

HANS LAUGE HANSEN
JULIO JENSEN
(Eds.)

**LA METÁFORA EN LA
POESÍA HISPÁNICA
(1885-1936)**




ediciones
ALFAR

**EN LA LUZ NEGRA Y RADIANTE:
POÉTICA, TIPOLOGÍA METAFÓRICA Y
SIMBOLIZACIÓN SURREALISTAS EN POEMAS DE
RAFAEL MÚGICA, DE GABRIEL CELAYA**

Antonio Chicharro Chamarro
Universidad de Granada, España
Profesor Visitante de la Universidad de Copenhague.

Septiembre tiene un corazón de tardes blancas
Gabriel Celaya

1. Según la convocatoria del presente simposio, la principal finalidad que nos reúne aquí es someter a discusión el lenguaje figurado como objeto de la historia literaria, entendiendo que los diversos usos poéticos de la lengua, española en nuestro caso, constituyen un complejo entramado semántico que viene a configurar ciertamente la obra poética, por lo que toda la caracterización y tipología particulares que podamos efectuar de estos usos, con mayor insistencia en los metafóricos por razones que bien claramente se comprenden a la luz del desarrollo de la teoría literaria de este siglo XX, resultan primordiales a la hora de estudiar los hechos literarios desde una consideración histórica, lo que viene a suponer una superación de ciertas perspectivas históricas elementalmente externas cuando no cerradamente genéticas, sin que ello nos lleve a caer en los excesos formalistas de antaño ni en su estrechísima comprensión de la historia literaria.

Así pues, el ángulo desde el que se nos sugiere mirar históricamente el discurso poético español producido en un período de cincuenta y dos años verdaderamente cruciales para la constitución de este moderno discurso, el que va de 1885 al desgraciado año de 1936, en que, recordando a Rubén Darío, se comenzó a dejar de llamar literariamente al pan pan y al vino, resulta oportuna y necesaria. En este sentido, me propongo aportar a la discusión los resultados del análisis de *Poemas de Rafael Múgica*, un libro poético escrito por un joven estudiante de ingeniería industrial a lo largo del mes de mayo de 1934 en la madrileña Residencia de Estudiantes, en un ambiente todavía de modernidad intelectual y artística. Este libro de poemas en prosa, escrito, como digo, de una tacada por el joven Rafael Múgica en un tiempo republicano en que todo era posible, ha tenido una indeseable vida literaria,

pues su autor lo mantuvo inédito hasta el año 1967, año en que vio la luz en una colección literaria bilbaína de escasa difusión, "Comunicación Literaria de Autores", lo que tal vez ayude a explicar su, según las informaciones que poseo, general desconocimiento por la crítica inmediata. Posteriormente, tras su no inclusión en la primera edición, la de la editorial Aguilar, de las *Poesías Completas*, en 1969, exclusión que muy bien puede atribuirse a que la edición citada se encontraría cerrada en el momento en que vio la luz *Poemas de Rafael Múgica*, Gabriel Celaya lo incorpora con todo merecimiento a la segunda edición —en varios tomos— de sus *Poesías Completas*, iniciada en 1977 por la editorial Laia, ofreciéndolo en el tomo primero dedicado a recoger los libros escritos entre 1932 y 1939. Es, pues, a partir de entonces cuando la minoría inmensa de los lectores de poesía tiene acceso a este libro de cuyo interés histórico-literario me cabe escasa duda por constituir una no menor muestra de escritura y reflexión metapoéticas claramente surrealistas en lengua española, lo que justifica el presente estudio y la aportación que pueda suponer al debate inconcluso de la cuestión del surrealismo en España.

Pero antes de ofrecer los resultados del análisis, debo aclarar un par de cuestiones previas. La primera se refiere al autor del libro y al problema de sus diferentes nombres. Como se habrá reparado, el título del libro incluye el nombre del joven poeta que lo compuso, en tanto que es Gabriel Celaya el nombre de quien se hace responsable directo del mismo. Esta cuestión no es baladí, como tuve ocasión de explicar (Chicharro, 1980), a la hora de comprender el sentido en que el escritor vasco emplea sus diversos heterónimos. Pues bien, Rafael Múgica, no solamente se corresponde con el nombre propio y primer apellido legales, sino que llega a funcionar para nuestro autor como heterónimo, el que viene a corresponderse con la ideología estética y escritura de influencias neorrománticas, vanguardistas y surrealistas.

La segunda cuestión se refiere al momento de primera publicación del libro, en el año 1967, pues cabe preguntarse qué sentido tiene que Celaya recuperara un viejo original, independientemente ahora de otras consideraciones acerca del grado de repercusión real —escaso, según estimo— que tuviera la publicación. Pues bien, dado que todo acto por gratuito y desinteresado que resulte a simple vista adquiere finalmente una significación, podemos pensar que la recuperación de este libro para su publicación a finales de los años sesenta supuso un modo de buscar soluciones y abrir salidas a la crisis en que la poesía social-realista, abusivamente practicada por entonces, estaba entrando. No resulta despreciable, a tenor de lo que ocurriría luego en la propia obra de Celaya y en el seno de la poesía española, esta "vuelta" a una poesía que, sin despreciar cierto hilo discursivo, abogaba a veces de palabra y a veces de obra por desatender a la razón lógica favoreciendo el flujo creador y

procurando una red textual salpicada de tan atrevidas como brillantes metáforas, etc., esto es, una poesía que invitaba a la experimentación, recuperando de este modo la memoria de cierto aire vanguardista, el aire de lo que había supuesto el principio del fin de las vanguardias al irse resquebrajando la trampa verbal de la obra en sí, proyectándose en la vida inconsciente.

2. *Poemas de Rafael Múgica*, digámoslo desde el principio, supone el desarrollo máximo de la escritura poética de influencia surrealista presente en la primera etapa poética de Gabriel Celaya, etapa que se extiende desde 1932 hasta, siempre aproximadamente, 1943 (cfr. Chicharro, 1990). En concreto nuestro libro lleva hasta su mayor altura, sin que esta afirmación última nos induzca a perder de vista que se trata en todo caso de jóvenes libros de poesía y, como tales, de cierta facilidad mimética (ahí queda el lorquiano poema 5 de la última parte del libro, por ejemplo), la poética surrealista que configura en buena medida la parte última de *Marea del silencio*, de 1935, primer libro publicado por Celaya, en el que se cruzan poemas plenos de resonancias textuales vanguardistas y neorrománticas, con influencias del mundo poético español de su momento, muy especialmente del 27, y del surrealismo francés que el joven poeta había conocido directamente en sus repetidos viajes a Francia y del que se sentía seguidor (cfr. Celaya, 1975; y Chicharro, 1985). Esta es, como decía, la razón que justifica el análisis del uso poético que de la lengua se hace en el libro, así como justifica el estudio de los principios poéticos en que tal uso halla su fundamento, máxime cuando estos se manifiestan abiertamente en bastantes textos poéticos, aunque tales concreciones reflexivas en poesía nos pongan ya sobre la pista de que el surrealismo celayano no se desprende del todo de lo que es una escritura poética recorrida por un hilo racional que se alía a la técnica de expresar directamente las zonas oscuras inconscientes, tal como llegó a plantear el propio André Breton al preguntarse por las posibilidades del puro automatismo psíquico en la creación. Asimismo anuncian lo que Angel González llamó «decidida vocación realista» de toda su poesía, aunque en este caso se den cita imágenes futuristas y visiones surrealistas (González, 1977: 12).

El libro consta de un total de sesenta y dos poemas, de escasa extensión, sin titular ninguno de ellos, distribuidos entre las siguientes cinco partes, éstas sí muy expresivamente tituladas: “En la luz negra y radiante”, “El total anticipado”, “Luna virgen”, “En par de los levantes de la aurora” y “Summa de los días”, que albergan respectivamente doce, catorce, doce, trece y once poemas. Todos ellos, en prosa, lo que parece resultar adecuado para dar cabida a cierta momentánea abundancia creadora surrealista que provoca repeticiones y la consecutiva asociación de ideas haciendo posible el efecto del

desbordamiento de lo que con cierto control, no hubiera pasado de ser un largo verso libre del tipo de los que llenan la última referida parte de *Marea del silencio*. En cualquier caso, son muy frecuentes los elementos de mera repetición, como digo, en todos los niveles lingüísticos, así como son abundantes otras estructuras de emparejamiento que aseguran un ritmo y, por supuesto, un ritmo de ideas en los poemas, de lo que ofreceré ejemplos.

3. Como acabo de afirmar, en este libro se dan cita poemas de tono reflexivo en los que, de palabra y de obra, quedan expuestos cuando no mostrados algunos de los aspectos y rasgos fundamentales de una poética y poesía surrealistas. Así, se define lo que es la poesía, explicándose su principio creador; se caracteriza la génesis del poema, exponiéndose la esencial conceptualización de escritura automática y ciertas oportunas técnicas creadoras con las que lograr los resultados más convenientes en este sentido. Pues bien, por tratarse de cuestiones en efecto fundamentales cuyo particular conocimiento nos puede servir de preciosa utilidad para comprender el poemario en su lógica interna y en consecuencia el sentido originario del uso poético que de la lengua se hace en el mismo, centraré mi atención en ellas.

Para el joven poeta Rafael Múgica, no cabe la menor duda, toda definición de poesía resulta imposible, quedándole sólo la posibilidad del reconocimiento de su naturaleza misteriosa. La poesía es, pues, el misterio en el que poeta bucea oscuramente e indaga alógicamente, obteniendo el resultado verbal de ese angustiado viaje a una región o trasmundo interno tan misterioso como ingobernable. Esto explica, por ejemplo, que muchas expresiones metafóricas continuadas en poemas como el tercero de la primera parte utilicen en su construcción la idea de que este acto de exploración semiconsciente ("párpado entreabieto", en poema 1 de la segunda parte, entre otros) en las interioridades psíquicas constituya una suerte de inmersión en el agua marina, cuya oscura profundidad abismal recorre el poeta como si fuera un buzo:

Mi alcoba estaba llena de agua:
 Un agua espesa, pesada, negrísima.
 Y yo avanzaba por el fondo de esa agua lentamente, entorpecido.
 Avanzaba como un buzo o un sonámbulo por el fondo del silencio submarino.
 Me asomaba a los espejos como se asoma uno a los abismos donde
 nos espera la muerte con los brazos en cruz.
 O volvía sobre mis pasos. Vacilaba
 O me sentaba en una silla y esperaba, rígido,
 la visita del que siempre está a punto de llegar pero nunca viene.

Esta idea de descenso abismal, presente también en el poema 10 de "En la luz negra y radiante",

Por la escalera de caracol de la noche se desciende
-¡Cerrad todas las puertas de cristal!-;
por la escalera de caracol se desciende a la sala de ébano
y hule donde tiemblan los cuerpos desnudos.

nos lleva a suponer que el poeta entiende el misterioso mundo del inconsciente más como un nivel "sub" o bajo de la conciencia que como un plano de funcionamiento autónomo y diferenciado presente en todo ser humano.

Por otra parte, en el primer poema citado aparece ya una tan significativa como clara metáfora de lo que es un estado onírico y de la función finalmente cognoscitiva que cumple el mundo de los sueños, sueños en los que el poeta-sonámbulo se mira tan angustiado como sorprendido. Me estoy refiriendo a la repetida metáfora de los espejos, presente con este mismo valor también en los poemas cuarto y octavo de la primera parte, de los que cito los siguientes fragmentos, así como en el sexto de la segunda:

A la luz de la luna,
el espejo pierde su brillo y se convierte en la puerta de cristal por
donde se entra
en la cámara pequeña donde dos hombres mudos se miran fijamente,
hieráticos, hasta entrar en la muerte.

(Poema 4)

En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal,
y en el encerado negro, brillante de noche y decisivo, un ángel de gas rosa.

(Poema 8)

Pero volvamos a esa idea de la poesía como misterio de la que participa nuestro joven poeta, a esa idea de que la poesía no puede lograrse con los abiertos ojos de la razón, por lo que su lógica productiva tiene su origen en un espacio ingobernable y alógico, radicalmente extraño. Leamos algunos fragmentos de sus poemas. Así, del poema quinto de la primera parte del libro:

Y declararé la aventura de los lunáticos que cruzan las plazas
vacías hasta con luna llena, bajo la amenaza de los relojes implacables.
Algún día traicionaré todos los misterios
aunque quizás luego tenga que callarme para siempre.

El poema decimocuarto de la segunda parte resulta muy claro en este sentido:

Mi mano derecha va contándole a mi mano izquierda los dedos:
 Uno, dos, tres, cuatro, mil millones, un pájaro –son cinco– y un poema.
 ¡Regalos y regalos para todos los niños!
 Mis manos, asustadas, se paran contra el cielo.
 Con su perfil precisan dos guarismos posibles que no sé cuánto cuentan.
 Debe haber un error.
 Yo no sumo, sucedo. Transcuro como un verso.
 Un poema –¡sabedlo!– es esa equivocación que el hombre comete
 cuando cuenta el número de estrellas.

Pero un poema además no sólo es el resultado de una lógica productiva extraña a la abierta luz de la razón, en lo que insistiré ahora, sino que también es una suerte de huella verbal, la ceniza o resonancia textual que queda tras la estremecida experiencia de la inmersión especular en el abismo misterioso de las interioridades psíquicas, tal como leemos en una espléndida metáfora con que se cierra el poema segundo de la cuarta parte, “En par de los levantes de la aurora”, título de honda inspiración sanjuanista, que el poeta utiliza significativamente ahora para nombrar el conjunto de poemas en los que se aborda el paulatino regreso a la conciencia después de la inmersión en la luz negra y radiante:

Por el arco de cristal de la noche se van los sonámbulos de ojos
 fríos y claros con el rostro velado,
 y se van los ángeles de plata violeta que llevan de la mano a los poetas.

Por el arco de cristal vuelven a toda vela cien navíos y con los cien navíos
 [juntos se hace el alba.

Los poetas vienen en la proa, ciegos, cantando,
 y traen sobre los brazos, muerto, un ángel de ceniza blanca y
 ojos de pálida luz nocturna.

La lectura de estos textos poéticos nos va conduciendo por lo demás a comprender el alto valor significativo que el poeta atribuye a otros elementos como por ejemplo la noche, un símbolo-eje de todo el libro que ampara la concepción de la poesía como misterio. La noche, que no las noches pues para el poeta funciona arquetípicamente, viene a ser la ocasión justa más idónea para proceder a ese tan angustioso y estremecido como revelador viaje interior. De ahí que sea la noche la que abra paradójicamente los ojos hacia dentro haciendo percibir al poeta el insondable abismo del misterio. Esto explica que constituya una metáfora cuya frecuencia e intensidad de uso la hace

funcionar como un importante símbolo del libro que nos ocupa. Esto explica también el sentido del título de la primera parte, "En la luz negra y radiante", título que tomo prestado en esta ocasión por resultar algo más que una expresión paradójica, pues con tal sintagma viene a ponerse de manifiesto el poder revelador e iluminador de la oscuridad frente a la luz de la razón, la luz de la vigilia. Este elemento simbólico resulta clave para, por otra parte, explicar la articulación o arquitectura interna de las diversas partes del libro, pues genera una relación dialéctica con las mismas. Quiero decir que los poemas se agrupan en un orden significativo interno que tiene su más alto momento revelador en las tres primeras partes gobernadas por las ideas y los símbolos del misterio, de la noche y de la luna, estrechamente vinculados entre sí, a las que siguen las partes cuarta y quinta en las que el poeta ofrece los textos poéticos del despertar o regreso del viaje interior que coincide con la luz del alba, "En par de los levantes de la aurora", como decía, textos en los que el poeta añora la mágica experiencia nocturna de ver con los ojos cerrados. Finalmente, en la expresivamente titulada quinta parte, "Summa de los días", el joven poeta ofrece aquellos poemas que tienen como referente la diurna cotidianidad de las horas sucesivas, el adulto tiempo medido, los meses del año frente al tiempo total de la noche, el mundo convencional del trabajo y del descanso, etc., como veremos, que configuran un mundo de valores orgullosamente criticados y rechazados por la "revolucionaria" actitud del joven surrealista que en su horizonte se había propuesto cambiar la vida de modo mimético a cómo desde el marxismo se propugnaba transformar el mundo, algo de lo que tuve ocasión de ocuparme (Chicharro, 1985)¹. Pues bien, expuestas estas globales consideraciones interpretativas conozcamos ahora en los textos mismos cuanto acabo de exponer.

El primer poema del libro introduce al lector en la problemática que atraviesa buena parte del mismo por cuanto plantea sucesivamente el poder iluminador de la noche, la capacidad de visión del poeta, su angustia frente a esa región interior misteriosa de la que sólo cabe su mostración en el poema, que no explicación racional, como estamos viendo:

Mas si es de noche, todos brillamos de uno en uno tristemente absolutos.
Aunque es de noche, veo. Y veo demasiado.

¹ Tal vez sea el caso de Gabriel Celaya, entre los poetas españoles, uno de los más representativos de una radical actitud surrealista «revolucionaria» y combativa desde que descubrió tal movimiento, es decir, desde un principio. Por esta razón, las afirmaciones de Vittorio Bodini (1971: 129) no pueden emplearse en nuestro caso linealmente: «Obviamente no les falta a los españoles, como no le falta a ninguna poesía, la voluntad de cambiar el mundo, pero no está explícita, ni es consciente: será un punto de llegada no buscado, no un punto de partida declarado».

A veces me da miedo ver todo lo que veo,
 y si llego a nombrarlo, me parece que explico.
 Mas no explico, pues no puede
 explicarse ese trasmundo, más que bello, sagrado.
 ¡Ojalá me creyérais! No estaría tan solo.

En el poema segundo de esta primera parte, junto a imágenes de aire onírico y con el nuevo empleo de la metáfora del jinete en tanto modo de aludir al otro yo, vuelve a aparecer el símbolo de la noche:

Galopando por los arcos de la noche,
 entre columnas rotas, ha llegado un jinete
 y se ha detenido en el límite mirándome con sus ojos comidos de luna y de yedra.

Aparece nuevamente en los poemas quinto («Algún día acabaré por decir lo que pasa todas las noches a la sombra de las estatuas de los jardines público»), sexto («Algunas noches, la luna es una nave de plata libre en el mar sin orillas»), octavo («En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal, y en el encerado negro, brillante de noche y decisivo, un ángel de gas rosa»), noveno («En el centro de la noche se levanta el torreón de los siete donceles que se durmieron en otro milenio»), décimo («Por la escalera de caracol de la noche se descende»), undécimo («La noche centellea o tiritita como un cuerpo desnudo») y duodécimo («A veces, al retirar la mano —era de noche—, me encontraba entre los dedos con una pequeña forma suvísima y redonda») de la primera parte, con este mismo valor significativo, como se ha podido deducir. En la segunda parte, “El total anticipado”, encontramos poemas en los que este símbolo no sólo es nombrado circunstancialmente, esto es, para señalar un momento o situación o estado visionario u onírico, lo que ocurre en los poemas tercero, cuarto, octavo, noveno y duodécimo, sino que es el tema único del poema. Así, el poema primero, pleno de metáforas de las llamadas “in absentia” personifica la noche y la convierte en interlocutora muda del sujeto poético,

¡Oh noche!
 no sé si eres un pez dormido ante un párpado entreabierto y sensible o si
 eres un lince de fósforo blanco perseguido por un tigre de oro.

No sé.

¡Oh noche, vibrante como un grito de cólera y deseo confundidos!

Recoge tu cabello, invisible entre las estrellas.

O déjalo volar muertamente en el aire, mientras en los montes
oscuros tiembla la plata de las tormentas.

Recoge tus cabellos.

¡Oh noche! No sé.

No sé. ¡Oh noche de alas dobles y ojos sin mirada!

Pero la noche no solamente muestra un rostro positivo, sino que es caracterizada a veces por el poeta angustiosamente —«La noche es un párpado de angustia, y la luna, el dolor de una mirada», dice en el poema 11—, por lo que con ella se pone en el límite:

La noche tiene dos manos:

Con una me coge por la cintura; con la otra me tapa los ojos.

La noche tiene dos rostros:

Con uno sonrío a la muerte; con otro besa al amante.

La noche tiene dos gritos.

¡No os asoméis a su abismo!

De ahí que esta misma, a pesar de todo, deseada angustia recorra el texto completo del poema séptimo:

Frente al cielo impetuoso, con los puños apretados

(el balcón abierto, los ojos cerrados),

estoy esperando y temiendo la agonía voluptuosa de la noche.

Esperando temiendo

que sus dedos sutiles y delgados rocen los labios sensibles de mi herida.

Este elemento simbólico cabalga también por las restantes partes del libro, aunque va perdiendo intensidad hasta llegar a aparecer solamente una vez en la quinta parte, “Summa de los días”, dedicada a recoger poemas con referentes diurnos y del mundo social y cotidiano, como he dicho. Así, en el poema primero de la misma, el poeta invoca la noche como algo decisivo, único y sagrado frente a los días que se cuentan conforme el calendario:

Cada noche es la noche total, única, pura.

Mas los días se cuentan de uno en uno y transcurren conforme al calendario.

Por esta razón, no extraña que el poeta añore la radiante y negra luz de la noche cuando comprueba que ese estado de mágica y misteriosa existencia comienza a disiparse con la llegada de la luz del amanecer, la luz de la vigilia o de la razón, como sabemos, llegando a llamarla impulsivamente, tal como se lee en el poema primero de "En par de los levantes de la aurora", parte en la que este motivo temático aparece también en los poemas segundo, cuarto y octavo:

Salgo de la gruta lila y plata reflejada en unas aguas de ardiente blanco que es
[la noche.

Salgo hacia el alba: Mar y cielo iguales, azul hastío, vacuas distancias.

¡Oh, vuelve, vuelve, noche; aun cuando sean falsas todas tus maravillas!

La noche, finalmente, queda vinculada estrechamente a otro elemento simbólico de primera magnitud surrealista, el representado por la luna, el astro misterioso y nocturno, la perfecta desnudez cristalizada, plenitud sin énfasis, forma clara y quieta. De ahí que en la parte tercera, "Luna virgen", la noche aparezca como la condición previa necesaria para su existencia. Así, tras definir nuevamente la noche en el poema cuarto de esta parte en tanto que «ojo de sombra dorada que el silencio o la atención ponen brillante y que el espanto dilata», el poeta se refiere a ella como la madreperla de la luna (poema sexto) y a la luna en tanto que «el corazón morado de la noche (poema décimo). Así pues, este elemento simbólico, que refleja un poderoso rayo de luz blanca, es nombrado por el poeta mediante sugerentes metáforas que ocultan el plano real tales como «la cabeza de plata de la noche» (poema 10 de la segunda parte) o como «mujer dormida en el fondo del ojo redondo de la noche» (poema 4) y entra también en relación dialéctica negativa con los elementos diurnos y con la luz solar, tal como se lee en el poema 6 de la cuarta parte:

El sol nace entre mis ingles cubiertas de yedra;
la luna, entre los témpanos verdes del silencio.
El sol es de vinagre; la luna de menta.

La serpiente del mundo se esconde entre mis muslos y el sol entre los ríos de
[luz dudosa y fácil.

Pero, decía antes, que la noche entra en inevitable relación dialéctica con el día cuya cegadora luz racional el poeta rechaza. El día, lo diurno, constitu-

ye otro elemento simbólico del libro que alcanza su existencia en oposición interna, como sabemos, en una importante red de elementos textuales, de los que en algún caso he dado noticia. En concreto, en el poema 12 de la segunda parte se observa con claridad la conciencia poética de esta radical oposición:

En las aguas muertas del mediodía,
en el silencio lento y bajo de la siesta,
mi cuerpo es como una piedra caída entre las hierbas secas y olorosas.

Pero en la noche de alas lentas,
en la noche vibrante como un grito de amor contenido,
hay una paloma que vuela ante un ojo deslumbrado.

Esto explica que, para el poeta, el regreso a la luz blanca de la razón en un estado de vigilia suponga no sólo la llegada de un metafórico dolor ocular agudo, imagen que nutrirá el poema 3 de esta parte —«y los ojos, entonces, me duelen como heridas de luz abierta»—, sino la de un estado que se acerca a la muerte misma, lo que logra mediante una tajante metáfora como con la que comienza el poema 4 de “Luna virgen”, poema en el que el sujeto poético se desdobra en una segunda persona y en el que se emplea la socorrida receta bretoniana de utilizar el “como si” con objeto de provocar asociaciones inesperadas mediante ese recurso de aire metafórico que es todo símil²:

² Cuando afirmo que el símil es un procedimiento de aire metafórico, me refiero a que, aún pareciéndose en su funcionamiento a la metáfora, no resulta tal cualitativamente hablando. En este sentido, me sitúo en una posición distinta a la mantenida, entre los estudiosos españoles, por Carlos Bousoño quien no diferencia entre metáfora y símil, salvo por lo que concierne a aspectos cuantitativos, esto es, salvo por lo que respecta a la mayor o menor intensidad de la trasposición de los planos (Bousoño, 1970: I, 139). Sin embargo, según pienso, la diferencia resulta ser cualitativa al producirse con el procedimiento metafórico y simbólico no una relación de aproximación meramente comparativa, positiva o negativa, entre los dos planos, sino una relación de identidad, positiva o negativa, lo que provoca una suerte de significación nueva de mayor vuelo que la ofrecida por el símil. Así, por poner un ejemplo concreto —poema 1 de la segunda parte, citado en el texto—, no es mera diferencia cuantitativa la que se puede establecer entre sus siguientes metáforas y comparación: El poeta emplea una cadena de metáforas, con los planos expresos y ocultos, para provocar en el lector la fuerte emoción y duda que siente ante el descenso semiconsciente (*párpado entreabierto* y *sensible*) en el oscuro abismo de lo psíquico que se muestra unas veces en plateada quietud (*no sé si eres un pez dormido*) y otras en forma muy activa y lúcida en la oscuridad (*lince de fósforo blanco*), corriendo el peligro de desaparecer ante el acoso de la llegada de la luz solar de la razón (*tigre de oro*). La comparación final (*!Oh noche, vibrante como un grito de cólera y deseo confundidos!*), por su parte, sirve para subrayar el hondo alcance de esa emoción nocturna, dejando que ambos planos comparativos se iluminen significativamente sin llegar a anularse.

Amanece la muerte y es como si dos violetas crecieran en tus ojos.
 Amanece la muerte y es como si alguien empezase a mirarme.
 Siento un dolor de ortigas en las muñecas, y en las rodillas, y en todas
 las posibles articulaciones.
 Y un dolor de luz dura, un dolor de cristal en los ojos, el tremendo
 dolor de no poder cerrarlos.

En fin, estas breves lecturas y comentarios nos permiten comprender la existencia de numerosas metáforas destinadas a crear esa valoración negativa de la luz de la razón frente a la magia del irracional estado onírico. Así, recordemos, en el poema 1 de la cuarta parte: «Salgo hacia el alba: Mar y cielo iguales, azul hastío, vacuas distancias».

En nuestro proceso de descripción y explicación de la poética surrealista del libro, lo que nos ha llevado hasta ahora a aislar algunos elementos simbólicos como medio de exploración de la misma, pasamos a referirnos a ciertos aspectos relativos a la concepción de la génesis del poema y de ciertas técnicas creadoras. Pues bien, el poeta en esta suerte de escritura discursiva surrealista en la que, con muy atrevida red metafórica que, como si se tratara de un iceberg verbal, nos hace imaginar la oscura masa hundida o, por decirlo con mayor exactitud, alude a la experiencia de un misterioso mundo entrevisto, en que se soporta, reflexiona sobre el proceso de creación en el poema 8 de la cuarta parte:

Viene el poema y es como una impetuosa y espesa cabellera de tinta
 que la pluma, meticulosa, desenreda.

Y entonces delecto: la balanza, la rosa, el pez del paraíso.

Y es como la escarcha verde de las estrellas en la cabellera torrencial
 de la noche.

O como los pequeños y blanquísimos jacintos en la cabellera delgada y
 transparente de la brisa.

La lectura del texto nos muestra ciertos elementos de clara significación para nuestro propósito. Por ejemplo, la especificación que establece de dos fases en la creación: la primera, de escritura automática, ajena a la voluntad del poeta –“Viene el poema, hemos leído”–, en la que se acumula –“cabellera” supone abundancia– la materia prepoética que luego, segunda fase creadora, el poeta presenta con cierto orden, esto es, de manera desenredada, limitando su responsabilidad sobre el material poético «delectado», aunque en-

trando en juego cierta conciencia creadora. Pero no sólo se presenta el poema espontáneamente. A veces, el poeta procura la recreación de la experiencia nocturna conscientemente dando cuenta poética de lo que recuerda, tal como se lee en el poema 12 de la parte tercera, del que cito un fragmento:

Recuerdo una sala con consolas, espejos, corrupias y arañas.
Ante un ajedrez de ébano y plata, tú en tu eterno silencio, y yo en la
eterna angustia de la difícil jugada.

Recuerdo con espanto tus manos correctas, que se movían lentísimas en
un nimbo malva.

Recuerdo tus ojos como un crepúsculo de sangre en el que morían
corzos de oro.

Las concepciones surrealistas del joven Múgica sacado del olvido por el maduro Celaya se muestran no sólo en la abundancia de versículos y en el desbordamiento prosístico de poemas, en el sorprendente resultado de algunas atrevidas metáforas, en la gran cantidad de comparaciones y asociaciones de ideas, sino que aparecen muy especialmente en cuanto muestra el principio creador originario o motor que pone en marcha la aguda experiencia de penetrar en el abismo psíquico con la que provocar la creación surrealista. Me refiero al inconsciente, que alcanza su existencia textual bajo una interesante red de denominaciones. Así, por citar algunas de ellas, lo llama jinete, como hemos leído antes, esqueleto de cristal («A la luz de la luna, tu cuerpo se pone negro y transparenta el esqueleto de cristal y el mortal diamante», poema 4 de la primera parte), ángel de cristal («En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal», poema 8 de la primera parte), paloma («Pero en la noche de alas lentas (...) hay una paloma que vuela ante un ojo deslumbrado», poema 12 de la segunda parte). Estos metafóricos nombres poéticos del otro yo justifican que los sueños no puedan ser nombrados sino como espejos en los que el poeta se mira cuando no los atraviesa. Pues bien, a partir de aquí se comprende su perplejidad ante la presencia de esta fuerza oculta interior ingobernable que, atravesándolo e incluso utilizando su propia mano, se muestra en la escritura poética misma, tal como se puede leer en el metapoético poema 5 de la segunda parte:

A veces miro mi mano como si no fuera mía.
A veces me parece que está escribiendo.
Y otras veces parece que se cierra temblando, y otras que se extiende

vagamente y vacila,
y es como si ante mis ojos asombrados apuntara signos que yo hago,
y no son míos.

Una vez asumida y aceptada la existencia de este principio motor de la escritura, así como reconocida la importancia de su esporádica presencia, el poeta se dispone a hurgar en las interioridades psíquicas y en el espejo de los sueños, recordando experiencias o mediante el cierre de los ojos, esto es, mediante el acto de escribir desatendiendo en todo lo que le es posible a la razón, alimentando el flujo creador con una fusión o comparación de planos imaginarios y referidos a lo que operativamente llamamos realidad, etc., lo que viene a hacer en la mayor parte del libro, dejando sólo para contadas ocasiones poéticas concentradas en la última parte del mismo, "Summa de los días", las veces en que el poeta se fija con sus ojos diurnos en la realidad con una conciencia no mágica del tiempo. Así, si la noche era signo del arquetípico tiempo total, el día es siempre concreto y en consecuencia siempre distinto del resto de los días. No resulta nada extraño que en esta parte última Rafael Múgica cambie su mágica sorpresa ante el mundo onírico habitado por signos de subjetiva rebeldía frente al mundo cotidiano, el de la luz y el del trabajo, el mundo adulto y milimetrado, la rutinaria vida convencional y sucesiva, etc., tal como se observa en los siguientes fragmentos de los poemas 9, 10 y 11, respectivamente:

¡Que se abra el Domingo!
Las señoritas con su sombrilla, los niños rubios de marinera, los caballeros
que estrenan traje, todos lo piden:
¡Que se abra el Domingo! ¡Que se abra y que se cierre!
Y que luego lo entierre sin pecado la tertulia de las seis en el Casino.

Pasan hombres tristes.
No cuentan sus pisadas, pero suenan fatales, de una en una, en lo hueco.
A veces se detienen, mas no por eso piensan. Están guardando cola y
esperando un tranvía.

En la penumbra del cine sólo brillan los ojos de las muchachas.
Y en la opacidad de los restaurantes, sólo brillan las dentaduras postizas de
los hombres de negocios, que muerden la fruta del tiempo.

Parece claro que esta poética y poesía apuntan tanto a cambiar la vida como el arte de la palabra misma, por cuanto el trabajo creador está en función de algo más que de sí mismo, quebrándose de esta manera la concep-

ción vanguardista de la clausura de la obra en sí. Ahí quedan ejemplos de la añoranza de la experiencia nocturna y del asco frente a la realidad cotidiana.

Para ir concluyendo ya, paso a ofrecer unas consideraciones finales acerca del conjunto de la imaginería usada en *Poemas de Rafael Múgica* y de lo que éste haya podido suponer. Puesto que la lectura que he venido efectuando de diversos textos del libro, junto con las paráfrasis y explicaciones, habrá permitido hacerse una idea no demasiado desajustada de la poética del mismo y del uso que efectúa de la lengua, procederé ahora a aislar aquellas metáforas que resultan de mayor atrevimiento y novedad poéticos, viniendo a provocar una reacción emocional antes que un reconocimiento intelectual (cfr. Bousoño, 1970:145), al haber sido logradas a través de ciertas experiencias de proyección irracional, si bien se encuentran inmersas en una escritura que se soporta sobre cierta urdimbre realista y se cala de abundante discursividad reflexiva, lo que es un rasgo que no elimina la radical "mirada surrealista".

En este sentido, llama la atención que la mayor parte de los símiles presentes en el texto —un procedimiento de aire metafórico que luce el punto de sutura del nexo, por decirlo con la imagen de Bodini (1963)— terminen calándose de la suplementaria función de instrumento de reconocimiento que cumple esta poesía, lo que los hace funcionar más como comparaciones aclaratorias que sorprendentes, aunque no falten ejemplos de lo contrario, como el poema 8 de la parte cuarta que comienza con el verso «Viene el poema y es como...», citado más arriba, y el segundo de la quinta:

Los lagos miran como el ojo sin pupila, como el ojo de un loco claro y vacuo, como miran esos hombres que escuchan el reloj y se muerden los puños.

Por lo que concierne a los elementos que en mayor proporción entran a formar parte en el segundo plano de la comparación son los que se refieren a la geografía del cuerpo humano, referente inmediato del poeta e instrumento simbólico de fuerte funcionamiento surreal. Les siguen a gran distancia los que se apoyan en el mundo natural.

Por lo que respecta a las metáforas, son muy frecuentes las que carecen de plano expreso, esto es, resultan implícitas, lo que genera una mayor ambigüedad y hace más necesaria la explicación y reconstrucción de la lógica interna del poemario, con objeto de allegar medios que permitan restringir las interpretaciones infundadas, una vez puestos a actuar inteligentemente sobre las mismas tras la primera recepción emocional. Tengamos presente que estas metáforas de aire surreal-vanguardista resultan sólo en cierta medida autónomas con respecto a la realidad empírica, pues es el mundo interior del poeta

y su psiquismo el que las organiza significativamente en un principio (ya he dicho que el surrealismo viene a romper la clausura de la vanguardista obra en sí). Recuérdense algunas de ellas, tales como las que se refieren a ángeles, jinetes, vírgenes, lunas, estatuas, peces, linceos, tigres, balanzas, rosas, espejos, etc. que organizan la comprensión-aproximación ya de las significativas fuerzas de lo oculto y del misterio, ya del inconsciente y del especular mundo de los sueños, ya del peligro de la razón y de lo diurno, etc. Se trata de algunas metáforas visionarias y oníricas, en el sentido de Bousoño, es decir, de imágenes que destacan por su universalidad e individualidad, respectivamente, al vincularse estas últimas al ser que las sueña o elabora entre sueños (Bousoño, 1970: 150 y ss.).

Hay además múltiples metáforas con los dos planos expresos en diversas variantes combinatorias, largas series de metáforas encadenadas o sucesivas, la alternancia entre explícitas e implícitas, utilizadas ya como medio de comprensión estética de la realidad ya como elemento de alejamiento y sorpresa radicales, series que se explican por la abundancia expresiva y el semiautomatismo creador y que obedecen en su conjunto más a la lógica de "invención" de un mundo que a la de, hablando descriptiva y operativamente, su lineal "imitación", salvo en las última parte del libro. Como el lector habrá reparado en muchas de ellas a lo largo de las abundantes y necesarias citas que vengo ofreciendo, voy a limitarme a ofrecer sólo algunos de los casos de mayor extrañamiento poético, con objeto de no borrarle al lector la cara más nítidamente surreal del libro tras tanta mostración de su discursividad reflexiva. Así, por poner unos ejemplos: 1) «A la luz de la luna (...) el piano de cola deja ver el mecanismo del silencio y la trampa de los tensos hilos de la muerte»; 2) «La noche (...) ante mis manos, que con la luz de la luna se ponen pálidas y transparentan líquidos árboles azules, peces de otras edades y poliedros cristalinos impensables»; 3) «La luna está seca de llanto, agrietada de frío, cubierta de espinos blancos y niños azules dormidos»; 4) «La luna, con su corazón nervioso de enroscados alambres y electrocuciones»; 5) «Mientras la muchacha se recoge en el sueño, el silencio sube por una espira. Veo la sombra de un ave-reptil en su vientre», entre otras. Otros casos se encuentran esparcidos por la totalidad de algunos poemas, verdaderos textos concretos del mejor perfil surrealista del libro, como el poema 7 de la primera parte, en el que se precipitan las asociaciones ilógicas de ideas:

¿Por qué me parece una evidencia encontrar un piano de cola en el páramo de un planeta deshabitado?

¿Por qué me parece revelador el hallazgo de una máquina de coser junto a un guante morado, en la alcoba del crimen?

¿Por qué resulta revelador encontrar en la playa, bajo un cielo blanquecino como el vientre de un pez muerto, un landó destartelado, féretro del fin de siglo, como los faroles retorcidos y un olor a crin y a flores de cera? Cada vez entiendo menos.

Para terminar, sólo me resta decir que el tratamiento pormenorizado de la tipología metafórica de este libro —y de otros del autor, lo que habrá que acometer algún día— da para otra ponencia, por lo que he de poner punto y final.

REFERENCIAS

BODINI, VITTORIO:

(1963) *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

BOUSOÑO, CARLOS:

(1970) *Teoría de la expresión poética*, 2 tomos, Madrid, Gredos, quinta edición definitiva.

CELAYA, GABRIEL:

(1935) *Marea del silencio*, Ixtaropena, Zarauz.

(1967) *Poemas de Rafael Múgica*, Comunicación Literaria de Autores, Bilbao.

(1969) *Poesías Completas*, Aguilar, Madrid.

(1975) *Itinerario poético*, Cátedra, Madrid.

(1977) *Poesías Completas. 1: Poesía escrita entre 1932 y 1939*, Laia, Barcelona.

CHICHARRO CHAMORRO, ANTONIO:

(1980) "Heteronimias e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", *Homenaje a Camoens. Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses*, Universidad de Granada, Granada.

(1985) *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Universidad de Granada, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria, Granada.

(1990) "Estudio preliminar", *Antología poética*, de Gabriel Celaya, Alhambra, Madrid.

GONZÁLEZ, ÁNGEL:

(1977) "Introducción", *Poesía*, de Gabriel Celaya, Madrid, Alianza.