory, Practice*. Trad. Donald F. Bouchard & Sherry Simon Ithaca: Cornell UP, 1977.
 Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981.
 Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
 —. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1991.
 Levine, Michael G. *Writing Through Represion. Literature, Censorship, Psychoanalysis*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1994.
 Luis, Leopoldo de. *Poesía (1946-1974)*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
 Medina, Raquel. *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1945-1950): Ory Cirlot, Laborde y Cela*. Madrid: Visor, 1997.
 Riffaterre Michel. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
 Ugarte, Michael. *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature*. Durham: Duke UP, 1992.