

## IMAGEN Y PROTOIMAGEN EN LA POESÍA DE RAFAEL MORALES

Por *M. Fernando Varela Iglesias*

No es preciso resaltar la importancia que tienen las *imágenes perceptivas* (“rosa”, “luna”, “ocaso”...) en la elaboración de un poema: constituyen ese elemento intermedio entre la *sensación* concreta e individual y el *concepto* abstracto y general, entre el elemento *sensual* que dispara el proceso cognoscitivo y el elemento *intelectual* que lo lleva a su perfección. El poeta, al menos el poeta “clásico” (Amado Alonso, 1969: 24-25), no se queda en las simples *sensaciones*, como en el caso de los poetas modernistas, ni tampoco asciende a los elaborados *conceptos* racionales, como hicieron los poetas barrocos. Sensaciones y conceptos son imperfectos mediadores de la emoción poética, que necesita *imágenes sensibles* (síntesis perceptivas de sensaciones) para comunicar el mensaje poético. Sin imágenes perceptivas no existiría la *rosa* concreta e individual, inspiradora del sentimiento de la fugacidad de la hermosura: existiría solamente el *color rosa* o el *perfume de la rosa* que halagan un momento los sentidos de la vista o del olfato, o, en el extremo opuesto, el *concepto abstracto de la rosa* que preside la incolora catalogación botánica. El universo poético se vaciaría de *sustantivos concretos* (cosas) para quedarse reducido a *adjetivos* (impresiones sensibles) o a *sustantivos abstractos* (cualidades o naturalezas generalísimas). El poeta (repetimos: el poeta “clásico”), para comunicar sus hallazgos, necesita imágenes o copias de las cosas mundanas, que son como la modesta tela sobre la que se bordan los sentimientos. Desde la filosofía clásica a la filosofía del idealismo alemán, pasando por la escolástica, se ha insistido en la importancia de la función mediadora de la *imaginación-sentido común*, la facultad encargada de sintetizar los datos sensoriales en una imagen concreta (Gestalt). Naturalmente, la finalidad del poeta no es partir de esta imagen para llegar al concepto abstracto: el poeta transmite emociones, su campo no es el de la *significación*, sino el de la

*expresividad*. El poeta intuye o ve en la imagen concreta la *idea* universal, pero una idea no conceptual, una idea que pertenece a lo que el existencialismo heideggeriano denominaría “comprensión pre-ontológica del ser”<sup>1</sup>.

Toda figura retórica (metáfora, comparación, sinécdoque, metonimia...), no es más que una elaboración ulterior, a veces muy intelectual y casi siempre perfectamente prescindible, de la modesta imagen perceptiva-intuitiva que tiene a su base. Los buenos poetas con frecuencia emplean muy pocas figuras retóricas (Antonio Machado no solamente predicó con el ejemplo, sino que dejó toda una teoría contra la metáfora y hasta contra la simple imagen cuando ésta no es el fruto de una intuición perceptiva)<sup>2</sup>. Por el contrario, los buenos poetas no pueden prescindir de las imágenes perceptivas, que son las que transmiten, con la directa vivencia del autor, todo ese mundo de concomitancias expresivas que se cuelan oblicuamente por entre la pura significación racional de las palabras. Las palabras que traducen imágenes perceptivas, incluso las que representan los objetos más aparentemente prosaicos, son las que pueden estar cargadas de expresividad, las que pueden traicionar el temple vital del poeta, esto es, su visión del mundo. Recordemos a este respecto que, según Jorge Guillén, no existe ningún objeto que pueda ser considerado a priori como poético (1972: 195), y que el propio Rafael Morales no desdeñó dedicarle un poema al «cubo de la basura», una de las imágenes perceptivas más intencionadamente «prosaicas».

Todo poeta suele tener sus imágenes perceptivas favoritas, imágenes que definen su sensibilidad, su visión del mundo, sus obsesiones. Machado nos habla con frecuencia de la “tarde”, del “agua”, de la “fuente”, del “camino”... (Zubiría, 1969: 31 y ss.), imágenes que sugieren el solitario peregrinar del hombre enfrentado con el paso del tiempo. Borges insiste en los “espejos”, la “luna”, el “río”, el “ocaso”..., imágenes que suelen delatar la obsesión del poeta por la naturaleza apariencial del mundo. Cernuda prefiere las “nubes”, el “aire”, el “viento” y, resumiendo todas estas imágenes etéreas, la “sombra”, verdadera clave de bóveda de su universo poético, pues en este poeta todo desemboca en la nada que simboliza la sombra.<sup>3</sup>

En el caso del poeta Rafael Morales no se puede hablar de una imagen recurrente o una imagen que represente a las demás y que sirva de símbolo de la cos-

---

<sup>1</sup> En mi libro *Poesía e imagen*, Frankfurt, Peter Lang, 2003, he desarrollado estos conceptos detalladamente.

<sup>2</sup> Con las numerosas citas y hasta artículos y prólogos enteros de Machado contra las imágenes conceptuales (no intuitivas, retóricas) se podría confeccionar todo un tratado antirretórico. He comentado sus tesis más importantes en el artículo «Imaginación e intuición en la perceptiva de Antonio Machado», recogido en el libro *Literatura y Pensamiento*, Wien, Turia & Kant, 2004.

<sup>3</sup> He tratado las imágenes de Cernuda en mi libro *La imagen de la sombra en Luis Cernuda*, Wien, Turia & Kant, 2005.

movisión poética. Sin embargo, la aparente dispersión de imágenes en su obra no impide una especie de factor común a muchas de ellas, un cierto *esquematismo imaginativo*, una especie de *protoimagen* que sería como el origen de otras imágenes. *Protoimagen* o *esquema*, es decir, algo que no es imagen sensible, imagen concreta ya realizada e individualizada, sino estructura, proyecto de imagen. Algo que está más cerca del concepto que de la imagen (es universal, puede convenir a muchas imágenes concretas), pero que no llega a ser concepto, por gozar todavía de naturaleza sensible (se puede describir o dibujar, representar gráficamente). Este esquema imaginativo o protoimagen podríamos describirlo, ya que no definirlo, como una especie de *impulso interior, generalmente ascendente, que choca con el exterior y pierde virtualidad*. Impulso interior, esto es, impulso encerrado en un órgano o conducto exterior (las venas, los huesos, las raíces vegetales, etc.) por el que asciende y transmite su latente pujanza a la materia inerte (la carne, los huesos...), que es lo que constituye su lado externo. El esquema, pues, presupone una contraposición, un enfrentamiento de elementos, el de lo interior (esto es, el impulso mismo), y el de lo exterior (el de la materia en la que está encerrado y que termina por enfriar este impulso). Las imágenes que surgirán de este esquema serán igualmente dos, la interior o activa, y la exterior o pasiva: “sangre” o “savia” como impulso, así como “venas” o “raíces” que le sirven de conducto, enfrentados a la naturaleza material que sustentan, el “cuerpo” en general, el “árbol” o, de manera más general, la “tierra”, símbolo de la materia y de la muerte... Naturalmente, este *impulso* representa o simboliza aquello que constituye la naturaleza metafísica para el poeta, aquello que se presiente o adivina por debajo de las manifestaciones materiales, pero que nunca se puede confundir con ellas. Es, con las palabras con que Pedro Salinas describió el objeto de la poesía, la “otra realidad” o “trasrealidad” a que aspira la metafísica del poeta (Debicki: 1976: 63 y 65). Los términos que aquí empleo (*impulso, interior, exterior, etc.*) no aparecen nunca como tales en la poesía de Morales, pues el terreno en que se mueve el poeta es, repito, el de las imágenes, y no el de los pálidos esquemas que las inspiran, por lo que estoy proponiendo un modelo interpretativo formalizado a posteriori y cuya única garantía de veracidad consiste en su adecuación al real proceso creativo del poeta: si este esquema es correcto, deberá adaptarse a cierto número de imágenes de esta poesía. El *impulso interior* es un simple esquema de naturaleza indeterminada y universal, pero justamente esta indeterminación es lo que le permite servir de modelo para la creación de muchas imágenes semejantes.

Hay que pensar este esquema imaginativo como algo intermedio entre la razón abstracta (que, huelga decirlo, jamás inspiró la musa del poeta Morales) y la imaginación propiamente dicha, la imaginación-sentido común creadora de imágenes perceptivas (Gestalten). El poeta no piensa en términos conceptuales, por lo que la idea abstracta, el *concepto racional* que domina su cosmovisión y que

nosotros podemos reconstruir a posteriori (“colisión de vida y muerte”), no figura explícitamente en su obra. Es tarea del crítico deducirla de unos textos de cuyo contenido conceptual ni el mismo poeta era siempre consciente. Lo más frecuente es que el poeta, guiado por la emoción, comunique la idea inconsciente a través de *imágenes*, pero la novedad en Rafael Morales es que este poeta introduce, entre la idea y las imágenes, una especie de *esquema*, en parte sensible y en parte intelectual, que sirve para elaborar las imágenes (“impulso interior...”, etc.). Este esquema tiene que ser también deducido a posteriori por el crítico o por el lector que hace una pausa en la lectura, pues no es de suponer en este esquematismo nivel consciente alguno, como lo prueba el hecho de que nunca se encuentre explícitamente mencionado en los textos. El poema consiste, esencialmente, en imágenes y en la emoción que transmiten o comunican. Las imágenes son lo único que pertenece verdaderamente al poema, especialmente por su valor expresivo y no significativo (esto es, por pertenecer al nivel afectivo-volitivo). Una última observación: las imágenes que suele presentar el poeta están aisladas y no relacionadas (Machado puede repetir cien veces la imagen de la “tarde”, pero siempre aislada, sin relación directa con otras imágenes). En la poesía de Morales, por contener un esquema que implica la oposición de contrarios (“interior” como lo opuesto a lo “exterior”, “impulso” como lo opuesto a la “materia”, “ascendente” como lo opuesto a “descendente”), las imágenes se encuentran, por regla general, agrupadas en pares de opuestos.

\* \* \*

Rafael Morales publicó en 1999 una antología de su obra a la que tituló *Por aquí pasó un hombre*. Utilizaré solamente los poemas contenidos en este libro, que me parece suficientemente amplio y representativo de su creación poética (algo más de 100 poemas).

Comienzo la exposición con el poema “El toro”, perteneciente al libro *Poemas del toro* (1943), primera publicación de Morales y también de una serie de libros con que se inaugura en España una “rehumanización” de la poesía.

#### EL TORO

Es la noble cabeza negra pena  
que en dos furias se encuentra rematada,  
donde suena un rumor de sangre airada  
y hay un oscuro llanto que no suena.

En su piel poderosa se serena  
su tormentosa fuerza enamorada  
que en los amantes huesos va encerrada

para tronar volando por la arena.

Encerrada en la sorda calavera,  
la tempestad se agita enfebrecida,  
hecha pasión que al músculo no altera:

es un ala tenaz y enardecida,  
es un ansia cercada, prisionera,  
por las astas buscando la salida.

(1999: 25)

El poema es no solamente el primero que escribió en su vida, sino también el germen de los demás poemas de este libro, según testimonio del autor (1999: 19). Me atrevería a decir que, en cierta manera, este poema es también el germen de buena parte de su obra posterior, debido a la insistente presencia de la protoimagen o esquema imaginativo. La *protoimagen* que aquí podemos encontrar funciona sirviéndose de contraposiciones entre la fuerza interior y el soporte, conducto o barrera exterior en que desemboca: el “rumor de sangre airada”, y el “oscuro llanto” del primer cuarteto tienen su contraposición en los cuernos, aquí representados por “dos furias”. La “tormentosa fuerza enamorada” del segundo cuarteto es latencia de un vigor que circula por dentro de los “huesos”, y que por eso “va encerrada”, tiene como frontera o destino la presencia de la materia. El primer terceto repite esta contraposición entre lo *interior* y lo *exterior*, entre la naturaleza invisible pero adivinable, y la naturaleza visible material, pues la “tempestad” y la “pasión” tienen igualmente la característica de ir “encerrada(s)” en la materia de la “sorda calavera”. En el segundo terceto las características de esa fuerza vital (“tenaz”, “enardecida”, “ansia”) se encuentran de nuevo en la situación de ser “prisionera(s)” de la materia, en este caso de las “astas”... Subrayemos que en esta contraposición entre el nivel metafísico y el físico se manifiesta también la latencia, y no sólo la fuerza en acto: “llanto que no suena”, “en su piel se serena”, “al músculo no altera”...

El soneto siguiente, “Maternidad”, (maternidad del toro) presenta la misma contraposición entre el elemento activo y el pasivo, entre la presentida naturaleza metafísica y su manifestación material:

#### MATERNIDAD

¿Qué dulce porvenir aprisionado  
presientes en tu entraña silenciosa,  
qué nueva luz abrióse temblorosa  
al silencio del vientre sosegado?

Un cálido rumor se ha despertado  
hecho suave invasión de tibia rosa,

abriendo su inocencia venturosa  
en un mundo secreto, no tocado.

¿Qué céfiro sutil da su tibieza  
y su anhelante corazón levanta  
con una mansa y tímida pereza?

¿Y qué templada primavera canta  
y sus pálidas rosas despereza  
hecha amante mugido en tu garganta?

(1999: 26)

De nuevo el elan vital, simbolizado en el primer cuarteto por el “dulce porvenir”, se encuentra prisionero de la materia: “aprisionado [...] en tu entraña silenciosa”. De nuevo la contraposición entre una fuerza interior, simbolizada en el segundo cuarteto por un “cálido rumor” o una “suave invasión”, se enfrenta con un mundo material, “un mundo secreto, no tocado”. El “céfiro sutil”, el “anhelante corazón” o la “templada primavera” de los tercetos son la savia o impulso que, cuando llegan a la “garganta”, se convierten en un “amante mugido”, imagen que sintetiza en uno solo los dos momentos, el activo y el pasivo, el impulso y su manifestación, lo sustentante y lo sustentado, la metafísica y la física.

No es preciso reproducir los poemas completos de este libro: en “Choto” se puede apreciar el mismo esquematismo, esta vez representado por la contraposición entre “brota” y “cuerno”, entre “ansia” o “fiereza” y “testuz”, entre “afán” o “ardimiento” y “mugido”... Es decir, entre el impulso y su materialización, entre lo que recorre y sustenta la materia y la materia misma que es sustentada.

El poema “Mugido” es todavía más claro, pues el mugido del toro, como ya hemos visto en los dos poemas anteriores, es simple manifestación, como fenómeno físico o material, de esa naturaleza metafísica que nos quiere mostrar el poeta. El mugido es el resultado del “odio, rencor, amor desordenado” que crece por las “venas” del cuerpo. Y lo mismo que en poemas anteriores, el mugido está “prisionero” o “encarcelado” en el cuerpo, aquí simbolizado por la “piel”.

En el poema “Chiquero”, la contraposición “interior-exterior” de las imágenes se desplaza notablemente: interior es aquí todo el toro, también sus elementos materiales, y el exterior lo constituyen las “cuatro paredes” del chiquero en que está “encerrado”. Básicamente, el esquema es el mismo, aunque se acentúe ahora el sentido figurado de la imagen...

En conjunto, el libro *Poemas del toro* está presidido por la protoimagen o esquema del *impulso interior* y su contraposición en la pasiva resistencia del cuerpo, que es su lado externo, que es materia, prisión, muerte. Este esquema imaginativo encuentra en este libro su expresión ideal, pues, a través del toro, el poeta nos presenta su visión del mundo. Según José María de Cossío, el tema de *Poe-*

*mas del toro* no tiene nada que ver con la tauromaquia, pues se trata de “la consideración del toro, fuerza oscura y elemental de la naturaleza, impulso cósmico, inquietador e inexplicable negro mundo del instinto ciego, designio acometedor fuera de toda explicación racional”... (1958: 36). Para Claudio Rodríguez, el toro de Morales tiene reminiscencias del universo poético de Vicente Aleixandre (1982: 15), que tampoco está relacionado con las escenas taurinas propiamente dichas. El toro es casi un símbolo de lo que ocurre en el universo entero, y el libro de Morales puede muy bien servir de prólogo a su obra completa.

En el segundo libro de Morales, *El corazón y la tierra* (1946), cambia aparentemente la temática, que ya nada tiene que ver con el mundo taurino, pero se mantiene y hasta se acentúa la presencia de la protoimagen que he analizado. Es curioso que el libro anterior, en mi opinión demasiado obsesionado por preocupaciones formales –por la “perfección técnica” que el mismo poeta confiesa haber perseguido (1999: 19)– sea el portaestandarte de la rehumanización poética de los años cuarenta, porque la verdadera poesía humana de Morales comienza precisamente con *El corazón y la tierra*. El título mismo de este libro hace alusión inequívoca a la contraposición entre la fuerza del amor o de la vida y su fatal destino en la muerte, tema que coincide con el esquema del impulso ascensional de una fuerza interior, y su choque inexorable contra el exterior de la materia, contra la cárcel del cuerpo, contra la frialdad de la tierra. El mismo poeta nos advierte que, reflexionando sobre un tema común a los poemas de este libro, lo encontró precisamente en “el tono vital o existencial del amor y, por contraste, la amenaza inexorable de la muerte” (1999: 44). El primer poema, “A unos labios sin amor”, es una recreación del viejo tema del *carpe diem*, pero su elaboración está presidida por el esquematismo que acabo de exponer:

#### A UNOS LABIOS SIN AMOR

¿Para qué tanto fuego y tanta loca  
plenitud de color y lozanía  
si tan sólo tenéis por compañía  
la soledad de vuestra misma boca?

Buscasteis el amor y se hizo roca.  
¿Para quién esa llama, esa porfía,  
si vuestra roja y prieta valentía  
al aire más ajeno desemboca?

Esa vibrante luz desordenada,  
tras la doliente piel en la que brilla  
se quedará en sí misma sepultada.

O ha de quedarse pálida, amarilla,  
desmayándose lenta, calcinada,

y soñando el amor desde su orilla.

(1999: 49)

Apenas es necesario comentar la radicalidad de las contraposiciones (“fuego”, “plenitud” y “lozanía” enfrentadas a la “soledad” de la “boca”, el “amor” confrontado con la “roca”, la “llama”, la “porfía”, la “roja y prieta valentía” arrojadas a la nada del simple “aire”...), que repiten el anterior esquema binario. Lejos del elegante equilibrio del *carpe diem* garcilasiano, del que apenas quedan algunos ecos en las pinceladas de color y en el adjetivo “desordenada”, el eterno topos adquiere aquí verdaderos tintes trágicos mediante el recurso al esquema imaginativo del impulso interior y sus polarizadas connotaciones de plenitud y muerte...

En el poema “A un esqueleto de muchacha”, uno de los más conocidos de este poeta, este esquematismo está representado por la continua contraposición entre la evocación de la vida (interior) y su ausencia en el esqueleto (exterior), entre la evocación del ausente flujo vital y la desolada realidad fósil del esqueleto. En alguna ocasión las imágenes pueden recordar las que ya conocemos de los *Poemas del toro*, como en la primera estrofa, donde se encuentra la contraposición entre el “clamor de sangre rumorosa” y la “frente” de la calavera.

En el poema “Instinto” se encuentra una de las más violentas contraposiciones de imágenes de toda su producción poética. La realidad del amor no esconde su verdadera naturaleza, que es la de ser el punto de intersección entre la pujanza de la vida y el frío de la muerte. Retorna igualmente la presencia de la idea del cuerpo o materia como cárcel de la vida. He aquí las dos primeras estrofas:

He de sembrar tu tierra, amada mía,  
de esta semilla, amante, huracanada,  
que me duele en el alma, aprisionada  
por esta piel o cárcel o agonía.

No sé qué fuerza con tenaz porfía  
me convoca en tu entraña. A su llamada  
marcha hacia ti mi sangre enamorada,  
increíble, ancestral, cálida, umbría.  
[...]

(1999: 52)

El poema “La noche” continúa el mismo esquema con una clara alusión al flujo de la vida en las venas del cuerpo (venas como lugar de paso, como imagen de la posibilidad de la savia de la vida, esto es, como lugar de intersección del impulso interior y su anticipada muerte):

[...]  
¿Qué gravedad de amoratada roca,



de cuerpo muerto y sombra desterrada,  
en mis sonoras venas desemboca?

[...]

(1999: 55)

El libro siguiente, *Los desterrados* (1947), presenta una temática donde, al menos en apariencia, se hace difícil la aplicación de este esquema imaginativo. La poesía, esta vez ya plenamente “humana” y totalmente alejada de las exigencias formalistas y perfeccionistas de *Poemas del toro*, se abre a una realidad muy alejada de las inquietudes metafísicas. “La poesía se encuentra en todas partes”, dijo Morales en una nota al comienzo de este libro, provocando el escándalo en una época en que todavía quedaban huellas de la poesía neorrenacentista. “Bajad también entre los lodazales –proseguía la nota–, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también en los ojos de los ahorcados o en las manos sucias de los trabajadores” (1999: 63-64). A pesar de esto, se encuentran en este libro algunos poemas que recuerdan el esquema del *impulso interior*. El poema “Los locos”, por ejemplo, contiene en sus dos últimas estrofas alusiones a una doble naturaleza humana, intermediaria entre el cielo y la tierra, y recorrida por unas “venas” que parecen establecer el contacto entre los extremos:

[...]

¡Ay, qué locura de abrasado vino  
arde en su honda y más profunda vena!  
Y van raudos, tenaces, sin destino,  
hijos del cielo, ciegos en la arena.

¡Ay, pobres locos del amor, de anhelo,  
de la nada simiente y alimento,  
mitad tierra sin nadie, mitad cielo,  
carne de Dios en la mitad del viento!

(1999: 69)

También en el poema “Las amantes viejas” podemos advertir huellas del esquema del *impulso interior*, esta vez presentado en la nostalgia de su ausencia:

[...]

¿En dónde está la púrpura templada  
de aquellos labios de mojado fuego?

(1999: 72)

El poema “Los que sueñan” presenta el *impulso interior* transformado en amor, en ideal, en sueño, pero en sueño enfrentado a su destino inexorable, la tierra, que es “destierro amargo” y que, lo mismo que en los poemas dedicados al

toro “encarcela” los sueños y, al final, los rechaza. Se cumple de nuevo el esquema de un impulso o de una fuerza que vivifica, pero que está destinada a sucumbir en la cárcel de la materia:

¿Para qué tanto sueño, para quién tanto sueño?  
 Sólo tendréis, humanos, vuestro dolor por dueño.  
 Mirad: la tierra es fría, no quiere amar, no quiere,  
 es un *destierro amargo* que en sí nos *encarcela*.  
 [...]  
 ¡Ay! De nosotros quiere sólo la calavera,  
 despoblada de sueños, derrotada, vacía.  
 (1999: 75)

El libro siguiente, *Canción sobre el asfalto* (1953), por su contenido igualmente realista y “humano” tampoco favorece la aparición de este esquema imaginativo. El “asfalto” –metonimia de la ciudad– simboliza el ahondamiento del poeta en esos temas de la poesía de lo vulgar y cotidiano. Sin embargo, en el poema “A la calavera de un poeta” vuelve a presentarse este esquema imaginativo. El tema lo exige, pues este poema, lo mismo que el ya comentado “A un esqueleto de muchacha”, es una invitación a la meditación sobre el tema del impulso de vida y su transformación en la materia inerte.

#### A LA CALAVERA DE UN POETA

Nada ya cabe en esta calavera  
 donde la pulpa del soñar vivía,  
 donde, apresada, la ilusión tendía  
 una rama feliz de primavera.

Nada ya cabe tras la frente fría,  
 hermana de la piedra y la madera,  
 donde ha tomado forma duradera  
 sólo la ausencia pálida y sombría.

Secáronse jardines de repente,  
 las alas se quedaron sin aliento  
 bajo el cielo pequeño de la frente.

Y ahora mana, sin voz ni pensamiento,  
 por los ojos desiertos una fuente  
 de solitario polvo ceniciento.

(1999: 92)

El primer cuarteto introduce el primer término de la contraposición, el positivo: la “pulpa del soñar”. No es necesario subrayar su parentesco semántico y connotativo con el del *impulso interior* que he propuesto como esquema de apli-

cación universal. Naturalmente, la “pulpa” o la “ilusión” que contiene, están ya “apresada(s)” en la materia, lo que facilita la transición al segundo cuarteto, dominado por la presencia del segundo término de la contraposición: la “frente fría”, que es “hermana de la piedra y la madera”, esto es, que es materia donde se ha enfriado ya el impulso de vida...

En otro poema de este libro, “Como el chopo”, se puede comprobar una vez más la proyección del esquematismo imaginativo:

#### COMO EL CHOPO

Se recorta en el cielo ceniciento,  
por el viento tajado a desgarrones,  
un chopo solitario. Sus raigones  
hunden en tierra el pardo movimiento.

Pero hacia el cielo sube turbulento,  
y son sus tiernas hojas, a empellones,  
un gran clamor de verdes corazones  
que estalla en cada rama con el viento.

Así a lo hondo de la tierra baja  
esta vida de hombre que sostengo,  
donde la muerte, sin cesar, trabaja.

Y así, a lo alto, como el chopo, vengo,  
hendido por el viento que me taja,  
mas siempre en pie, como el dolor que tengo.

(1999: 94)

En este poema las imágenes son la más directa aplicación del esquematismo del *impulso interior* que hemos podido encontrar. Además, la simetría es perfecta. El hombre, al igual que el chopo, está dotado de un impulso ascensional que circula por su cuerpo y que le eleva de la tierra. Pero, también como el chopo, está expuesto a la corriente inversa, al enfriamiento en que desembocará su contacto con la tierra. Las “ramas” y las “hojas” son las imágenes que muestran la presencia del impulso ascensional, los “raigones” son la imagen del progresivo enfriamiento de este impulso. Las imágenes están postulando la necesidad del esquema imaginativo de la savia, que es ese elemento interior que circula por la materia vivificándola, sosteniéndola un instante para abandonarla después.

En el libro *La rueda y el viento* (1971) encontramos en las primeras estrofas del poema I la mejor muestra de este esquematismo. La repetición de imágenes y símbolos (que aquí marco en cursiva) hace innecesario todo comentario. Morales permanece fiel a este esquematismo imaginativo después de casi treinta años de creación poética:

Allá en el seno oscuro,  
 en el hondo secreto,  
 en la entraña nocturna de la tierra,  
 en el pecho intangible del silencio,  
 pasada la frontera de la sombra,  
 allá en la soledad que siempre existe,  
 las *raíces*, que eran tan sólo olvido,  
 cabellera pluvial del abandono,  
 desolada sumisión al invierno,  
 se hacen de pronto *arterias* palpitantes de la vida,  
 emanación del gozo,  
*ascensión* germinal,  
 tierno *cauce* invadido hacia lo alto,  
 esperanza del mundo.

Brota auroral la *savia* sumergida,  
 invade el laberinto letal de las *raíces*,  
 despliega su corazón plural,  
 su tierno mapa de húmedo silencio,  
 de frescor intocado,  
 hasta llenar de amaneciente impulso,  
 de gozo creacional  
 el gran vientre sombrío de la *tierra*.

*Puja* la vida,  
*puja* incontenible,  
 y desde el fondo *seminal asciende*  
 su ciego testimonio del origen,  
 su oculta pleamar, que *sube y sube y sube*  
 inundando el asombro,  
 la plenitud del cántico,  
 el sordo corazón de la *madera*.  
 Y allá pura, en lo alto,  
 desata su galerna de verdor absoluto.  
 [...]

(1999: 137-138)

Termino con un ejemplo del poema “Mujer desnuda”, perteneciente al libro *Prado de serpientes* (1982), donde se advierten, aunque desvaídas, algunas huellas de este esquema perceptivo que el poeta había inaugurado cuarenta años antes:

[...]  
 El día está naciendo de tu nácar temprano,  
 de las cálidas rosas que *emergen* de tu *sangre*,  
 el día está naciendo del cerezal cautivo de tu boca.

Sobre tus pechos brota la luz de los neveros,  
 y por tus brazos llega *fluvial* y perezosa la mañana,

mientras cantan las aves  
por la clara alameda de tu pelo.

(1999:159)

Morales ha dicho de su propio ideal poético: “Mi ideal como poeta, naturalmente inalcanzable, a lo menos por mí, es sentir con la ternura de Lope, pensar con la tensión honda y dramática de Quevedo y decir con la hermosura deslumbrante de Góngora, mis tres grandes maestros del Barroco” (1982). A primera vista puede sorprender esta confesión de simpatía por la preceptiva barroca en uno de los máximos representantes de la llamada “rehumanización” de la poesía de posguerra. Pero quizás el esquematismo imaginativo analizado en estas páginas, con su continua exigencia de contraposiciones, y hasta de violentas contraposiciones, ayude a comprender este aspecto barroco de su obra.

#### OBRAS CITADAS

- ALONSO, Amado, 1969: *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- COSSÍO, José María de, 1958: “Prólogo” a la primera edición de *Poemas del toro*, en Morales, Rafael, 1958: 35-41.
- DEBICKI, Andrew (ed.), 1976: *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Jorge, 1972 (1969): *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza.
- MORALES, Rafael, 1958: *Antología y pequeña historia de mis versos*, Madrid, Escelicer.
- , 1982: *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , 1999: *Por aquí pasó un hombre. Antología poética*, Madrid, Colección Poesía en Madrid.
- RODRÍGUEZ, Claudio, 1982: “Prólogo” a Morales, Rafael, 1982: 5-17.
- VARELA, Fernando, 2003: *Poesía e imagen*, Frankfurt, Peter Lang.
- , 2004: *Literatura y pensamiento*, Wien, Turia & Kant.
- , 2005: *La imagen de la sombra en Luis Cernuda*, Turia & Kant.
- ZUBIRÍA, Ramón de, 1969: *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

