

## ESPACIOS Y ESCENAS EN LA POESÍA SURREALISTA DEL 27. LA DEIXIS DE LA FANTASÍA

ISABEL ROMÁN ROMÁN  
Universidad de Extremadura

### Resumen

El artículo pretende analizar los efectos conseguidos por un procedimiento lingüístico muy frecuente en la poesía surrealista de la Generación del 27: la deixis. La deixis ayuda a crear efectos de visualización que rehuye la expresión de lo abstracto. También contribuye a las múltiples evocaciones espaciales y plásticas que contienen los textos, cercanas a escenas cinematográficas en las que el poeta se incluye como protagonista.

Para este estudio se ha tomado como ejemplo un corpus seleccionado de entre los poemarios surrealistas de Aleixandre, Cernuda y Lorca.

*Palabras clave:* Deixis, Generación del 27, poesía surrealista.

### Abstract

This paper aims to analyse the effects achieved by a very frequent linguistic procedure in Generation 27's surrealist poetry: The deictic form. This device contributes to creating visual effects fleeing from abstract representation. It also fosters multiple spatial and plastic evocations in the texts, close to cinema scenarios in which the poet includes himself as the protagonist.

For this study, we rely on a corpus of surrealist poems by Aleixandre, Cernuda and Lorca.

*Keywords:* Deictics, Generation 27, Surrealist poetry.

### *La deixis y las evocaciones espaciales*

Los lectores de poesía surrealista, aun sin identificar los procedimientos de que se sirven los autores, suelen percibir la fuerza de las evocaciones espaciales que contienen los textos, cercanas a la creación de escenas cinematográficas en las que el poeta se incluye como protagonista, o de composiciones

plásticas (estáticas y menos frecuentes), cuadros de los que el emisor se presenta formando parte.

El efecto logrado en textos oníricos, prosas y poemas surrealistas conlleva frecuentemente una apelación a la posibilidad de visualizar escenas creadas desde la fantasía pero expuestas con la naturalidad y contundencia de quien las observa en el exterior como «realidad». Parece una obviedad recordar a estas alturas que el *ismo* del que hablamos surge de la base léxica del *realismo*, y realistas son los efectos que se pretenden con algunos procedimientos, de los cuales hemos seleccionado en este estudio el de la mostración o deixis. Por tanto, partiremos de un concepto propiamente lingüístico para observar su aprovechamiento en los textos surrealistas.

Desde el magistral estudio de Carlos Bousoño<sup>1</sup> se abrió un camino nuevo para el estudio del surrealismo literario, que aún permite ser transitado con provecho. Se trata de observar cómo la recurrencia de algunos procedimientos gramaticales se convierte en sustancia semántica que añade o refuerza el propio contenido de los poemas, como ya expuso A. López Casanova entre otros<sup>2</sup> a propósito de los paralelismos, las largas secuencias coordinadas y las correlaciones en la poesía de Aleixandre. A su juicio, los paralelismos actúan como elementos articuladores y de cohesión del texto, y sirven además para ordenar en sucesiones rigurosas, partes o series de versos. Y la correlación, «figura gramatical clave del sistema estilístico aleixandrino», alcanzaría entre sus funciones la de contribuir a la arquitectura del texto, además de trabar y relacionar «bloques relevantes del universo representado» en los textos.

*La circunstancia de lugar y el efecto de realismo.  
El poeta como centro de la comunicación verbal*

Además del uso literario de un procedimiento gramatical, interesa comprender la intención con que se provocan sugerencias realistas, para lo cual nos servirá de ejemplo un corpus seleccionado de entre los poemarios surrealistas de Aleixandre, Cernuda y Lorca.

La aparición abrumadora del mundo de la deixis y de otros indicadores semánticos de la espacialidad, como la presencia destacadísima de los circunstanciales de lugar y de tiempo que invaden tantos textos, implica que la *circuns-*

<sup>1</sup> C. Bousoño en su ya clásico *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968 2º, dedicaba un capítulo al valor de ciertos aspectos sintácticos de esta poesía. Entre ellos incluye epígrafes dedicados a «La anáfora» y la «Acumulación de negaciones». Advertía Bousoño que los demostrativos y los adverbios de lugar ofrecen ejemplos del recurso amplificador que es la anáfora.

<sup>2</sup> Arcadio López-Casanova, *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales. Sobre los conjuntos semejantes en el sistema estilístico de Vicente Aleixandre*, Valencia, Universitat Jaume I, 1992. Vid. especialmente págs. 81-82 y 113-114.

tancia puede convertirse en la esencia de unos textos en los que el poeta-emisor se convierte en el centro, y crea una situación comunicativa retórica que hace partícipe al lector (considerado más bien como «oyente») del contexto y de la situación extralingüística que enmarca al acto de enunciación<sup>3</sup>.

Nótese en el siguiente fragmento de «Corazón negro» de *La destrucción o el amor* la importancia del circunstancial de lugar que abre el pasaje. La posición predominante que ocupan los circunstanciales en la frase adquiere sentido: primero surge el escenario, el lugar —aquí *locus amoenus*— y la situación del poeta en el mismo; luego sigue el acto del «ver». Pero lo que se ve, en un paisaje tan preciso, es tan abstracto como «pena o sombra»:

«Aquí, aquí en la tierra echado entre unos juncos<sup>4</sup>,  
entre lo verde presente, entre lo siempre fresco,  
veo esa pena o sombra, esa linfa o espectro,  
esa sola sospecha de sangre que no pasa».

Los tipos clásicos de la mostración determinados por Bühler (deixis personal, espacial y temporal) formaban parte de lo que él mismo consideraba *demonstratio ad oculos*. Este efecto de *poner ante los ojos* lo real y comprobable adquiere particular transcendencia en textos surrealistas que crean una nueva realidad ante los ojos por la vía de objetivar y dar cuerpo a conceptos abstractos y vagos sentimientos o sensaciones. La llamada *deixis de la fantasía*, nutrida del mundo del recuerdo y la imaginación, adquiere pretensiones de ser juzgada como realidad empírica en los textos surrealistas, y esta aspiración, a nuestro juicio, apunta de lleno a la diana de qué se entiende por *so-bre-realidad* en la estética surrealista.

Todas las definiciones recientes de la deixis la asocian a la construcción de una referencia explícita que emana del emisor. Se insiste en la importancia del contexto y en la relevancia que adquieren los interlocutores en los textos deícticos, y también en cómo estos textos con fuerte presencia de demostrativos y de adverbios de lugar designan a un referente exterior al discurso. El trasvase de este común recurso lingüístico al texto surrealista, añadimos por nuestra parte, logra fingir una peculiar *realidad empírica*, un referente exterior al discurso, que confluye con la objetivación cinematográfica que algunos críticos han observado<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Aunque desde un punto de vista estrictamente lingüístico, son muy sugerentes las aportaciones de Ulrika Dubos en «Deixis, temporalité et le concept de "situation"», en *La deixis*, AA. VV., dir. M. A. Morel et L. Danon-Boileau, Paris, PUF, 1992, págs. 319-330.

<sup>4</sup> A partir de ahora se enfatizan los términos relacionados con el mundo de la deixis que sirven de base a nuestro comentario.

<sup>5</sup> Cf. el moderno enfoque de André Rousseau en «Deixis: logique et philosophie du langage», en *La deixis*, cit., págs. 365-374.

La recurrencia de los deícticos marca siempre la situación del hablante en el espacio, y el mismo hecho del «señalar» apela a un receptor que debe compartir la visión, y ante el cual se señala «con el dedo». Se señala, en principio, para compartir con alguien la referencia espacial y la visión del entorno, aunque el poeta puede buscar también efectos de monólogo obsesivo o de ensimismamiento solitario, que nos interesará apreciar.

La expresión lingüística de la mostración pone pues de relieve dos componentes: el emisor y la distancia en el espacio. El emisor se halla en el centro del sistema de la deixis, y de su posición y punto de vista depende la elección de los demostrativos<sup>6</sup>. En el uso recurrente de los deícticos subyace una total subjetividad: el poeta se muestra a sí mismo como hablante, sea para otros o sea para sí mismo de forma ensimismada y hasta enloquecida, en cuyo caso adopta la personalidad del *visionario*. En cualquier caso, los textos recrearán situaciones comunicativas de oralidad, en las que incluso podrían suponerse la entonación, el énfasis o la gesticulación que acompaña a las palabras.

#### *La deixis y la apelación a lo consabido*

Particularmente el deíctico «ese», que muy a menudo comparece en aposiciones metafóricas, parece connotar lo consabido, en una especie de conocimiento antiguo, indiscutible y asentado para el poeta, impresión lograda en «Palabras» de *Espadas como labios*, donde sirve además para la articulación gramatical de las metáforas en torno a «palabra»:

Pero no importa que todo esté tranquilo  
 (La palabra **esa** lana marchita)  
 flor tú muchacha casi desnuda viva viva  
 (la palabra **esa** arena machacada)  
 Muchacha con tu sombra qué dulce lucha  
 como una miel fugaz que casi muestra bordes  
 (La palabra la palabra la palabra qué torpe vientre hinchado).

En los poemas siguientes el receptor es invitado a compartir con el poeta un conocimiento que éste objetiva, señalándolo como visible en el espacio exterior. En «Orillas del mar», de *La destrucción o el amor*, «ese ahogo» recuerda una experiencia que se supone común, conocida por todos los lectores:

Un caracol como una sangre,  
 débil dedo que se arrastra sobre la piel mojada,  
 un cielo que sostienen unos hombros de nieve  
 y **ese** ahogo en el pecho de palabras redondas.

<sup>6</sup> Cf. Jack Feuillet en «Structuration de la deixis spatiale», en *La deixis*, cit., pág. 234.

Semejante es el caso de «He venido para ver» de *Los placeres prohibidos*:

Los niñitos de seda tan clara,  
 Los entierros aburridos como piedras,  
 La seguridad, **ese** insecto  
 Que anida en los volantes de la luz.

El deíctico «ese», entonces, apunta a lo consabido y a la experiencia compartida con el receptor. De hecho, desde el punto de vista lingüístico el empleo anafórico de los deícticos se interpreta como el acto de señalar a un objeto ya conocido o mencionado, en tanto que forma parte real de la situación y no del discurso. Simétricamente, el empleo de un anafórico para un referente nuevo hace creer que existe de verdad un contexto «virtual» anterior<sup>7</sup>.

#### *La deixis en anáfora y el efecto de mirada obsesiva*

La deixis en anáfora que apoya el inicio de bastantes poemas surrealistas, contribuye al efecto de «mirada obsesiva». A propósito de la poesía surrealista de Aleixandre, Yolanda Novo ya distinguió la anáfora como uno de los recursos expresivos de Aleixandre, pertinente por su doble valor sintáctico y semántico. La anáfora, junto a otras fórmulas de las que abusaron los surrealistas franceses, a su juicio es prueba de que existe una voluntad de arquitectura y orden en los textos surrealistas, contradictoria con la propuesta bretoniana de la escritura automática. Particularmente, la anáfora «sirve de apoyatura de los sintagmas, da apariencia de una sintaxis gramatical convencional y contribuye a potenciar el mensaje fónico-formal», como afirma la estudiosa<sup>8</sup>.

En los textos de «mirada obsesiva», el poeta enumera como en letanía algo que ve, que paraliza su atención y le obliga a señalar entrecortadamente y como en un balbuceo, traducido en estilo nominal de oraciones truncadas y no predicativas, a menudo yuxtapuestas. El poeta transmite así su inquietud ante una visión perturbadora, con un notable efecto de ensimismamiento y obsesión.

#### *El efecto de transmisión simultánea*

Los deícticos, por otro lado, ayudan a simular una verbalización en sincronía temporal con el disfrute o tortura ante una situación, a modo de trans-

<sup>7</sup> Vid. Pierre Achard, «Entre texte et anaphore: le renvoi du contexte en situation», en *La deixis*, cit., pág. 583.

<sup>8</sup> Vicente Aleixandre, *poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980, págs. 20 y 140.

misión simultánea de la experiencia a la palabra, sin transición desde lo vivido a lo escrito.

Efectos muy expresivos de esta transmisión simultánea se encuentran en el poema «Navidad en el Hudson», de *Poeta en Nueva York*, en «El alma en pena» de *Sobre los ángeles* o en «La palabra», de *Espadas como labios*. A modo de ejemplo anotamos unos versos del texto lorquiano que logran la impresión de inmediatez, de simultaneidad de los actos del ver y del nombrar, ya que la deixis afecta a las dimensiones del tiempo y del espacio. Téngase en cuenta que el concepto del «ver» puede asociarse a la adquisición de conocimiento, de una verdad abstracta presentada en términos visuales, espaciales, ya que la deixis mezcla al mismo nivel los espacios «realistas», por así decir, y los fantásticos:

¡Esa esponja gris!  
 Ese marinero recién degollado.  
 Ese río grande.  
 Esa brisa de límites oscuros.  
 Ese filo, amor, ese filo.

#### *La oposición «aquí»/«allí» y el mito del paraíso perdido*

Los deícticos pueden ponerse al servicio del tema siguiente, que los lectores de Lorca, Cernuda y Aleixandre reconocerán como muy frecuente: la expectativa de «otra realidad» preferible a la presente, la conciencia que tiene el poeta de la existencia de «otros espacios» deseados<sup>9</sup>, y la tensión por alcanzar estos otros espacios. Yolanda Novo incluyó como una de las características compartidas por los textos surrealistas españoles precisamente el tema del estado elemental de la naturaleza y del hombre y «la nostalgia de un mundo primigenio opuesta a la obviedad del mundo urbano» que conlleva el deseo de la «huida» como una constante<sup>10</sup>.

En este sentido hemos de destacar una semántica del camino, de la lucha, de la búsqueda («buscar», «ir hacia», «aspirar a...», «querer»/«no querer»), que aparece acompañada de la contraposición del «aquí» frente al «allí», del «esto» rechazado frente al «aquello» pretendido<sup>11</sup>, así como la frecuencia de

<sup>9</sup> Estos otros espacios inquietantes pueden ser la infancia, la adolescencia perdida, por lo que respecta al pasado, o la fantasía de un lugar paradisíaco del que se procede, y al que regresar en el futuro.

<sup>10</sup> Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, cit., pág. 55.

<sup>11</sup> Acerca de los deícticos o señalizadores, afirma Novo que los demostrativos y adverbios de lugar, frecuentes en *Espadas como labios*, guardan «un valor denotativo y emocional muy fuerte: por un lado expresan la inmediatez del contexto subconsciente o aluden a una presencia expectante e imprecisa; por otro, contribuyen a marcar la distinción emotiva entre los dos mundos que se quieren fusionar en lo surreal», *op. cit.*, pág. 147.

las adversativas, polarizaciones todas ellas que suelen estructurar en torno al número dos a un gran número de textos surrealistas.

La tendencia al número dos en cuanto al diseño de los espacios subraya el conflicto entre el «allí» que intuye el poeta y el «aquí» de la realidad que rechaza, conflicto que tan admirablemente condensa el título cernudiano de *La realidad y el deseo*.

Un ejemplo claro de lo que estamos afirmando se encuentra en el poema «Por último» de *Espadas como labios*, en el que hemos enfatizado los términos que centran la contraposición:

Pero **allí allí allí** lo remoto  
**ese** aroma que nace de la masa  
**esa** flor que **hacia abajo** busca el cielo  
o el rostro contraído en el contacto

No **aquí Aquí** está tendido lo más fácil  
voy a inventar un cuento o una espuma  
**aquí** están las miradas o las aguas

Son abundantísimos en la poesía surrealista de Lorca, Cernuda y Aleixandre los textos organizados por el enfrentamiento de un *aquí* y un *allí*, expresivo de la convicción de que, aunque oculto, existe otro lugar —entendiendo *lugar* en un sentido muy amplio— al que el poeta tiende. La tensión hacia otro paisaje y otro espacio se hace explícita en torno al eje semántico de la búsqueda con todas las variantes que mencionamos más arriba.

En «Total amor» de *La destrucción o el amor*, se manifiesta la conciencia de que existe otro espacio, casi mítico, que es el deseado. El poeta muestra su amplio conocimiento (o fantasía, lo mismo da) sobre dicho lugar, puesto que se permite precisar y rodear con anáforas del adverbio relativo ese «allá». El decidido uso del presente de indicativo contribuye a mostrar como realidades las precisiones que se hacen sobre ese lugar:

Vivir **allá** en las faldas de las montañas  
**donde** el mar se confunde con lo escarpado,  
**donde** las laderas verdes tan pronto son el agua  
como son la mejilla inmensa **donde** se reflejan los soles,  
**donde** el mundo encuentra un eco entre su música,  
espejo **donde** el más mínimo pájaro no se escapa,  
**donde** se refleja la dicha de la perfecta creación que transcurre.

El «allí» que representa el espacio mítico buscado tiene una magnífica expresión en el poema «Cielo vivo» de *Poeta en Nueva York*, texto en el que la adversativa «pero» y la resolución del «me iré» recuerdan a otras mu-

chas páginas del ciclo surrealista lorquiano, incluidas las de *El diván del Tamarit*. La voluntad empecinada del poeta se corrobora en su opción por el modo indicativo, frente a los subjuntivos de la hipótesis elegidos por Cernuda. Los poemas lorquianos reflejan así la seguridad y la comprensión de la verdad que reside en esos otros lugares señalados por «allí», «allí bajo». El único subjuntivo, «cuando yo vuele», muestra como insegura la fecha del vuelo, no el lugar de destino ni la certeza de que se ha de alcanzar ese otro espacio:

Yo no podré quejarme  
si no encontré lo que **buscaba**.  
cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos  
no veré el duelo del sol con las criaturas en carne viva.

**Pero me iré** al primer paisaje  
de choques, líquidos y rumores  
que trasmina a niño recién nacido  
y **donde** toda superficie es evitada,  
para entender que lo que **busco** tendrá su blanco de alegría  
**cuando yo vuele** mezclado con el amor y las arenas.

**Allí** no llega la escarcha de los ojos apagados  
ni el mujido del árbol asesinado por la oruga.  
**Allí** todas las formas guardan entrelazadas  
una sola expresión frenética de avance.

(...)

**Allí bajo** las raíces y **en** la médula del aire,  
se comprende la verdad de las cosas equivocadas,  
el nadador de níquel que acecha la onda más fina  
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer.

El siguiente poema de Cernuda, «Cuerpo en pena», de *Un río, un amor*, combina la mostración de un primer plano del rostro del protagonista de posible escena cinematográfica fantasmal, con el movimiento y tensión hacia un «allí», hacia esos otros espacios intuidos:

Desdobra sus espejos la prisión delicada;  
Claridad sinuosa, errantes perspectivas.  
Perspectivas que rompe con su dolor ya muerto  
**Ese** pálido rostro que solemne aparece.

(...)

**En** plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;  
**Hacia lo lejos**, más, **hacia** la flor sin nombre.  
**Atravesar** ligero como pájaro herido  
**Ese** cristal confuso, **esas** luces extrañas.



Las reiteraciones y la insistencia en marcar los diferentes espacios, sobre todo el «allí» al que se desea huir, ofrecen un último ejemplo, famosísimo, en el poema que da título al cernudiano *Donde habite el olvido*.

**Donde habite** el olvido,  
**En** los vastos jardines sin aurora;  
**Donde** yo sólo sea  
Memoria de una piedra sepultada **entre** ortigas  
**Sobre** la cual el viento escapa a sus insomnios.

**Donde** mi nombre deje  
Al cuerpo que designa **en** brazos de los siglos,  
**Donde** el deseo no exista.

**En esa** gran región **donde** el amor, ángel terrible,  
No esconda como acero  
En mi pecho su ala,  
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

**Allá donde** termine este afán que exige un dueño a imagen suya,  
Sometiendo a otra vida su vida,  
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,  
Cielo y tierra nativos en torno de recuerdo;  
**Donde** al fin quede libre sin saberlo yo mismo,  
Disuelto en niebla, ausencia,  
Ausencia leve como carne de niño.

**Allá, allá lejos;**  
**Donde** habite el olvido.

No puede hallarse un caso más rotundo de cómo la circunstancia de lugar articula y prevalece en el texto («donde», «en los vastos jardines», «entre ortigas», «sobre la cual el viento»...) con tal cúmulo de precisiones que el mundo deseado parece conocerse infinitamente mejor que el real que constriñe al poeta.

### *La deixis personal*

Los procedimientos deícticos apuntados pueden aparecer en combinación con la fórmula «Yo soy..., Yo era...», muy frecuente en los textos surrealistas, que sirve a veces de esqueleto constructor de poemas. No se trata exactamente de un uso del verbo *ser* como nexo identificador de dos mundos totalmente alejados entre sí, tan común en el surrealismo francés. Sin embargo se logra igualmente una apariencia de aforismo, de sabiduría sentenciosa y de realidad inapelable.

Un ejemplo ilustrativo resulta el poema «Nacimiento último» de *Espadas como labios*, en el que se condensan algunos de los aspectos que estamos señalando: el mundo de los deícticos y el verbo «ver», la tensión hacia otros espacios, representada en «ir hacia» y «va a llegar» que inciden en el esfuerzo, así como las fórmulas del «yo soy» que expresan el deseo de autoconocimiento y su plasmación, a veces beligerante, ante los demás:

«Para final **esta** actitud alerta  
Alerta alerta alerta  
Estoy despierto o hermoso Soy el sol o la respuesta  
Soy **esa** tierra alegre que no regatea su reflejo  
Cuando nace el día se oyen pregones o júbilos  
Insensato el abismo ha insistido toda la noche  
Pero **esta** alegre compañía del aire  
**esta** iluminación de recuerdos que se ha iluminado como una atmósfera  
ha permitido respirar a los bichitos más miserables  
a las mismas moléculas convertidas en luz o en huellas de las pisadas  
A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte  
Porque por encima de él —más lejos de él porque **yo soy altísimo**—  
he visto el mar la mar los mares los no-límites  
Soy alto como una juventud que no cesa  
¿**Adónde** va a llegar esa cabeza que ha roto ya tres mil vidrios  
esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para convertirse en  
sordera?  
¿**Hacia** qué cielos o qué suelos **van esos** ojos no pisados que tiene como  
yemas una fecundidad invisible?  
¿**Hacia** qué lutos o desórdenes se hunden ciegas abajo esas manos abandonadas?  
¿qué nubes o qué palmas qué besos o siemprevivas  
**buscan esa** frente **esos** ojos **ese** sueño  
ese **crecimiento** que acabará como una muerte recién nacida?

La fórmula «yo soy» puede darse en pasado, «yo era», y entonces la deixis sirve para visualizar en la lejanía la infancia o la adolescencia perdidas, uno de los temas recurrentes en la poesía surrealista, aunque más señaladamente en Lorca, Alberti y Cernuda que en Aleixandre.

En «Suicidio» de *Espadas como labios*, se contrasta el presente de una localización fantástica del poeta en «**Aquí junto a** la luna mi voz es verdadera» con el recuerdo de:

**Yo era aquel** muchacho que un día  
saliendo del fondo de sus ojos  
buscó los peces verdaderos  
que no podía ver por sus manos

Por su parte Lorca en «1910 Intermedio» de *Poeta en Nueva York*, construye las partes del texto sobre la anáfora nostálgica de «**Aquellos** ojos míos», ojos de la infancia perdida, posados en lugares y paisajes irrecuperables que se enumeran entre el placer del recuerdo y la angustia de la pérdida:

**Aquellos** ojos míos en el cuello de la jaca,  
 en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,  
 en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,  
 en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,  
 cajas que guardan silencio de cangrejos devorados  
 en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.  
**Allí** mis pequeños ojos.

En «Si el hombre pudiera decir» de *Los placeres prohibidos* Cernuda se desdobra entre el «este» de su realidad presente y el «aquel» que su persona podría devenir si la condición humana permitiera sin escándalos la expresión libre del ser:

**Yo sería aquel** que imaginaba;  
**Aquel** que con su lengua, sus ojos y sus manos  
 Proclama ante los hombres la verdad ignorada,  
 La verdad de su amor verdadero.

El poema XI de *Donde habite el olvido* recrea el desdoblamiento entre el adulto y el niño que se fue y corrobora la nostalgia del pasado sencillamente mediante la anáfora de «aquel»:

Aun va conmigo como una luz lejana  
**Aquel** destino niño,  
**Aquellos** dulces ojos juveniles,  
**Aquella** antigua herida.

Por su parte, Alberti tendería a presentar dramáticamente este desdoblamiento mediante un intercambio a tres voces, precedentes de la superposición del niño que fue y de su presente como adulto, en «Infancia y muerte» de *Sobre los ángeles*. De forma semejante, Lorca en «Tu infancia en Menton» de *Poeta en Nueva York* se sirve del tú autorreflexivo y de la insistencia en *el otro espacio* al que se desea volver, el espacio y el tiempo de la infancia:

Sí, tu **niñez** ya fábula de fuentes.  
 (...)  
**Allí**, león, **allí** furia del cielo,  
 te dejaré pacer en mis mejillas;

allí, caballo azul de mi locura,  
 pulso de nebulosa y minuterero,  
 he de buscar las piedras de alacranes<sup>12</sup>.

Asunto convergente con el que hemos tratado es el de la influencia del cine en la poesía surrealista, en cuanto a la utilización de estructuras, ritmos, figuras retóricas o efectos de montaje inspirados por el lenguaje cinematográfico<sup>13</sup>. Charles Morris ha añadido a sus conocidos estudios afirmaciones recientes acerca del carácter biográfico y hasta de «retrato» que pueden alcanzar los textos cinematográficos en la generación del 27, especialmente en Cernuda, García Lorca y Alberti, quienes habrían encontrado en el cine un material que les ayudaba a conocerse y a expresarse a sí mismos, de tal modo que la pantalla llegaría a ser para ellos una forma de espejo<sup>14</sup>. Las reminiscencias cinematográficas serían aprovechadas entonces para el autorretrato distanciado, con un nuevo concepto de «subjetividad» en el poema, que plasmaría lo subjetivo mediante lo objetivo de las imágenes del cine.

Los poemas surrealistas cinematográficos, entonces, tenderían a rehuir la muy explícita y poco pudorosa fórmula del «yo soy», para sustituirla por la objetivación del poeta en terceras personas, protagonistas de secuencias cinematográficas en las que el autor proyecta externamente su mundo interior. Es ésta una vía de análisis muy interesante, ya abierta por el antiguo y aún válido estudio de C. Marcial de Onís<sup>15</sup>. El método que hemos adoptado, sin embargo, nos ha conducido a mostrar las visualizaciones presentes en los textos logrados simplemente con el uso de un procedimiento lingüístico muy llamativo en la poesía surrealista, como es la abundante presencia de la deixis.

<sup>12</sup> Muy semejante es el recurso en «Norma y paraíso de los negros» en *Poeta en Nueva York*:

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.  
 Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,  
 los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles  
 y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

<sup>13</sup> Para un semiólogo como J. Urrutia, el *poema cinematográfico* propiamente dicho sólo alcanzaría sus formas culminantes en ciertas obras surrealistas donde al movimiento se añaden los cambios de plano y las visualizaciones objetivas de escenas. Este último aspecto, el de las «visualizaciones objetivas de escenas» se relaciona directamente con los efectos del uso de deícticos que aborda nuestro trabajo, aunque desde un punto de vista muy diferente. A su juicio, Federico García Lorca en su *Poeta en Nueva York* ofrece bastantes ejemplos de escenas cinematográficas, como la «Oda al rey de Harlem» (Jorge Urrutia, *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, págs. 56-57).

<sup>14</sup> C. Brian Morris, «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 26, 2000, págs. 9-31.

<sup>15</sup> Nos referimos a *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.