

N.º 7 diciembre 2017

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Melissa Lecointre  
EL DISCURSO AMOROSO  
DE EUGENIO DE NORA EN LA  
POESÍA DE POSGUERRA:  
«AMOR PROMETIDO» (1946)

## POESÍA

Natasha Trethewey  
POEMAS INÉDITOS

## ENTREVISTA

Ignacio Ballester Pardo  
ENTREVISTA CON  
VICENTE QUIRARTE

# [ESTUDIOS]



Mujeres paseando, 1940.

EL DISCURSO AMOROSO DE EUGENIO  
DE NORA EN LA POESÍA DE POSGUERRA:  
«AMOR PROMETIDO»<sup>1</sup> (1946)

---

EUGENIO DE NORA'S LOVER'S DISCOURSE  
IN THE SPANISH'S POST-WAR POETRY:  
"AMOR PROMETIDO" (1946)

---

Melissa Lecointre  
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle  
melissa.lecointre@sorbonne-nouvelle.fr

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía española, Posguerra, Discurso amoroso, Metapoesía }

El presente artículo estudia el primer poemario compuesto por Eugenio de Nora, *Amor prometido* (1946), a la luz de la poesía española de la inmediata posguerra. *Amor prometido*, lejos de ser un libro menor de juventud desligado de la posterior evolución del autor hacia consideraciones existenciales y sociales, es el punto de partida de su poética y el lugar en el que se fragua su voz. La temática amorosa al sustentarse en una tradición y en motivos estereotipados permite a Eugenio de Nora, tras la ruptura de la guerra civil, edificar su poesía y situarla en una línea de continuidad con una tradición amorosa y con una herencia inmediata que serán también objeto de cuestionamiento. El discurso amoroso, por su carácter

---

1. Este trabajo es resultado del proyecto «La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales» (FFI2013-44041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER.

convencional, permite solapar otros mensajes y sirve de vehículo a un discurso con tintes ideológicos y a una reflexión metapoética, al dejar al descubierto una visión sombría del presente y plantear las limitaciones del lenguaje poético en la posguerra.

## A B S T R A C T

KEYWORDS { Spanish poetry, Post-war, Lover's discourse, Metapoetry }

Far from being a minor collection of poems disjointed from the social and existential later works of Eugenio de Nora, *Amor prometido* (1946), the poet's first collection published right after the end of the Civil war, is a matrix for his entire poetry. Building on stereotyped patterns, Nora is elaborating his own poetical voice, consistently with the poetical love long tradition and with its recent revivals — also unsettling them occasionally. Thus the poet's lover's discourse conceals disruption under conventions and bears an ideological dimension as well as metapoetical views. It suggests a dark present and the limitations of poetical language in the immediate post-war period.

No cabe duda de que el final de la guerra civil impone una nueva concepción del amor y de las prácticas amorosas con la vuelta a un amor cauto que rehúye toda manifestación erótica, al ocultamiento del cuerpo, a unas relaciones amorosas regidas por la Iglesia, gran guardiana de la moral. El ensayo de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra*, es particularmente revelador de los cambios producidos en los comportamientos, tanto sociales como individuales. El discurso amoroso en el ámbito literario estuvo también afectado y condicionado por el nuevo régimen. En el campo de la poesía, el amor tiende a sublimarse y a descorporeizarse. La censura proscribía toda representación erótica, vista como un ataque a la moral (Abellán 88), y favorece la expresión de un amor espiritual, basado en el sentimiento, a menudo idealizado, sublimado, acorde con las directrices de la estética garcilasista y de su dolorido sentir (Flores 171-199).

Si la inmediata posguerra se caracteriza por un neoclasicismo que se hace eco, en el bando vencedor, del espíritu imperial

(Cano Ballesta, *Las estrategias* 215), es bien sabido que, de forma paralela, irrumpe también un neorromanticismo, heredero de los años 30, que aboga por las formas libres y por una exaltación del Yo. El nuevo romanticismo de los años 30 había puesto de manifiesto la crisis de la vanguardia y la necesidad de volver a una literatura orientada hacia el hombre, reflejo de las inquietudes del momento (Boetsch 34). La celebración del centenario de Gustavo Adolfo Bécquer en 1935 y de Garcilaso de la Vega en 1936 favoreció la vuelta a la temática amorosa, tan desprestigiada en la década anterior. En los años 30 se había asistido, con poetas como Pedro Salinas en *La voz a ti debida* (1933), aunque con cierta sobriedad, o con el ardor vitalista de Vicente Aleixandre en *La destrucción o el amor* (1934), o con los ya más apasionados y carnales sonetos de *El rayo que no cesa* (1936) de Miguel Hernández, a una vuelta al Yo, al amor y a la expansión sentimental que habían prácticamente desaparecido en la poesía de los años 20, dominada por la deshumanización y los ideales estéticos de la poesía pura (Cano Ballesta, *La poesía española 192-217*). La vuelta a una poesía donde impera lo humano y a la temática amorosa, encauzada mayoritariamente en moldes clásicos y en una línea garcilasista, se ve también en poetas como Germán Bleiberg con sus *Sonetos amorosos* (1936), Dionisio Ridruejo con la *Elegía y égloga del bosque arrancado* (1936), Luis Felipe Vivanco y los *Cantos de primavera* (1936) y, sobre todo, en el poemario *Abril* (1935) de Luis Rosales, que servirá de modelo a la recuperación de la estética garcilasista tras la guerra civil (Wahnón 70; Cano Ballesta, *La poesía española 192-217*).

En los primeros años cuarenta, en una España asolada y acallada por la brutal represión y por el peso de la censura, la literatura, y la poesía en particular, operan un repliegue hacia lo íntimo. El asunto amoroso pasa a ser una de las temáticas más frecuentes, un campo aparentemente abarcador y neutro, conciliador incluso, presente tanto en el neoclasicismo renacentista garcilasista como en la poesía neorromántica cuyo núcleo se consolida en torno a la revista leonesa *Espadaña* (1944), demostrándose una vez más la porosidad que pudo existir entre ambos grupos, a pe-

sar de sus postulados ideológicos encontrados. El canto amoroso, de índole intimista, sin bien permite solapar cuestiones más acuciantes relativas a la historia reciente, no está exento de cierta ideología. No solo el discurso amoroso no es ajeno a las condiciones sociales y culturales que imperan en su producción sino que, por ser un discurso anclado en la tradición y por sustentarse en un lenguaje dominado por los estereotipos, permite encubrir otros discursos (AA. VV., *Le discours amoureux* 8-9).

Autor anónimo del poemario *Pueblo cautivo*, primer libro de protesta publicado clandestinamente en España en 1946 y figura clave de *Españaña*, Eugenio de Nora representa en la historia de la literatura del interior una de las voces que más combatieron el garcilasismo de principios de los años 40, a pesar de tener también una extensa poesía de temática amorosa en la que parece filtrarse, por momentos, una manera de decir no tan distante. La palabra poética de Nora está en sus primicias circunscrita al ámbito amoroso. Es más: el amor va a ser el campo en el que se fragüe su voz poética. Su primer poemario se titula precisamente *Amor prometido*. Editado en 1946 en la colección Halcón, reúne poemas compuestos entre 1939 y 1945<sup>2</sup>. Se trata, en palabras del autor, de «una antología de lo mucho escrito en la adolescencia y al principio de la juventud» (*Poesía* 7-8). A pesar de incluir un cierto número de poemas anteriores a 1942, fue editado un año después de *Cantos al destino* (1945) cuya gestación corre entre 1941 y 1945, poemario en el que suele considerarse que arranca la voz social de Eugenio de Nora, la cual desemboca, en 1954<sup>3</sup>, en una de las obras cumbre de la poesía social: *España, pasión de vida*. Es conocida la evolución de Nora desde una estética dominada por la pureza hasta la inclusión de perspectivas existenciales y sociales, a pesar de que, en 1953, la publicación del poemario *Siempre*, de

---

2. Los poemas de la sección «Primeros poemas» fueron publicados previamente en la revista *Fantasia* (20, julio de 1945).

3. *España, pasión de vida* incluye poemas compuestos entre 1945 y 1950. La obtención del Premio Boscán en 1952 hizo posible su publicación en 1954 con pequeñas correcciones (Soladana Carro 27, 31).

temática exclusivamente amorosa, revela la tensión permanente que atraviesa su obra entre una vertiente intimista y una vertiente social (Soladana Carro 27).

Puede sorprender que el autor comprometido de *España, pasión de vida*, que no duda en arremeter tanto en su poesía como en su crítica literaria, contra los poetas evasivos, estetizantes que se sustraen a la misión testimonial, haya escrito poemas de alabanza a la belleza y al amor<sup>4</sup>. Se suele olvidar que los comienzos de Nora en la poesía lo sitúan en una línea que entronca con el legado de la poesía pura, como lo afirma el propio autor en una entrevista publicada en *El Urogallo*: «yo empecé siendo un poeta potencial y puro» (43, diciembre 1989 14). Ahora bien, no hay que ver únicamente en este esteticismo primerizo una poesía a las antípodas de la producción posterior de Nora y de sus consideraciones teóricas, sino una manera, tal vez la única, de reanudar con una palabra poética y de situarse, en un momento de ruptura, en la estela de la poesía española truncada por la guerra. *Amor prometido* no es sólo un libro de juventud sino el poemario en el que arranca una búsqueda de la palabra poética que la temática amorosa propicia.

El recurso a la convención, al lugar común y al estereotipo, más allá de inscribir un discurso en el ámbito de la literatura amorosa y de convocar motivos y formas repetidas y consensuales, podría también representar una manera de solapar otro discurso: «el discurso amoroso puede definirse como el discurso de la elipsis» (AA. VV., *Le discours amoureux* 9)<sup>5</sup>. Si el discurso amoroso, por su arraigo en la tradición, se presta particularmente a la proyección

---

4. Véanse las críticas que Eugenio de Nora firma con el pseudónimo Younger, en particular «De la influencia del azúcar en la joven poesía española», *España*, 3 (1944) 69. Como ejemplo de poesía que arremete contra la tendencia estetizante, sirvan estos versos del poema «Poesía contemporánea» de *España, pasión de vida*: «Oh Dios, cómo desamo, / cómo escupo y desprecio / a esos cobardes, envenenadores, / vendedores de sueños, mientras ponen / sedas sobre la lepra, ilusión sobre engaño, iris / donde no hay más que secas piedras. / Esclavos, menos / aún, bufones de esclavos. // Malditos una y siete veces, / en nombre de la vida, aunque juren que aumentan / la belleza del mundo [...]» (*Poesía* 305).

5. Las traducciones a partir de este libro son nuestras.

de otro discurso, cabe preguntarse qué implicaciones tiene en un poeta que ha sido uno de los primeros en dar a su poesía un corte social, e interrogar la articulación entre discurso amoroso e ideología. *Amor prometido*, como su título indica, es promesa, no solo de amor, sino que es también palabra dada y compromiso verbal. No se trata solo de un poemario compuesto mayoritariamente de «una poesía amable, hermosa y aséptica en cuanto que está ausente lo esencial humano y se aparta de la vida, tanto en lo individual como en el aspecto social», para retomar las palabras de María Jesús García Méndez (25), sino de una poesía que recurre a ciertos postulados estéticos de antes de la guerra para decir el mundo creando así cierta continuidad, y que es considerada como una etapa ineludible: versos «necesarios» que «han brotado inevitablemente» igual que «el hambre, la ternura o el grito», como lo indica el propio autor en la *Antología consultada de la joven poesía española* (151). Ante el vacío cultural y la imposición de un orden nuevo en todos los ámbitos de la vida, Nora hace resonar las voces poéticas que lo habitan, se deja llevar por los cauces establecidos y, al hacerlo, vuelve la mirada hacia la poesía de antes de la guerra y proyecta una visión sombría sobre su presente.

#### DISCURSO AMOROSO Y BÚSQUEDA DE LA PALABRA POÉTICA

Encabezado por unos versos de Petrarca, que sirven de preámbulo a la sección «Primeros poemas», *Amor prometido* reivindica una tradición lírica amatoria retomando una serie de convenciones y estereotipos, así como de metros tradicionales<sup>6</sup>. Si bien Nora recurre al soneto en algunas ocasiones, se decanta más bien por composiciones estróficas asonantadas, sin esquema fijo aunque con tendencia a la isometría, donde predominan heptasílabos, octosílabos y endecasílabos, como si el lenguaje poético tuviera

---

6. Los poemas de *Amor prometido* se citan a partir de la edición Halcón de 1946.

que volver a un molde tradicional y conocido en un primer momento para reconstruirse. Al hacer suya cierta tradición del discurso amoroso, Nora recupera una palabra poética que reanuda no sólo con la práctica de la poesía lírica, sino con una parte de la herencia de los años 30.

No es difícil reconocer la huella de poetas de antes de la guerra en las páginas de *Amor prometido* que puede, en ese sentido, verse como una etapa de asimilación de «lecturas inmediatas», como lo indica Víctor García de la Concha que advierte ecos de García Lorca, de Guillén y de Juan Ramón Jiménez (592). Según María Jesús García Méndez la presencia del poeta de Moguer resuena en todo lo relativo a la rosa y al formalismo (26). No cabe duda también de que un juego de intertextualidad existe con la «Baladilla de los tres ríos» del *Poema del Cante Jondo* de García Lorca cuyo estribillo se deja entrever en «Canción triste»: «¡Ay amor, / que te fuiste y te vuelves; / ay, amor» (27-28)<sup>7</sup>, o con el poema «Luna» (33-34) a través de la representación de la amada como «novia de plata» o en la imagen de la luna ahogada del poema «Otra luna» (35-36)<sup>8</sup>. La presencia del Aleixandre de *La destrucción o el amor* se filtra también en versos como «muerte o amor, destino de la vida», del poema «Después» (62), en el que se percibe, a través del empleo de la conjunción disyuntiva «o» en sentido asociativo, la misma fusión entre amor y destrucción. No es casual si *Amor prometido*, como buena parte de los poemarios de los jóvenes poetas de los años 40, está dedicado al maestro que había permanecido en España tras la guerra. Aunque el entusiasmo de Nora por Aleixandre no tarda en decaer, y se hace patente hacia 1950<sup>9</sup>, en 1944, en un artículo publicado en *Corcel* con motivo

---

7. Véase la similitud con uno de los estribillos del poema de García Lorca: «¡Ay, amor / que se fue y no vino!», «Baladilla de los tres ríos» (*Poema del Cante Jondo* 103-104).

8. En la edición de las obras reunidas, *Poesía*, así como en *Sueños y días*, solo queda recogido el poema «Otra luna» que pasa a llamarse «Luna».

9. La reseña publicada por Nora con motivo de la publicación de *Mundo a Solas* es reveladora del cambio de valoración de la poesía aleixandrina: «Recuerdo que hace unos años, lo que más nos entusiasmaba y atraía a los jóvenes en Aleixandre, —en la

de la publicación de *Sombra del paraíso*, Nora ve en Aleixandre el «vendaval furioso» que fue capaz de acabar con la estética purista en los años 30, y hace de él el renovador de la poesía española dominada aún por el clasicismo garcilasista (Lecointre 69-70).

No cabe duda de que el recurso a motivos amorosos tradicionales como modo de apropiarse una tradición y un patrimonio literario inscribe la poesía de Nora en la estela de la poesía amorosa. Títulos de poemas con ecos simbolistas como «Luna», «Primavera nocturna», «Alma», revelan la voluntad de situarse en una continuidad con la poética anterior a la guerra civil. Nora convoca una serie de imágenes tradicionales como la primavera vista como tiempo emblemático para el goce del amor, la amada como astro solar, el ruiseñor o la rosa, así en el poema «Canción triste», que retoma estos motivos poéticos tradicionales a través de la eterna canción de amor del ruiseñor, vate por excelencia del amor:

¡Primavera otra vez!  
Cántale, ruiseñor,  
tu antigua y siempre nueva,  
siempre bella canción:  
«Cuánto te quiero, mi vida, y mi sol.  
¡Ya el nomeolvides tuyo  
floreció!» (28)

El tratamiento literario de la temática amorosa en *Amor prometido* recurre a lugares comunes de la lírica cortesana como el enamo-

---

*La destrucción*, especialmente— era el acercamiento a la vida, la gallardía con que intuiciones del poeta penetraban en la calidez de la sangre, en la vitalidad poderosa de los elementos: ahora es preciso reconocer que nuestro entusiasmo falseaba en cierto sentido la interpretación justa de la obra. Pues aquella comunión apasionada con las fuerzas elementales era, en la más concreta acepción de la palabra, poética: era la creación robinsoniana de un naufrago —rechazador más que rechazado— de la realidad concreta. El poeta no toma en cuenta, desprecia —poéticamente— los seres y la situación dada en que se encuentra instalado, y comienza desde 1929 la captura creadora de un mundo mejor, pero irreal, conscientemente abstraído del contorno y en el que el hombre y lo humano aparecen como una excepción dolorosa, gratuita y sin sentido. *Mundo a solas* es la culminación de este balance; en este aspecto resulta la más violenta antítesis de la rehumanización y centralización que busca la poesía hoy.» (10)

rado dolorido cual «caminante herido» (57), la pena de amor, el desengaño o la mujer inaccesible siempre lejana e ideal. El amor en la poesía de Nora de la inmediata posguerra no aparece como experiencia vivida sino como reminiscencia o reflejo de un mundo apenas entrevisto hacia el que el poeta tiende sin poderlo alcanzar, una concepción de estirpe becqueriana, no muy distante tampoco, en algunos casos, del «dolorido sentir» garcilasista. En Eugenio de Nora el cantar delicado amoroso es también la vía de acceso a una palabra poética que se volverá rápidamente imperiosa pero que necesita, en un primer momento, el cauce de la tradición y del lugar común para existir, como si el amor, para Nora, fuera el zócalo a partir del cual puede edificarse su poesía futura.

Tras los horrores de la guerra, Nora plantea la búsqueda de una palabra capaz de decir el mundo que va a adoptar el cauce de un discurso amoroso, con una indudable dimensión metapoética que queda formulada, desde las primeras páginas, en términos de equivalencia entre amor y poesía<sup>10</sup>. Los dos primeros poemas que encabezan la sección «Primeros poemas» (1939-41), «Poesía», fechado en 1940, y «La canción sin destino», de 1939, se caracterizan por la búsqueda, tanto poética, como amorosa, de un ideal. En «Poesía», el sujeto poético, inmerso en un jardín de rosas, persigue un canto poético, «oh poesía mía, increada», a través de un lenguaje que adopta la forma de un discurso amoroso dirigido a la amada:

Bajo el alba,  
entre rosas extasiadas.  
Salí camino del cielo,  
para ver si te encontraba.

Para ver si te encontraba,  
y tú, mi vida, no estabas.  
Tú no estabas. Entre rosas,  
llamándome, bajo el alba. (15)

---

10. Para un análisis completo de la presencia de la metapoesía en la obra de Eugenio de Nora véase el estudio de José Enrique Martínez Fernández, «Poesía y metapoesía en Eugenio de Nora».

A través de una mayoría de octosílabos en los que abundan asonancias, el sujeto poético recorre un camino que presenta anomalías como evidencian ciertos versos más cortos. Tras un primer tetrasílabo, las dos primeras estrofas convocan las mismas imágenes a través de figuras de repetición como la anadiplosis, como si el lenguaje tuviera que reconstruirse a partir de motivos estereotipados como «la rosa», símbolo de belleza y de fugacidad al que Nora recurre a lo largo de todo el poemario como emblema de la poesía (Martínez Fernández 129; García Méndez 26-30).

La búsqueda del canto poético corre parejas con la añoranza del amor en «La canción del destino», poema en el que el sujeto poético se dirige a un «tú» amado que sin cesar se sustrae. En un mundo asolado, la evocación del amor propicia una imagen de completud y de unidad original perdidas que contrasta con el mundo que rodea al poeta, caracterizado por la falta y el vacío:

¡Amor sin amada!  
¡Fantasma de fe,  
nostalgia, recuerdo  
que nunca miré! (17)

La poesía de Nora de la inmediata posguerra busca la unidad perdida en el amor y anhela la llegada de ese «amor prometido, / en rosa y en luna», que se encarna en una mujer ideal, «flor de eternidad», que aparece como en sueños:

¡Oh amor prometido  
que nunca he de ver;  
si eres como un sueño,  
bella debes ser! (19)

El amor como reminiscencia es sin duda uno de los motores de *Amor prometido*. El recuerdo del amor es fuego, quemadura que atormenta y hiere al sujeto poético a la vez que da sentido a su existencia, como en el poema «Presencia» donde leemos «quema más que tú misma tu recuerdo» y, al final, «pero yo quedaría ciego y solo / sin este abrazo fiel de tu recuerdo» (46). El recuerdo

del amor funciona como antídoto contra la soledad al actualizar presencias fantasmales por medio de visiones ya sean «sombras» o «ángeles nunca visto» (42), como en el poema «Canción de la nieve morena». Por medio del amor se reconstruye el futuro y un universo al margen del presente, ajeno a la desolación, un nuevo amanecer con sabor edénico que sustrae al sujeto poético de su presente como marca la aposición, al establecer una equivalencia entre ambas temporalidades: «¡Hoy, mañana! Vive en siempre / el alma cuando así ama» (31). En *Amor prometido* el poder demiurgo del amor recrea el mundo invirtiendo su perspectiva. Y es que el discurso amoroso, al ser búsqueda de la armonía, «salva del desorden, transforma lo informe en orden. Y esta armonía toma necesariamente la forma de una jerarquía. En mayor o menor medida, el discurso amoroso instaaura una relación de poder» (AA. VV., *Le discours amoureux* 12).

Como lo indica el título *Amor prometido*, el amor es promesa, tiempo diferido que se vive como espera, pero es también palabra pronunciada o escrita, acto performativo que propicia el advenimiento del lenguaje poético. El poema «Soneto», que introduce la sección «Amor prometido», pone de realce la necesidad de enunciar el amor: «Ya a decir voy tu nombre de rocío / a iluminar un alba circunscrita / toda a tu rosa de dorado estío» (41). El hipérbaton de estos versos revela cómo la sintaxis se reorganiza para expresar el amor. El discurso amoroso se convierte en herramienta capaz de imponer un nuevo orden: «No solo amarte. Mi alma necesita / erigir tu alma en monumento mío: / si al viento dado, hasta la sangre escrita» (41). Solo el lenguaje poético consigue dar forma al amor. No es de extrañar que el «monumento» se materialice aquí en un soneto, forma predilecta de la lírica amorosa, que permite encauzar una escritura que recrea el mundo a partir del amor y de una base tradicional. Si el primer cuarteto se centra en «el temblor de pájaro en la mano» y el segundo en «una voz dulce y un suspiro vano», como preludeo a la escritura, esta voz y este suspiro se concretizan en los tercetos en la voluntad de «decir» el nombre de la amada. En esta poesía descorporeizada, el

cuerpo aparece a través de metonimias, como en el poema «Nuca donde amanece» en el que el amor se encarna en la nuca de la amada, «alba, entre todas, única. / Si quiero recordarla, / profundamente pensaré en tu nuca» (44), o de modo fragmentado: «ver tus ojos», «sentir tus manos», «tu forma, en partes mínimas» (51-52). La voluntad de recomponer al ser amado como manera de recuperar el amor, es también una forma de edificar el mundo a través de motivos y de formas tradicionales. Así, el poema «Adiós» es un intento por fijar y reconstruir en la forma del soneto la memoria imprecisa de un cuerpo adolescente. Si el primer cuarteto plantea la amplitud del recuerdo por medio de enlaces y encabalgamientos que tejen la imagen vegetal de un «césped de alfombra», el segundo cuarteto introduce rupturas sintácticas que desintegran la imagen y alejan el recuerdo de las «remotas playas deslumbradas» (37).

En *Amor prometido* el amor es experiencia recordada o soñada que se encarna las más de las veces en una serie de motivos de filiación romántica que convocan el topos de la edad de oro y del paraíso perdido, emblemas de un tiempo primitivo donde reinaba la armonía entre el hombre, la naturaleza y los dioses, tiempo mítico asociado a la dicha como lo soñaron los románticos alemanes e ingleses y que sirve de refugio contra una realidad sombría. En el poema «Canción triste» el amor acaba con la desolación de un paisaje haciendo irrumpir un tiempo primaveral:

No sé si el tiempo gira,  
o si retorno yo;  
pero rosales de oro  
miro otra vez en flor,  
y en una fuente seca  
juega el agua y el sol.  
¡La primavera vuelve,  
corazón! (28)

El amor actualiza en numerosos poemas un mundo paradisiaco asociado a la dicha que toma la forma de una aurora o de paisajes

luminosos en flor, esos «jardines del sueño» (30) entrevistados en el poema «Primavera nocturna», y convoca un tiempo y un espacio que aparecen como contrapunto al proyectar una visión desoladora del presente.

El discurso amoroso interroga, por contraste, el presente, como indica el título del poema «Si ahora» que introduce una subordinada condicional que cuestiona el tiempo de la enunciación. La primera parte del poema se focaliza en fragmentos del cuerpo de la amada que podrían ser recreación de un tiempo asociado a la plenitud. Así, los ojos de la amada favorecen el acceso a paisajes primaverales: «Si ahora pudiera ver tus ojos, / ver en tus ojos un paisaje claro / como la nieve azul que cae» (51). Del mismo modo a través de las manos y de la voz del ser amado, el sujeto poético evoca la posibilidad de recuperar un tiempo edénico que surge por medio de un lenguaje saturado de imágenes contrastando con los motivos inversos de un «aquí y ahora» desolador, calificado como «páramo», «tierra de aridez» o «aire sin mariposas». Los indicadores gramaticales revelan cómo el sujeto poético espera la vuelta del amor en un paisaje inhóspito que coincide con la situación espacio-temporal de la escritura. El final del poema, acentúa el contraste y aleja por completo la posibilidad del amor: «Pero, no. El tiempo, sobre la tierra seca, / pasa; la libertad de lo azul no flamea» (52). La adversativa deja paso a un universo contrapúntico, caracterizado por la sequedad, el frío, la ausencia de libertad y el vacío:

¡Es el tiempo sin nadie,  
solo, con el color del aire frío!  
Su lento paso deslavaza el cielo.  
Su lento derivar recuerda  
oscuras cosas labios de sed,  
manos vacías, profundos ojos...

(Como éstos que hacia ti, sin protesta,  
oh desterrada, hacen gesto, interrogan...) (52-53)

El anhelo del amor sirve así para dejar al descubierto un presente desolador que ha perdido su color y su libertad de palabra como revelan los profundos ojos «sin protesta» y los labios sedientos. El final el poema plantea la ausencia de libertad y hacen del discurso amoroso el lugar de una sujeción y de una imposibilidad.

### LA ENUNCIACIÓN AMOROSA ENTRE ESTEREOTIPOY SILENCIO

En la inmediata posguerra, a través del amor, la poesía de Eugenio de Nora articula un discurso sobre el mundo y sobre los límites de la palabra poética. A la vez que retoma una tradición amorosa y una serie de símbolos poéticos tradicionales, Nora pone de manifiesto sus limitaciones y su desfase. Por medio de procedimientos como la anátesis quedan anulados tópicos como la eternidad del sentimiento amoroso que ya no tiene cabida en un mundo dominado por el llanto en el que la voz del sujeto poético se tiñe de tonalidades sombrías: «¡Amor de siempre; amor de nunca, / si existe el tiempo sin el llanto, / oye esta voz de arena y sombra!» (48). Como lo indica Víctor García de la Concha, los símbolos tradicionales en *Amor prometido* están acompañados a menudo de una expresión que remite a la caducidad: «la conciencia de la caducidad no impide, antes al contrario, sirve de estímulo, base y contrapunto al canto del amor en sus símbolos más tradicionales y en el esplendor que deriva de su propia debilidad: la rosa *fugaz*, la paloma *herida*, el clavel *trasnochado*» (600). Más allá de servir de estímulo, Nora muestra el carácter inoperante de esos símbolos en la poesía tras la guerra civil y la necesidad de renovar el lenguaje poético, en un movimiento similar al que emprende, en esos mismos años, Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso* al dejar al descubierto la pérdida de un mundo edénico, así como la imposibilidad de recuperar una palabra poética originaria que se revela hueca (Lecointre 146-168). En los primeros años cuarenta, la búsqueda de una palabra capaz de decir el mundo, que recurre tanto a los lugares comunes de la tradición amatoria como a la herencia poética inmediata, pone en

evidencia una estética trasnochada y la necesidad de un cambio de rumbo. Nora revela la inadecuación de una poesía estetizante basada en la imagen, que privilegia la analogía como modo de aproximación al mundo y que oculta el referente real. Así, en el poema «Después», último texto de la sección «Amor prometido», visiones oníricas de flores marinas irreales impiden al hombre acceder a la realidad manteniéndolo en una suerte de sueño ilusorio:

¡Qué dormido tú, el Hombre! Cómo vives  
persiguiendo la forma del anhelo,  
que no existe, que no... Cómo recibes  
ausencia solo y duelo.

Cómo sueñas visiones que se miran  
hermosas como flores en el mar,  
flores ardientes que a la luz expiran.  
y olvidas despertar. (61)

El poema denuncia la búsqueda de un ideal imposible que propicia visiones falaces por medio de un lenguaje estetizante que no permite al hombre enfrentarse a su presente. La desintegración de la palabra poética evidencia sus limitaciones:

O que... (¡silencio!), que el secreto,  
la mentira que halla  
los límites del esqueleto,  
en la sombra... (¡silencio! ¡Nunca! Calla....) (62)

La dificultad de acceder a un discurso capaz de representar el mundo queda plasmada en el silencio que no solo aparece como vocablo sino que se refleja también a través de los puntos suspensivos que evidencian la interrupción de la palabra y el mutismo que conlleva. Del mismo modo, los paréntesis dan visibilidad a la ruptura en la cadena gráfica (Anís 138). Permiten introducir en aposición un comentario que aparece en otro plano y que encierra, en este poema, todo lo que exige silencio y represión de la palabra, quedando la exhortación intensificada por la exclamación. El efecto aislante de los paréntesis hace surgir un espacio textual que puede considerarse al margen y

crea un texto que funciona a dos niveles, el de la frase y el de los segmentos internos a los paréntesis (Pétillon-Boucheron 125). Los paréntesis permiten articular en el poema dos mensajes simultáneos y opuestos: un discurso sobre el carácter engañoso del mundo y la condición humana, y un discurso que impide su formulación y que ordena silencio, es decir el enfrentamiento entre la voluntad de decir y la dificultad de hacerlo. Los paréntesis operan así una ruptura en el discurso e introducen un espacio al margen que evidencia, en el caso de Nora, las limitaciones de la enunciación en la inmediata posguerra, como lo ilustran los motivos del «espacio mudo» (52) así como el tema del canto silencioso que recorre el poemario. En el poema «Tristeza», la referencia entre paréntesis al canto «sin sonido» del pájaro herido evidencia ese canto de dolor que queda oculto, sin formulación, en el interior del poema:

en el cielo que se ahoga  
bajo el agua que no boga;  
hay como un pájaro herido,  
en el aire, en la maleza,  
(que cantara sin sonido),  
como un verso humedecido  
de tristeza,  
en la gran Naturaleza (58).

El silencio en la poesía amorosa de Nora puede remitir tanto a la represión impuesta por la censura, por la autocensura, así como a la ausencia de alternativas para un discurso amoroso que se debate entre el estereotipo, el legado de una herencia poética y el enmudecimiento: entre la repetición de una tradición que se revela hueca o la imposibilidad de una palabra libre. El discurso amoroso es sin duda el lugar de una tensión ineluctable entre el lugar común y la unicidad: el carácter único del ser amado se plasma a menudo mediante estereotipos a pesar de que el amor intenta inventar un lenguaje que le sea propio (Blondel 15). El poema «Cómo eres tú» plantea la problemática de la declaración amorosa, el «Te quiero», expresión, como indica Barthes en sus *Fragments*, que no permite la más mínima variación y

que no tiene alternativas (175-176). Es, según Barthes, a pesar de su carácter repetido y manido, un signo único y siempre renovado que pone a prueba el carácter reductor del lenguaje<sup>11</sup>. Así, en «Cómo tú eres» se contraponen la falsedad de una poesía evasiva que recurre a imágenes herederas del simbolismo y del surrealismo, y el carácter hueco y repetitivo de la declaración amorosa estereotipada:

¡Naranja del mar! ¡Qué mentira!  
Te quiero.

¡Rosal de los aires! Mi vida.  
Ya está  
acabando con otro *quererte*,  
el cantar. (50)

El poeta aparece como prisionero de un discurso estereotipado, desvirtuado por el uso y un lenguaje poético fundado en la analogía que oculta el referente real, y les opone el lenguaje del silencio como única alternativa:

¡Por una vez!  
¡Por una vez siquiera!  
Voy a ponerme a cantar sin palabras,  
mi vida, solo de estrellas.

Por una vez.  
¡Ay rosal de la luna!  
Y diré sin que nadie se entere, cosas tuyas. (49)

Rechazando toda una serie de lugares comunes y de metáforas para cantar a la amada, el sujeto poético plantea el silencio como nueva aproximación al ser amado. Evoca la potencia de una voz

---

11.«Imaginaire de l'Amour dialectisé ('réussi'): bien que répété, Je-t'aime serait à chaque fois un signe unique, et dès lors toujours nouveau. La dialectique consisterait à conquérir sans cesse des sens nouveaux à travers les mêmes signes et à triompher du pouvoir réducteur du langage» (Barthes, *Le discours amoureux* 399).

capaz de renovar el lenguaje amoroso y de sacarlo de los cauces de la tradición: «¡que salte mi voz y retumbe / en las tejas» (50). Y es que al lado de las palabras codificadas, subyace en el poemario de Nora otra visión del discurso amoroso como fuerza que escapa al lenguaje de la tradición, caracterizada por la sombra y el silencio. El poema «Eventail», cuyo título se disimula tras un término francés que significa abanico y que evoca también la comunicación amorosa, sugiere un amor que ha de ocultarse tras el peso de las normas y que tiene que inventar nuevos lenguajes:

Pero también sin luz el alba pura  
o la voz sin palabras al cantarte.  
Y el silencio también, para invocarte,  
como la sombra ciñe tu hermosura.

¡Noche y silencio, amor, cantan tu altura  
Noche era en mí cuando salí a buscarte,  
y en silencio y en noche habré de amarte  
¡intacto amor, callada fuerza oscura! (45)

El discurso amoroso puede ser para Nora el lugar donde se fragüe una nueva voz sustentada por la tensión entre la tradición amorosa, el legado de una poesía heredera del simbolismo vista como trasnochada, y el silencio de una palabra que carece de libertad en la España de la inmediata posguerra. El poema «Profecía», de la sección «Otros poemas», anuncia esa nueva voz que empieza a desprenderse del recurso a la tradición y rompe cauces al incluir versos de distintas medidas y tonalidades que vaticinan, a modo de «profecía», la poética posterior de Nora:

Nadie se admire si de pronto oye  
silbar las balas en el aire amargo.  
Yo soy de plomo, mi palabra es hierro:  
y canto así porque me da la gana. (73)

El amor es sin duda en la poesía de Nora de la inmediata posguerra el centro a partir del cual se construye un discurso poético que se sustenta en un primer momento de lugares comunes y de

una herencia poética. El amor permite recrear un tiempo edénico que no hace sino reflejar, por contraste, una visión sombría del presente. El poemario *Amor prometido* es revelador de la manera como, en la inmediata posguerra, una parte de la poesía del interior ajena al triunfalismo se reconstruye dentro de las limitaciones del lenguaje poético y adopta un sesgo existencial. Tras la guerra civil la escritura poética de Nora se forja en la tradición y en un campo aparentemente íntimo que va a permitirle no sólo evocar el amor sino también recuperar una palabra poética capaz de representar el mundo. La convención del discurso amoroso es así una vía de aproximación al mundo que permite proyectar una visión opaca y desoladora del presente que se hace eco del contexto de la época y que escapa a la censura al quedar circunscrita al ámbito de lo íntimo y de la ensoñación<sup>12</sup>. No cabe duda de que el tema del amor permite a Eugenio de Nora recuperar una palabra poética al convocar en un primer momento una tradición y un legado que lo inscriben en una continuidad. La poesía amorosa reposa en una serie de convenciones, de estereotipos, de lugares comunes, pero es también el campo que permite a la poesía de Nora edificarse. La poesía amorosa, tal vez por su carácter convencional y hueco, es lo que propicia el enraizamiento de un lenguaje poético cuyas limitaciones serán rápidamente reveladas. En *Amor prometido*, Nora ahonda en las posibilidades de un discurso amoroso que tiene como alternativas reanudar con una palabra poética truncada, recurrir a motivos tradicionales o caer en el silencio, un mutismo que revela la crisis de la palabra y las limitaciones de un discurso amoroso dividido entre estereotipo e imposibilidad. El discurso amoroso en el primer poemario de Nora es así el lugar de una doble limitación: la de una palabra que carece de libertad para cantar el amor en todas sus dimensiones y el sometimiento a una tradición amatoria de la que es difícil sustraerse. No cabe

---

12. Los expedientes de censura conservados en el archivo AGA (Alcalá de Henares) de *Amor prometido* (nº 3118/46) y de *Cantos al destino* (nº5298/45) no contienen ninguna reserva en cuanto a la publicación de los poemarios.

duda de que la temática amorosa permite articular un discurso con tintes ideológicos y una reflexión metapoética. Al decir el amor, la palabra se dice a sí misma y dice el mundo. Así, el discurso amoroso «funciona siempre como significante de otro discurso con el que puede fingir no tener ninguna relación pero que en realidad lo condiciona por completo» (AA. VV., *Le discours amoureux* 13). Lejos de ser un libro menor y estetizante, *Amor prometido* es un poemario que mira hacia el pasado y evidencia una poética clausurada a la vez que muestra la necesidad de fraguar una nueva voz, portadora, a partir de entonces, de una evidente tensión social, como revela el poema que sirve de pórtico a *Cantos al destino*, «Otra voz» (13-15), considerado como «puerta metapoética hacia una poesía comprometida» (Martínez Fernández 132). Si el amor es proyección del sujeto poético que se siente atraído, arrebatado por el ser amado, en la poesía de Nora a partir de *Cantos al destino*, será proyección hacia los demás, en una poética en la que la pasión y su impulso movilizador se pondrán al servicio de lo social.

#### OBRAS CITADAS

AA. VV., *Le discours amoureux: Espagne, Amérique Latine*. Groupe de recherche Discours et Idéologie. Paris: Publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1986.

Abellán, M. L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Anis, J. *L'écriture: Théories et descriptions*. Paris: Éditions Universitaires, 1988.

Barthes, R. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

—. *Le discours amoureux. Séminaire à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*. Paris: Seuil, 2007.

Blondel, E. *L'amour. Introduction, choix de textes commentaires vade-mecum et bibliographie*. Paris: GF Flammarion, 1998.

Boetsch, H. L. *Del vanguardismo al nuevo romanticismo a través de la obra de José Díaz Fernández*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.

- Cano Ballesta, J. «La utopía del ‘amanecer’ y del ‘imperio’ en la retórica falangista». *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994. 21-56.
- . *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Flores, M. J. «La revista *Garcilaso*». *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes XVI* (2008): 171-199.
- García de la Concha, V. *La poesía española de 1935 a 1975* (Vol. II). Madrid: Cátedra, 1992.
- García Lorca, Federico. *Romancero gitano. Poema del cante jondo*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- García Méndez, M. J. *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*. León: Junta de Castilla y León, 2003.
- Lecointre, M. *La senda de Velintonia. Aproximaciones al magisterio de Vicente Aleixandre (1939-1959)*. Münster: Lit Verlag, 2012.
- Martín Gaité, C. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martínez Fernández, J. E. «Poesía y metapoesía en Eugenio de Nora». AA.VV., *Homenaje a José María Cachero. Investigación y crítica. Creación* (Vol. III). Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. 127-144.
- Nora, E. de. «Aleixandre renovador». *Corcel* 5-6 (1944): 95-96
- . *Amor prometido*. Valladolid: Halcón, 1946.
- . *Cantos al destino*. Madrid: Editorial Hispánica, 1945.
- . «Mundo a solas», *Correo Literario* 1 (1 de junio 1950): 10.
- . *Poesía (1939-1964)*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1975.
- . Entrevista *El Urogallo* 43 (diciembre 1989): 12-21.
- . *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Pétillon-Boucheron, S. *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret doublé*. Louvain-Paris: Editions Peeters, 2002.
- Ribes, F. *Antología consultada de la joven poesía española* (ed. Facsímile). Valencia: Prometeo, 1983.
- Soladana Carro, A. *La poesía de Eugenio de Nora*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1987.
- Wahnón, S. *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*.