

EL VERBO CAUTIVO

APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA

Amelia de Paz



60 AÑOS
CELL

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL VERBO CAUTIVO
APROXIMACIÓN A LA POESÍA
DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA



s e r i e

LITERATURA

DEL EXILIO

ESPAÑOL

10

Consejo Editorial

Carlos Blanco Aguinaga

Arturo Souto Alabarce

James Valender

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL VERBO CAUTIVO
APROXIMACIÓN A LA POESÍA
DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA

Amelia de Paz



EL COLEGIO DE MÉXICO

861.6

D668paz

Paz, Amelia de, 1968-

El verbo cautivo : aproximación a la poesía de Juan José Domenchina / Amelia de Paz. – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.

238 p. ; 22 cm – (Serie Literatura del Exilio Español ; 10).

ISBN 968-12-1307-6

1. Domenchina, Juan José, 1898-1959 – Crítica e interpretación. I. t.

Cubierta: retrato de Juan José Domenchina por José Moreno Villa, 1939

Primera edición, 2007

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 968-12-1307-6

Impreso en México

ÍNDICE

Siglas	9
Presentación	13

PRIMERA PARTE

POÉTICA

1. TEMAS DE LA POESÍA DOMENCHINIANA	19
El destierro, 19. Platonismo, 28. Insuficiencia del lenguaje, 33. Creación poética, 35. Nihilismo, 38. Estoicismo y probidad moral, 40. El amor y la mujer, 44. Naturaleza y concepción del tiempo, 50. Idea de Dios, 53	
2. ÍNDOLE DE SU FANTASÍA	63
Símbolos de la pérdida de identidad, de la frustración y de la angustia, 64. Imágenes arquetípicas, 83	
3. MÍMESIS	87
Lemas, dedicatorias, prólogos, 88. Referencias puntuales, recreaciones y ecos, 92. Lugares comunes y frases proverbiales, 98. Discreción y cansancio, 101. Mitología clásica, 104. Alusiones bíblicas, 112. Leyendas mexicanas, 115	

SEGUNDA PARTE

RETÓRICA

4. EL LÉXICO	119
Propiedad lingüística y claridad poética, 121. Vocabulario fisiológico, 124. Nombres abstractos, 127. Mecanismos de sustantivación y generalización, 129. Expresión de la cualidad, 133. Conservadurismo innovador, 136. Reacciones, 137	
5. CONCEPTISMO	141
Primer ejemplo, 143. Paronomasia, 147. Variación flexiva e iteración, 154. Inmutación y transmutación, 158. Relajación semántica, 158. Conceptismo múltiple, 159. Sinonimia, 160. Oposición semántica, 161. Segundo ejemplo, 164. La seducción del vocablo. Frialdades y hastío, 165	
6. EL RITMO	171
El soneto, 172. Endecasílabo, 179. Consonancias, 181. Número de rimas, 193. La décima, 197. Versolibrismo y tradición, 203	
Conclusión	207
Bibliografía citada	209
Índice de poemas domenchinianos citados	219
Índice onomástico	235

SIGLAS

Las referencias abreviadas a obras de Domenchina se efectúan por medio de las siguientes iniciales:

3EJ	<i>Tres elegías jubilares</i> (México, 1946)
9Sy3R	<i>Nueve sonetos y tres romances</i> (México, 1952)
CA	<i>La corporeidad de lo abstracto</i> (Madrid, 1929)
Cge	“Cinco glosas excéntricas” (<i>ap.</i> Ernestina de Champourcin, <i>Cántico inútil</i> , Madrid, 1936)
Cpi	“Cuarenta poemas inéditos de Juan José Domenchina” (<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i> , México, LIII, 1, 2005, pp. 129-161)
D	<i>Destierro</i> (México, 1942)
Déd.	<i>Dédalo</i> (Madrid, 1932)
DPE	<i>Del poema eterno</i> (Madrid, ¿1917?)
E	<i>El extrañado, 1948-1957</i> (México, 1958)
EB	<i>Elegías barrocas (1933-1934)</i> (sección de PC)
EU	<i>Exul umbra</i> (México, 1948)
IS	<i>Las interrogaciones del silencio</i> (Madrid, 1918)
M	<i>Margen</i> (Madrid, 1933)
OP	<i>Obra poética</i> (Madrid, 1995)
PA	<i>Perpetuo arraigo (1939-1949)</i> (México, 1949)
PC	<i>Poesías completas (1915-1934)</i> (Madrid, 1936)
PdS	<i>Pasión de sombra (Itinerario)</i> (México, 1944)
PE1922	<i>Poesías escogidas. Ciclo de mocedad, 1916-1921</i> (Madrid, 1922)
PE1940	<i>Poesías escogidas (1915-1939)</i> (México, 1940)
PyFI	<i>Poemas y fragmentos inéditos, 1944-1959</i> (México, 1964)
SD	<i>La sombra desterrada</i> (México, 1950)
TEJ	<i>Tercera elegía jubilar</i> (México, 1944)
TF	<i>El tacto fervoroso, 1929-1930</i> (Madrid, 1930)
TN	<i>La túnica de Neso (novela)</i> (Madrid, 1929)

Las citas de poemas remiten a la numeración de la *Obra poética* (Madrid: Castalia, 1995), anteponiendo las siglas del poemario correspondiente. Las composiciones incluidas en *El diván de Abz-ul-Agrib* (México: Centauro, 1945) y *Poemas y fragmentos inéditos, 1944-1959* (México: Ecuador 0° 0' 0", 1964), ausentes en la *Obra poética*, se designan con el número de página de tales libros. Los extractos de inéditos y autógrafos domenchinianos llevan la signatura de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) o de la mexicana Capilla Alfonsina (Cap. Alf.). Referencias bíblicas, grecolatinas y a otros clásicos se dan, salvo excepción, de forma sintética. En cuanto al nombre del poeta, se consigna en las notas por lo común con sus iniciales (JJJ).

Y del sentir infinito
sólo quedará lo escrito
—sombra de sombras—, si queda.
¡Barro de una polvareda
que no levantó el proscrito!

(J.J. Domenchina, *Destierro* 412, vv. 6-10)

PRESENTACIÓN

Lo primero que se advierte al leer la poesía de Domenchina en orden cronológico es la quiebra no solo vital, sino estética, que para él supuso la guerra civil. El hecho es tan notorio que no necesita ser probado. Es asimismo moneda corriente el contraste entre la variedad de su producción de preguerra y la uniformidad de la escrita en el exilio. Tal dicotomía puede satisfacer el prurito catalogador del estudioso, pero desvirtúa la apreciación de esta poesía en sus aspectos evolutivos y constituye un legado no exento de riesgos: el que nos ocupa es a nuestro juicio uno de esos casos en que la solución de continuidad es solo aparente. Porque más allá de las dos épocas, delimitadas por el paréntesis bélico, que presenta la trayectoria de Juan José Domenchina, una misma tonalidad emotiva —intensificada, o si se quiere, decantada a partir de 1939— vertebra su poesía de principio a fin. Esa noción se puede formular de diversas maneras que irán apareciendo a lo largo del presente estudio, pues diversas son también sus facetas. Pero si tuviéramos que abarcarlas en una cifra, por ahora esta bien podría ser la *frustración*. La de Domenchina es una poética de la frustración antes incluso de que su avatar personal lo relegue a la condición, de por sí frustrante, de exiliado.

El destierro, como es sabido, es una de las piedras de toque del ser humano. “O aniquila al hombre, o contribuye en grado máximo a su formación” —decía de él Jakob Burckhardt, rozando el abuso retórico.¹ No es menos cierto que afecta a los hombres, y a sus obras, en muy diversa medida. Causas y efectos son inconmensurables en las ciencias humanas. A quien observa la agónica obsesión que para Domenchina significó el exilio le acecha la tentación de pensar que no podía haber sucedido de otro modo, tan perfecta resulta la conjunción de poeta, asunto y expresión. Pero la necesidad no es tal; el resultado de la causa era imprevisible. No todos los autores

¹ J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducción de Ramón de la Serna y Espina (Buenos Aires: Losada, 1944; ed. orig. alemana, 1860), 2ª parte, cap. I, p. 114.

exiliados escriben poesía desarraigada; para quienes lo hacen, no siempre el destierro constituye su única razón de ser, ni siquiera tiene por qué tratarse de la principal; no todos conciben el destierro como una experiencia aflictiva en grado sumo. No todos son Ovidio. Se ha mitificado no poco el exilio, campo feraz para la efusión sentimental. Por referirnos solo a poetas españoles de la generación de Domenchina que compartieron con él un destino mexicano, ninguno, ni los que pasan por prototipos del destierro, llega a la exclusividad con que Domenchina se consagra a rumiar su soledad de España. Pero es que para otros el alejamiento forzoso dista mucho de constituir un trauma: a alguno, incluso, México acaba compensándolo con creces de la privación del suelo natal. En Ernestina de Champourcin, sin ir más lejos, la comunidad de vivencias con su esposo Juan José no se traduce sino en una muy tenue presencia del exilio en su poesía, menor de lo que un título tardío puede dar a entender.² En otros es insignificante o nula. Y aun habría que descontar a los que, consciente o inconscientemente, acuden al filón del destierro para extraer la materia retórica con que cubrir otras lagunas.

Pero Domenchina se desliga de todo, renuncia a vivir cuando abandona su patria.³ Él sí que hubiera podido suscribir los versos ovidianos:

Cum patriam amisi, tunc me periisse putato!
Et prior et gravior mors fuit illa mihi.⁴

Posiblemente es vano el afán de averiguar los motivos. La guerra, “consumidora de hombres” según la fórmula homérica (*Iliada*, X, 78), vivida tan conscientemente como Domenchina la vivió, dejó su espíritu deshecho. De ello hay numerosos testimonios en los primeros años cuarenta. Bastarían para justificar la actitud del hombre. Sucede que ese hombre es un poeta. Y como tal, se vuelca en su obra, que ya solo puede cantar y recantar un tema único. Domenchina se ha descubierto dolorosamente a sí mismo, en apren-

² *Primer exilio* (Madrid: Rialp), publicado en 1978, a los setenta y tres años de edad de la autora, y después de seis de residencia en Madrid tras su regreso definitivo del exilio. En su primera sección evoca episodios biográficos de las etapas de guerra, destierro en Francia y llegada a México.

³ “...Yo, como hombre, soy, desde 1939, un difunto: un español muerto de guerra civil, como tantos otros” (JJJ, “¿Dos entrevistas? ¿O una sola entrevista en dos tiempos? El mismo hombre —Juan José Domenchina— a lo largo de 22 años”, ms. 22.262/3 BNM, f. [4]).

⁴ Ovidio, *Tristia*, III, 3, 53-54.

dizaje esquileo; al que es, que —en contra de lo que él piensa— no es otro que el que era: un exiliado *ab origine*. El mayor espejismo del autor como crítico de su propia obra consiste en haber creído que con el destierro moría su verdadero ser, cuando lo que hizo fue ponerse de manifiesto su prístina condición de exiliado.

Exiliado del sentido desde sus comienzos. Expulsado desde su adolescencia precoz del paraíso de la heideggeriana “verdad del ser” anterior al romanticismo. Apátridas somos en cierto modo todos después del romanticismo, la mayor convulsión ideológica de la edad contemporánea en Occidente. Esa es su herencia, en cuyo origen se sitúa la inquietud por la inefabilidad del lenguaje, que acabó por desahuciar al europeo de su íntima morada lingüística. Domenchina no solo no escapa a esa influencia, sino que, en cuanto poeta, actúa como involuntaria o voluntaria (más bien se diría lo primero) caja de resonancia de ese estado espiritual. La poesía de Domenchina, en su conjunto, no constituye sino un episodio de romanticismo residual, y sus raíces hay que rastrearlas en la desconfianza hacia los procedimientos expresivos, como intentaremos mostrar a lo largo de las páginas que siguen: a la poética de la frustración corresponde una retórica de esa forma aún más dolorosa de frustración que es el consuelo vano. Toda la obra de Domenchina es una búsqueda fracasada y una constatación de ese fracaso: antes de la guerra, en forma de especulación metafísica baldía; después, en forma de canto a la patria enajenada, canto que lo es de lamento, de elegía, por una pérdida que se sabe irreparable. El contenido reiterativo de su poesía posterior a 1939, provocado por los azares que condujeron a Domenchina al exilio, adquiere así una dimensión esencial: consecuencia de un destierro fortuito y real, de un lugar localizado geográficamente (España, Madrid), es la concreción de un destierro metafórico, anterior a aquel y consustancial al poeta: la proscripción irrevocable del edén de la inocencia lingüística, del verbo confiado.

Hay en la poesía domenchiniana, desde el primer momento, un recelo no disimulado hacia la eficacia epistémica de la palabra, inseparable de la aspiración a alcanzar el conocimiento por medio de esta. En tiempos en que también la filosofía del lenguaje, a la zaga de Nietzsche, explora esos pagos con métodos conceptuales, el poeta examina la validez del instrumento poético. El resultado es negativo: las palabras no sirven. La noción del fracaso de la poesía no desaparece años después en México, sino que se trasmuta en el fracaso personal del expatriado —del poeta arrancado de su tierra y aferrado desesperadamente a un idioma insuficiente. Tras muchas vueltas a

los vocablos, tras extenuarse el poeta en el inútil afán de tejer con ellos una red protectora que amortigüe su caída, al cabo, solo le resta callar: la entrega final de Juan José Domenchina a Dios en *El extraño* (“Te devuelvo mi voz...”, E 696) es ante todo una renuncia metalingüística, actitud con precedentes ilustres en la poesía de Charles Baudelaire y en la construcción filosófica de Wittgenstein. A esa luz puede entenderse su pretendida conversión religiosa, su humildad final tras la *hybris* sostenida a lo largo de su existencia: la de intentar aprehender la realidad con el pobre recurso verbal del poeta.

En la primera parte estudiaremos cómo la visión domenchiniana del mundo se constituye en sustancia poética: cuáles son los temas en que se articula esa *Weltanschauung*, cuál el material simbólico que la conforma, cómo la tradición se inserta en ella. Invención, pues, e imitación. En la segunda, el soporte verbal que da cuerpo a esa materia expresiva, atendiendo a los tres procedimientos retóricos más sobresalientes en nuestro autor: vocabulario, agudeza y métrica.

PRIMERA PARTE

POÉTICA

1. TEMAS DE LA POESÍA DOMENCHINIANA

EL DESTIERRO

Decía Leo Spitzer que “las *ideas* expresadas por el poeta no son otra cosa más que uno de los rasgos superficiales en una obra artística”.¹ Como correctivo a la actitud ingenua de primar en la poesía los contenidos, la afirmación es útil. Pero, por contrapartida, lleva en sí el germen de todos los excesos formalistas (y cabe pensar, pasada la euforia de estos, si el remedio no habrá sido peor que la enfermedad). En determinados poetas, las ideas expresadas conducen directamente al tuétano, a esa alma que Spitzer pretendía alumbrar más allá de todo lo perceptible. Se las sitúe o no en la superficie, son el alma misma de cierta poesía: también el alma puede estar a flor de piel o no ser más que una vacua metáfora inmanentista. El veinte ha sido un siglo maniqueo en materia de crítica literaria, lastrado por antinomias seculares. La exaltación de la forma se ha logrado en más de un caso a costa de menospreciar la importancia de los significados poéticos, o de desvirtuarlos, primando su valor estructural sobre el referencial; estos, a su vez, han sido reivindicados incluso hasta la demagogia. La escisión, ciertamente, no es nueva, ni tampoco su opuesto; el binomio fondo-forma, como la concepción unitaria de los dos componentes del signo literario que en nuestro tiempo ha tenido en Croce o Eliot algunos de sus más acreditados valedores, están ya en las preceptivas antiguas. Para la propia reflexión estética, el peso de tal planteamiento dual puede constituir una rémora que dificulte el avance, conduciendo en no pocas ocasiones al razonamiento circular, a la obviedad y a incertidumbres paralizadoras. Ciertamente existe un tipo de poesía que constituye una apoteosis de la forma; triste del poeta, sin embargo, que no tenga nada que decir: sin pensamientos, las palabras jamás consiguen elevarse.² Domenchina no pertenece a esa clase de ingenios que

¹ *Lingüística e historia literaria*, traducción de José Pérez Riesco (Madrid: Gredos, 1955), pp. 37-38.

² “Words without thoughts never to heaven go” (W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 3, 98).

hipertrofian uno de los dos planos en menoscabo del otro; la eficacia de su poesía reside en la conjunción sopesada de significantes y significados, en una sólida necesidad recíproca que refrena por igual impulso parnasiano y desbordamiento afectivo, las dos fuerzas contrarias que continuamente se disputan un temperamento nada tibio como el de Domenchina. (Y allá en el punto de confluencia de ambas, el misterio de la creación poética que al crítico corresponde indagar antes que nada, como quería Dámaso Alonso). Forma potente; contenido nunca irrelevante. Ni siquiera *Dédalo*, la inmersión de Domenchina en los albañales del espíritu y su experimento más arriesgado en todos los sentidos, vulnera ese equilibrio que bien se puede calificar de clásico.

Cuanto más inmaduro es un poeta, posiblemente más se siente en la obligación de decir algo. En Domenchina la etapa de exploración del universo temático disponible dura hasta la guerra civil —o algo antes, hasta *Margen* (1933) y las *Elegías barrocas* (1933-1934), si aguzamos un poco más la vista. Durante más de tres lustros, el autor se aplica concienzudo a la tarea de someter el vasto mundo a su pluma. Pero llega la guerra, y el lírico calla, mientras otros prodigan consignas en verso. La guerra —“un siglo por lo menos concentrado en unos cuantos años”, en palabras de Juan Ramón Jiménez—³ remueve los cimientos domenchinianos. Tras ella, a partir de 1939, Domenchina se convierte a su pesar en poeta de tema casi único: el destierro. Tema capital, indisociable de la conciencia creadora, de los que bastarían para desmentir la frase de Spitzer con que encabezamos este capítulo. Asunto universal como pocos que en España, donde tan honda es la experiencia histórica del exilio, no parece haber tenido un eco literario a la altura de las vivencias acumuladas, si atendemos a la historiografía habitual.

El destierro no es el tema de nuestro primer poema épico, aunque tal como nos ha llegado comience con uno. No lo es en la lírica de desterrados preclaros como Garcilaso, Lope o Quevedo. Tampoco en Espronceda. Ni en sentido estricto lo es en Unamuno, a despecho de los denuestos prodigados desde Fuerteventura contra el dictador y de la clara carretera de Zamora... Se lo ha querido ver en Alberti, Prados o Cernuda, pero no en todos ellos el aserto resiste por igual el examen detenido, o se basa, cuando tiene alguna probidad, en un empleo abusivo del término *exilio*. La comparación imparcial entre sus respectivas obras y las de otros autores desatendidos como el que aquí estudiamos posiblemente determinaría en qué medida ello es cier-

³ *Guerra en España (1936-1953)* (Barcelona: Seix Barral, 1985), p. 55.

to y contribuiría a poner a cada cual en su sitio, en beneficio de todos. No conocemos en nuestras letras ningún caso de consagración exclusiva al destierro comparable al de Juan José Domenchina (tal vez sólo un autor del siglo XVII, Antonio Enríquez Gómez, pueda equipararse en la calidad del sentimiento; no en la constancia, ni en la cifra de poemas dedicados al asunto).⁴ Apreciación que acaso solo se deba a miopía de quien esto escribe. Pero como poeta por excelencia del exilio español de 1939 tuvieron a Domenchina reputados críticos de su generación (Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego...), aunque sólo el último se ocupara de reivindicarlo.⁵ La infausta recepción de Juan José Domenchina no es sin embargo el objeto de estas páginas: aquí nos interesa destacar no la falta de posteri-

⁴ Presumiblemente, el primero en establecer un paralelismo entre ambos fue Gerardo Diego: “Creo que definitivamente el poeta Domenchina, el hombre Domenchina, se ha encontrado hasta su más honda raíz al excavar en su exmatriación. ¿Conoce usted los versos de destierro del judío Enríquez Gómez? Son con los de usted los más intensos y sobrecogedores que sobre ese tema conozco” (G. Diego, carta a JJD fechada el 27 de noviembre de 1950, *ap. V. Aleixandre et al., Cartas a J. J. Domenchina*, edición de Amelia de Paz, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1997, p. 34). Es poco probable que Domenchina pudiera tener acceso a las *Academias morales de las Musas* (Burdeos: Pierre de la Court, 1642), donde se recoge la poesía de destierro de Enríquez Gómez; si lo hizo, no parece que la obra haya tenido eco explícito en su propia poesía. Acerca de Enríquez Gómez escribió Vicente Llorens: “Nostálgico como pocos de su país natal —suya es una de las más dolorosas elegías de destierro que se han escrito en español...” (*La emigración republicana*, *ap. AA. VV., El exilio español de 1939*, tomo I, Madrid: Taurus, 1976, p. 33); se referirá a la composición “Cuando contemplo mi pasada gloria” que citamos más adelante. A su lado no desmerecen las *Tres elegías jubilares* domenchinianas, la última de las cuales comparte con aquella el molde clásico de la tercía rima.

⁵ Vicente Aleixandre acuñó la fórmula más definitiva, que en su tiempo no traspasó la confidencialidad epistolar: “A veces pienso leyéndole a Vd. que el hecho desdichado de su lejanía de España ha sido un bien para España, porque él le ha regalado a su lengua y a su literatura la obra que Vd. ha realizado, la poesía del presente destierro, que sin Vd. no hubiera existido. Cruel juicio, ¿verdad? El enriquecimiento que la poesía española le debe a Vd. es de los más evidentes, y Vd. aporta, con conmovedora belleza, con completa personalidad, una posición espiritual que suena en nuestra poesía con eminencia y con novedad, con un latido que es indispensable percibir para el conocimiento completo del hombre español. Qué enormemente representativa es su poesía de Vd. y cuánto ensancha Vd. el ámbito de la poesía española, a la que añade Vd. una provincia entera, y se pueden contar con los dedos los que tal han hecho en la historia de nuestra lírica” (V. Aleixandre, carta a JJD del 13 de marzo de 1950, *ap. V. Aleixandre et al., Cartas a J. J. Domenchina*, ed. cit., p. 82). “De toda la obra poética de los españoles exiliados, [...] ninguna ahonda tanto en la entraña del dolor del extrañamiento, ninguna crece tan alta en poesía de verdad como la de Juan José Domenchina”, afirma a su vez Gerardo Diego (*ap. JJD, El extrañado y otros poemas*, Madrid: Rialp, 1969, p. 7).

dad del lírico del destierro, sino la escasez de precedentes en la literatura vernácula. Cuando Domenchina toma el campo del exilio como asunto poético lo encuentra prácticamente virgen en la literatura escrita en su lengua. Ese vacío tiene sin duda sus ventajas, pero también puede haber contribuido al ensimismamiento, rayano en el solipsismo, que caracteriza a la poesía domenchiniana de madurez.

En un bello y documentado estudio, Claudio Guillén ha repasado a escala universal la tradición literaria del exilio; de las dos líneas cuya trayectoria analiza (la cínico-estoica o adaptada y la ovidiana o inconformista), Domenchina pertenece a la segunda, sin matices ni zigzagueos.⁶ No sabemos si Juan José conocería tempranamente las *Tristezas* de Ovidio, uno de cuyos versos citó y glosó en el encabezamiento de su último libro, *El extrañado* (1958).⁷ Sea como fuere, las numerosas afinidades que existen entre la poesía de destierro domenchiniana y la del proscrito de Tomi no han de provenir de contagio literario, sino de la similitud en sendos modos de encarar esa experiencia vital, a pesar de la disparidad de circunstancias que acompañaron el destierro de cada cual. No hay *carmen et error* personal alguno en el origen de la expatriación de Domenchina, sino la mayor diáspora de la historia de España. El abandono forzoso de su país constituyó para Domenchina, como hubo de serlo para muchos otros, un acontecimiento brutal, de consecuencias trascendentales: desde ese momento, todo lo demás pasa a un segundo plano; el exilio se impone. Domenchina sólo vive para volver:

Donde vamos —vivimos
por y para volver— nadie se engaña.
Seremos lo que fuimos.
Volveremos, entraña
partida, a ser España —y solo España.
(Primera elegía jubilar, vv. 981-985)

⁶ *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (Barcelona: Quaderns Crema, 1995). Ha sido recogido en el libro del mismo autor *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada* (Barcelona: Tusquets, 1998, pp. 29-97). Aunque la última parte versa sobre el exilio republicano español, no se menciona a Domenchina.

⁷ JJD: "...Si es que puede morir quien ya está muerto (Ovidio). (El autor de las *Metamorfosis*, proscrito por Augusto, concluye la cuarta elegía del libro primero de *Los Tristes* [sic] con estas palabras: ...si modo qui perit non perisse potest. Y su duda sigue en pie. Porque, después de veinte siglos, no se sabe aún si puede ya morir ese muerto vertical y sin tierra que es el desterrado)" (*Obra poética*, II, edición e introducción de Amelia de Paz, Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1995, p. 302).

Eso, mientras dura la esperanza —los versos transcritos son de 1940, cuando la incertidumbre de la guerra mundial alimenta entre los exiliados españoles la ilusión de la provisionalidad del destierro. Pero la esperanza es corta, y ya en *Pasión de sombra*, de 1944, aparece atenazada por el agüero inquietante del cuervo de Poe:

En su agorera convicción imita
mi doble desaliento persuadido
de que “nunca” la tierra que he tenido
podrá tenerme en pie, que está proscrita.
(PdS 467, vv. 5-8)

Domenchina, como Ovidio, no regresará nunca. Más arriba recordamos la identidad ovidiana entre exilio y muerte; también para Juan José Domenchina la ecuación tiene la doble validez traslaticia y literal: destierro que es una metafórica muerte en vida —curiosamente no para el débil o el insensato, sino por el contrario “en el cuerdo y fuerte”, según había precisado tres siglos atrás Antonio Enríquez Gómez—,⁸ y destierro que perdura hasta la muerte física. Más aún: destierro que se adueña de la propia muerte, desnaturalizándola, impidiendo la consumación al igual que impidiera la plenitud vital:

Para que muera a mi sabor, tranquilo,
ponedme en mi lugar, dadme mi suelo,
¡no me dejéis también la muerte en vilo!
(SD 636, vv. 12-14)

Muerte y vida frustradas. En el prólogo a sus *Tres elegías jubilares* (1946), el autor ha descrito, con exactitud solo superada por sus propios versos, el cariz de “su tragedia intransferible”.⁹ Porque intransferible es, a su juicio, la

⁸ A. Enríquez Gómez: “...vbo asunto a la ausencia de la Patria, / destierro, no, pues en el cuerdo y fuerte / no viene a ser destierro sino muerte” (encabezamiento de “Quando contemplo mi pasada gloria”, *Academias morales de las Musas dirigidas a la Magestad Cristianísima de D. Ana de Austria, Reina de Francia y de Navarra, por Antonio Henríquez Gomes*, ed. cit., pp. 58-59).

⁹ “Esta es su tragedia intransferible; su tragedia de *individuo*, roto por la adversidad en dos medios seres frustrados que vegetan: uno, oculto, preso y al abrigo de un ayer imprescriptible, en los despojos de su patria enajenada; y otro, precedido, que es sombra, remedo, parodia o doble de su existir maquinal, y que se inhibe —esperando su sazón

vivencia del exilio, lo cual no impedirá que dedique dos decenios a diseccionarla de mil suertes en varios centenares de poemas, sin esperar que estos tengan eco inmediato.¹⁰ Madrid, su ciudad natal, es en su memoria lo que para Ovidio Roma y aunque, a diferencia de este, no aspire a enviar a ella ningún libro como emisario de sus cuitas,¹¹ tras su imponente esfuerzo testimonial en apariencia vano, hay un anhelo de posteridad:

...Escribe tu agonía
—el esqueleto de tu muerte al día—,
porque te sobrevive tu escritura.
(PdS543, vv. 2-4)

Sublimada la circunstancia adversa, Domenchina escribe, como Tucídides, para siempre, pero un “para siempre” harto incierto y restringido en periodo hipotético:

Y del sentir infinito
sólo quedará lo escrito
—sombra de sombras—, si queda.
(D 412, vv. 6-8)¹²

española— en un destierro absoluto, de hombre desistido, porque se propone no vivir —porque no se pliega a vivir interinamente— hasta que pueda recobrar su vida íntegra de español en España” (JJJ, *OP* II, p. 136). El prólogo, de cuyos dos últimos párrafos Jacques Issorel ha escrito con razón que “d’une intensité insoutenable, devraient figurer à la première page d’une anthologie de l’exil, tant le poète y exprime de façon définitivement exacte et belle sa tragédie d’*Espagnol perdu*” ([reseña de la *Obra poética* de JJJ], *Bulletin Hispanique*, t. 98, 1996, p. 237), no tiene en efecto desperdicio. La idea de la disociación irreparable que provoca el exilio es constante en la poesía domenchiniana, como veremos a continuación y al analizar algunos de los símbolos que la representan (la sombra, el doble, el eco, la huella...).

¹⁰ JJJ: “—No nos engañemos, querido Morales. La poesía interesa poco y a muy pocos. Además, el tema casi único de mi avatar mexicano (el destierro, mi soledad de España) es lógico que no apasione a unos hombres que, por fortuna para ellos, pisan la tierra firme de sus mayores, esto es, tierra propia. La tragedia del extrañamiento solo puede conmover a los que viven en el exilio” (“¿Dos entrevistas...?”, *loc. cit.*, f. [4]).

¹¹ Ovidio: “Parve —nec invidio— sine me, liber, ibis in Urbem” (*Tristia*, I, 1, 1); “Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse” (*ibid.*, I, 1, 3); “Vade, liber, verbisque meis loca grata saluta” (*ibid.*, I, 1, 15); “Contingam certe quo licet illa pede” (*ibid.*, I, 1, 16).

¹² “Mis libros son una respuesta espiritual, lírica, a una agresión moral y material, totalmente inhumana, que quiso aniquilarnos. Si la réplica es exacta, y lo permite la bomba de hidrógeno, hallarán el eco ulterior que buscan. Las adhesiones inmediatas

A tal intento de dejar constancia de su caso se reduce el interés del poeta por el mundo externo; el resto es introspección. Aunque el autor atienda ocasionalmente a otras facetas del exilio, como la política —materia parcial de sus *Tres elegías jubilares*—, su principal objeto es la repercusión del destierro en el individuo, la transformación de la conciencia por obra del desarraigo. Retratos de la psicología del exiliado, en sus varios matices, se cuentan por docenas en la obra poética:

Así sufro mi infierno de interino
sempiterno en mi huella...
(PdS 541, vv. 12-13)

Mi pausa embarazosa, de quitado
de en medio —de su medio— en medio exíguo,
no puede decidirse con su ambiguo
estar de más, sin puesto y apostado...
(PdS 540, vv. 5-8)

La tendencia conceptuosa de esta poesía proporciona en más de un caso el chispazo inventivo: los versos que acabamos de citar están escritos el 22 de febrero de 1944, si atendemos al epígrafe que el poema lleva en *Pasión de sombra*. El día 23 Domenchina no firma verso alguno; entre el 24 y el 26 compone cuatro sonetos más, en uno de los cuales (PdS 542), que reproducimos completo más adelante, aprovecha las posibilidades semánticas de la palabra “puesto”. Y el día 27, surge una nueva asociación, larvada igualmente en el último verso de arriba, esta vez a partir de “apostado”:

Me puse al margen, o me di de lado,
en mi sombra perenne, que repite
la jugada al azar y sin envite
donde estoy, entre apuestas, apostado.
(PdS 545, vv. 1-4)

La estructura sintáctica con que remata esta estrofa (perífrasis resultativa con inciso locativo o modal) es característica de Domenchina, y se apro-

que, a pesar de todos los pesares, me llegan, las acepto como dádivas, enteramente graciosas, de la divinidad”, confiesa en “¿Dos entrevistas...?”, *loc. cit.*, f. [6].

vecha a menudo para la confidencia emocional en forma lapidaria, de contenido desolador e irrevocable:

Que aquí, donde te puso el maltraído
existir que conllevas, evitado,
estás, sin desmentirte, desistido.

(PdS548, vv. 12-14)

Entre tus añoranzas evadido
y de tu vida maquinal ausente,
te encuentras, sin hallarte, bien perdido.

(PdS549, vv. 9-11)

Como habitual es la elisión el sujeto archisabido (‘estar exiliado’):

No, no es verse menguado, disminuido
dentro del grave continente, apenas,
a duras penas, lleno de sentido.

No es transitar desiertos sin arenas,
desterrados... Es verse dividido
en dos mitades para siempre ajenas.

(EU567, vv. 9-14)

Idéntica construcción se emplea en el soneto enumerativo de *Pasión de sombra* al que nos referíamos líneas atrás a propósito del retruécano de “puesto”, y que constituye, si cabe, una definición aún más rotunda del destierro:

Es ir, estar sin puesto, postergado
en un sopor errante, de traspuesto.
Es presentirse marginal supuesto.
Es sentirse, en falsilla, refalsado,

hombre sin pauta, de papel pautado,
que no se acuerda —porque está mal puesto
en su memoria al día, de interpuesto—
con su acorde de ayer, desconcertado.

Es escucharse el fin desafinado,
huyendo entre dos sombras, y a sol puesto,
del vivir de los hombres recantado.

...Sentirse de prestado, y sólo presto
a negar, a burlar, el renegado
existir que nos suman como resto.

(PdS 542)

Las citas podrían multiplicarse. Más adelante atenderemos a la armazón conceptista que sustenta la obsesión domenchiniana por el destierro.¹³ La insistencia del poeta en el mismo yunque, sostenida durante veinte años, prueba lo genuino de su sentimiento tanto como una notable economía inventiva (y si esto último puede acaso no suponer una credencial, sin duda tampoco siempre lo es lo primero). Quedará defraudado quien espere en Domenchina no ya la fantasía excéntrica de Baudelaire o el numen heterogéneo y feraz que constituye uno de los mayores encantos y riesgos de Gerardo Diego, sino ni siquiera la inspiración discursiva y fluida de un Cernuda, poeta como Domenchina de cauce único, pero con meandros y con cualidades épicas que dotan a su poesía de una aparente maleabilidad de la que Domenchina carece por completo. El estro domenchiniano se cortó de una vez por todas en el tajo de su destierro no asumido. Disociación irreparable que pone de manifiesto al lírico de una sola pieza que es Domenchina. Monótono, porque tiene algo que decir: como lo es el cantor de Laura; pero como lo es también el poeta de más amplios horizontes que cabe concebir —William Shakespeare—, cuando abandona la musa dramática por la lírica, y en sus sonetos se cierra en el solo convencimiento de la perpetuación del hombre en el hijo. (También en el destierro el Ovidio profuso de las *Metamorfosis* o los *Fastos* se vuelca monocorde en un solo objeto, aclarar que el motivo de su proscripción ha sido un error, no un delito: “errorem iussae, non scelus, esse fugae”, *Tristia*, IV, 10, 90). Como a Sócrates, a Juan José Domenchina se le puede reprochar el decir siempre lo mismo: “Lo mismo, es cierto, y sobre las mismas cosas”.¹⁴

¹³ Cf. *infra*, pp. 143-147, donde comentamos este poema.

¹⁴ *Gorgias*, 490e. “Tengo por uno, sin plural, mi acento”, escribe Domenchina en *Exul umbra* (núm. 578, v. 4).

PLATONISMO

Aferrado al pretérito, el exiliado reniega del presente:

Si te duele tu entraña de entrañable
extrañado, y te vives a conciencia
solamente en tu ayer, que es tu querencia,
sin aceptar un mundo inaceptable...

(E 715, vv. 1-4)

Presente vicario y como tal, repudiable; pasado legítimo hacia el que el extrañado de su entraña gravita fatalmente. Ayer dorado, de míticas resonancias —“...Eran los días de mi edad de oro...” (*PdS* 461, v. 9)—, que contrasta con la decadencia actual. Caída de carácter profano, sin noción de culpa, aunque en algún momento se formule en términos bíblicos:

Fuera ya del cercado paraíso,
siento, boca insaciable, la gangrena
voraz y sorda que me come en vida.

(*SD* 641, vv. 12-14)

Pero no es la tradición hebrea la más patente en Domenchina, por más que el exilio esté en la raíz misma de aquella, y aunque poemas como “El éxodo” (*SD* 643) o el arranque de la *Segunda elegía jubilar* (*3EJ* 560) hagan pensar en el espíritu que la anima. Domenchina no es un vatídico intoxicado de Escrituras; lo contrario —justificable en la lírica angloamericana— habría resultado poco creíble en un poeta español contemporáneo (y si no, ahí está el sospechoso ejemplo de León Felipe).¹⁵ Su credo, cuando es, es el evangélico sin admoniciones, aunque la inquietud religiosa no se exacerbe hasta la última época de su vida.

Un cristianismo el suyo, como veremos, también doctrinal, pero ante todo metafísico, que no es, en última instancia, sino trascendencia platónica. Ignoramos en qué medida el pensamiento agustiniano, con su conciliación platónico-cristiana, puede haber estado presente en la educación de Juan José Domenchina. El hecho es que —fuera por esa vía o por otras,

¹⁵ Caso distinto es la entrada del mundo bíblico en la poesía de Luis Cernuda como consecuencia de su acercamiento a la cultura anglosajona.

directas o indirectas, fuera por inclinación innata— desde el principio su poesía está fuertemente imbuida de platonismo, que se manifiesta a cada paso, en sus varias vertientes. Es posible que ningún otro rasgo la caracterice globalmente mejor que ese. “Platonismo” lo denominaremos, y no de otro modo, por haber sido en Platón en quien aprendió Occidente esa disposición espiritual que asiste a Domenchina, por más que en otros pensadores puedan hallarse concepciones similares. (Preferimos acudir al venero que apelar a tendencias de sustrato platónico más cercanas en el tiempo que, como la teosofía de Swedenborg, también pudieran haber contribuido a modelar la cosmovisión domenchiniana por contagio ambiental o por el comercio de nuestro autor con la obra de escritores como Edgar Allan Poe). Si los poetas, como quería Coleridge, se dividen en platónicos y aristotélicos, Domenchina no solo pertenece a los primeros, sino que esa condición unifica su obra a lo largo de etapas aparentemente diversas.

Es la de Domenchina una poesía hecha a base de constantes dualidades, de antítesis no resueltas, donde (antes y después de la guerra) lo sensible se lleva siempre la peor parte frente a lo inteligible: el hoy real, como hemos visto, no es más que un espectro del ayer sublimado, y ello solo una variante de la oposición entre el ideal elevado inalcanzable y las humildes potencias humanas:

¡Señero, inaccesible señorío
que se arrisca en las cumbres, escotero!
Abajo, por el polvo del sendero,
anda un andar de sombra su extravío.

Anda un andar de sombra, tuyo y mío,
sombra caída de mi andar señero...

(*PdS* 478, vv. 1-6)

Altivamente en el alto
cielo los ojos, subidos
por costumbre, y, mal movidos,
sin gracia, por el asfalto,
los pies, que añoran el salto
de la mocedad. Soltura
atada...

(*EU* 607, vv. 1-7)

Perseguidores de huellas
libres, en sombras cautivos;
si aherrojados, fugitivos
hacia un dédalo de estrellas...

(“Pena de los sentidos”, M331, vv. 1-4)

Versos de muy diferentes épocas ante los que es difícil no evocar la alegoría platónica de la caverna (*República*, 511-517).

No hay, naturalmente, que buscar sistemas coherentes ni afanes programáticos. No se trata de exponer una teoría del conocimiento. El de Doménchina, como cumple a un artista, es un platonismo temperamental, y seguramente inconsciente. La faceta más visible de ese platonismo es la mencionada tendencia a las dicotomías: con frecuencia los poemas se articulan en dos bloques antagónicos e irreconciliables, como se observa en los últimos fragmentos transcritos. No hay conciliación posible porque los elementos enfrentados pertenecen a esferas diferenciadas jerárquicamente (cielo / asfalto; cumbre / suelo; etc.):

Prócer, egregio, descuella
tu orgullo en la cumbre, huésped
intacto; pero, ya césped
y al ras del suelo, te huella
la vida...

(PA 625, vv. 1-5)

El mundo superior, cumbre o cielo —cielo que no es otro que el de la *Noche serena* de fray Luis—, intangible y señero, se muestra impasible ante los afanes sublunares:

¡Alta soledad de hielo
y roca! Sobre un abismo
de angustias en paroxismo,
¡qué impasiblemente el cielo
perfecciona su desvelo
y aquilata su esplendor
para contemplar mejor
el auge de las estrellas...

y sentirse inmune en ellas
a la vida y al dolor!

(“Insomnio estelar”, *PEI* 940369)

Sublime y fría serenidad que el poeta contempla desde abajo, desde el abismo de su angustia, siempre en posición desventajosa. Y con el anhelo del que se siente desahuciado. Hay en Domenchina un impulso irrefrenable, un *cor irrequietum*, que es afán de superar la contingencia y acceder a un mundo eleático, de esencias inmutables, que se siente como propio. Ansia vehemente de llegar al noúmeno, más allá del testimonio de los sentidos (“Siempre soñé llegar a lo que existe / tras la evidencia...” *E* 719, vv. 11-12). Lo sensible sólo se explica apelando a la dimensión de lo suprasensible; lo relativo nos remite a lo absoluto, lo móvil a lo inmóvil, lo corruptible a lo eterno. El poeta aspira a ese ideal metafísico, pero no es un iluso: no se le oculta que en su deseo de superación de la realidad empírica está, como el primer filósofo griego, literal y metafóricamente “en las nubes”:

HOMBRE EN LAS NUBES

Siempre distante y errante,
fuera de sí, sin sentido
de lo inmediato, y perdido
en la búsqueda incesante
de lo que no está delante
de sus ojos, va, sin duelo
ni gloria, bajo ese cielo,
que dicen que no lo es,
y, en un maldito traspies,
rueda por el santo suelo.

(*SD* 674)

Con compasiva atenuación en el último verso, el poema podría estar evocando la leyenda del desastroso fin de Tales.¹⁶ Haría pensar asimismo en el nefelibata del apócrifo machadiano Pedro Carranza si no fuera porque sabemos que en 1949, año de aparición de esta décima en *Las Españas*, Domenchina

¹⁶ Y perfecciona un atisbo de veinte años atrás: “Llevo los ojos clavados / en el azul, y tropiezo. / Otros hacen el camino / con los ojos en el suelo”, había escrito Domenchina en *La corporeidad de lo abstracto* (núm. 200).

no está para muchas bromas. Puede que, en efecto, el cielo no lo sea —ni sea azul—, y que la pretensión de trascender el fuero de “lo inmediato” acotado por las percepciones sensoriales, esa “búsqueda incesante / de lo que no está delante / de sus ojos”, resulte vana: el poeta a menudo desconfía de su empeño, y sucumbe a la querencia telúrica en un universo sin trasmundo:

...Pero es mejor sepultarse
 en tierra, que remontarse
 a un sitio donde no hay cielo.
 (D 390, vv. 8-10)

Si en algún momento parece que no le falta el optimismo,

¡Cuántas veces, imposible,
 se logra abarcar tu esencia...!
 (PE1940371, vv. 7-8),¹⁷

el énfasis y la modalidad exclamativa hacen que tal complacencia suene más bien a intento, poco convincente, de autoengaño:

...Están en ti, y te abrazan con su lumbre,
 que es razón, y en sus hierros de cautivas
 te tienen, tus ideas, aunque vivas,
 negándote en el odio de su herrumbre.

 No, nada que fue intento claro, nada
 que quiso ser, que pudo ser, se anega
 del todo en sombra para siempre, en nada.

 ¡Sí, está, en el ser oscuro que te niega
 con su existir latente, tu increada
 claridad infinita, tu luz ciega!
 (EU572, vv. 5-14)

Sin armonía posible, como alma platónica aherrojada, el corazón inquieto del poeta se revuelve entre la afirmación y la negación, siente la

¹⁷ Falta la coma tras *imposible* en PE1940, lo que altera el sentido. Adoptamos la variante que el verso presenta en *Hora de España*, XV (marzo de 1938), p. 52, a nuestro juicio la lectura correcta.

querencia de ese mundo arquetípico que hoy le está vedado y sólo vislumbra. Y se afana por aprehenderlo, por recobrar su verdadero sitio, como el exiliado, sostenido de reminiscencias, se desvive por volver a su ser.

INSUFICIENCIA DEL LENGUAJE

El tacto fervoroso tituló Domenchina un poemario en 1930, mucho antes de convertirse en tantálico expatriado. Por aquella época el poeta examina con avidez cuanto cae en sus manos, tantea las cosas sin hacer ascos a nada ni poner lindes a su curiosidad. Nada humano le es ajeno. Todo, desde la estrella (TF257) hasta la molécula de una manzana (TF253), tiene cabida en sus versos: lo bello, lo feo, y hasta lo monstruoso; la fruslería y el gran concepto; el bien y el mal. Para apoderarse del ancho mundo, se sirve de un vocabulario preciso que tampoco repudia nada salvo la impropiedad: “acaso del nombre puro / derive la pura esencia”, conjetura el poeta (PE1940 370, vv. 1-2). Al tiempo que disecciona lo repulsivo o lo grotesco, reivindica la palabra insólita. Pero no basta: a despecho de su rigor nominativo y de abrir las compuertas del idioma, ya para entonces presume frustrada su ambición esencial:

(Yo no
toco

más que
fraudes).

(TF215, vv. 17-20)

El problema ante el que nos hallamos no es otro que el que se dirime en el *Cratilo*: la validez del lenguaje para acceder al conocimiento. Y para Domenchina, a la vuelta de veinticinco siglos, la respuesta sigue siendo negativa: “...Palabra: génesis de ruidos” (TF241, v. 9), concluye en una de las numerosas composiciones donde cuestiona la eficacia de la poesía; “pero el ritmo, pueril, no concreciona / la nébula del iris inefable”, ha sentenciado unos versos atrás (*ibid.*, vv. 3-4). Domenchina es un escéptico. Como buen conocedor de las palabras, desconfía profundamente de ellas. No se deja embaucar. Ingenio sumamente reflexivo, guarda las distancias con respecto al lenguaje, que es como guardarlas con respecto a uno mismo. Es, en eso, un espíritu de su tiempo, con la lección del romanticismo bien aprendi-

da: la inocencia, la confianza ingenua en el verbo, si alguna vez la tuvo, la perdió pronto Domenchina. No hay vuelta atrás que valga. El mundo es falso, mezquina cosecha de un lenguaje falso. En cada objeto va descubriendo el poeta el fraude radical que lo constituye. Seguramente no podía ser menos, en un autor de su talante y su época, empapado —como él mismo se describe— de “cultura europea”.¹⁸ Ocioso es aducir precedentes. El escepticismo no conduce sin embargo a Domenchina a la ironía, como acaso cabría esperar; tampoco, al balbuceo dadaísta —sí en cambio, como veremos, a la disonancia, expresión de su doloroso conflicto (“Cáscara de nombre. / Meollo de congoja...”, *M*319, vv. 1-2), y a un decantado nihilismo. Subyace a esta poesía una paradoja de base: fundada, a sabiendas, en un lenguaje insuficiente, su ser consiste en negarse, en una continua declaración de su imposibilidad efectiva de ser, por incapacidad ante ese “oscuro dominio” cuyo esclarecimiento constituye ciencia tan ardua (*PE*1940370, vv. 3-5). Ello le da cierto aire de tabla de naufragio a la que el poeta se agarra como único recurso para existir como tal en un medio sucedáneo, de negaciones y expectativas defraudadas (“te esperé intelecto / y no instinto que hoza. // Espada de luz / y no légamo en sombra. // Arquetipo o molde / y no réplica tosca...”, *ibid.*, vv. 11-16). Lo que no es sino la vertiente metalingüística de la honda raíz platónica que venimos descubriendo en Domenchina; más adelante veremos cómo esa noción lo aproxima a los místicos. Desde su más acá de mortal de voz articulada, el poeta inquiera impotente lo inefable:

...Pero está en sus silencios, infalible
 pausa, con su belleza, de imposible
 alcance, más allá de mi conciencia.
 (*PdS*528, vv. 9-11)

Lo inefable, como ajena
 voz, se escurre sin aliento
 y arrastra, sordo, el lamento
 sórdido de su cadena
 con herrumbre, de alma en pena...
 (*SD*678, vv. 1-5)

¹⁸ “Desde muy joven leí mucho —de ahí mi *exceso de cultura europea* que no me perdonaban los escritores y críticos *in albis*—: poesía, filosofía, teatro, estudios críticos y novela...” (*JJD*, ms. 22.262/6 BNM, f. 99). Conviene sin embargo no olvidar que el aserto procede de un autodidacta que, entre otras, desconoce la lengua de Goethe.

No es Domenchina poeta que disimule las heridas, ni que se instale en un mundo complaciente y embustero para olvidar su fracaso. Podría haberlo hecho, como podría haber borrado con su virtuosismo las huellas del conflicto, pero no lo hace. Su vocación de veracidad se lo impide. Prefiere manifestar abiertamente su derrota, transformando su malograda pretensión metafísica en hallazgo estético:

¡...Ay, fantasma de eufonía,
doble de voz, sombra fría
de ritmo! La uña del plectro
no arranca sino un espectro
o réplica de agonía.

(*Ibid.*, vv. 6-10)

El poeta conoce mejor que nadie las fronteras del lenguaje, patria del ser. Aun así, durante decenios, Domenchina porfía en traspasarlas, a la zaga de lo inefable. Intento, por definición, fallido. Muchas son, sin embargo, las cosas que el tiempo le reserva. Y ese reducto del idioma, en su limitación, acabará siendo el claustro materno donde el poeta halle refugio los últimos veinte años de su vida cuando, expulsado de su otra patria, la geográfica, se consagre a rumiar en un puñado de vocablos recurrentes su nostalgia.

CREACIÓN POÉTICA

Poesía cuyo referente apenas puede ser otro que ella misma; que con mallar-meano impulso se vuelve sobre sí ante la imposibilidad de trascender las bardas del propio corral —“soy mi propio alimento”, nos dice el poeta en una de sus elegías jubilares, la *Primera* (núm. 559, v. 669). Nada tiene, pues, de extraño que las composiciones de asunto metapoético constituyan una cifra considerable dentro de la producción domenchiniana.¹⁹ No olvidemos, además,

¹⁹ Sin ánimo de ser exhaustivos, tratan ese tema al menos las siguientes: *CA* 136, *M* 316 y 340, *PE1940* 370, *D* 400 y 412; *PdS* 461, 466, 470, 474, 475, 484, 486, 489, 490, 491, 499, 508, 509, 513, 523, 528, 530, 538, 543, 547, 548, 550, 553, 557, 558; *3EJ* 559 y 560; *EU* 566, 576, 577, 578, 581, 585, 598, 599, 602, 606, 612, 614; *PA* 621 y 623; *SD* 635 y 676; *9Sy3R* 687, *E* 700, 701, 710, 718, y el soneto “No me sometés tú, yo te someto”, recogido en *PyFI*, p. [21]. Más adelante (pp. 95-96), en el estudio de la fantasía domenchiniana (motivo de la voz perdida), aducimos nuevos ejemplos.

que Juan José Domenchina es crítico literario y, como tal, poeta consciente de su técnica por partida doble. La actividad poética dista mucho de ser para él gracia infusa, por más que admita “el divino tacto” que asiste al artista (*PE1940* 370, vv. 7-8). “La verdad de un poeta está en la cima de su delirio. Pero esta verdad hay que ir a sorprenderla concienzudamente”, afirma en uno de los aforismos que dedica a esa reflexión.²⁰ Reciprocidad entre numen y trabajo que es, como poco, tan vieja como la *Epístola a los Pisones* —que Domenchina conocía bien—, y tan obvia en nuestro autor que no merece la pena insistir.²¹

Debió de ser Domenchina escritor de gestación premiosa y pluma expeditiva.²² Y nocherniego nada inclinado al “Aurora musis amica est” en que Erasmo cifra el sentir antiguo: para Juan José Domenchina no hay musa que dicte en las horas purpúreas del alba, sino poeta que consagra sus vigiliass. Diez, según su testimonio, le bastaron para llevar a término la mencionada *Primera elegía jubilar*.²³ En poemas de muy distintas épocas de su vida, la actividad creadora aparece en efecto asociada a la noche, y al insomnio laborioso y doliente:

Noche y silencio.

[...]

El trabajo nos cansa;
embriagados de tedio y de amargura,
escribimos, sufrimos...

(*DPE* 14, vv. 1 y 9-11)

²⁰ JJD, “Soliloquio en retazos alrededor de la poesía”, *El Sol*, 2 de abril de 1933, p. 2.

²¹ Véanse, por ejemplo, también las recomendaciones de su “Carta a un poeta joven” (*La Voz*, 19 de septiembre de 1934, p. 1; recogida en *Crónicas de “Gerardo Rivera”*, Madrid: Aguilar, 1935, pp. 191-201).

²² En unas declaraciones de hacia 1929 confiesa que “como escritor soy difícil, sumamente difícil de sentarme a escribir. Una vez puesto, prodigo los tachones, pero escribo a vuela pluma, en zigzags rápidos, que es como se le pillan a la verdad las vueltas: solo así se la atrapa” ([*Confidencias*], ms. 22.267 BNM, s. p.).

²³ *OPIL*, p. 133. “Pero huelga decir que tamaña *improvisación* respondía —como ocurre, sin excepción posible, en todas las improvisaciones o redacciones a vuela pluma que son obra de poetas solventes— a un largo ciclo preliminar de opción y acopio. Los *repentes* de un lírico responsable no son jamás logros tropezados en el albur de la premura. La *facilidad* de la inspiración se limita a resolver diligentemente, con lucidez indiferible y súbita, las arduas ecuaciones onerosamente planteadas de antiguo en la consciencia o en la inconsciencia del poeta. No hay *improntu* valedero que no se desarraigue de una laboriosa gestación”, añade en el mismo sitio (prólogo a *Tres elegías jubilares*).

Mi alma en trozos:
 las cuartillas —¡rotas!—
 de una noche de labor...
 (CA 136, vv. 5-7)

Vigilia lúcida es orto
 de sol; que la noche, terca
 opaca, a ser luz se acerca
 con tesón insomne, absorto.
 (EU 614, vv. 1-4)²⁴

La genealogía romántica de esa predilección por la noche es palmaria. El mismo origen se descubre en otros aspectos de la concepción domenchiniana del proceso creador más consustanciales a este que el momento en que se produce, y en esa medida más relevantes (la hora, como el resto de circunstancias —mayores o menores— en que se escribe, a fin de cuentas nada dice sobre el valor de lo escrito, por más que a alguno le pese): el temperamento como impulso creador; la validez de la obra en cuanto reflejo de la experiencia vital del autor; el arte como expresión del hombre solitario, y aun maldito; la hiperestesia; la sinceridad; el reconocimiento de la propia identidad a través de la obra; su profesión de autenticidad: “A solas me sostengo. / Y mantengo mi idea / de ser a toda costa lo que sea”, escribe Domenchina con remoto eco pindárico (*Primera elegía jubilar*, vv. 953-955). “Existo, sí. Y me resisto / a ser réplica o trasunto”, nos dice en *Destierro* (núm. 394, vv. 1-2). Afirmaciones que no pueden sorprendernos en un poeta heredero del siglo de Hölderlin y Nietzsche, y que, con romántico ímpetu, vuelca su vida en su oficio de escritor. “El que tenga por vida su escritura, / que no apresure la caligrafía / ni imite el trazo ajeno por premura”, recomienda en un soneto precisamente titulado “Voz nietzscheana” (PA 621, vv. 9-11); el mismo consejo se prodiga también en sus crónicas: “Ante todo, hay que saber, y luego, en sazón oportuna, olvidarse de lo sabido, saber olvidar”.²⁵

Hable tu voz con lengua no aprendida.
 Eluda, esquive, el énfasis, que es hueco
 pronunciar, y las réplicas del eco,

²⁴ Véanse también el poema de *Margen* “Casi Presagios” (núm. 317) y la décima “(Vigilia de poeta)”, de *Exul umbra* (núm. 599).

²⁵ “Carta a un poeta joven”, *loc. cit.*

exhorta en *La sombra desterrada* (núm. 635, vv. 1-3), haciéndose eco de uno de sus poetas predilectos, Garcilaso. Más adelante comprobaremos cómo él mismo puso en práctica tales principios y en qué medida puede considerarse original su poesía.

Junto con esa búsqueda de lo genuino poético aparece tempranamente la idea de la nulidad de la creación artística, correlato de la ineficacia del lenguaje que antes señalamos:

Mi labor para ti —Nada,
nodriza, cuna de los siglos.

Mi esfuerzo, para tu sed
inextinguible.

(CA 136, vv. 1-4)

“Letra muerta / en arte: puro signo”, es para Domenchina el resultado del esfuerzo creador (M 316, vv. 3-4). “En tu papel estás, pero te mata / la letra”, escribe en el soneto 474 de *Pasión de sombra* glosando la conocida frase bíblica, que Domenchina toma de Antonio Machado. Con epifonema a la noche y domenchiniano juego de palabras concluye una décima que de modo más rotundo compendia su desencanto:

Todo, concluso, cerrado
en ceros. Todo, manchado
de tinta, a un borrón adscrito.
Todo deleble, marchito.
Noche, todo trasnochado.

(EU 598, vv. 6-10)

NIHILISMO

En las páginas que preceden venimos mostrando algunos rasgos de la cosmovisión domenchiniana que hacen al poeta proclive a ahormarse, a partir de 1939, en la idea fija del destierro. El exilio es el molde donde cuaja una serie de ingredientes largo tiempo amasados. Se desvirtúa —decíamos— la esencia de esta poesía si se enfatiza la disparidad entre lo escrito por Domenchina antes y después de la guerra. Distinta es, si se quiere, la retórica de

ambas etapas, pero no la poética: distinta la carrocería; el motor es el mismo. Un motor fabricado en España a comienzos del siglo xx, con piezas de procedencia decimonónica —o lo que es igual, con escorias de romanticismo mal amalgamadas en el crisol tardomodernista—, y que hace su rodaje en la pista vertiginosa de las vanguardias estéticas. Pero todo el preciosismo se queda en la alegoría automovilística, porque los hechos a que responde son terribles. Traducido a términos políticos, Domenchina nace el año de la guerra de Cuba; tiene dieciséis cuando empieza la Gran Guerra; veinte cuando Alemania pide el armisticio; veinticuatro cuando Benito Mussolini marcha sobre Roma y Oswald Spengler firma en Blankenburgo el prólogo a su edición aumentada de *La decadencia de Occidente*, cuyo título cifra el estado de consunción en que se siente vivir Europa. En ese suelo espiritualmente exhausto brota un poeta con vocación metafísica, cuya odisea no ha hecho sino empezar: la dictadura de Primo de Rivera acapara sus veinticinco a treinta y un años; ronda el filo de la cuarentena cuando estalla la guerra civil y, ya cumplidos los cuarenta, marcha a un destierro vitalicio desde el que todavía le tocará conocer el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio de signo diverso, la bomba atómica y la evidencia de que no sobrevivirá a Franco.

Excusado es el pormenor de acontecimientos bien conocidos. Mas, siendo Domenchina un poeta español, acaso haya que poner cierto énfasis en algo que tratándose de un escritor centroeuropeo caería por su propio peso: que la cronología vital de Domenchina coincide con un periodo atroz y que, en la medida en que un poeta es hijo de su época, el autor tenía motivos para algo peor que el desencanto. La historia de la literatura española de su tiempo ha sido narrada con excesiva frivolidad y un triunfalismo que a menudo disfrazan lo esencial. Pero fechas y hechos no engañan, y lo cierto es que quien en 1929 escribe con mayúscula y brinda su esfuerzo a la Nada —según veíamos más arriba—, al cabo de los años mantiene, fortalecida, la misma postura: “Emite ceros filósofo”, escribe Domenchina en 1930, en el primer verso de un poema titulado “Ceros” (TF269), que concluye “junto a los ceros de humo, / un cero de carne viva” (vv. 24-25); “ceros de luto”, siguen siendo los rasguños de tinta, las cicatrices de su pluma acerada, en 1944 (PdS 475, vv. 2-3).²⁶ Todo un pasado de negaciones gravita sobre el

²⁶ “Desdén”, un autorretrato asimismo incluido en *El tacto fervoroso*, que presenta al poeta como un “cero de fisonomía” (TF270, v. 26), sufre un insospechado *tour de force* en el propio *Pasión de sombra*: “Ya no hay desdén ni cero —hay otra cosa / más negativa y nula— en el severo / perfil de mi mandíbula angulosa” (PdS 512, vv. 12-14).

autor: negación de la aptitud del lenguaje para encontrar la verdad; negación de la anhelada trascendencia, desvalimiento moral. “¡O cuán mucha es la nada!”, hubiera podido exclamar con Baltasar Gracián, al que admira desde su adolescencia.²⁷ No vamos a remontar la corriente de pensamiento en que se inscribe esa tendencia que, partiendo del *Eclesiastés* y el pesimismo griego, y con soberbias expresiones en nuestro siglo xvii, desagua en nuestro tiempo; sobrada y dolorosamente presente se encuentra en la conciencia colectiva europea como para que nos detengamos en ella. “Que es oquedad la vida que nos llena”, resume el autor el magisterio de Quevedo (9Sy3R680, v. 4). Todo es vanidad y atrapar vientos. Repásense los setecientos y pico poemas que constituyen la producción de Juan José Domenchina, y apenas se hallará alguno que de un modo u otro no esté teñido de la misma amargura.

ESTOICISMO Y PROBIDAD MORAL

Más que el bien o la belleza, Domenchina busca la verdad de las cosas, aquella “llanura de la verdad” de que habla el *Fedro* (248b). La belleza se la topa inopinadamente cuando relaja su acucia filosófica,

Mejor que tú, pensamiento,
este olvido de enramada
donde todo vive en nada:
hoja al sol, pájaro al viento.
De azul de luz sin cimiento,
¡qué cúpula! Maravilla
de ingravidez amarilla.
Mejor, pensamiento, el río;
donde apenas moja el frío
de su límite la orilla.

(M346)

Domenchina no es un esteta, sino un meditador en verso. En eso —y no solo en eso—, está más cerca de Unamuno que de Juan Ramón Jiménez, aunque lo separe de aquel su mayor recato, y lo aproxime al lírico de Moguer la identidad que con indiferenciación prekantiana ambos establecen entre

²⁷ B. Gracián, *El Criticón*, III, 8.

estética y ética. Ética y estética son una misma cosa —*sind Eins*, en la fórmula de Wittgenstein (*Tractatus*, 6.421)—, dos caras de una misma moneda que arrojada por Domenchina suele caer del lado de la ética. Poeta, pues, a quien priva la especulación metafísica, y moralista que acostumbra utilizar la modalidad exhortativa en versos troquelados con cuño de sentencias. En el plano moral, su visión escéptica y nihilista de la vida se acoraza de estoicismo: es inseparable de Domenchina la contención del sentimiento y la repugnancia hacia cualquier suerte de ostentación emotiva.²⁸ Su ojeriza a las secreciones lacrimales traduce la aversión que, en su afán de autenticidad, Domenchina experimenta hacia todo comportamiento histriónico y, en definitiva, hacia lo fingido, engolado o sucedáneo —ejemplo de ello son sus vejámenes a un actor en *Pasión de sombra* (núm. 508), y a aquel “lustroso pavón, empavonado” de *Exul umbra*, que “en agudos estridentes vozna” (núm. 582). Ese decoro domenchiniano se halla seguramente en el origen de su disensión con León Felipe tras la guerra civil, de que da fe una obra que como ninguna otra suya es vehículo de moralidades, la *Primera elegía jubilar*. Antes de ser estampado en la dedicatoria de *Perpetuo arraigo* y al frente de *La sombra desterrada*, el senequiano “Non licet tibi flere inmodice” puede ya rastrearse en su poesía de preguerra:

Dolor que da en plañirse menoscaba
su enjundia, que es decoro soterrado.
Auténtico sufrir nunca se alaba,

advierte el poeta en *El tacto fervoroso* a un “Ruiñeñor ajilguerrado” que vende su locura a las lenguas del camino (núm. 239, vv. 9-11). Cuando la guerra y el exilio lo conviertan a él mismo en afligido ruiñeñor, pondrá buen cuidado en administrarse su propia receta:

Decir, sólo decir, y solamente
a sovoz... Porque el canto suena tanto
que me repugna oírme, lo que es santo
para mí mismo, tan ruidosamente.

²⁸ “Lo dulzarrón plañidero, como la exhibición de redaños, me estomaga. Huelga decir, pues, que aborrezco y aborrecí siempre la mixtificación lacrimógena del tango”, confiesa en su reseña de la *Vida de Martín Fierro* por José María Salaverría (*La Voz*, 25 de junio de 1934, p. 1).

Si al decir lo que siento se me siente
 el dolor sin un grito de quebranto,
 y si, al llorar por dentro, oculto el llanto,
 podré sentir que sufro enteramente.

(9Sy3R687, vv. 1-8)²⁹

Sunt lacrimae rerum —como diría Virgilio (*Eneida*, I 462)—, hay lágrimas por las cosas, y los infortunios de los mortales conmueven el espíritu, pero en Domenchina con íntima contención. Su sentir enterizo y viril lo lleva a evocar la desbordante pasión velada de Garcilaso:

Toda la soledad, que no te cabe
 dentro del alma, es tuya. El dolorido
 sentir sin eco, falto de sentido,
 calla en tu voz que no pronuncia, grave.

(EU576, vv. 1-4)

Emoción ritmada, sofrenada en el cómputo silábico, íntimamente sentida; dolor circunspecto, silencioso, incompatible con el remedo y la alharaca:

...No es sonoro
 mi dolor: lo mitiga, en el decoro
 de sufrir, el pudor de lo que siento.

Dicen, si callo la verdad, que miento.
 Hablan de mi aridez, porque no lloro
 a gritos. No me gusta el esperpento

enfático del hombre. Corroboro
 mi verdad sin parodias. Odio el cuento
 —verde retahíla³⁰— que repite el loro.

(EU578, vv. 6-14)

²⁹ “No hay por qué licuarse en jeremiadas como los poetas lloricones del estornudo y lagrimeo consecutivos. Me molesta la frase, harto repetida, de que entre nosotros *scribere* es *llorar*. Larra, figaro de diligentes tijeras, y que sabía cortar un pelo en el aire, si lloró, lloró por dentro, como hacen los hombres...”, afirma en un ensayo inédito tardío (ms. 22.262/6 BNM, ff. 89-90).

³⁰ Respetamos la acentuación, a despecho de la sinéresis.

“No lloro —repite en “Mal de Castilla”—. Al crujir en seco / se resquebraja mi carne” (98y3R 691, vv. 19-20).³¹ Insistencia justificada en quien tiene motivos más que sobrados para llorar. Ignoramos cuándo leyó Domenchina por vez primera a Séneca, aunque hubo de ser antes de 1935, año en que dedicó un sabroso comentario a la antología del cordobés publicada por la Biblioteca de la Cultura Española: el tono de la crónica muestra, si no un comercio asiduo con el pensamiento senequista, sí una honda identificación con sus principios, calificados de irreprochables por el reseñador.³² No necesitaba Domenchina, en todo caso, irse tan atrás en el tiempo: la misma literatura española áurea, frecuentada desde la adolescencia, le dispensa en su propio idioma suficiente pasto neoestoico (y no olvidemos que Domenchina tiene a Francisco de Quevedo por el poeta más inteligente de nuestra lengua).³³ Más próximo en la cronología, aún cuenta con el patrón de Ángel Ganivet, precursor del arquetipo de castellano imperturbable que Domenchina elevará a categoría en *Destierro* (1942). Ya en 1929, Enrique Díez-Caneado había rotulado significativamente su proemio a *La corporeidad de lo abstracto* “Juan José Domenchina, poeta estoico”, intuición débilmente argumentada en esas páginas, pero que es certera y revela su talento anticipador.³⁴

Junto con su reprensión del aspaviento, Domenchina gusta de declarar su hombría de bien. Esa inquietud lo espolea especialmente en sus primeros tiempos de refugiado en México, cuando ante el tribunal de su conciencia hace balance de la guerra. Es la época en que un diario mexicano ventea sus memorias “Pasión y muerte de la República española”.³⁵ Las tensiones con los correligionarios españoles, como él acogidos en aquel país, estallan por entonces en enfrentamientos que dejan huella en su poesía; a ellos les debemos la portentosa *Primera elegía jubilar*. Domenchina tiene la conciencia limpia, pero necesita recordárselo a sí mismo a cada paso (“Dije clara verdad sin alabarme, / que así se ejecutó mi ejecutoria”, D 381, vv. 5-6; “Que-

³¹ El romance parece respuesta a los trenos abundosos de León Felipe, y en particular a la sección “¡Oh, este dolor...!” de “El hacha (Elegía española)” (1939) (*ap.* León Felipe, *Poesías completas*, edición de José Paulino, Madrid: Visor, 2004, pp. 301-325). Contra la proclividad plañidera del autor de *Español del éxodo y del llanto* podrían estar enderezadas asimismo las andanadas de los sonetos “Yo tengo mi dolor. Tiene una cuita” (PdS 489) y “Mitiga tu lamento lamentable” (EU581).

³² JJD, “Antología de Séneca, I y II”, *La Voz*, 17 y 19 de enero de 1935, pp. 1, y 1 y 3, respectivamente.

³³ JJD, “Concepto español de la poesía”, ms. 22.262/1 BNM, f. 31.

³⁴ OPI, pp. 151-154.

³⁵ Publicadas por entregas en *Hoy* entre octubre de 1940 y marzo de 1941.

rrán con sus calumnias suplantarte; / falsificando el parecer ajeno, / por inmune al soborno, sobornarte”, *D* 386, vv. 9-11; “...no me socorro con nada / más que con mi consecuencia”, *D* 396, vv. 9-10). Citas todas ellas extraídas de *Destierro*, el libro, junto con las *Tres elegías jubilares*, donde esa inquietud es más patente; otras expresiones del mismo tenor se añaden en poemarios sucesivos: “Podrán verte en tu sombra suplantado / no en palabras o en hechos desdecido, / que te dijiste bien, bien decidido / a no estar en tus hechos retractado” (*PdS* 548, vv. 1-4); “Y vas fuera de ti, sin esperanza, / pero limpio de enconos y despechos. // No te quebraste. Junto a los deshechos / —desechados—, entona tu alabanza / el ecuaníme fiel de esa balanza / que compensan tus dichos y tus hechos” (*SD* 645, vv. 3-8); “Dices el sírotundo de tu vida / y el *no* imperioso de tu desistir, / mientras otros balbucen, con vendida // palabra, un *qué sé yo* de ir y venir. / Que tú tienes tu vida —tu escondida / verdad— y ellos su tiempo de mentir” (*PdS* 486, vv. 9-14).³⁶

EL AMOR Y LA MUJER

El Domenchina de México, el que más nos interesa, no es un poeta del amor. Esta caracterización negativa probablemente lo define mejor que otras positivas en una tradición literaria donde raro es el vate que osa emprender el ascenso al Parnaso sin rendir tributo a Cupido. Podrá haber poetas tan indiferentes al amor como el Domenchina maduro, pero pocos que lo disimulen menos. Tras siglos en que la poesía ha sido para unos epitalamio, para otros medio de autoafirmación sexual, para no pocos motivo de chanza o figuración pornográfica, y para la mayoría canto elegíaco o declaración de imposibles (antes y después de Petrarca), resulta llamativo el desapego del mejor Domenchina por el asunto. Y sin embargo, un capricho de la historia literaria —originado seguramente por la desatención a su poesía de madurez— ha querido que aparezca en alguna antología de poesía amorosa quien, como él, permanece ignorado en la mayor parte de los florilegios generacionales y aun en buena parte de la bibliografía dedicada al exilio.³⁷

³⁶ Véanse también los poemas núms. 385, 394 y 397 de *Destierro*, y el autorretrato de *Pasión de sombra* “No soy el hombre que me veis, supuesto” (núm. 557).

³⁷ Jacinto López Gorgé lo incluyó en su *Medio siglo de poesía amorosa española (1900-1950)* (Ceuta: Cremades, 1959), pp. 49-52, donde JJD comparte sección con Moreno Villa. También *El hábito* (Madrid: La Novela Mundial, 1926) figura en la *Antología de la*

Tal vez en su juventud hubiera podido suscribir Domenchina la opinión de Poe —“La muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro”.³⁸ Pero no a partir de 1939: el “dolorido sentir” garcilasiano, exhibido al frente de una de sus obras mayores (*Tres elegías jubilares*, núm. 562), no lo es para él por razón del amor frustrado, sino por el desgarramiento del exilio; el juego cancioneril del soneto “Y si permites, vida, que me espere” (*PdS* 455) pierde asimismo su significación erótica en la glosa domenchiniana. Domenchina, que supo encarecer en verso y en prosa la “lengua no aprendida” de Garcilaso,³⁹ no ve en él al cantor de Elisa, sino al desterrado del Danubio, registro menor del toledano. (Puesto a citarlo, hace suyo el verso de la elegía a Boscán que atañe a su peripecia particular).⁴⁰

Solo a ratos reasoma en su poesía de posguerra el contenido amoroso que, más que un tema, fuera motor de su producción previa. Reaparece ante todo en las “Burlas y veras castellanas” de *Destierro*, como parte de la etopeya regionalista (*D* 426, 429, 431, 441, 443, 444, 446, 449-451, 453). Volvemos a encontrarlo en forma de amor mercenario, ya sea en clave festiva (*PdS* 476, 492) o de esperpento (*PdS* 525), ya sea en la jocoseria *Preciada*. Para Domenchina la carne no es triste, y en *Pasión de sombra* el poeta cede tal cual vez a los tórridos encantos femeniles del Trópico (núms. 502, 513, 514, 515, 532, 536). En esa etapa, el “Madrigal bárbaro” de *Perpetuo arraigo* (núm. 622) es acaso el poema que con más contundencia expone su concepción genésica del amor (y nada trovadoresca, como se infiere ya del propio título, eco acaso del rubeniano “Epitalamio bárbaro” de *Prosas profanas*). En

novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936) (Madrid: Taurus, 1993), a cargo de L. Litvak.

³⁸ “The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world —and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” (E. A. Poe, *La filosofía de la composición y El principio poético*, edición bilingüe, traducción de José Luis Palomares, Madrid: Langre, 2002, p. 46). Sin embargo no es la perspectiva del amante, sino la del hijo, la que adopta Domenchina para recrear la muerte de una joven en un poema de *La corporeidad de lo abstracto* (núm. 152), y en otro de asunto similar que recoge el mismo libro asume la de la madre (“En la muerte de una mujer que no llegó a los treinta años”, *CA* 172).

³⁹ Además del soneto “Lengua no aprendida” (*SD* 635) antes extractado, consúltese el “Concepto español de la poesía”, ms. 22.262/1 BNM, ff. 18-21.

⁴⁰ Garcilaso de la Vega: “...Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere...”, *Elegía* II, 145. Con él encabeza Domenchina el mencionado soneto 455 de *Pasión de sombra*.

metáfora marinera, el soneto de *La sombra desterrada* “Amor de ayer” (núm. 662) desarrolla con gallardía un concepto amoroso. Del mismo libro es “El encaramado” (*SD* 656) que, junto con una décima más temprana, “Venus” (*D* 399), se cuenta también en su repertorio mexicano, donde el amor es entendido como solaz en medio de las tribulaciones del destierro.

No ha de ser casual que la cifra mayor corresponda a las “Burlas y veras” de *Destierro*, la serie menos domenchiniana compuesta por el poeta en México, y primeriza en la cronología del exilio. Domenchina fue hombre de inquietudes más variadas de lo que puede pensarse si se atiende tan solo a su poesía; lo prueba su capacidad nada común para interesarse por las obras ajenas, sobradamente demostrada en la labor de cronista y editor que desempeñó durante decenios. Pero como poeta puso buen cuidado en podar de superfluidades lo que desde 1939 siente como su única razón de ser: su soledad de España, traída y llevada en mil formulaciones. El resto lo desecha, o le busca otros cauces: al amor le toca el de la heteronimia y el inédito. Así, su naturaleza sensual se exploya a placer y por cuenta ajena en el erotismo pseudoarabizante de *El diván de Abz-ul-Agrib* y *Los jardines de Hafsa* —obra, esta última, que ni siquiera dará a las prensas—, o se ciñe a un motivo bíblico en el igualmente póstumo “Susana y los hombres”, donde la mujer aparece sublimada y confundida con la pureza edénica como nunca en sus versos.⁴¹

Es ante todo en su poesía de preguerra donde hay, pues, que buscar su noción del amor. En líneas generales, el concepto pasa por tres fases: mimetismo postsimbolista, exacerbación freudiana, y decantación —introducción, nudo y desenlace de una inquietud que, como decíamos, hace mutis con la guerra. La primera llega hasta *Las interrogaciones de silencio* (1918), la segunda hasta *Dédalo* (1932) y la tercera comprende desde *Margen* (1933) a las “Cinco glosas excéntricas” antepuestas al *Cántico inútil* de Ernestina de Champourcin (1936).

Coincide la etapa inicial con los ensayos tardomodernistas de sus dos borradores silvestres, *Del poema eterno* y *Las interrogaciones del silencio*, escritos antes de los veinte años. Son tiempos en que el asunto interesa vitalmente al autor, que está pasando por su primera experiencia seria en ese terreno. Pero puesto a hacer del amor materia poética, adopta la pose revejada y la imagería caduca y libresca de filiación posromántica que cumple a un ado-

⁴¹ *El diván de Abz-ul-Agrib*, versión mixta —francés, inglés, alemán, italiano y latín— de Ghislaine de Thédénat, traslado al español, prefacio y notas de Juan José Domenchina (México: Centauro, 1945). *Los jardines de Hafsa* (Madrid: Andrómeda, 1986). “Susana y los hombres”, *Papeles de Son Armadans*, núm. CLVII (abril de 1969), pp. 53-56.

lescente receptivo. El amor que flota por sus versos es todavía un amor vica-rio, no el suyo. *Del poema eterno* lo nombra más que lo plasma: “amor” y “amar” son palabras empleadas con largueza (por ejemplo en los núms. 1, 2, 4, 9, 17, 18, 20, 22, 23, 31, 32, 33, 36, 41), lo que no constituye precisamente un acier-to estético y da por sí solo idea de la limitación que aún padece el poeta.

Ya se deja sentir sin embargo en esos primeros libros la presencia de Eros como fuerza genésica (“Allá en el fondo de los siglos, / nos abrazamos y, / al beso de amor, hízose la tierra / madre infinita...”, nos dice en *Las inte-rrogaciones del silencio*, núm. 67, vv. 13-16); aunque es en la década siguiente cuando el impulso erótico se expresa con mayor osadía:

¡Alarida desgarrada!
Sin doncellez las doncellas.
(Galopan virilidades
de centauro por la selva).

[...]

¡Juventud: salto, berrido,
lumbre, coito, risa, befa!

(CA 129, vv. 5-8 y 15-16)⁴²

Son los años de las audacias vanguardistas, los descocados *happy twenties*. La lectura de Freud hace estragos. A la candidez de *Las interrogaciones del silencio* sucede el exabrupto. Del mismo año que *La corporeidad de lo abstracto* (1929) es la novela *La túnica de Neso*, donde el descaro bajo especie erótica es aún más palmario, extremando una moda ya ensayada tres años atrás en su tanteo narrativo *El hábito*. Por esas fechas un desenfadado Domenchina escribe su autorretrato en prosa, donde alardea de su condición donjuanes-ca.⁴³ Un soneto póstumo evoca asimismo aquellos tiempos gloriosos:

⁴² El poema aparece ya en las *Poesías escogidas. Ciclo de mocedad, 1916-1921*, de 1922, lo que prueba la rápida evolución del autor.

⁴³ “A los treinta años, ¿quién que es no es polígamo? El corazón del hombre tiene dos aurículas y dos ventrículos; ergo, un hombre puede amar simultáneamente a la vez a cuatro mujeres. En el momento de pergeñar estas líneas mis ídolos amorosos son: la Eva, de Durero; Greta Garbo, Suzy Béril y la Judith, de Hebbel. A todas cuatro ámulas con toda la vehemencia de mi corazón. [...] En Amor soy contradictorio. Me perezco por las oto-ñales: he ahí un síntoma de mocedad. Me enajenan las *jeunes filles* apenas púberes: he ahí un indicio de decrepitud...” ([*Confidencias*], ms. 22.267 BNM, s. p.). Véanse, en la misma línea, los fragmentos “Del diario de don Juan” publicados por Domenchina durante la

Siendo Juan y José, yo fui Don Juan
 antes de tener don, pero no sé
 si, perentorio y expedito, fue
 mi doble un burlador o fue un barbián.
 (“Añoranza y burla de la juventud perdida”,
PyFI, p. [35], vv. 1-4)

Pero es en *Dédalo* donde esa desenvoltura alcanza su expresión más desfachata, y el poeta, afectando un cinismo que a nadie engaña, traspasa la linde de la alusión más o menos escabrosa a la obscenidad explícita (*Déd.* núms. 272, v. 34; 278, etc.). Se diría que hay más de regodeo verbal que de otra cosa en el exhibicionismo erótico de esta obra. Tras la catarsis que supone, Domenchina no volverá a sentir la necesidad de incurrir en semejantes estridencias. Los años siguientes se emplea en la composición de obras ya muy apartadas de la intención de *Dédalo*, entre ellas las *Elegías barrocas* (1933-1934), pieza singularísima que suele pasar inadvertida en el conjunto de la producción domenchiniana, y que constituye su más genuino canto al amor, consolidadas ya su visión del mismo y la técnica para expresarla.⁴⁴ En las *Elegías barrocas* un insospechado Domenchina eleva el volumen para entonar, como el coro de la *Antígona* de Sófocles, su oda al invencible poder del Amor. Ese Eros que en la figuración del poeta antiguo se abate sobre las bestias, habita en las mejillas de las jóvenes y se cierne sobre el mar (*Antígona*, vv. 781-785) es asimismo sentido por Domenchina como fuerza cósmica, y plasmado con vigor. Adelantándose en un decenio al Aleixandre de *Sombra del paraíso*, el poeta nos traslada en las *Elegías barrocas* a un escenario vegetal, donde amor y mujer se confunden con una naturaleza exuberante:

¡Cómo estallan las rosas y los besos!...
 (EB 354, v. 9)

...Mujeres rubias que llevan en la espalda

guerra: “El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo)”, *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura*, núm. 2 (mayo de 1937), pp. 75-82; y *Hora de España*, XII (diciembre de 1937), pp. 23-31.

⁴⁴ Las *Elegías barrocas* (1933-1934) constituyen la última sección de las *Poesías completas* (1915-1934) (Madrid: Signo, 1936), pp. 241-280. Solo la primera de ellas, “Primavera de gozos (elegía)” (PC 353), había sido publicada con anterioridad (*El Sol*, 31 de mayo de 1933, p. 2).

rosas verdes, improntas de líquenes, de musgos
y el dolor o la muerte exprimida de un trébol.

(*EB* 353, vv. 21-23)

“El paisaje, a merced del amor, se mecía”, nos dice a continuación (*EB* 353, v. 28). Las imágenes eróticas se asimilan a las telúricas, haciendo el autor uso de la metonimia, la hipálage y cuantos recursos le permiten el desplazamiento, intercambio e identificación *amor sive natura*: es el modo más característico de Domenchina en el tratamiento del tema amoroso. Volveremos a hallarlo en el espléndido “Susana y los hombres”, inédito, como se dijo, hasta 1969.

El medio natural se estremece de amor en el primer tiempo de las *Elegías barrocas* (núms. 353-355) y exulta en el segundo (*EB* 356-357). “Todo en amor, en brisa de amor, se mueve y canta”, escribe Domenchina (*EB* 354, v. 13). El poeta celebra sus nupcias con la naturaleza. “Hay un vuelo nupcial de mariposas rubias, / briznas de sol ingravidas que se funden, arrullos / de luz que se hacen cuerpo de gloria, transparentes” (*ibid.*, vv. 14-16). El impulso erótico que asiste a todo lo viviente es, en el alma platónica del poeta, amoroso deseo de trascendencia:

...En carne
viva, el alma se abisma por un cielo de lumbre.
Fervor de tallo erecto que vive hacia sus nupcias
celestes un erguirse o superarse heroico.

(*Ibid.*, vv. 9-12)

“¡Amor, clarividencia!” —llega a exclamar (*ibid.*, v. 48). El amor que Domenchina invoca y traslada a sus versos es el Eros genésico que, en Platón, proporciona la inmortalidad. Pero también la pretensión amorosa resulta fallida en última instancia. La sección final de las *Elegías barrocas*, “Llama de invierno”, expresa ese fracaso:

¡Bravo decir! ¡Amor bravo
que se resuelve en pavora
y en congoja!
Así, desdecido, entierra
su decir de eternidades
y de cielos.

(*EB* 365, vv. 37-42)

Nos encontramos, pues, ante el mismo Domenchina de siempre. Tras llegar a la conclusión de que tampoco el amor lo saca de su terrena indigencia, el poeta se desentiende del asunto. A partir de ese momento, priva el Domenchina desamorado. Lo de menos es quizá que tal inflexión coincida con la formalización de relaciones y matrimonio del autor con Ernestina de Champourcin, para cuyo *Cántico inútil* compone Domenchina, como vimos, unas décimas de contenido amoroso. El poeta es un fingidor. Y si alejamos la lente del periodo de 1933 a 1936 y en particular de las *Elegías barrocas*, y contemplamos el panorama de su obra poética, el tema amoroso apenas pasa de ser un detalle en un cuadro donde otros son los focos que reclaman nuestra atención.

NATURALEZA Y CONCEPCIÓN DEL TIEMPO

Tampoco se diría Domenchina un poeta de la naturaleza, y sin embargo ha sabido reparar con ternura virgiliana en la caída de un copo de nieve,

...¡Qué aterciopeladamente
—sí, qué amortiguadamente—
dejas caer tu pelusa
glacial, unánime musa
blanca del páramo ardiente!
(EU615, vv. 7-11)

(“Nieve” se titula uno de sus primeros poemas —DPE 41—; “Evocación de una nevada” es otro, el núm. 658 de *La sombra desterrada*, posterior en treinta años), o en la lluvia, fenómeno particularmente grato al autor:

Lluvia afín, primaveral,
cuyo caer suspendido
tiene momentos de nido
y agua absorta, de cristal.
Lluvia casi vegetal
que cuelga su descender
en los árboles, por ser,
golosa de verdes tiernos,
unos segundos eternos
la nostalgia de caer.
(EU605)

La lluvia es objeto de minucioso tratamiento poético en la tercera sección de las *Elegías barrocas* (núm. 361). Reaparece en *El diván de Abz-ul-Agríb* (“Primavera”, p. 186; “Abril”, p. 187); en otra décima de *Exul umbra*, “Abril madrileño” (núm. 610); y en varios sonetos de *La sombra desterrada*, ya sea en forma de llovizna primaveral (núms. 654, 655) —como, años después, en “Susana y los hombres” (vv. 1-12)—, de chaparrón de estío (núm. 629), o de procela (núm. 661), esta última con pormenorizada y soberbia descripción. A los prolegómenos de una tormenta nos asoma también *El extrañado* (núm. 708). El viento —brisa en *La sombra desterrada*, núm. 637; ráfaga en *Pasión de sombra*, núm. 485, o *Nueve sonetos y tres romances*, núm. 684—, tiene en “Los vientos altanos” su prosopopeya (*SD* 663). Domenchina observa los agentes atmosféricos con sensibilidad de presocrático. De la física le interesa la metafísica. Tras el fenómeno, busca el nóumeno. La existencia empírica la interpreta como manifestación de lo intemporal. En la lluvia en suspenso de abril el poeta intuye la eternidad del instante:

¡Verde mirar de abril, con cuánto tino
pasa por ti lo eterno fugazmente!
(*SD* 654, vv. 13-14),

exclama en versos que hubieran hecho las delicias de Jaspers, como los “segundos eternos” de la décima que transcribimos previamente, o “la eterna fugacidad de la vida” que según *El diván de Abz-ul-Agríb* cabe en una sola noche.⁴⁵ Por la profundización en el instante llega el poeta a la plenitud intemporal. Hay siempre en esta poesía algo de descanso espiritual en la naturaleza. Domenchina supo reaccionar a tiempo contra el uso romántico de proyectar en el paisaje los estados anímicos, todavía visible en sus poemarios de adolescencia.⁴⁶ Aunque a menudo incurra en la analogía, más que un espejo de su alma, parece buscar en el paisaje su contrapunto. La natura-

⁴⁵ “La vida está hecha de segundos fugaces y de días eternos. Pero en una sola noche cabe toda la eterna fugacidad de la vida” (JJD, “Los instantes eternos”, *El diván de Abz-ul-Agríb*, ed. cit., p. 120).

⁴⁶ “El paisaje no ha menester exégetas. El paisaje se siente, se vive, y luego se describe o se pinta. Un paisaje no es una superstición equívoca que se preste al capricho o al truco. El cronista se refiere, claro está, a los trucos y caprichos que amañan los *interpretadores* o *hermeneutas* del paisaje, que se las dan de sutiles, enjaretando despropósitos de todo género y copiosos *estados de alma* en relación con la corriente y moliente realidad de un páramo, por ejemplo”, escribe en su reseña de las *Estampas del camino* de Félix Urabayen (*La Voz*, 30 de marzo de 1934, p. 1).

leza podrá no ser hegeliana fuente de toda bondad, pero sirve de extraversion y bálsamo a la proclividad introspectiva del exiliado. En cierto sentido, la naturaleza lo salva de la historia. Sus ciclos regulan el alentar del poeta. Notable es el número de poemas dedicados a representar las distintas fases del día, desde el amanecer a la noche: “Árboles, prados, yerbas con rocío... / Entre neblina, va la madrugada / en busca de su luz, por la cañada” (E706, vv. 1-3); “El mediodía radiante / (luz dura, exacta, total), / más que redoma o fanal / es, sin aristas, diamante” (D410, vv. 1-4); “La tarde, lacia, se llena / de cansancio...” (9Sy3R689, vv. 1-2); “El sol, remoto, en caída / solemne, de brillar cesa” (SD675, vv. 5-6); “Viene el silencioso turno / de la noche, como tregua” (D409, vv. 1-2).⁴⁷

También el curso de las estaciones del año puede seguirse en la obra poética. A cada una de ellas corresponde, por ejemplo, uno de los cuatro tiempos de las *Elegías barrocas*; a los “cuatro modos sucesivos / de sentirte vivir” se dedica asimismo el soneto núm. 472 de *Pasión de sombra*. La primavera es la que se lleva en global la mayor cantidad de poemas (PE1940379, D381, D383, D387, PdS457, PdS461, PdS483, 3EJ559, v. 338 y ss., EU579, EU610, SD654, SD655, etc.), seguida del estío (CA138, CA154, SD657), y el otoño (SD637, entre otros). Entre los paisajes predilectos del autor dominan las extensiones de horizonte inabarcable, sean de tierra o de agua: el páramo castellano (EU588, EU589, EU590, EU596, SD629, SD652, SD661, 9Sy3R690, E707, E708, etc.), y el mar —llanura también para los antiguos—, sometido a sus rítmicos vaivenes (DPE48, IS73, CA95, CA122, TF252, Déd.274, Déd.275, Déd.299, M340, PC354, PC356, PE1940374, PE1940375, 3EJ560, 3EJ562, SD630, SD633, SD662, SD663, SD672). Mar acerbo, como la verdad —“Es el mar, siempre fiel a su amargura”, gusta de repetir el autor (EU574, v. 13; SD633, vv. 1 y 9)—, salobre cauterio de “la pena de la vida” (SD633, v. 5), cuna inmensa que con visos de eternidad briza al poeta y es consuelo, como en Baudelaire, de los afanes humanos.⁴⁸

⁴⁷ Además de los ejemplos transcritos, recrean el amanecer los poemas PdS517, EU601, EU613, entre otros; el mediodía: PE1940373, PE1940376, PdS517, EU611; la tarde: PE1940373, SD637, SD656, SD671; y su variante la siesta: EU603, EU604, PA624. Pero son ocaso y noche los más frecuentes con diferencia (véase el capítulo que sigue, pp. 81-83).

⁴⁸ “La mer, la vaste mer, console nos labeurs!” (“Mœsta et errabunda”, vv. 6 y 10; *Les fleurs du mal*, LXII). “Patria universal” lo llama Juan Ramón Jiménez en una frase que hubiera firmado acaso Domenchina: “Para el desterrado, la tierra mejor, el terreno único de su patria es el mar (terreno, digo, porque el mar tiene fondo y puede uno ser enterrado en él), patria universal” (J. R. Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, ed. cit., p. 53).

A simple vista, no es el paso del tiempo inquietud primordial en Domenchina; esa angustia no parece acuciarle de modo ostensible ni siquiera al final de su vida, cuando reflexiona abiertamente sobre el destino humano, pero tal impresión es seguramente falsa: nos engaña la aparente paralización del flujo temporal en el cuerpo del poema, por esa dimensión metafísica, acrónica, que tiene el instante poético. (Tiempo “vertical”, ha llamado Gaston Bachelard al tiempo profundo de la poesía, en un intento de distinguirlo del que denomina “tiempo común”, discursivo).⁴⁹ En el exilio, la noción domenchiniana del tiempo incluso más parece cíclica que lineal, en consonancia con su sentirse expulsado del acontecer histórico. Ello confiere a esta poesía rango de universalidad clásica. El desterrado —que, según vimos, se define a sí mismo como muerto en vida— asiste *sub specie aeternitatis* al transcurso de las etapas del día o del año, o al oleaje marino, en un eterno retorno de lo sustancialmente idéntico. Mas esa dulce monotonía es solo un halago de los sentidos, una fraudulenta apariencia de la nada, única verdad del poeta. De vuelta de todo, sosteniendo sobre sus hombros el peso de la tradición occidental que va de Homero a la *Zone* de Apollinaire, Domenchina conjura el hastío corrigiendo al *ars longa, vita brevis* clásico lo que tiene de eufemismo:

Una vez más la luna trasnochada.
Y una vez más el sol muerto a cuchillo.
...Que el arte es largo y el embuste corto.
(PdS 468, vv. 12-14)⁵⁰

IDEA DE DIOS

La bibliografía más solvente coincide en ver en *El extrañado* (1958), último libro de Domenchina, su obra más perfecta. Sea o no justa esa apreciación, la *meditatio mortis* en que consiste *El extrañado* ha contribuido seguramente a depurar hasta el límite los modos de un poeta de por sí refinado en extremo. Al borde de la tumba, Domenchina nos da la quintaesencia de sí mismo

⁴⁹ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, traducción de Jorge Ferreira (México: Fondo de Cultura Económica, 1999; ed. orig., 1932), p. 94.

⁵⁰ Se diría que tras el penúltimo verso se encuentra el “Soleil cou coupé” con que concluye el mencionado poema de Guillaume Apollinaire. El último varía el patrón baudelairiano: “L’Art est long et le Temps est court” (“Le Guignon”, v. 4, núm. XI de *Les fleurs du mal*).

en una serie prodigiosa de sonetos. Ante ellos, como ante los finales de Góngora a su trasunto Licio, solo cabe callar. La decantación a ultranza de *El extrañado* hace que todo, incluso el desgarramiento constante del exilio, se vaya al fondo, y tan solo salga a flote la inquietud esencial del poeta: su necesidad de Absoluto, de la que la fijación en el destierro ha sido únicamente la más colmada actualización. Hemos tratado de mostrar cómo esa necesidad metafísica es la constante que mejor define a Domenchina a lo largo de su producción, independientemente de las denominaciones con que se la prefiera designar en cada etapa: llámese “Suma Verdad” (M 341), España —la España arquetípica de su memoria— (p. e., *PdS* 495, vv. 9-12), o Dios (E 703, entre otros), todo ello no son más que trasuntos de la Idea suprema, inalcanzable, que continuamente persigue el poeta. En contra de lo que se ha hecho, no creemos, pues, que sea exacto hablar de “retorno” religioso en nuestro autor. Sin menoscabo de cuál haya sido el credo que a los ojos de los hombres profesara o dejase de profesar, el poeta Domenchina es, en rigor, un *homo religiosus* de principio a fin. Solo que es en el ocaso de su vida cuando ese celo es más patente, y se expresa con un tono más imperioso y en palabras más claramente identificables con una determinada confesión.

La tendencia a hacer de *El extrañado* una palinodia religiosa procede probablemente del entorno del propio autor. Su mujer, cuya profesión de catolicismo y vinculaciones con el Opus Dei no son ningún secreto, y amigos como el padre Ernesto Santillán han contribuido a difundir esa idea, aderezándola con confidencias privadas.⁵¹ Ha de tomarse con el crédito que merece un testimonio de primera mano y con toda la prevención que exige una estimativa en exceso tendenciosa: no sería extraño que impremeditadamente se estuviera proyectando sobre el caso de Juan José Domenchina el modelo paulino o agustiniano, señuelo de prosélitos, y que seducidos por tales ejemplos, los allegados del autor, y a la zaga de ellos quienes no lo conocen sino por su obra, hayan interpretado la proclividad teologizante

⁵¹ E. Santillán: “Seguí de cerca su evolución espiritual, su retorno a la Iglesia y su intimidad con Dios. Pero esto, que se dice en pocas palabras, es una historia larga y dolorosa. Le vi sufrir, luchar y, ¿por qué no decirlo?: también le vi vencer, aunque a ese triunfo el mundo le llame derrota” (“Vida y obra de Domenchina”, *Nuestro Tiempo*, núm. 73, julio de 1960, p. 30). El padre Santillán es una de las fuentes de Laura Cao-Romero, autora de la monografía *La idea de Dios en la poesía de Juan José Domenchina*, donde se lee: “Quiero aquí hacer resaltar que una gran influencia en el *retorno* de Juan José Domenchina, constituyó la ayuda (espiritual) que le proporcionó siempre su esposa, Ernestina. Fue un verdadero apostolado, el de la compañera de su vida, quien lo llevó de la mano hasta los últimos días de su vida” (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, ff. 13-14).

del Domenchina último como afanes de converso, y no como derivación natural de unas premisas dadas mucho tiempo atrás. A la presión ambiental a que Domenchina debió de estar sometido en sus años finales hay que atribuir presumiblemente las frases en extremo pusilánimes que asaltan al lector en lugares como la “Carta rota, incoherente e impertinente a Alfonso Reyes” con que comienza *Nueve sonetos y tres romances* (1952).⁵² Él mismo hubo de creer la versión oficial que acerca de sí circulaba, y que el examen cuidadoso de su obra desmiente.

Fue Domenchina hombre de firmes principios, morales y estéticos, nada propenso a veleidades de ningún tipo, y que tuvo siempre presente, y no precisamente para abjurar de ella, la tradición, grecorromana y cristiana, a la que pertenecía. Si su anticlericalismo es patente desde su juventud, también lo es el deseo de trascendencia; ni uno ni otro remiten en su madurez. Cierto es que las influencias personales arriba mencionadas, o cualquier otro motivo, pueden haber contribuido a la exacerbación de esa inquietud en el autor y a la frecuentación de lecturas teológicas en sus últimos tiempos.⁵³ Donde en el pasado preferentemente empleaba —por tabú, por inadvertencia o a propósito— cualquier abstracción equivalente, acabará escribiendo, sin empacho, la palabra “Dios”. Se podría rastrear el proceso que conduce a su revelación tardía como poeta “divino”. Hemos visto cómo hacia 1952 la preocupación teológica es ya manifiesta. En el poemario publicado ese año, *Nueve sonetos y tres romances*, no es solo la carta a Alfonso Reyes manadero de tales cuidados: algún soneto (9Sy3R 682, 683) y uno de los romances (9Sy3R 689) se expresan en el mismo sentido. Etapa decisiva hubieron de ser los años siguientes de 1954 y 1955, en que Domenchina sufre en el espacio de unos pocos meses las muertes de su hermana y de su madre, emigradas con él a México. Es entonces cuando se gesta lo mejor de *El extrañado*: los autógrafos muestran que varios de los sonetos de ese libro (núms. 695, 696, 697, 699, 706, 711) están escritos en noviembre de 1954, fecha en que ya había fallecido Mercedes Domenchina, hermana del poeta, y apenas quedaban dos meses de vida a su madre doña Encarnación. De noviembre de 1954 es

⁵² JJD: “No obstante ser cosa archisabida, la verdad es que nosotros, los soberbios y humildes poetas de ahora —por habernos alejado de Dios y de su santa Iglesia—, no creíamos del todo en el fin del mundo...” (“Carta rota...”, *OP* II, p. 281); “y tal falta me pesa tanto como mi cultura europea y el haber ofendido a Dios” (*loc. cit.*, p. 285).

⁵³ En la propia “Carta rota... a Alfonso Reyes” enumera la lista de sus lecturas recientes: Maritain, Samuel Ramos, Gallegos Rocafull, Daniel Rops, Leopoldo Eulogio Palacios, Heidegger, Sartre, Camus, Luigi Stefanini (*loc. cit.*, p. 285).

también la imponente meditación sobre el destino *post mortem* en que consiste el largo poema "...Y tú eres el que fuiste, y el que eres, y el que siempre", recogido fragmentariamente en *Poemas y fragmentos inéditos, 1944-1959*.⁵⁴ A tales golpes se añade, a mediados de 1955, la denegación del permiso solicitado por el autor para volver a España tras la amnistía general concedida por el gobierno franquista, gota que acabaría de colmar el vaso; Domenchina, que se había ilusionado con la idea del regreso, se sume en una de las más hondas crisis de su vida, ya de modo irreparable y definitivo.⁵⁵ Perdidas para siempre la madre y la patria, ningún lazo entrañable une ya al poeta con este mundo, del que sólo espera olvido; no existe ya para él interlocutor válido, salvo Dios.⁵⁶ En el mundo de los hombres se siente no un extraño, sino algo peor, un *extrañado*. Durante los años siguientes van brotando nuevos sonetos del libro que lleva precisamente ese título, *El extrañado*, "sobria colección para nadie", donde junto a ellos Domenchina brinda al tribunal de la nada otros cuantos más que guardaba desde 1948. Tales datos obran en contra de la presunta "conversión" *in extremis* del autor, como también el hecho de que ya en *La sombra desterrada*, impreso en 1950, se registre un número considerable de poemas con el mismo asunto (SD 628, 637, 638, 639, 640, 643, 660, 664, 666, 672), aunque acompañando en ese libro a la inquietud, todavía dominante, del destierro. La circunstancia de que *El extrañado* no se publicara hasta 1958 poniendo en evidencia como tema exclusivo la cuestión teológica puede haber contribuido a desdibujar la firme y dolorosa trayectoria del poeta, que dista mucho de la iluminación repentina y del bandazo pendular.

Pero el lector atento hallará sin dificultad en su poesía la preocupación religiosa con anterioridad a los años cincuenta. Apariciones tempranas se registran ya incluso en la preguerra, en sus poemarios adolescentes (*Del poema eterno*, núm. 18, etc.; *Las interrogaciones del silencio*, núm. 74, "Este Dios

⁵⁴ *PFI*, pp. [39-50], que equivoca la fecha del original conservado en ms. 22.261/2 BNM.

⁵⁵ Ese año, por cierto, el Fondo de Cultura Económica publicó la primera edición de un ensayo centrado en el asunto que por entonces acuciaba a Domenchina: *El hombre y lo divino* de María Zambrano, al que Domenchina, colaborador de la casa y espíritu sensible a las novedades editoriales, pudo tener acceso. Él mismo había traducido en 1942 para ese sello la obra de Roger Caillois *El hombre y lo sagrado*.

⁵⁶ JJD: "A los líricos de hoy, que somos voces sin presente y sin inmediato porvenir, se nos escamotea, para colmo de infortunios, la posteridad, que no es solamente fama póstuma" ("Prólogo" a *El extrañado*, *OP* II, p. 303); "¿Para quién escribe el poeta? Es posible que Dios —si las voces de aquel son de verdad— le oiga. Y le conteste. He ahí la única vida del poeta: el diálogo con Dios" (*ibid.*, p. 304).

que en mi alma se estremece”), y también donde acaso menos cabía esperar un tratamiento serio de la materia: en *La corporeidad de lo abstracto*, que alterna el tono piadoso (núm. 98) o inquisitivo (núm. 124), con el ingenio bufo (núm. 150), el símil irreverente (núm. 133), la osadía de un “deicidio” (núm. 137), o la sátira anticlerical (núms. 99, 111). “El humo hiede”, comienza la desfavorable descripción de una sacristía y su morador en que consiste este último poema, donde se manifiesta la “inquina contra los sacristanes o rapavelas” que el autor sigue suscribiendo a la vuelta de veintitrés años.⁵⁷ Su anticlericalismo es igualmente notorio en un poema de *Pasión de sombra* (núm. 518), y aun con mayor crudeza en esa especie de “grito hacia Roma” proferido en la *Tercera elegía jubilar* (núm. 561, vv. 115-177). Con alguna frecuencia, la palabra Dios aparece lexicalizada, objeto de una frase hecha.⁵⁸ Pero lo que prima es la ortodoxia cristiana en el plano ontológico:

El mundo —lo que existe— está a mi vera.
Y yo tengo, cabal, con mi sentido
del vivir, otra vida que me espera,

escribe en 1942 (*Destierro*, núm. 381, vv. 9-11). “Toda una vida tengo por delante, / toda una clara vida sin ocaso, / porque en la tierra ya morí bastante”, remacha con igual convencimiento en *El extrañado* (E718, vv. 12-14), y con un anómalo y atrevido uso verbal. La de Domenchina no es una religiosidad inmanente, como la de Juan Ramón Jiménez, sino trascendente, en conformidad con el dogma cristiano y con su platonismo temperamental. Su Dios no es ese “dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso” del *Animal de fondo*.⁵⁹ antes bien, “...es cielo, y no Parnaso” —según responde expresamente a Juan R. Jiménez el soneto penúltimo de *El extrañado* (núm. 718, v. 11)—, y realidad extramental a la que el poeta se somete con humildad:

No me opongo, Señor, a tu sagrada
potestad infalible que me puso
este sol de agonía descolgada.
(“¡Mi *consummatum est!* Estoy concluso”,
PdS553, vv. 12-14)

⁵⁷ “Carta rota...”, *loc. cit.*, p. 281. La misma idea aparece en la *Primera elegía jubilar* (núm. 559, vv. 946-950).

⁵⁸ Cf. *infra*, p. 99.

⁵⁹ J. R. Jiménez, *Animal de fondo* (Buenos Aires: Pleamar, 1949), p. 8.

Versos, estos últimos, de un soneto de 1944 donde el sujeto lírico, haciendo propia la conocida frase del evangelio de Juan (19, 30), adopta la tesitura de Jesucristo en el trance último, con solución similar a la suya. “A Dios me sacrifico, / cristiano...”, afirma asimismo el autor cuatro años atrás, en la *Primera elegía jubilar* (núm. 559, vv. 691-692). Tal sumisión cristiana lo moverá a condenar la *hybris* de Unamuno —con quien su religiosidad tiene no obstante más que ver que con J. R. Jiménez— en dos sonetos escritos bastante tiempo después, el 27 y 28 de octubre de 1957, y recogidos en *El extrañado* (“Dios te perdone. ¡Cómo le envidiaste...!” y “Dios te perdone. No le perdonaste”, núms. 716 y 717). Atrás quedaban los días en que un Domenchina menos definido se atrevía a alumbrar en *El tacto fervoroso* un Dios impotente (“Dios dejó en la ceniza / los pensamientos / que no pudo hacer luz”, núm. 231, vv. 1-3). Despojado de lo accesorio —y aun de lo necesario— como consecuencia de la guerra, ya en los primeros años cuarenta el poeta ha conseguido despojar también a su Dios de “su histriónico / sol de tramo-ya”, para en la más genuina tradición evangélica quedarse con el “lacónico / mensaje claro del perfecto amor” (*PdS* 526, vv. 12-13 y 13-14).

En un ensayo inédito posterior a 1948 afirma Domenchina algo sobre lo que hoy parece haber acuerdo: que Miguel de Unamuno constituye el referente de la mayor parte de la poesía religiosa española del momento.⁶⁰ La observación es aplicable a su propio caso: si por lo general el tono de sus versos a lo divino hace pensar implícita o explícitamente en la poesía unamuniana, para una composición en concreto, el póstumo “...Y tú eres el que fuiste, y el que eres...” de 1954 antes mencionado, es casi forzoso postular el precedente de Unamuno, y en particular del “Salmo I”, que Domenchina había recogido en 1945 en su edición de la poesía unamuniana.⁶¹ No nos consta de manera fehaciente, pero parece probable la dependencia. De todos los poemas domenchinianos de asunto religioso, “Y tú eres el que fuiste...” es sin duda el más descarnado y el más rico en matices. En ningún otro se expresa con menos embozos su ansia de Dios. Se trata, sin embargo, de un borrador

⁶⁰ “No a modo de hipótesis o suspicacia —sino como realidad harto visible— cabe decir, y sin hipérbole, que casi toda la poesía religiosa actual de España se deriva por lo inmediato de Unamuno y, más restringidamente, de su *Salmo I*. Y conste que de juzgar por las apariencias supondríamos [que] esta composición es de las menos difundidas del Maestro” (JJJ, “Carta abierta a los poetas españoles que viven en España”, ms. 22.272/1 BNM, f. 87).

⁶¹ Miguel de Unamuno, *Obra escogida*, selección, prólogo y apunte biográfico de Juan José Domenchina (México: Centauro, 1945), pp. 47-51.

no publicado por el autor, lo que nos obliga a ser cautos; no ha de pasarse por alto que, pudiendo haberlo dado a las prensas, no lo hizo: debió de entender Domenchina que remejer los posos unamunianos valía más como desahogo privado que como contribución a la lírica (en eso fue, como en tantas otras cosas, lúcido y honesto como pocos). A despecho de tal presunta servidumbre, y aun sin haber recibido la última mano, el versolibrismo de esa composición confiere al poeta posibilidades insospechadas en el metro recatado del soneto en que habitualmente lo vemos expresarse: acostumbrados al Domenchina contenido de los catorce versos, sus poemas extensos, como las *Tres elegías jubilaires* o este a que aquí nos referimos, resultan, en sus respectivos asuntos, incluso impúdicos. La reflexión se explaya en tales series abiertas; en los sonetos, por el contrario, adopta un sesgo epigramático que, sin llegar al rigor de la décima, impide cualquier desafuero, en el tema de Dios como en el del exilio. El soneto es, no obstante, la estrofa predilecta también del Domenchina “divino”. La extrema concisión de la décima acaso se compadecía mal con el estro religioso; el romance, donde ya vimos que lo ensayó en una ocasión (“La tarde” 9Sy3R 689), no le permitiría elevar el vuelo místico. En el soneto, sin embargo, se logran a su sabor no ya sólo, como señalamos, el amigo de la bondad evangélica (“Aquí tengo, Señor, la maravilla”, PdS 526), o el Domenchina mariano, que toma pie en un verso de Berceo (9Sy3R 685) o transmuta en catorce versos monorrimos, de consonante pobre, la cuaderna vía del riojano (E711), sino las mejores expresiones de la que a nuestro juicio es la dimensión más acusada de la religiosidad domenchiniana: su aspiración, en cuanto artífice de vocablos, al Verbo. Para el platónico Domenchina Dios es Logos del que el poeta, como tal, participa remotamente (“Te tengo en mí, sensualidad divina, / bajo mi sorda hiperestesia humana”, PdS 535, vv. 1-2), en su modesta limitación física de mortal dotado de palabra:

El verbo es luz divina, y el vocablo
sólo materia...

(E710, vv. 1-2)

Su noción de Dios nos remite así a la inquietud metalingüística que destacábamos al comienzo, constante en el autor. El afán trascendente del poeta se ve constreñido en el cuerpo fónico-semántico de los vocablos. El lenguaje, decíamos, le resulta insatisfactorio. Ahora se nos revela la razón profunda de esa insuficiencia: en el espacio acotado del idioma, compendio de significantes materiales y significados mentales, lo Absoluto irreductible

se desborda. Aquel sólo logra abarcar el verbo cercenado por el que se duele una décima de *Exul umbra*:

...este verbo infinito
que se recorta, contrito,
en la árida poquedad
de lo posible...

(*EU*606, vv. 4-7)

El lenguaje es sólo signo frustráneo de lo inefable. En la humilde morada lingüística del hombre no caben sino espectros del Verbo absoluto, vagos destellos de la pura Palabra, por otro nombre Dios o platónica Forma, continuamente asociados a la luz (*Ego sum Lux...*), como veíamos en un ejemplo anterior (*E* 710) y en otros muchos (*SD* 660, *E* 696, *E* 698, *E* 704, etc.); “...en la noche del alma, que es de hielo, / ponme, Señor, las iras de este cielo / y enciende así mi hondón desde tu cumbre”, suplica el poeta en el mencionado soneto de *La sombra desterrada* (*SD* 660, vv. 12-14). Domenchina persigue el Logos, su *Deus absconditus*, no, a la manera de Juan de la Cruz, acudiendo a procedimientos simbolistas (sinestesia, connotación evocadora, símbolo más o menos hermético) sino, con verdadera pretensión referencial, por medio de la pura denotación plena de sentido, lo que como comprobaremos más adelante condicionará sus preferencias léxicas:

Busco, persigo la palabra pura,
sin significación allegadiza,
todo significado, que eterniza
el Verbo que contiene en su hermosura.

(*PdS*528, vv. 1-4)

Como un místico que se encontrara en la vía iluminativa, el poeta se rezaga “sintiendo su premura radiante” (*ibid.*, vv. 5-6), la cual “se quema sin ceniza” (*ibid.*, v. 6), en la paradójica expresión que cumple a tales casos. Y como corresponde, desespera de su intento:

...Pero está en sus silencios, infalible
pausa, con su belleza, de imposible
alcance, más allá de mi conciencia.

(*Ibid.*, vv. 9-11)

Tras afanarse, sin embargo, parece que en ese soneto 528 de *Pasión de sombra* consiguiera alcanzar la ansiada unión:

Y su onírica sombra, que es radiante,
funde, tras mi vigilia vigilante,
mi claro ver y su clarividencia.

(*Loc. cit.*, vv. 12-14)

Pero tal éxito es excepcional; por lo común, el intento no se ve culminado. Al igual que sucede en los más desgarradores sonetos de Blas de Otero, en los de Juan José Domenchina el Dios de las alturas no escucha el grito impenitente del fango; el hombre del limo, "...lleno / de su bajo existir...", clama en vano, con su "voz trémula, de légamo..." (*SD* 639, vv. 9-10 y 1):

—Señor, atiende; que mi voz de cieno,
sorda, no alcanza a salpicar tu oído.

(*Ibid.*, vv. 13-14)⁶²

Es "el silencio de Dios", bien estudiado en otros autores contemporáneos por Charles Moeller, en las fechas en que Domenchina se halla embarcado en su propia experiencia.⁶³ Dios calla. Y el poeta, que escucha su poderoso silencio, su música callada, se erige en vate a través del cual la divinidad habla. En su voz, temporalmente, adquiere sustancia material el Verbo tácito:

Yo sé que tu silencio tiene clara
voz, indistinta voz, para un oído
que percibe tu verbo y su sentido.
¡Quién, tácito Señor, quién te escuchara
por siempre!... [...]

⁶² Ya en *Dédalo* (1932) hallamos una noción similar, sin connotación teológica, pero imbuida de platonismo: "...la calentura verdinegra de los pantanos / que suben sus mosquitos hacia el desdén de los cielos incorruptibles" (núm. 271, vv. 30-31).

⁶³ Charles Moeller, *Literatura del siglo xx y cristianismo. I. El silencio de Dios. Camus - Gide - A. Huxley - Simone Weil - Graham Greene - Julien Green - Bernanos*, versión española de Valentín García Yebra y Soledad García Mouton (Madrid: Gredos, 1955; ed. orig. francesa de 1953).

Yo, que he escuchado tu callar, he sido
 tu voz. Tú me mandaste que cantara
 la gloria ilesa de tu amor herido...
 (E 695, vv. 1-5 y 12-14)

Así, la Luz se transmuta en voz, en un epifonema emblemático (“...porque Dios, que se enciende, pone tanta / verdad en mí, que resucita Cristo / como un raudal de luz en mi garganta”, E 698, 12-14), y el canto es rezo: “Los labios tiemblan, se desunen... Quieren / cantar. ¡Oh maravilla! Desplegados, / emiten, casi luz, versos alados / hacia Dios. (Que los hombres no se enteren)” (E 704, vv. 1-4). En consonancia, el fin del poeta no es más que una justa restitución:

Te devuelvo mi voz. Tú me la diste.
 Hablé de ti y de mí. Voy a callarme
 para siempre. Es mi noche. Fui un adarme
 de fuego. Fui una lumbré que encendiste.

Y voy a ser silencio. Me escogiste
 para hablar y callar. Y, sin negarme,
 callo para ser tierra y escucharme
 la voz que tuve y donde tú viviste.
 (E 696, vv. 1-8),

escribe un quevedesco Domenchina.⁶⁴ El resto, conforme a la conocida aseveración hamletiana, es silencio.

⁶⁴ Francisco de Quevedo: “Enmudezca mi lira, cese el canto” (v. 5 de “Nací desnudo, y solos mis dos ojos”, *Heráclito cristiano*, 23, «Salmo XI», ap. F. de Quevedo, *Obra poética*, I, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969, pp. 176-178).

2. ÍNDOLE DE SU FANTASÍA

A partir de 1939, hay en la poesía domenchiniana unos cuantos motivos que se repiten con llamativa insistencia: la sombra, la huella, el doble, el muro, la noche, el insomnio, los perros, la voz y el eco, la luz, las raíces, el árbol, el polvo y la ceniza, la llanura, el esqueleto, el corazón... Ninguna de estas imágenes actúa como símbolo hermético que el lector haya de descifrar; todas pertenecen al acervo de la fantasía colectiva y están utilizadas en su sentido secular. No hay audacias ni sorpresas. Tales imágenes se instalan en esta poesía, apoderándose de su esencia, ramificándose y extendiéndose por los versos hasta constituirse en su sustancia misma. Con frecuencia se entrelazan en una red suficiente, que impide que aflore a la superficie cualquier intuición novedosa. Si ocasionalmente surge un motivo inédito, este adquiere el aspecto de eflorescencia excusable. Desde la cima de su poesía de madurez, se ve muy lejos la considerable maleabilidad inventiva de la producción anterior a la guerra, periodo en que el mundo figurativo de Juan José Domenchina se ha ido cuajando al tiempo que el poeta se asoma a las diversas manifestaciones de la existencia.

La mayoría son imágenes negativas. (Las que podrían considerarse positivas, como la luz o el corazón, se presentan como contrapunto imposible a la negatividad de las más constantes: la sombra, el esqueleto... La adjetivación se encarga de rebajar o anular su connotación favorable). Son la expresión de una ausencia: la sombra (o el doble) de un cuerpo que ya no es carne, sino solo esqueleto; la huella de un pie ya inexistente, el eco de la voz que un día fue. Modos diversos —en el fondo homogéneos— de plasmar la frustración vital del poeta. Figuraciones, también ellas, de naturaleza platónica en su mayoría, afines en su contenido reminiscente, que representan el trasunto disminuido de una plenitud irremediablemente perdida, sin que al poeta parezca interesarle nada más.

SÍMBOLOS DE LA PÉRDIDA DE IDENTIDAD, DE LA FRUSTRACIÓN Y DE LA ANGUSTIA

SOMBRA.— Es la imagen que acapara la fantasía domenchiniana de posguerra. Todas las demás se supeditan a ella. Desde diciembre de 1943, fecha del comienzo de gestación de *Pasión de sombra*, publicado en 1944, la sombra se adueña de su poesía para no abandonarla ya. Aunque el motivo apunta varias veces en años anteriores, *Pasión de sombra* es el primero de los libros que lo introducen en el propio título —luego vendrán *La sombra desterrada* y *Exul umbra*— y el que con mayor profusión lo emplea, ya configurado.¹

Ignoramos las causas que pueden haber provocado semejante fijación. Las psicológicas no habrán sido las menos relevantes en un Domenchina que en 1943 sufre un agudizamiento de la crisis espiritual que padece desde su salida de España. Que exista o no una relación directa entre cierta disposición mental y una expresión simbólica no nos compete sin embargo. Por lo que concierne al motivo de la sombra, sabido es que también lo emplean con insistencia otros artistas exiliados como el poeta Juan Rejano o el pintor Antonio Rodríguez Luna, por nombrar solo a dos de los refugiados españoles en México cuyo tratamiento de esa imagen en sus respectivas disciplinas más recuerda al del autor. A los psicólogos corresponde el dictamen. Si la omnipresencia de la sombra en la poesía domenchiniana del destierro pudiera responder a algún tipo de obsesión o desviación patológica, poco podría en todo caso importarnos a estas alturas, ni como diagnóstico del individuo Domenchina. No nos ocupa aquí la psicopatología del exilio, ámbito sin duda digno de consideración para otros fines, y al parecer estu-

¹ Sobre él se construyen al menos los sonetos *PdS* 454, 458, 459, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 493, 500, 504, 505, 506, 509, 511, 512, 524, 525, 537, 541, 542, 545, 548, 554 y 556. Ya anteriormente, en el poema núm. 430 de *Destierro* (1942), un beodo discute con su sombra: “—Tú eres uno y yo soy otro”, le dice (v. 6). Los versos de la *Primera elegía jubilar* donde aparece la sombra (vv. 191-195: “Si todo está en la sombra, / si vivo de la sombra, y a destajo / mi corazón la nombra, / ¿por qué, con desparpajo, / decís que la convierto en un sombrero?”; y vv. 336-337: “Escapa de la sombra / que te obsede y angustia...”) no figuran en la versión publicada en *Romance* en octubre de 1940, y solo se dan a conocer en la edición de *Tres elegías jubilares* (1946). La *Segunda elegía jubilar*, difundida en esta última fecha pero compuesta en enero de 1941, también recurre ocasionalmente a ese motivo, y lo mismo sucede con la *Tercera elegía jubilar*, de mayo-junio de 1943 y publicada por vez primera al año siguiente. En cuanto a los libros posteriores a *Pasión de sombra*, sus apariciones más significativas se registran en los poemas 564, 565, 567, 570, 572, 576, 588, 590 y 597 de *Exul umbra*; en *La sombra desterrada* 626, 631, 632 y 634; *Nueve sonetos y tres romances* 682; y *El extrañado* 695, 698 y 703.

diado.² No nos interesa el arte como síntoma. Sin rebasar los límites de la apreciación estética, es visible que la disociación constituye el problema fundamental del sujeto que se manifiesta en esta poesía, por no decir el único. Nada hay de pose en la actitud de Domenchina ante el destierro, y sí un sufrimiento moral imposible de imaginar, que en 1943 lo puso al borde de la muerte. En la fantasía del poeta este se materializa en aquellas formas que representan la destrucción de la identidad, y por excelencia, en la de la sombra.

Para Jung es uno de los principales arquetipos del inconsciente colectivo, una de esas imágenes ancestrales que yacen en las capas profundas de este y que afloran en numerosos símbolos estéticos y religiosos. Su tradición literaria es extensa. Todos la recordamos en Píndaro o en los más famosos versos de *Macbeth*, por citar, entre sus incontables apariciones, solo algunas de las más eximias. Domenchina las conocía sin duda, pero no creemos que haya sido una afición mimética la que lo haya llevado a sumarse a la tradición, sino la más íntima necesidad expresiva.³ El poeta acude a la imagen que mejor simboliza su escisión vital. Tal elección revela como la que más su carácter platónico: el autor es un exiliado de la verdadera existencia, que no encuentra en sí sino el reflejo o la sombra de ella. Unos versos de *Pasión de sombra* que ya citamos a propósito del platonismo domenchiniano, condensan el sentido de la sombra en su mundo poético:

¡Señero, inaccesible señorío
que se arrisca en las cumbres, escotero!
Abajo, por el polvo del sendero,
anda un andar de sombra su extravío.

² Es lo que se infiere de obras como la ya clásica de Paul Tabori (*The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Londres: Harrap, 1972), en cuya p. 33 se aduce algún informe clínico acerca de la psicosis producida por el llamado *bacillus emigraticus* [sic], no poco alarmante, al menos desde el punto de vista gramatical.

³ Algún estímulo inmediato sí puede sin embargo haberlo hallado en la literatura: por las fechas en que escribe *Pasión de sombra*, redacta también su estudio sobre la poesía de Enrique González Martínez. En él transcribe unas cuartetas de Francisco A. de Icaza tituladas "La sombra", que en algún momento han podido estar en la base de su propia inspiración: "Íbamos hacia el Oriente, / cara al sol; amanecía, / y todo era luz al frente: / nuestra sombra nos seguía. // Hoy, con el sol en ocaso, / al proseguir la jornada, / una sombra prolongada / va precediendo mi paso" (De *La canción del camino*, 1905. Lo transcribimos de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís (Madrid: Hernando, 1934, p. 114), donde a su vez pudo consultarlo Domenchina). El soneto 462 de *Pasión de sombra*, de similar contenido, toma pie en un verso de Antonio Espina (cf. *infra*, p. 95).

Anda un andar de sombra, tuyo y mío,
sombra caída de mi andar señero...
(PdS 478, vv. 1-6)

“Sombra caída de mi andar señero”. Evocábamos anteriormente la alegoría de la caverna. Las reminiscencias platónicas asociadas a la sombra se observan en otros muchos lugares:

La sombra que me tiene, mal tenida
por mi atada evasión, es el suplicio
que me incrusta en la carne su cilicio
dándome una existencia repetida.
(PdS 506, vv. 5-8)

De tu vida de siempre no trajiste
más que esa larga sombra amortecida
que en tu cansado desistir persiste.
(PdS 482, vv. 9-11)

... ¡mi ayer eterno, deslizado
en mi sombra...!
(PdS 469, vv. 12-13)

Sobre este tema el poeta construye un sinfín de variaciones, manteniendo la dicotomía esencial entre existencia auténtica y espectro decadente de la misma —dualidad que es, por así decirlo, su melodía. Domenchina es un virtuoso de la variación en el sentido musical, en la medida en que la analogía es aplicable a la composición poética: lo hemos visto en su consagración al asunto único del exilio y lo veremos en su dedicación casi exclusiva a una sola estrofa, el soneto. En esa poesía de forma y contenido monocordes, construida con un vocabulario poblado de recurrencias, la imagen de la sombra actúa como *Leitmotiv* que confiere cohesión también en el plano simbólico. Sus variaciones son de orden armónico. A la sombra convienen las más diversas calificaciones y determinaciones, pero siempre inquietantes: es “alicortada” y “trémula” en PdS 463 (vv. 1 y 8); “de pasión” y “negligente” (PdS 454, vv. 4 y 7); “mortal” (PdS 458, v. 11); “mate” (PdS 459, v. 9); “en asombro” (PdS 462, v. 8); “caída” (PdS 478, v. 5); “enjuta” (PdS 480, v. 9); “de ayer” (PdS 481, v. 12); “larga” y “amortecida” (PdS 482, v. 10); “deleble” (PdS

484, v. 4); “de palabras muertas” (*PdS* 486, v. 2); “extraña” (*PdS* 487, v. 7); “deslizada” e “impertérrita” (*PdS* 493, vv. 3 y 8); “onírica” (*PdS* 504, v. 6); “postergada” (*ibid.*, v. 11); “inmoble” y “encadenada” (*PdS* 505, vv. 1 y 6); “muerta” (*PdS* 506, v. 10); “asombrada”, “sin recato”, “mala” y “patética” (*PdS* 511, vv. 1, 5 y 9); “sañuda” y “misérrima” (*PdS* 525, vv. 5 y 6); “onírica” también en *PdS* 528, v. 12; “de lo que no soy” (*PdS* 537, v. 6); nuevamente, “de pasión” (*PdS* 541, v. 1); “perenne” (*PdS* 545, v. 2); “aciaga” (*3EJ* 560, v. 11); “del cansancio” (*ibid.*, v. 170); “remedada” (*3EJ* 563, v. 2); “anonadada” (*EU* 564, v. 10); “de inhibido” (*EU* 565, v. 2); “polvorienta” y “de su sueño derrumbado” (*EU* 570, vv. 2 y 8); “densa” (*EU* 590, v. 8); “negativa” (*SD* 626); “achicada” (*SD* 631, v. 11); “en fuga”, “marginal y terca” (*SD* 633, vv. 5 y 8); “densa” una vez más, y “de la angustia” (*E* 703, v. 9). De “abstractas sombras” nos habla el poeta en *PdS* 472 (v. 14); “patético rezago de un presente” la denomina en *PdS* 454 (v. 1); “muerte constante”, en *PdS* 476 (vv. 13-14); “absurdo jeribequé” (*PdS* 511, v. 2); “avara voluntad de lo oculto”, ya con referencia transcendente, en *El extrañado* (núm. 695, vv. 9-10). A la inversa, la sombra es a su vez complemento de sustantivos diversos, tanto concretos como abstractos, bien para indicar que carecen de ella —“hombre sin sombra” (*EU* 588, v. 13); “lejanía sin una sombra” (*EU* 589, vv. 5-6)— o, más frecuentemente, para enlutar su significado: “agua de sombra” —hallamos ya en *Margen* (poema 312)—, “frío de sombra” (*PdS* 466, vv. 3-4); “pausa de sombra” (*EU* 576, v. 13); “pasma en sombra” (*EU* 597, v. 10); “desliz de la sombra” y “perseverar de sombra” (*PdS* 483, vv. 2 y 11); “restos de tu sombra” (*EU* 567, v. 8); “voz con sombra” (*PdS* 486, v. 2); “andar de sombra” (*PdS* 478, vv. 4 y 5); “desacato de sombra” (*PdS* 511, vv. 5-6); “diseño en sombra” (*PdS* 500, v. 1); “*alter ego* de sombra” (*ibid.*, v. 13); “palpitación en sombra” (*PdS* 505, v. 4); “alegato de sombra” (*PdS* 512, vv. 1-2); “arrebato de mi sombra” (*ibid.*, vv. 13-14); “parada en sombra” (*PdS* 545, v. 14); “dolor de sombra” (*PdS* 524, v. 14); “ceniza de tu sombra” y “peso en bruto de tu sombra” (*PdS* 554, vv. 5 y 6); “vida en sombra” (*PdS* 541, v. 1); “pasión de sombra” (*ibid.*, v. 8 y *PdS* 556, v. 2); “tirón de sombras” (*PdS* 556, v. 7); “jirones de sombra” (*3EJ* 560, vv. 10-11); “aire en sombra” (*ibid.*, vv. 31-33); “palabra en sombra” (*ibid.*, v. 133); “cielo de sombra” (*PdS* 503, v. 2); incluso el reloj, para Domenchina, no lo es de sol, sino de sombra, en desautomatización menos soberbia que el endecasílabo que la formula:

...sufres, reloj de sombra, tu hora en punto.

(*PdS* 500, v. 8)

El recuento sería interminable.⁴ Sí es preciso destacar la versatilidad de esta imagen: metamorfosis de la sombra pueden considerarse algunos otros símbolos presentes en la poesía domenchiniana como los que enumeramos a continuación, algunos próximos al contenido originario y otros más dispares.

DOBLE.— Sucede que la sombra puede emanciparse del sujeto (“...Y como te desdoblas, y tu adjunto / diseño en sombra sigue por su lado...”, se dice el poeta en *PdS* 500, vv. 1-2), convirtiéndose en grosero y esquivo *alter ego*:

Y aunque no se descuide tu cuidado,
tu *alter ego* de sombra, cejijunto,
para dejarte atrás, te da de lado.
(*Ibid.*, vv. 12-14)

De manera que, en ocasiones, la disociación que experimenta el poeta a causa del exilio no se plasma en la sombra que, rezagada o adelantada, lo acompaña sumisa cual remedo exangüe y descarnado (“espectro que deshumaniza / mi contorno”, *PdS* 463, vv. 6-7), sino en un ente menos dócil, que reproduce el yo del poeta pero es capaz de obrar por cuenta propia, y gusta de evitar a este:

Sí, que nadie comparta tu infinita
sensación de estar solo, sin presente
y doblado en un doble que te evita.
(*EU* 576, vv. 9-11)

Otras veces se impone a él y le marca el paso, disponiendo de su vida mortecina a voluntad (e infructuosamente):

Ya ni mi paso, a medio dar, es mío;
que mi doble en desliz me marca el paso.
(*SD* 632, vv. 1-2)

⁴ El motivo de la sombra en Domenchina ha sido ya objeto de un análisis magistral por Antonio Carreira, que nos exime de entrar en más detalles: “La negra sombra de Juan José Domenchina”, *ap.* AA. VV., *60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli. Exils et migrations ibériques au xx^e siècle*, núm. 6 (1999), pp. 115-132; véanse en especial las pp. 123-129.

“Y ese, que te adelanta y que dispone / de tu vida, llevándote, no puede / poner vida en el paso que te pone”, leemos en el soneto 527 de *Pasión de sombra*, vv. 12-14. La relación entre ambos “Medios seres” —así se titula el 627 de *La sombra desterrada*— es compleja. Son y no son el mismo: por un lado, tienen entidad independiente, lo que permite al poeta nombrar heredero a su doble por medio de un testamento ológrafo (“lego mis lucideces de latino / a mi oscuro *alter ego* mariguano”, *PdS* 498, vv. 8-9), en el que acaso constituye el único tratamiento desenfadado del asunto. Porque por lo general domina el antagonismo. El doble, ávalo, apenas logra balbucir las palabras del poeta (“mudo, mi doble apunta en lo que digo / un conato de frase, sorda mueca / que muerde la palabra y la sofoca”, *PdS* 463, vv. 9-11) o, inversamente, este ha de someter al venablo del silencio a un doble que tiende a la habladuría:

Para evitar que me propale, entablo
un duelo sin cuartel con mi enemigo
o doble, el fablistán, y le castigo
con mis mutis, a punta de venablo.

(*E*710, vv. 5-8)

Ocasionalmente, el doble se muestra como espectador compasivo del sujeto lírico y así, en el soneto 463 de *Pasión de sombra*, se seca con el pañuelo del poeta las lágrimas que este llora, en una significativa identificación (vv. 12-14). El *alter ego* es su espejo (“Para tu vida ajena y sin asunto / que te dejó en tu doble desdoblado, / sólo existe un espejo: tu trasunto”, *PdS* 500, vv. 9-11), y anticipa el futuro que le aguarda:

En la rígida sorna de tu adjunto
doble, tu precedido sentimiento
adelanta tu hora de difunto.

(*PdS* 501, vv. 9-11)

El poeta sufre por partida doble:

De mis dos medios seres aburrido,
sufro a pares, por doble, el escindido
vivir en que me quiebra mi rompiente.

(*SD* 627, vv. 6-8)

Es en la décima de *Destierro* “Como duelo o agonía” (núm. 419) donde con mayor franqueza se expresa el conflicto entre escisión e identidad: el “antagónico / perseverar asincrónico” (vv. 2-3) del sujeto contra sí mismo y, al tiempo, la solidaridad con su *alter ego* frente al mundo.

MURO.— Complemento del motivo del *Doppelgänger* es el de la pared, con frecuencia “mal encalada” (*Pds* 459, 463), que proyecta la sombra del poeta:

Mira. Allí está mi cuerpo, proyectado
en la pared: mi doble, mi baldío
doble, como mi muerte, enajenado.
(*9Sy3R* 682, vv. 9-11)

El muro es, ante todo, un obstáculo insalvable, y como tal, símbolo palmario de la frustración:

... Como es tanta
tu acucia de correr y te levanta
un muro ante los pasos el destino,
ir sin llegar y en sombras es tu sino.
(“Falso andar”, *SD* 646, vv. 6-9)

El sujeto porfía, ansioso, “entre muros de sombra, infranqueables” (*EU* 571, v. 10), que lo inmovilizan en su agonía. “Apartad de mis ojos ese oscuro / delirio de mi réplica en el muro, / porque yo el muro derribar no puedo”, ruega en “La réplica”, soneto 626 de *La sombra desterrada* (vv. 12-14). En él aparecen, engarzados, los tres motivos hasta aquí descritos (el doble, el muro, la sombra), con las implicaciones sensoriales acostumbradas y antagónicas (frío / calor; oscuridad / luz), como prueba de la propensión a la recurrencia que la poesía domenchiniana tiene también en el terreno figurativo. “La réplica” toma pie en una cita del célebre “Vers dorés” de Gérard de Nerval, fuente posible también en otras recreaciones del motivo del muro en que el lema no se hace expreso.⁵ Porque la verdadera función de la pared es servir de superficie blanca donde pueda reflejarse verticalmente (y

⁵ “Crains dans le mur aveugle un regard qui t’épie”, v. 9 del soneto “Vers dorés” (Gérard de Nerval, *Œuvres*, I, edición de Albert Béguin y Jean Richer, París: Gallimard, 1974, p. 9).

por tanto con impresión más viva que la de la horizontalidad del suelo) el negativo de la sombra:

Me recorto en mi sombra alicortada
que se adosa a los muros y desliza
su pizarra de noche por la tiza
de la adusta pared mal encalada.

(*PdS* 463, vv. 1-4),

nos dice el poeta, provocando el contrasentido de que sea la pizarra la que se deslice por la tiza, y no a la inversa. La pared constituye una pantalla sobre la que se proyecta el drama inacabable de su extrañamiento:

Hoy estoy a merced de la impostura,
porque voy, sin presente, en la postura
de este doble o trasunto, tan sombrío,
que estampa en la pared la escurridura
deleble y sorda de mi andar radío.

(*SD* 649, vv. 10-14)

El sujeto se halla “partido en dos mitades, de repente”, una de las cuales “...se escurre / por el enlucido muro”, mientras la otra lo “lleva sin sentido” (“Medios seres”, *SD* 627, vv. 1-3). Y duda cuál sea su verdadero ser, que no cabe identificar con ninguno de esos dos entes:

¿Estoy, emborronado disparte,
en ese doble, sordo, que me dejo
pegado a la pared mal encalada?
¿O es mi caricatura, vomitada
por la pared, la carne en que me quejo?

(*PdS* 459, vv. 10-14)

El empleo del término “cal” —“cal, que ciega”, *ibid.*, v. 4; “...cal de la pared, / que hierve...”, soliviantando el “rabioso afán” del poeta en su “Siesta de julio” (*PA* 624, vv. 5-6)—, suscita nuevas asociaciones, tanto en el plano conceptual —la sed— (“Mi cómplice perpetuo, mi alegato / de sombra, mi

pasquín en la pared, / apaga la cal viva, no la sed / de mis fauces...”, *PdS* 512, vv. 1-4; “...Y ved / cómo enciende en la pared / de cal rabiosa, amarilla, / la alterada pesadilla / —sorbo en seco— de la sed”, *EU* 603, vv. 6-10), como en el puramente verbal: “Estoy al sol y solo con mi frío / de sombra deslizada por un muro. // Pendo, como de un garfio, de mi duro / perfil, que el sol incrusta en un baldío / rencor de cal y canto...” (*PdS* 466, vv. 3-7). Ya en el poema 263 de *El tacto fervoroso* hallamos, en un contexto de siesta veraniega caracterizada con una adjetivación similar (“seco”, v. 2; “rabiosos”, v. 4), unos “muros / de cal” (vv. 3-4) sobre los que se rompe la luz del sol.

ESPEJO.— Mientras la pared posee un carácter especular para Domenchina, el espejo supone por lo común una barrera infranqueable, en una especie de intercambio de naturalezas. “Espejos” se titula toda una sección de *El tacto fervoroso* (números. 221-231; de ellos, los poemas 221-225, 229 y 230 contienen la imagen que nos ocupa, al igual que sucede con otros del mismo libro, como el núm. 249). La tersura del espejo es en esa obra símbolo de la imposibilidad del conocimiento, inquietud primordial del autor por aquellos años:

Pero choca
con su roca
(que es arcano)
todo humano
que lo toca.

(*TF* 222, vv. 6-10)

“El hombre acerca sus labios / al espejo..., / pero se le hiela el alma”, reza otro poema, significativamente titulado “Distancias” (*TF* 223, vv. 5-7). Frialdad impenetrable, pues, y no mallarmeana vía de acceso al infinito de la trascendencia, el espejo es equiparado en un poema anterior del mismo libro a la mujer, pura epidermis —“...dura linde / del espejo” (*TF* 218, vv. 25-26)—, que mueve al poeta a reclamar “...aguas —no espejos— / para el espíritu puro” (*ibid.*, vv. 32-33). El espejo guarda su secreto celosamente (“...El espejo sabe / la eficacia de tus dolos, / la ternura de tus fraudes: / tu sensualidad de otoño”, *TF* 229, vv. 5-8), como una esfinge cuyo enigma es indescifrable:

El espejo lo sabe.
Yo no sé nada.

(*Ibid.*, vv. 10-11)

Tres décadas después, en *El extraño*, el anhelo de conocimiento ultramundano adopta la misma metáfora:

Mas déjame que vea tu tranquilo
mirar cuando me mire en el espejo.

(E701, vv. 13-14)

PASO SIN HUELLA.— Como efecto de la astenia vital del exiliado, de su progresiva consunción (“Cada vez es tu sombra más enjuta. // [...] Ya casi imperceptible, tu trasunto / mural le va quitando, punto a punto, / su dimensión de sombra a tu existencia”, *PdS* 480, vv. 9 y 12-14), el espejo devuelve una imagen borrosa del sujeto (“Mirarse, demacrarse en los espejos; / verse, de cerca y empañado, lejos...”, se nos dice en el soneto 510 de *Pasión de sombra*, vv. 12-13), y la idea inspira el negativo autorretrato que le sigue en el libro (“Sombra asombrada. Sombra sin recato”, *PdS* 511). El desterrado, “adumbración patética” (*PdS* 511, v. 9), nulidad viva que a duras penas el espejo registra, consecuentemente tampoco deja ya huella al caminar:

Mis plantas, estas plantas de impreciso
paso sin huella, errantes por el suelo...
Ayer anduve firme, y hoy no suelo
sentirme las pisadas cuando piso.

(*PdS* 464, vv. 1-4)

El sintagma “paso sin huella” se repite en el soneto “24 de febrero” (*PdS* 541, v. 10); de “ausente / paso sin huella” se califica en “No mides el camino: es el camino” (*PdS* 531, vv. 12-13), uno de los numerosos poemas dedicados en el exilio al motivo del caminante sin rumbo. *Pasión de sombra*, el libro al que pertenecen, se subtitula “Itinerario”, caracterización aplicable al resto de su poesía de posguerra, donde el sujeto lírico a menudo se nos describe a sí mismo en ruta, sin destino y sin que su desplazamiento tenga incidencia alguna sobre el medio (“La senda que prosigue tu interino / paso, se escurre por descaminadas / trochas que no se sienten transitadas / cuando sienten tu pie de peregrino”, *PdS* 531, vv. 5-8; “Ya tu paso no huella ni precede”, *PdS* 527, v. 9; “...Se me borran las huellas al andar...”, *PdS* 478, v. 14; “A medio ocaso vas, y a medio paso, / por un camino, ajeno a tu pisada, / que te quita la huella al darte paso”, *PdS* 493, vv. 9-11). Por su naturaleza ambulante, es una de las imágenes preferidas de Domenchina para expresar la frustración de su trayectoria:

Así sufro mi infierno de interino
sempiterno en mi huella, mal hollada
por el paso sin dar de mi destino.

(PdS 541, vv. 12-14)

CAMINO SIN LLEGADA.— Hombre sedentario cuyos desplazamientos y sucesivos asentamientos en España, Francia y México fueron forzados por el azar más funesto, Domenchina se ha descrito a sí mismo en continuo peregrinar errático (en “perpetuo descarrío”, SD 632, v. 4), constantemente zarandeado por el destino: “...y sentirse camino sin llegada” (PdS 510, v. 14). En un temperamento nada veleidoso como el suyo, esa suerte es suplicio incomportable, con abundantes ocurrencias en su lírica (PdS 461, 475, 477, 478, 493, 509, 510, 531, 541; EU 570; PA 620; SD 632, 640, 645, 650; E 705). Fallido deambular que no conduce a ninguna parte, “polvo en el polvo del camino, huida / sin fin...” (EU 570, vv. 12-13), “penosa malandanza” (SD 645, v. 2) de una existencia malograda.

VOZ PERDIDA.— Puesto que hablamos de un poeta, el fracaso se plasma de modo primordial en la pérdida de la voz, reducida a mero eco en la mayoría de los casos, voz de la que solo restan cenizas en el hermoso soneto 466 de *Pasión de sombra*. Constituye uno de los motivos más amplia y bellamente tratados por el autor:

Tu fugitiva voz, que ya no canta,
como un eco remoto, como un trino

ya roto, se te huela en la garganta...

(SD 646, vv. 10-12)⁶

“Voz que se me quedó bajo la tierra / que tuve y que me tuvo...”, se nos dice en “La voz remota” (SD 630, vv. 2-3), otra soberbia recreación de una imagen ya presente en *Del poema eterno* (“Voz de fondo”, DPE 28; “La montaña. Voz última”, DPE 30; “La voz sonora”, DPE 58; “La voz muda”, DPE 59),

⁶ La voz y el eco son objeto también de los poemas PdS 461; PdS 475, v. 11; PdS 486; PdS 509, v. 2; PdS 538, vv. 1-2; PdS 539, vv. 9-10; PdS 547, v. 1; PdS 550; PdS 557, v. 7; EU 575, v. 9; EU 576, vv. 2-3; EU 577; PA 620, v. 4; PA 623; SD 630; SD 635; SD 638, vv. 5-8; SD 639; SD 644, vv. 12-14; SD 657, v. 4; SD 659, v. 8; 9Sy3R 681, vv. 9-14; 9Sy3R 686, v. 2; 9Sy3R 687; E 695; E 700, vv. 5-8; E 706, v. 14.

indispensable en *Las interrogaciones del silencio*, y asentada en la poesía domenchiniana desde entonces: “Voz de bautizo” (CA 128), “Voz de idilio” (CA 157), “Voz nietzscheana” (PA 621), “Voz añorante” (SD 645), “Voz entrañable” (OP 727), son algunas de sus apariciones solo en títulos.

La voz transformada en eco corresponde, en el plano sonoro, a la representación —visual— del paso sin huella, ambas con carácter negativo. A menudo se encuentran asociadas (“Tienes presto / el paso de volver, y bien dispuesto / el gusto de encontrar tu voz perdida”, *PdS* 461, vv. 6-8), en consonancia con la solidaridad entre dichos y hechos de que constantemente hace gala el autor (*ibid.*, v. 10). La identidad entre ellas es tal que un soneto dedicado a la andadura, “El paso corto de tu andar a trechos” (SD 645), se titula sin incongruencia “Voz añorante”. A veces esta se expresa en términos visuales (“perfil de voz”, *PdS* 466, v. 8; “voz enjuta”, *PdS* 486, v. 5; “Y mi voz, a lo lejos, empañada”, *E* 706, v. 14), y aquella en acústicos (“Hoy es el eco de mi pesadumbre / pasada, lo que vuelve, con mi paso / sin dar, a repetirme su costumbre”, *EU* 568, vv. 12-14).

En el ámbito no ya existencial sino de la creación literaria, abundan las exhortaciones a combatir los remedos del eco (“...Y procura eludir el laberinto / inextricable y marginal del eco / —que retuerce en su torvo recoveco / la recta marcha del andar distinto”, *PdS* 538, vv. 1-4; “No consientas que el eco te desdiga...”, *PdS* 547, v. 1; “...Calla a fondo cuando empiece / lo que es eco a taparte las salidas”, *E* 700, vv. 7-8). Otras veces esa declaración en favor de la autenticidad poética se efectúa en primera persona con franqueza prosaica, como excusa no pedida (“...no repito / la ajena voz, no soy un gorgorito...”, *PdS* 557, vv. 6-7; “...Odio el cuento / —verde retahíla— que repite el loro”, *EU* 578, vv. 13-14), o adopta la forma de invectiva (PA 623).

LA TINTA Y LA PLUMA.— En esperable transposición, en ocasiones la voz no es audible, sino escrita (“la elocuente / pausa de sombra que es tu voz escrita”, *EU* 576, vv. 12-13), o lo que es lo mismo, de tinta (“vas con tu voz de tinta emborronado”, PA 620, v. 4). La negrura de esta se asocia al luto; la pluma que la emite se presenta con rasgos hostiles:

Son rasguños de tinta, cicatrices
de la pluma acerada... Como ceros
de luto, en papel frío, llevan, hueros
instantes, las palabras que no dices.
(*PdS* 475, vv. 1-4)

La escritura constituye un acto hiriente y letal:

La pluma ilesa va con vuelo herido
a borrar la patética blancura
del papel —¿siempre virgen?—, sepultura
de palabras que apenas han nacido.

(PdS 474, vv. 1-4)

La existencia en *Margen* de una décima donde el mito de Ícaro se aplica expresamente al proceso de la escritura (núm. 340) avala una posible resonancia icárica en el fragmento transcrito. No son los únicos poemas donde escritura, fracaso y muerte aparecen identificados:

La mano que conlleva tu escritura
lleva muerte —la muerte, que te lleva
la mano—; en el papel pone tu pulso
con su sombra deleble el luto firme

de la tinta indeleble. El trazo corto
es largo vuelo de papel escrito:
un vuelo de papel en el espacio
que recorre la pluma desalada.

(PdS 484, vv. 1-8)

Otras veces, el contraste entre el negro de la tinta y el blanco del papel genera una metáfora ya conocida:

...¿No es tu sombra lo que escribes
y tu muro encalado tu papel?

(PdS 474, vv. 10-11)

EL ESQUELETO Y OTROS SIGNOS DE LA MUERTE. — El papel es una sepultura metafórica, pero más abundan las reales en esta poesía, continuo *memento mori* poblado de esqueletos (D405, vv. 5-8; D418, v. 8; PdS 480; EU566; EU579, v. 4; EU588, vv. 3-4, 12-14), cadáveres —siempre en singular— (PdS 460; PdS 473, v. 8; PdS 485; PdS 497, v. 9; PdS 507; EU575; EU618; SD630), entierros (D437; PdS 499), y sepulcros (D444; PdS 498, vv. 10-14; SD 633, v. 8), con cierta delectación más bien intelectual que macabra. El propio cuerpo es sentido como tumba (*Tercera elegía jubilar*,

núm. 561, v. 70), noción platónica con descendencia ya en la literatura griega. La existencia disminuida del desterrado se manifiesta, según hemos visto, incluso físicamente: la silueta afilada, el rostro demacrado, el puro perfil. El sujeto pierde volumen, se descarna, su pisada no deja huella. Se agudiza la presencia viva de la muerte. El esqueleto —“sobria recta en el recodo” (*PEI* 940 371, v. 3), “sobria rectitud” (*D* 380, v. 9)—, cansado de su “oficio de soporte” (*PdS* 494, v. 4) pugna por salir a la superficie. Tanto como de la muerte, la osamenta es símbolo de la autenticidad, y de la entereza ante aquella, lo que explica el tono de severa dignidad con que el poeta se refiere a “la apostura / de aquel hombre sin sombra que entregaba / mondos sus huesos a la sepultura” (*EU* 588, vv. 12-14). Cuando intenta comunicarnos la naturaleza de su íntimo dolor, recatado y hasta vergonzante, lo define como “pena de esqueleto” (“Dolor de fondo”, *SD* 665, v. 4). El esqueleto, residuo póstumo del hombre, es también su verdad última. Y mientras “el cadáver se queda con su infecto / reposo horizontal” (*PdS* 507, vv. 5-6),

...La vida —concluida—
tiene ya, con su muerte a la medida,
la dimensión cabal de lo perfecto.
(*Ibid.*, vv. 2-4)

POLVO Y CENIZA.— El polvo es una realidad física en esta poesía (*SD* 659, v. 13; *SD* 660, v. 4; *E* 707, v. 9) con la consabida implicación postrema:

Esos que das al polvo del camino
pasos de muerte son...
[...]
...no hace camino
sobre el camino el polvo de tu planta.
(“Falso andar”, *SD* 646, vv. 1-2 y 13-14)

Suele tener un valor activo, aun siendo una materialización de la nada:

...el polvo, puesto en pie, de mi caída.
(*SD* 641, v. 11)

“Muerte viva” se titula el soneto del que procede ese verso. Polvo y ceniza se mascan en la esencia de las realidades tangibles, antes de hacerse patentes:

Mi boca, sangre tensa en celo hirviente
que ya me sabe a polvo y a ceniza...

(*Ibid.*, vv. 1-2)

Y sobreviven al acabamiento del hombre: “Ya estás, con los despojos, que eternizas / con tu causticidad —polvo y cenizas— / en tu perpetua corrosión metido” (*EU* 575, vv. 12-14). “Vuelva al polvo ese barro que te esquivo”, proclama con eco bíblico un triste “Cántico” (*SD* 644, v. 9). El mundo de los sentidos, incitante y baldío, en definitiva “se desmorona y pierde en polvo vano” (*SD* 657, v. 14).

CORAZÓN.— En una fase previa a la que muestran tales símbolos desoladores, se sitúa otro, excepcionalmente ejemplo, como aquellos, de aniquilación (“Mi corazón consunto, calcinado, / sólo tiene cenizas de un pasado...”, *SD* 647, vv. 2-3), pero por lo común imagen de la carne doliente (“Pide el corazón treguas de luz, pide un latido / de sol...”, *PE1940* 375, vv. 9-10; “clama mi corazón deshabitado / con un grito sin fin...”, *SD* 647, vv. 13-14), de las pasiones (*PdS* 555; *EU* 580; *SD* 643, 644), y del instinto (“Déjale al corazón su apresurado / latir”, *PE1940* 376, vv. 1-2). “Montaña / de instinto”, “galope de sangre”, “núcleo de martirio” se le denomina en el poema 120 de *La corporeidad de lo abstracto* (vv. 7-8, 11 y 10), dedicado a él en su integridad, al igual que el núm. 244 de *El tacto fervoroso*, el 318 de *Margen*, las décimas 391 y 401 de *Destierro*, o la canción 617 de *Exul umbra*.

PERROS.— Imagen inquietante, y como la de la voz asociada al sentido del oído, es la de los “perros, que atarazan con ladridos” (*SD* 638), quebrantando el beatífico silencio: “...Junto al silencio, que es tu voz dilecta, / ladra un ir y venir de sordos canes” (*EU* 577, vv. 12-13). La aparición de los cánidos con trazas poco amables es muy temprana: ya en *Del poema eterno* se localizan unos “sarnosos canes”, cuyos fríos esqueletos yacen al pie de una montaña, en una “confusión podrida” (*DPE* 51, vv. 4 y 2). Son “monstruosos canes” (v. 20) que están allí, “...olvidados / al viento, al beso infame / del excremento tibio / de otros canes” (*DPE* 51, vv. 9-12); canes que “muerden, medran, saben / emponzoñar...” (*ibid.*, vv. 14-15). Esos perros que, con regodeo modernista, la imaginación del Domenchina adolescente finge que “clavaron sus colmillos venenosos / en la morbidez sana de unas carnes...” (*ibid.*, vv. 23-24), a la vuelta de treinta años se ceban en la magra sustancia del desterrado:

Aquí en mi jaula estoy, con mi jauría
famélica. El escaso nutrimento
de mi carne no sirve de sustento
a la voracidad en agonía

de este tropel devorador que ansía
mi cotidiano despedazamiento
y que ataraza, en busca de alimento,
mis huesos triturados, noche y día.

(SD 664, vv. 1-8)

La acometida, pues, de los perros se produce en dos planos: en el existencial, muerden sobre roído; ensordecen con sus ladridos en el metapoético. En este último, representan la algarabía propia de la grey. Pero el poeta no está dispuesto a dejarse intimidar: “Diré —guste o no guste— / la verdad, que es mi ley, donde me cuadre. / No importa que se asuste / el cauto, ni que ladre / el can. Soy compañero y no compadre” (3EJ559, vv. 956-960). Que “...los canes / mueren a manos de los rabadanes” sentencia una lira del mismo poema, la *Primera elegía jubilar* (3EJ559, v. 409-410), consolándose el poeta con la certeza de que no hay mal que cien años dure. Y apurando las posibilidades cultistas:

A un tal latir de canes
batidos por estacas
mezclan sones de zumbas y matracas.

(3EJ559, vv. 13-15)

Desoíd sus latidos —sus coloquios—
de canes en canícula, rencores
de hueso descarnado en circunloquios.

(3EJ561, vv. 235-237)

Versos que se dirían trazados sobre el paradigma del *Polifemo* gongorino.⁷ En varios lugares, la imagen surge atraída por las implicaciones del

⁷ “Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiendo el can del cielo estaba...” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 185-186, *ap.* Luis de Góngora, *Obras completas*, I, edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2000, p. 342). Aunque no podemos demostrarlo, tampoco es inverosímil que Domenchina haya aprendido el recurso en

doble concepto (*latidos* / *canícula*) apuntado en los tres versos que anteceden. No es extraño que, bajo la advocación de Sirio, los perros aparezcan vinculados al recuerdo de las faenas campestres del estío en Castilla:

¡Ay, los rabiosos perros, la trailla
canicular, de sorda tarascada
calcinante, a lo largo de la trilla!
(EU596, vv. 9-11)

O, en una asociación más atrevida, lograda sobre la base de otro motivo ya familiar —el corazón—, que sea el latido cordial el que arrastre la acepción culta:

Y no es de corazón ese latido
que te brinca en el pulso, es de sañosa
perra que ladra al hueso ya roído.
(EU580, vv. 12-14)

¡Qué soledad! Mientras latén
los perros, el corazón
se acompasa
con un latir sofocado,
sin aventarse en el ritmo
de su pulso...
(3EJ560, vv. 127-132)

¿No se atrevió Domenchina a escribir “ladrar sofocado”? Años más tarde, en *La sombra desterrada*, perfecciona el concepto, y lo dota de mayor complejidad, sumando a las imágenes de corazón y perro otra de sus predilectas —el eco—, en la concatenación figurativa que le es propia:

Enrique de Mesa, poeta dilecto de su adolescencia: “Late un mastín en el hato” reza por ejemplo un verso del poema “Por la costanilla azul”, perteneciente a *La posada y el camino* (ap. Enrique de Mesa, *Poesías completas*, Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, 1941, p. 42). También en el *Cancionero castellano* del mismo autor se lee: “El viento los pinos bate. / La campana de la aldea, / pausada y triste, ganguea / la oración. Un perro late” (*ibid.*, p. 81); y en “La jornada”, de *El silencio de la Cartuja*: “Tiemblan esquilas de rebaños, lejos; / en las majadas los mastines latén” (*ibid.*, p. 124). Se trata de una proclividad notable en el empleo de un cultismo no demasiado común, que hubo de llamar la atención del bisoño Juan José y que bien pudo quedar almacenado en el subconsciente del poeta (no es esta, por lo demás, la única posible reminiscencia de Mesa en la poesía de Domenchina).

...Como un eco,
 mas con latido hostil, a un can que late
 mi corazón responde, y se debate
 desalentadamente en el bochorno
 de esta sorda canícula suspenso.
 (SD 659, vv. 8-12)

Aún hay un soneto, el 584 de *Exul umbra*, dedicado en su integridad a desarrollar la imagen canina que nos ocupa mas en una nueva faceta, derivada del empleo de un hipónimo: en él, los perros son galgos, "...atónitos ejemplos de porfía / veloz y de premura inmotivada, / como dardos de carne en agonía" (vv. 9-11), "escuálida jauría" (v. 13) que se desboca al amanecer, con la grotesca inspiración que también se le desenfrena a Domenchina de vez en cuando (de ella son ya ejemplo los gozques que aparecen en el poema "Amanecida" de *El tacto fervoroso*, núm. 268, vv. 44-52).

CREPÚSCULO.— Metáfora secular del tránsito de la vida a la muerte, tras un enfoque extremadamente preciosista en *La corporeidad de lo abstracto* ("El mucilago rubio que cae del sol de octubre", núm. 110), adquiere durante la guerra, en el soneto "Angustia del crepúsculo" (PE1940 375), una hondura que hace olvidar su carácter tópico: el rojo atardecer marino simboliza en él la matanza española, y a la analogía cromática subyace el sentido agónico de imagen y término real. Varios poemas más se centran en ese momento del día, alguno de modo estrictamente descriptivo, controlado el componente emocional —como sucede en la décima "Paisaje" de *La sombra desterrada* (núm. 675)—, y otros con diversas implicaciones afectivas: la monotonía que suscita la diaria repetición del mismo ciclo ("Tarde caída. Un árbol se deshoja", PdS 468), el asombro y desvalimiento humanos ante la potencia de la naturaleza ("¡Oh, qué cúpula al rojo, incandescente!", SD 660), la tristeza del tránsito, apenas barnizada por el sol poniente ("...¡Con qué pálidos matices / el sol occiduo esmalta la tristeza / de este vivir que ya a morir empieza...!", PE1940 377, vv. 1-3), pero también la incertidumbre esperanzada ("Es el ocaso, Juan Ramón, mi escaso", E 718), el consuelo ("se pondrá un sol de aurora con mi ocaso", "Ocaso entrañable", SD 632, v. 14), e incluso la sugestión visionaria en "Nido de ángeles" (SD 653), relato de la ascensión de tales entes en medio del atardecer castellano. Nada de ello invalida el significado elemental del ocaso (inexorable acabamiento de la

luz, decadencia), que nos devuelve al *Leitmotiv* de la fantasía domenchiniana —la sombra, el involuntario desdibujamiento de la identidad: “...Y en la postura / que me han puesto me voy desvaneciendo / sin vanidad...”, nos dice el poeta,

...borrando mi figura
desfigurada, mientras voy poniendo
el sol caduco de mi noche oscura.
(EU 569, vv. 12-14)

La oscuridad, manifestación de la muerte, acaba triunfando de modo fatal y aplastante:

Tuvo el sol, más que puesta de agonía,
ensimismada muerte, de tremendo
caer, y lo cegó sobreviniendo,
monte abrupto, la noche que nació.
(SD 669, vv. 5-8)

NOCHE E INSOMNIO.— Lejos de traer a los mortales el descanso físico y espiritual, la noche exacerba sus aflicciones:

Es la noche sin fin, la desvelada
noche, que con sus filos de cuchilla
implacable recorta en amarilla
muerte, nuestra silueta enajenada.
(D 388, vv. 1-4)

Tal idea no es producto del destierro, sino constante desde los primeros tiempos de Domenchina, romántico adepto de la noche durante toda su vida, pero que seguramente hubiera suscrito la opinión de Séneca en esa materia.⁸ Las formulaciones son numerosísimas: solo en *Del poema eterno* hallamos al menos una docena (núms. 2, 3, 8, 9, 13, 14, 16, 19, 23, 25, 27, 50), y aunque el promedio no se mantiene en los restantes libros, no deja de ser considerable. La noche es hostil, “dura; como esquisto / áspera”, se nos

⁸ “Nox exhibet molestiam, non tollit, et sollicitudines mutat” (*Ad Lucilium epistulae morales*, LVI).

dice en *La corporeidad de lo abstracto* (núm. 131, vv. 7-8), pero también veraz, en su rigor (*D* 398). Generalmente aparece asociada al insomnio (“El mendaz insomnio espía / nuestra estática agonía”, *D* 409, vv. 5-6; “En tus ojos insomnes, desvelado / que indagas en las sombras...”, *PdS* 471, vv. 1-2; el soneto de *El extrañado* “Esta espalda de Dios gravita inmensa”, núm. 703, es una de sus expresiones más soberbias); también, como vimos, a la inspiración poética. En algún caso la noche se nos presenta como el marco de la pasión amorosa (*DPE* 3, 23; *IS* 70; *CA* 126, 139, 143, 166; *TF* 245; *M* 345; *PC* 365). En varios poemas, que parecen traslucir una experiencia personal indeleble, se vincula al éxodo, como en la *Segunda elegía jubilar* (*3EJ* 560), en el soneto titulado precisamente “El éxodo” (“Van juntos —y qué solos—, arrecidos / por la alta noche y con la sangre hirviendo, / los arrancados de raíz, huyendo / de su existencia en todos los sentidos”, *SD* 643, vv. 1-4), o en “El desorientado” (“Lleno de soledad, por el vacío / errante de una noche tan oscura / e interminable como la locura / nómada del perpetuo descarrió, // voy sopesando mi dolor en frío...”, *SD* 649, vv. 1-5), entre otros. No fue Domenchina, sino Unamuno, quien afirmó que “de noche, a solas y a oscuras, es como puede uno llegar a ver en desnudo su alma, su propia alma desnuda. De noche, a solas y a oscuras, es como puede uno llegar a darse entera cuenta de cómo la vida es sueño, la historia, pesadilla, y el mundo, destierro”, pero bien pudiera haberlo escrito aquel.⁹

IMÁGENES ARQUETÍPICAS

LA PATRIA.— En el reverso de tales imágenes negativas hallamos otras cuantas que como epifanías de la Forma platónica representan el perdido mundo ideal. La patria es la principal de ellas. Ya antes de la guerra hallamos una apasionada expresión de amor patrio en el lugar más inesperado, el poema “Neurastenia” de *La corporeidad de lo abstracto*:

Amor —¡qué recio amor!— hacia este suelo
de España.

(*CA* 123, vv. 14-15)

⁹ Miguel de Unamuno: “Las noches del destierro”, *ap. En el destierro (Recuerdos y esperanzas)* (Madrid: Pegaso, 1957), p. 146. El artículo primeramente se publicó en *Caras y Caretas* (Buenos Aires) el 24 de julio de 1926.

La declaración va precedida de una repulsa del patriotismo (“Horror al patriotismo, a lo patriótico / y a los patriotas”, *ibid.*, vv. 12-13), que matiza su contenido. En el exilio, el sentimiento nacionalista del poeta se aviva. La contienda española y su desenlace suscitan en él emociones encontradas, de añoranza (*PdS* 498) y rencor (*PdS* 518, 519, 522). La memoria de España constituye la obsesión del poeta, y también su rémora:

¿Allí? Sí, allí fue España, feudo ardiente
que te tiene, sin yugo, subyugado:
que te guarda el futuro y el presente,

que no deja que pase tu pasado.
(*PdS* 495, vv. 9-12)

En el recuerdo, el solar nativo se pinta con tintes idílicos (“¡Montes en flor, verduras / inmarcesibles, luz de maravilla!”, *3EJ* 559, vv. 116-117), hasta en lo que tiene de más adusto (“Y tú, la que perduras / como sed de traílla: / ¡mi paramera exhausta y amarilla!”, *ibid.*, vv. 118-120). La pasión —la ceguera— y el lirismo del poeta aumentan cuando su devoción genérica a España se concreta en amor a Castilla (v. g., en el soneto “Aquel aire cernido, transparente”, *EU* 589) y, más aún, a Madrid (“¡lúcido frío de Madrid...!”, *PdS* 517, v. 10; “¡El aire azul de Madrid!”, *PA* 619, v. 1). El soneto “(Madrid)” de *Exul umbra* (núm. 591), y la dedicatoria de *Perpetuo arraigo*, a la que pertenece el último verso, son expresiones de la dependencia que Domenchina tiene de su ciudad natal: “Mi planta de suplantado / borrarán dome aquí lo andado, / deja su huella en Madrid” (*PA* 619, vv. 12-14). En esa existencia ilusoria se basa toda su obra posterior a 1939.

LA LLANURA.— En la aridez de la meseta castellana sitúa el poeta su Arcadia. Es otra de sus fijaciones: “Y siempre la llanura, la llanura...” (*EU* 588, v. 1). Paradójico lugar ameno, ni delimitado (“mi llanura sin límites...”, *SD* 652, v. 13; “...la llanura interminable, orilla / de aquel mar que es el cielo transparente”, *EU* 589, vv. 10-11), ni espontáneamente feraz, que el hombre ha de laborar con esfuerzo (“la llanura quebrajosa, arada / surcada por la reja...”, *EU* 596, vv. 12-13) y abonar con sus lágrimas (“Con lágrimas viriles el seco no / regué y fertilicé...”, *SD* 629, vv. 5-6); páramo exigüamente favorecido por la lluvia benéfica (“Áspera, fosca, la llanura”, *E* 708), o arrasado por la torrencial (“Sobre el monte plomizo, como ilesa”, *SD* 661). Pese a tales

inclemencias, la llanura es un espacio ideal, en el que el tiempo no transcurre (*EU*588, vv. 7-8), y propicio a la ensoñación metafísica (“la llanura piensa”, *EU*590, v. 4; “...este llano alucinante / lleno de soledad y transparencia” (*E* 707, vv. 13-14), para un Domenchina que nos recuerda al Ortega de *El espectador*.

TIERRA, RAÍCES, ÁRBOL.— En la nula sofisticación inventiva de Domenchina, las imágenes telúricas son las que mejor plasman su anhelo de arraigo: “Tiran de mí mis raíces / remotas desde la tierra / fiel que tuve, y que me tuvo...”, escribe en el romance “Las raíces” (*9Sy3R* 690, vv. 1-3), una de las mil formulaciones de tal deseo —“...Quiero mi tierra: / su suelo firme, su costra / dura, su llanura seca”, *ibid.*, vv. 10-12— que hallamos en su lírica.¹⁰ “La tierra en que te ahincaste, tan remota” (*SD* 651, v. 6) espolea su recuerdo. El desterrado quisiera renunciar a su humana condición itinerante y ser árbol (“Y quería ser árbol. La llanura”, *PdS* 479), con tronco y sombra inmoles (*PdS*505), firmemente enraizado y proyectado hacia el cielo (*EU*594).

LUZ, ESTRELLAS.— Contrapunto necesario de la sombra y de la noche, en esta poesía de antítesis. La luz es, como ya apuntamos, el símbolo máximo de la Idea, a menudo con connotaciones teológicas. Sus apariciones son abundantísimas, con escasa variación (*DPE* 35; *TF*267; *PE1940* 372, 373, 375, 376; *D* 400, 418, 422; *PdS* 467, 472, 495, 541; *3EJ*559, vv. 61-65; *EU*572, 584, 589, 591, 596, 599, 600, 601, 610, 611, 614; *SD* 650, 653, 654, 660, 661, 666, 667, 676; *9Sy3R*681, 688; *E* 704, etc.). En la búsqueda afanosa de “la luz del dominio oscuro” (*D* 418, v. 10) se resume la aspiración epistémica y religiosa del poeta. Las estrellas, “miniaturas de luz” (*DPE* 45, v. 2), en su “remoto lucir” (*D* 417, v. 5) que es “guiño de lo inefable” (*ibid.*, v. 10), concretan esa sumidad intangible.

¹⁰ Cf. los núms. *PE1940* 378; *D* 387; *PdS* 475, 477, 479, 505; *EU*594; *SD* 637, 640, 641, 643, 650, 651, 654, 656.

3. MÍMESIS¹

Acabamos de ver cómo la fantasía domenchiniana discurre por caminos hollados, sin buscar vericuetos. Tampoco atajos: nadie más distante del ingenio lego que Juan José Domenchina. Precoz, y sumamente disciplinado en el ejercicio literario desde la infancia, leyó “lápiz en ristre”, “con probidad de novel y paciencia y escrupulosidad de benedictino”, cuanto cayó en sus manos.² Y fue mucho lo que cayó en sus manos. Clásicos y modernos, en varias lenguas, fueron objeto de su curiosidad. Por cuenta propia, sin gozar de los laureles académicos que adornaron a otros autores de su generación, Domenchina mantuvo toda su vida una inquietud intelectual y una capacidad de trabajo nada comunes. Fue, sin hipérbole, uno de los máximos conocedores de la poesía española de su tiempo. La vastedad de su cultura literaria y su inteligencia de crítico hacen pensar en otra de las figuras más injustamente olvidadas de las letras contemporáneas españolas, a quien asistieron dotes similares: Enrique Díez-Canedo. La actividad de Domenchina como estudioso de la literatura rebasa los límites de este ensayo, aunque tan hondamente informe su poesía. Como poeta, tuvo el buen sentido de no darnos, regurgitadas, las heces de su mucha “cultura europea”, salvo en un libro de 1932 —*Dédalo*—, donde precisamente tal alarde es su fundamento. Los comienzos de un escritor suelen ser proclives a la exhibición de lecturas, pero ni siquiera en aquella época cayó Domenchina de modo imprevisto en esa tentación. Es posible que se lo deba a su personalidad literaria múltiple: esta se manifiesta tempranamente en el cultivo de la narrativa, ella sí intoxicada de referencias librescas, como recurso deliberado; luego, a partir de los años treinta, toma cuerpo su faceta de crítico, que le permitiría decantar su erudición, salvaguardando definitivamente sus versos del lastre metaliterario.

Y sin embargo, el peso de siglos de tradición consciente se nota en la poesía domenchiniana. Se percibe en el espesor de su lenguaje, poblado de

¹ El término no se refiere a la imitación de la naturaleza, sino de los modelos literarios —al temple, pues, del autor frente a la tradición.

² JJD, “Mi amigo X”, *La Vanguardia*, 1 de junio de 1938, p. 3.

recurrencias y reminiscencias, como luego mostraremos. “Mi lenguaje no dará lo que veo porque le falta pasado”, se dolía Emilio Prados en una carta a José Sanchis-Banús,³ y posiblemente ello esté en la base de su estilo inaprensible. Al de Domenchina, por el contrario, no diremos que le sobra pasado, pero sí que le basta, y que ese pasado no es peso muerto, sino principio activo. En sentido estricto, Domenchina es el poeta más tradicional que quepa imaginar. Prácticamente todo en su poesía de madurez son anclas hacia el pasado: motivos seculares, palabras extraídas en la vena misma del idioma, estrofas clásicas. Temas y estructuras miran hacia atrás. Su predilección por el soneto lo convierte en heredero espiritual de nuestros clásicos; su tema continuo —su soledad de España— no es otro que el afán de enterrarse en esa tradición. Lo quiera o no un autor, el pasado siempre habla por su boca. Domenchina lo asimila hasta hacerlo sustancia propia, de manera que le basta con atender a sí mismo para que lo que de sí nos dice esté lleno de evocaciones. Las sugerencias emanan sutiles de una poesía reconcentrada, que aparentemente prescinde de todo lo que no es ella misma.

LEMAS, DEDICATORIAS, PRÓLOGOS

Como prueba de tal coherencia íntima, con visos de solipsismo, los lemas en que ocasionalmente toma pie esta poesía con frecuencia remiten a la propia obra domenchiniana. Es, en su madurez, una poesía que se autoalimenta, que apenas necesita de incentivos ajenos, ni referenciales ni metapoéticos, para surgir. Consecuentemente, los lemas son casi inexistentes en la preguerra, cuando todavía se halla en proceso de crecimiento la materia que luego habrá de nutrirse a sí misma; hasta las *Elegías barrocas* (1933-1934) no aparece uno (EB 368) que en rigor pueda considerarse como tal, una referencia trillada a Juan Ramón Jiménez, promotor de las *Poesías completas* (1915-1934) donde salieron aquellas. Es significativo que Jiménez sea el único autor contemporáneo glosado explícitamente antes de 1939. Entre los clásicos, sólo Baltasar Gracián se le adelanta, lo que tampoco ha de ser casual en un devoto —y con los años maestro— del ingenio como Domenchina.⁴ Salvo tales

³ Ap. A. Carreira, "Presentación de un epistolario de amistad. Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, núm. V (primavera de 1996), p. 32.

⁴ Al frente de la sección “Sátiras minúsculas, palabras, notas” de sus *Poesías escogidas. Ciclo de mocedad, 1916-1921* (Madrid: Mateu, 1922, p. 133) figura el conocido aforismo

excepciones —que, premeditada o impremeditadamente, marcan las dos directrices, moderna y tradicional, de la poesía domenchiniana (simbolismo y conceptismo)—, en la poesía anterior al exilio dominan las ausencias. El primer Domenchina no parece sentir la comezón de apoyarse expresamente en sus modelos o de rendirles homenaje. Tal independencia dice mucho, a nuestro juicio, en su favor, y revela una temprana pérdida de la ingenuidad. En este sentido, llama asimismo la atención que, contrariamente a lo esperable en un autor novel, su primer poemario carezca de destinatario expreso; sí lo tiene el segundo, *Las interrogaciones del silencio*, dedicado al prologuista del anterior, Ramón Pérez de Ayala, en calidad de maestro.

En el conjunto de la abundante obra poética domenchiniana —superior, como es sabido, a los setecientos poemas—, el número de los que presentan lema no llega al medio centenar, lo que supone un siete por ciento escaso del total. De ellos, aproximadamente un tercio son citas del propio Domenchina.⁵ Por lo general, el autor selecciona frases lapidarias de su producción previa para ratificarse en su contenido, no para revocarlo. La cifra de los lemas ajenos apenas supera por tanto la treintena, considerado todo lo que tiene aspecto de exergo. Autores recurrentes son Antonio Machado (cuatro veces), Garcilaso (tres), Ortega y Gasset (dos empleos de una misma cita, cara a Domenchina —“cenizas de mi voz”—, más una alusión en un título), y Juan Ramón Jiménez (dos, ambas anteriores a 1939); el resto sólo aparece una vez. A ellos pueden sumarse las citas que encabezan libros, secciones o dedicatorias de aquellos, y los títulos de contenido metaliterario, en total una media docena. Cifras, pues, módicas, que contrastan visiblemente con la tendencia de su narrativa, empedrada de alusiones literarias tanto explícitas como más o menos veladas. La consideración de la poesía póstuma e inédita alteraría un tanto los porcentajes, pero no la afirmación de base.

En cuanto a los destinatarios de sus dedicatorias impresas, la mayoría son personalidades de la vida intelectual hispánica, y en ese sentido, refe-

graciano: “No cansar. La brevedad es lisonjera y más negociante. Lo bueno, si breve, dos veces bueno, y aun lo malo, si poco, no tan malo. Lo bien dicho se dice presto”, cita incompleta del *Oráculo manual*, núm. 105. (Cf. Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición crítica y comentada por Miguel Romera-Navarro, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 207-208).

⁵ Quince exactamente; la mayoría, en *Pasión de sombra*: PdS 473, 474, 477, 488, 494, 495, 507, 511 (dos lemas), 547 (con variante memorística), 556; 3EJ 559, 560; EU 603; 9Sy3R 680.

rentes también literarios. En algún caso se trata sencillamente de un familiar cercano: así, *Exul umbra* (1948) está dedicado, como el *Cántico* de Guillén, a la madre del poeta, aunque con mayor concisión y en vida todavía de esta; *Pasión de sombra* (1944) y *El extrañado* (1958), a su esposa Ernestina de Champourcin.⁶ Quién sabe si no será el nombre de la propia Ernestina el que se oculta tras el incógnito “a X de X” que encabeza el tríptico de sonetos “Ruiñeñor ajilguero”, “Amanecer” y “Luz abstracta” de *El tacto fervoroso* (núms. 239-241) en 1930, por las fechas en que Domenchina y ella se conocieron. Ese libro, *El tacto fervoroso*, que es el que mayor número de dedicatorias parciales contiene, lleva una global en cierto modo también cifrada —“A Miss Perjurios”—, a la que ingenio y distancia irónica sitúan en los antípodas de la sinceridad y el narcisismo de un Cernuda en la de *La realidad y el deseo*.⁷ En otros tres poemas —la décima 673 de *La sombra desterrada* y los sonetos 709 y 713 de *El extrañado*— los encabezamientos constituyen una traducción del contenido. Dos libros más, *Destierro* (1942) y *Perpetuo arraigo* (1949), presentan dedicatorias genéricas, el primero a los amigos mexicanos del autor sin mayor especificación; el segundo, a Madrid.⁸

En el resto hallamos casi todos los nombres capitales en su existencia vital o literaria: así, *Las interrogaciones del silencio* (1918) están dedicadas, como ya señalamos, a Ramón Pérez de Ayala; la sección “Signos” de *El tacto fervoroso*, a Manuel Azaña, y la *Segunda elegía jubilar*, a su memoria; la serie “Tántalo hipertenso”, asimismo de *El tacto fervoroso*, va dirigida a Enrique Díez-Canedo.⁹ Ninguno de sus libros de preguerra tiene por destinatario a Juan Ramón Jiménez —lo que se presta a interpretaciones contrarias—; son la *Primera elegía jubilar* y el penúltimo soneto de *El extrañado* (E 718) los poemas que Domenchina consideró dignos de tal honor. Otro soneto de *El extrañado*, el 716, se dirige, *post mortem*, a Miguel de Unamuno, lo que habrá que hacer extensivo al 717, de igual asunto; años atrás, tomando pie en un verso de Antonio Machado, ya había consagrado a aquel un soneto en *Exul umbra* (EU593), y otro al propio don Antonio (EU592), modelo, como Unamuno, de su poesía. Dechado suyo, en este caso sólo libresco, es también Quevedo, y a él rinde homenaje el primer poema de *Nueve sonetos y tres romances* (núm. 680). A Alfonso Reyes, artífice del afincamiento de Domenchina en México y autor admirado desde años atrás, le dedica a su vez los

⁶ OPII, pp. 207, 67 y 301.

⁷ OPI, p. 227.

⁸ OPII, pp. 19 y 239.

⁹ OPI, pp. 131 y 241, OPII, p. 168, y OPI, p. 250, respectivamente.

sonetos de *Pasión de sombra* “Lo que Góngora dijo en castellano” (*PdS*523) y el proyectado para el mismo libro “Mesa erudita y apetito llano”, ambos de tono festivo; también, la carta-prólogo que acompaña a *Nueve sonetos y tres romances*.¹⁰

Seis décimas publicadas en *Hora de España* en marzo de 1938 (*PE*1940 369-373 y *OP* 726), se dedican a Amós Salvador, correligionario y amigo. A Paulino Masip, con honda identificación, el soneto “Siembras vida española con tu paso”, de *Pasión de sombra* (núm. 496).¹¹ A sus compañeros en las penas del exilio Juan de la Encina, Jesús Jiménez y Sindulfo de la Fuente se dirige la *Tercera elegía jubilar*, en tanto que la edición conjunta de las *Tres elegías* va precedida de un extenso pésame al mexicano Ignacio González Guzmán.¹² Por lo que se refiere a los prólogos de otros autores, son cuatro las ocasiones en que Domenchina recurre a tal uso: en su primera salida pública, *Del poema eterno*, de la mano de Pérez de Ayala; en *Dédalo* y las *Poesías completas* (1915-1934), prologados por Juan Ramón Jiménez (las últimas también con epílogo suyo); y en su primer libro mexicano, *Destierro*, que encabeza un artículo de Azorín anterior a la guerra.¹³

A su vez, la poesía de Domenchina apenas parece haber dado lugar a tales tipos de reconocimiento, frente al aluvión de menciones y dedicatorias suscitado, por ejemplo, por Vicente Aleixandre entre las generaciones de posguerra. Fenómeno nada extraño, en perfecta consonancia con las suertes opuestas de sus respectivas personas y obras. Por la dialéctica propia de la creación literaria, no es improbable que ese silencio haya agudizado el carácter autorreferencial de esta poesía. Como cabía esperar, la obra de Ernestina de Champourcin remite en más de una ocasión a la de su esposo.¹⁴ También, excepcionalmente, la de Roque Nieto Peña, a quien Domen-

¹⁰ *OPII*, pp. 109, 374 y 281-288.

¹¹ Cf. *infra*, p. 115.

¹² *OPII*, pp. 186 y 131.

¹³ Respectivamente, *OPI*, pp. 89-91, 269-270, 381-383 y *OPII*, pp. 21-24.

¹⁴ En 1952, tres años antes de que Domenchina intentara en vano visitar España, Champourcin consiguió publicar en Madrid su propio poemario *Presencia a oscuras* (1948-1950) (Madrid: Rialp, 1952), dedicado veladamente al poeta maldito (“A J. J., esperándolo en la mitad del camino...”, *op. cit.*, p. 7). Aparte, dirige al esposo muerto y enterrado en tierra extranjera el poema de *Cartas cerradas* “Y te quise traer un ciprés de Castilla” (México: Ecuador 0° 0' 0", 1968, p. [27]). Recuerdo de Domenchina es también la sección de *La pared transparente* (Madrid, 1979-1980) “Luz en la memoria” (Madrid: Los Libros de Fausto, 1984, pp. 29-44), que tiene por lema unos versos de *El extrañado*; recrea episodios biográficos compartidos. Aún encabezó con versos de su marido otro poema, el titulado “Del laberinto y sus celdas”, que forma parte del libro *Huyeron todas las islas* (Madrid:

china pudo tratar en Madrid hacia 1935, con motivo del homenaje póstumo a Feliciano Rolán en que ambos intervinieron.¹⁵ Menos previsible era hallar en plena década de los cuarenta un verso suyo al frente de un poema del joven montañés José Luis Hidalgo (“Pero el nombre es la cáscara”, incluido en *Raíz*, 1944) o del canario Ventura Doreste (“Canto del arrebatado contenido”, 1949), ambos afincados en la remota España.¹⁶

REFERENCIAS PUNTUALES, RECREACIONES Y ECOS

Si de la inspiración general o más epidérmica pasamos a la concreta, aún podemos encontrar una buena porción de reminiscencias literarias, de diversos tipos y grados. La considerable extensión de la poesía domenchiniana da pie a que incluso una tendencia no muy acusada a vista de pájaro, adquiera cuerpo cuando nos aproximamos. La suya es una mimesis de carácter casi exclusivamente literario: escasísima parece haber sido la repercusión de otras artes en la cosmovisión del autor. Sabemos, por su propio testimonio, de su afición a la música —herencia, posiblemente, paterna—, pero esta no es patente en su obra, y solo el excelente oído de Domenchina para el verso permite inferirla. No nos consta si poseía algún tipo de formación en esa disciplina o en otras. Ni siquiera conocemos sus gustos en materia artísti-

Caballo Griego para la Poesía, 1988, pp. 23-26). En él, a más de medio siglo de distancia, Ernestina responde a las glosas excéntricas con que Domenchina saludara en 1936 la aparición de *Cántico inútil*. Finalmente, en “El último diálogo”, poema de *Primer exilio* (1978) dedicado a Manuel Durán, evoca la muerte de Juan José (ed. cit., pp. 58-59).

¹⁵ Cf. AA. VV., *Homenaje al poeta Feliciano Rolán* (Madrid: Ignacio de Noreña, 1935). Domenchina prologó en 1951 los *Poemas de Palencia* de Nieto Peña (México: Ediciones Internacionales, 1951, pp. 15-19); el texto domenchiniano se reprodujo un par de años más tarde en la compilación de la poesía de Nieto *Soledad de España (Versos del camino, Los poemas de Palencia y otros)* (México: Ediciones Internacionales, 1953), cuya primera sección de sonetos está dedicada a Domenchina.

¹⁶ El poema de Hidalgo responde, conservando la asonancia, al publicado por Domenchina en *Margen* con el título que sirve de lema a aquel, “Cáscara de nombre” (M 319). El dechado expresa el desencanto de Domenchina hacia la palabra, noción que Hidalgo comparte (J. L. Hidalgo, *Poesía completa*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 1997, p. 214). En cuanto al “Canto del arrebatado contenido” de Ventura Doreste, toma pie en un verso de las *Elegías barrocas* (“Todo en amor, en brisa de amor, se mueve y canta”, EB 354, v. 13). Se trata de una composición en seis tiempos, como las propias *Elegías*, pero que condensa en los seis versos de cada sección, de arte menor, la amplia andadura de los alejandrinos del modelo. Se publicó en *Manantial. Cuadernos de Poesía y Crítica* (Melilla), entrega cuarta de 1949, p. 7.

ca, salvo de modo muy fugaz.¹⁷ En su poesía no recordamos ningún poema expresamente inspirado por las artes plásticas o musicales, excepción notable entre los vástagos del modernismo. Nada hay en ella, por supuesto, comparable a iniciativas como *A la pintura* de Rafael Alberti. Solo un soneto —póstumo, por más señas— parece suscitado por la contemplación de una obra pictórica (los murales de Diego Rivera en Cuernavaca), y ello en todo caso —aparte de conjetural— es en suma un pretexto para juzgar la figura de Hernán Cortés.¹⁸ Tales ausencias delatan, al igual que la uniformidad que hemos podido observar en sus temas y en su fantasía, más que una falta de sensibilidad, el aguzamiento de esta en un único sentido, que se impone al resto. A esa limitación le debe la poesía domenchiniana lo mejor de sí.

Entre las formas en que el acervo literario se manifiesta en ella podemos distinguir cinco, en orden decreciente de transparencia: la consagración de un poema a un autor; la mención de un autor, obra o personaje literario en el cuerpo de un poema; la cita literal con indicación de su fuente; la cita o paráfrasis sin indicación de procedencia; el eco más o menos reconocible. Ninguna de ellas revela hasta qué punto la literatura era el aire que respiraba el introspectivo Domenchina.

De la primera son los susodichos sonetos a Quevedo, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes realizaciones consumadas. A ellos se han de añadir otros cuantos poemas que desarrollan epígrafes de carácter literario (“La Rochefoucauld”, CA 189; “¡Tú serás Rey!”, TF 267; “Festina lente”, PdS 454; “Nevermore”, PdS 467), y aquellos en los que, a dife-

¹⁷ Excepcionalmente se registra en su prosa alguna alusión musical, pictórica o cinematográfica, siempre con cierta sorna: “Semejante ronda de espectros —sin posible música de Saint-Saëns, mas con el aderezo de un organillo de suburbio, y horra de ilustraciones, pues ni al propio Holbein redivivo le hubiese sido dable diseñar una tan irrisoria zarabanda de larvas fluídicas— halló coro propicio en las psiques precariamente encarnadas de una juventud menesterosa y pusilánime” (“Poetas españoles del 13 al 31, (I)”, *El Sol*, 12 de marzo de 1933, p. 2); “[Las páginas de Proust] concluyen, ya en *Sodome et Gomorrhe*, con otro idilio, que nuestra sensibilidad instala al margen, atribuyéndole música de Rimsky y rótulo de fábula —*El vuelo del moscardón*—, con indulgencia y cuitado humorismo” (“Marcel Proust en 1933”, *El Sol*, 12 de febrero de 1933, p. 2); “Me entusiasma la música, me enajena la poesía y me produce calambres y náuseas el *cante jondo*” (“El dolor de la crítica”, *La Voz*, 8 de mayo de 1934, p. 1); “Mi arquetipo de feminidad quizá sea el de la dueña, ancheta de caderas, imagen que yo estilizo, pues de mis entusiasmos por el Greco, padezco un theotocopulizante astigmatismo crónico, que hace sobremanera esbeltas a mis adoradas” ([*Confidencias*], ms. 22.267 BNM, s. p.).

¹⁸ “...Y te malbarató, caro Rivera”, confiado a Alfonso Reyes en carta del 15 de febrero de 1944 (Cap. Alf., “Expediente JJD”; recogido en *Cpi*, núm. 38).

rencia de los anteriores, el referente no es palmario: fundamentalmente, las sátiras sin indicación de destinatario, como la décima de *El tacto fervoroso* “Hombre” (núm. 233), contra el uranismo en el arte; la *Primera elegía jubilar*, acaso también la décima 397 de *Destierro* y alguno de los sonetos de la sección “La vida acerba” de *Exul umbra*. Completan la relación varios sonetos más de 1944 dedicados a autores mexicanos (Artemio de Valle-Arizpe, Carlos Pelli- cer, Alfonso Reyes), unas décimas a Jorge Guillén, y otra —“Para una voz de aceituna”— tributo a Federico García Lorca; son obras, todas ellas póstumas, donde el autor ofrece una interpretación lírica de la figura de cada cual.¹⁹

La segunda modalidad —nombrar en el curso de un poema a un autor, el título de una obra o un personaje literario— la practica por vez primera de modo explícito en *La corporeidad de lo abstracto*:

(Es como el del Tamorlán.
Se lo trajo Valle-Inclán,
hace siglos, del Irán).
(CA 95, vv. 11-13)

Se refiere al camaleónico anillo que porta “La Mentira”. En otra alegoría del mismo libro, la de “La Verdad”, leemos:

Ella es la bella que mostró sus pechos,
roídos por la muerte, a Ramón Llull.
(CA 106, vv. 3-4)

En sucesivas composiciones se producen nuevas referencias; no en vano *La corporeidad* es coetánea de *La túnica de Neso*, la novela en que Domenchina hace ostentación de su sapiencia literaria:

¡Y he de huir de mi vida, tan insume
para mi vida, rauda como Safo!,

nos dice por boca de “La Pasión” (CA 107, vv. 7-8). Y en “La Memoria” se acuerda de uno de los autores también citados en *La túnica de Neso*:

¹⁹ Para los sonetos, cf. *OP* II, pp. 373-375. A. de Paz, “Tres décimas a Jorge Guillén”, *Extramuros*, núm. 4, octubre de 1996, pp. 52-53; *id.*, “Cuarenta poemas inéditos de Juan José Domenchina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII, 2005, núm. 1, p. 150.

¡oh La Rochefoucauld...!
(CA 108, v. 5)

Las numerosas alusiones existentes en *Dédalo* —a Teresa de Jesús (y, más indirectamente, a Juan de la Cruz) en el núm. 281; al *Cantar de Mio Cid*, a Tito Livio, etc.— se producen indiscriminadas en el fluir de la corriente de conciencia:

Aquí están las arenas de oro de los grifos
y la que atesoran las arcas de Raquel y Vidas...
(*Déd.* 276, vv. 17-18)

...¿y qué pizarras dicen válgame Dios ab urbe cóndita?
(*Déd.* 296, v. 2)

Aun en un libro tan depurado como *Margen*, del año siguiente, tienden a aglutinarse:

¡Cuitas de Werther! Detonan
los románticos de non.
Gongorino el corazón
no es si no en sí lo traicionan.
(*M* 335, vv. 1-4)

La propensión a la referencia libresca sigue siendo notable en la *Primera elegía jubilar* (1940): "...Los madrigales / en flor, a lo Gutierre de Cetina..." (*3EJ* 559, vv. 186-187); "...y, nuevo Erasmo, / escribe con holgura / el *Elogio total de la locura*" (*3EJ* 559, vv. 328-330). La hallamos también en *Pasión de sombra* ("Lo que Góngora dijo en castellano, / y alquitaradamente, yo no sé / si acertara a decirlo Mallarmé...", *PdS* 523, vv. 1-3), confundida en algún caso con el tributo al amigo:

Antonio: tú le viste, en tu distante
mirar y ver. Hoy marcha *el de delante*...,
(*PdS* 462, vv. 9-10)

Yo no tengo tu fe. Ni tú, Paulino,
mi "noche triste"...
(*PdS* 496, vv. 12-13),

referencias a Antonio Espina y Paulino Masip, respectivamente. Próxima a esta segunda técnica se encuentra la tercera reseñada —la cita con indicación de fuente—, homenaje al autor elegido: “(Que *todo es humo y lo mismo*, / según Bergamín el Bueno)”, *TF* 269, vv. 3-4; “*Oscurecer lo claro / borrar es, no escribir* —dijo Quevedo”, *3EJ* 559, vv. 611-612; “...Valéry / —arquitecto selecto— nos diría / en verso esclarecido: *Yo la vi*”, *PdS* 523, vv. 9-11. En algún caso, es quizás el propio hermetismo de la alusión el que mueve al poeta a apuntarnos la clave. Así, en la alegoría de “El Adulterio” precisa:

La homocromía sírvele de escudo
 contra el peligro: cito a Apollinaire.
 (CA 96, vv. 11-12)²⁰

Pero tal claridad es excepcional. La mayor parte de las veces tenemos tan solo un guiño, más o menos perceptible, en forma aseverativa (“Como fondo, la sombra de los hechos. / Y un cielo azul. —¡Ni es cielo ni es azul!—”, *CA* 106, vv. 1-2; “*vivo sin vivir en mí*, / romántico a la deriva”, *TF* 247, vv. 9-10; “...que *hipogrifo violento* / sólo corre parejas con el viento”, *3EJ* 559, vv. 549-550; “*Vencer no es convencer* —dijo un poeta—...”, *3EJ* 559, v. 762), o declaradamente impugnadora:

Cogito, ergo sum: ¡cizaña!
 (M329, v. 1)

Aunque semejante negación despectiva no es habitual en el autor; preferentemente, su temperamento irónico lo conduce por la senda de la irreverencia humorística:

Y ¿qué se oye en el dédalo pestilente y arrebatador
 del prostíbulo
 sino el “tú me mueves, señor”...?
 (*Déd.* 282, vv. 6-7)

²⁰ Alude al cuento de Apollinaire “La desaparición de Honorato Subrac”, según revela el propio Doménchina el 20 de mayo de 1955 en una carta a José Luis Cano propiedad del sobrino de éste, Joaquín Gómez.

“Tú me mueves, señor...”. Noche de suerte.²¹

(PdS 476, v. 12)

Esta técnica de la cita literal o paráfrasis sin indicación de fuente, manteniendo tal cual vez las comillas o la cursiva como pista, constituye la cuarta modalidad de alusión culta. A partir de ahí, entramos en el dominio de los ecos más o menos audibles. No hay duda del origen frailuisiano de los siguientes versos, que mantienen hasta el encabalgamiento del dechado:

...te desandan y alumbran la escondida
senda de tu retorno...

(PdS 461, vv. 5-6)

Como tampoco cabe poner en tela de juicio la procedencia garcilasiana del “dolorido sentir” presente en más de un lugar (“no consigue quitarme el dolorido / sentir...”, EU 565, vv. 7-8; “...El dolorido / sentir sin eco, falto de sentido”, EU 576, vv. 2-3), ni pueden pasar inadvertidas las frecuentes evocaciones de san Juan de la Cruz (“...noche oscura”, PdS 458, v. 14; “...es mi ejercicio”, PdS 506, v. 3; “...noche del alma...”, SD 660, v. 12). Incontrovertible parece asimismo el eco de Unamuno en un caricaturesco “Retrato” de *Perpetuo arraigo*:

...tu incontinencia oral, tan desbordada,
nos llena de vacío el pensamiento.

(PA 623, vv. 7-8)

Sin embargo, menos demostrable es, por ejemplo, que tras el “alivio de trajinantes” de la canción 432 de *Destierro*, v. 6, se halle el conocido título de Juan Timoneda. A medida que el eco se va apagando nos deposita en el terreno resbaladizo de la simple conjetura (conjeturales son, en concreto, la mayoría de las numerosas huellas quevedescas o unamunianas que creemos detectar en esta poesía y, en ese sentido, escasamente fiables).

²¹ Cf. *infra*, p. 165.

LUGARES COMUNES Y FRASES PROVERBIALES

Objeto de recreación son también algunos *topoi*: así, por ejemplo, el secular motivo del ruiñeñor, materia de al menos dos poemas separados por casi veinte años —el soneto 239 de *El tacto fervoroso* y la décima 597 de *Exul umbra*—, en el primero de ellos asociado a otro lugar común, el del canto del cisne (v. 14); el del río, considerablemente perfeccionado con el tiempo (compruébese lo que va del tratamiento que recibe en *Del poema eterno*, núm. 53, al de *Margen*, 346 o *El extrañado*, 706); el del vino, de filiación modernista, presente en varias composiciones, como elemento principal (“Y no es acedo el vino; no es del mosto”, *EU* 583), o subsidiario (en algunas de las “Burlas y veras castellanas” de *Destierro*, núms. 430, 447, 448, 453; en el soneto a Antonio Machado, *EU* 592, o en “El ex-hombre”, *SD* 648); el ocaso sangriento, ampliamente documentado en la poesía contemporánea (*PdS* 468, entre otros); la seducción simbolista del abismo, constante en su primer libro, y actualizada en el exilio (*PE1940* 369, v. 2; *SD* 628), como concreción de la caída existencial del poeta (*SD* 631). En consonancia con su abatimiento espiritual, no es un *locus amoenus*, sino *eremus*, el que nos describe en poemas como “Rocas de mi soledad” (*PE1940* 374) o “Mi boca, sangre tensa en celo hirviente” (*SD* 641, vv. 12-14). Por su parte, el motivo tradicional de la moza y la fuente se poetiza en *Destierro* (“—A la fuente me voy, madre”, núm. 450, vv. 1-2 y 24-25).

No es sin embargo el papel de tales u otros lugares comunes tan considerable que llame la atención, salvo que consideremos parte de ellos las convencionales imágenes propias de su fantasía. Mayor peso que los *topoi* poseen en su lírica ciertas expresiones lexicalizadas, que el poeta no parece sentir como materia inerte:

...Monólogo
de carne y hueso, parto, comparto con mi sombra
la sed y este buscarme las vueltas a porfía.
¡Sueño locuaz, a trancas y barrancas...!
(*PC* 359, vv. 20-23)

Una leve variación sintáctica puede romper un tanto la monotonía: “...¡Al vino, vino. Pan al pan!” (*CA* 104, v. 4). La ruptura es en ocasiones de carácter conceptual, bien sea modificando en parte el troquel:

...Que el arte es largo y el embuste corto.
(*PdS* 468, v. 14),

o bien manteniendo su literalidad:

Quien competir con su arrogancia pueda
pasará de lo vivo a lo pintado,

se nos dice acerca de “el lustroso pavón, empavonado” de *Exul umbra* (núm. 582, v. 8). A veces la frase hecha puede haber sido suscitada por la afición del poeta a ciertos preciosismos retóricos:

Llueven sobre llovido.
(*3EJ* 559, v. 28)

Otras es un instrumento al servicio del ingenio, con cierto componente humorístico que justifica su uso mejor que el tono serio: “De su brazo se dice que es de hierro. / Él asegura que lo da a torcer” (*CA* 93, vv. 7-8); “*Erre que erre* es la divisa de la Perseverancia” (*CA* 91, v. 9); “De asco se murió el Deseo” (*M* 345, v. 5); “Y para Dios, / que está en las nubes” (*CA* 150, vv. 13-14). Algunas de tales fórmulas —las que tienen a Dios por objeto pero, a diferencia del último ejemplo, sin quiebra de la convención— se constituyen en verdaderas marcas de su estilo: “...Cuando Dios quería...” (*TF* 221, v. 2); “...porque Dios lo quiso...” (*TF* 224, v. 5); “...con un nombre pretérito y dejado / de Dios...” (*EU* 570, vv. 6-7).²²

Podemos tropezarnos con una expresión popular en un sorprendente contexto de abstracciones (“¿No es pertinacia de ciencia / la estricta circunferencia, / ojo ciego que precisa / la verdad de quien se pisa / los talones a conciencia?”, *M* 343, vv. 6-10). En algún caso, un poema toma pie en un refrán (“Vas haciendo tu muerte con tu vida”, *9Sy3R* 686, inspirado en el

²² Otros ejemplos: “válgame Dios” (*Déd.* 296, v. 2); “Anduve firme cuando Dios lo quiso” (*PdS* 464, v. 5); “cuando Dios lo quería...” (*3EJ* 559, v. 255); “...porque Dios lo quiso...” (*EU* 574, v. 2); “...aquel que fui cuando Dios quiso...” (*SD* 631, v. 5); “allí, donde Dios quiso...”, “...Cuando Dios quería...” (*SD* 642, vv. 3, 9); “...la tierra / que me tuvo y que yo tuve, / cuando Dios quiso, a conciencia” (*9Sy3R* 690, vv. 42-44). Ya Richard P. Meux llamó la atención sobre el empleo de tales “fixed phrases”, que en su opinión “tend to depersonalize the relationship between the poet and God” (*The Poetry of Juan José Domenchina*, Los Ángeles: University of California, Los Ángeles, 1972, p. 217).

proverbio “del monte sale quien el monte quema”); otro glosa el dístico “no pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir”,²³ sustituyendo su tradicional contenido amoroso por el existencial (“En tus ojos insomnes, desvelado”, *PdS* 471); un tercero se sirve del secular dicho infantil “Caracol, col, col, / saca los cuernos al sol” como estribillo (“Ritmo de pueblo”, *CA* 166). Alguna locución viene refrendada por el precedente horaciano:

...Parto de montes,
cuando la tierra brama...
(*3EJ*559, vv. 306-307)

Es en *Destierro* donde se concentra el mayor número de frases hechas empleadas con gravedad:

Porque nadie es más que nadie.
(*D* 431, v. 34)

Para el buen entendedor
sobra la media palabra.
(*D* 432, vv. 20-21)

Guárdate del agua mansa,
pero aun más del hombre tibio.
(*D* 452, vv. 1-2)

“...Cuanto le viene en gana” (*D* 433, vv. 10-11); “El campo no tiene puertas” (*D* 435, v. 1); “...a cencerros / tapados...” (*D* 441, vv. 2-3); “Y te rondaré morena” (*D* 442, vv. 7 y 22); “Ancha es Castilla...” (*D* 447, v. 29); “corriendo / a todo correr...” (*D* 453, vv. 5-6), se cuentan, por orden de aparición. Pertenecen, todas ellas, a la sección final del libro, de corte severo y localista. Tales expresiones confieren el tono sentencioso que Domenchina practica en los primeros años del exilio como manifestación de su nostalgia de Castilla, y contribuyen también, por su carácter tópico, a la relativa ramplojería de esa serie.

²³ Cf. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1990), 302 B y 302 C.

DISCRECIÓN Y CANSANCIO

De todo ello se derivan algunas conclusiones. Domenchina pertenece seguramente a ese género de escritores que han vivido menos que leído y escrito, aunque en su caso una vivencia, la de la guerra y el exilio, resultara determinante. Ello se refleja en su poesía más bien de forma negativa que positiva: falta en sus versos la variedad de percepciones que solo la experiencia directa del mundo proporciona, y esa ausencia, curiosamente, no ha sido compensada con el recurso a los libros, al menos de modo ostensible. Si ha habido algún autor que para Domenchina, lector infatigable, significara lo que por ejemplo Dante para otro solitario devorador de literatura —Jorge Luis Borges—, nunca lo dejó notar. Tampoco, a lo que parece, sintió la necesidad de escribir un poemario culturalista como el *Homenaje* de Jorge Guillén, sino que se limitó a pasar rápida revista a la historia del verso español y simbolista francés en una sola composición, inédita a su muerte.²⁴ Contados son los poemas de corte veneciano en su producción, y además, en su mayoría, como ese, póstumos. En su poesía las huellas de sus muchas lecturas han sido cuidadosamente borradas. Mateo, Ovidio, Séneca son en ella presencias más hondas que manifiestas.

Aunque ninguna como la propia literatura española es su substrato. Es cierto que a veces le asalta el recuerdo —no disimulado— de autores franceses y anglosajones del xix como Nerval, Mallarmé, Keats, Dante Gabriel Rossetti o Poe, leídos en su primera juventud (y no olvidemos que “...servirse así de una literatura extranjera indica un grado de civilización más avanzado que servirse únicamente de las fases anteriores de la propia...”, en palabras de T. S. Eliot).²⁵ Pero su deuda —enorme— con el simbolismo procede más bien del influjo ambiental que de una búsqueda consciente como la que conduce a Luis Cernuda a hacerse con la poesía romántica inglesa. Exceptuadas aquellas influencias tempranas y seguramente involuntarias, no parece que Domenchina se haya sentido luego inclinado a asimilarse de modo efectivo otras literaturas que la hispánica (adjetivo que en su caso engloba la española y la mexicana, esta última de modo más restringido). La madurez no lo movió, como a Cernuda, al extrañamiento cultural, sino por el contrario a afirmarse impenitentemente en la tradición, como medio

²⁴ “Poetas”, *Los Sesenta*, núm. 3 (1965), pp. 37-40.

²⁵ T. S. Eliot, “¿Qué es un clásico?”, *ap. Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen (Barcelona: Icaria, 1992), p. 64.

de combatir el exilio. Prueba de ello es la incansable actividad editorial desarrollada en México, siempre en una misma dirección: profundizar en su raíz hispánica. Las ediciones de Dickinson o Rilke que publica en aquellos años no desmienten ese hecho fundamental.

Ese bagaje se nos da, en su poesía, totalmente asumido, sin exhibicionismos. Tal carácter es especialmente visible si se observa la circunspección con que Domenchina nombra en ella a autores que como Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Unamuno o Antonio Machado constituyen los pilares de su estilo (por más que la influencia directa de cada uno, al igual que la de otros con una significación visible en su poesía, sea casi tan imposible de precisar como la de aquellos que se nos escapan). Domenchina comparte con Quevedo y Unamuno lo esencial: el alma y la retórica que es expresión de aquella. Son los poetas a quienes más se parece. Pero sin ostentación. Su poesía, como vimos, no contiene apoyaturas en Quevedo explícitas (sí recuerda ocasionalmente una frase tomada de él); incluso a Séneca —favorito en los encabezamientos de libro— lo cita directamente y no, como podría esperarse, a través del filtro quevediano. Esa actitud ante Quevedo no ha de juzgarse disimulo. Acaso consideró superfluo Domenchina alardear de un precedente que está en el fondo de su poesía y en el que, tácitamente, se asientan numerosas composiciones suyas de posguerra; lo contrario hubiera supuesto una redundancia incompatible con su sentido de la economía estética. Como contrapartida, el mencionado soneto “A don Francisco de Quevedo” (9Sy3R 680) bien vale por cualquier declaración de principios —y aun por toda una obra. Parecida es su actitud hacia los contemporáneos: si, como dijimos, hasta 1939 sólo glosa de forma expresa a Juan Ramón Jiménez, conviene reparar en la parquedad de las citas, pues ello, por sí solo, da la medida del *juanramonismo ma non troppo* característico del Domenchina anterior al exilio. Nuevamente, las apariencias responden al fondo. En aquellos años Jiménez es, además, el amigo y mentor que hace de él un par de caricaturas líricas y auspicia la publicación de las *Poesías completas (1915-1934)*; luego, la guerra separa sus destinos. En México no emplea Domenchina ningún verso suyo como exergo, si bien a él se dedica, según vimos, una obra tan destacada como la *Primera elegía jubilar*, y también el tardío poema 718 de *El extrañado*, amistosa réplica al maestro: la estética de Domenchina se encontraba ya muy lejos del modelo *juanramoniano*, aunque su fidelidad personal seguiría incólume, en la distancia, hasta el final. Desde 1939, otro instrumento es quien tira ya de los sentidos mejores: a Miguel de Unamuno pertenece el

primer lema empleado en el destierro, en el libro del mismo título (*D* 386), y Unamuno —lectura tardía— es acaso el autor más influyente en ese periodo. Aunque el más constante en su estimación a lo largo de etapas diversas es Antonio Machado, con quien Domenchina estrechó vínculos personales en Valencia durante la guerra, y cuya memoria honrará en México.

Esos cuatro nombres, más algún otro como Garcilaso, fray Luis o Valle-Inclán, no bastan, claro es, para establecer la genealogía domenchiniana dentro de la lírica en lengua española. Por adhesión o por reacción, mucho le deberá seguramente el autor a otros, no siempre tan eminentes, en especial a aquellos románticos y modernistas cuya presencia real o virtual aún se deja sentir en los años de su mocedad. Y las influencias negativas no son menos dignas de consideración que las positivas. Sabido es que la evolución del gusto suele ser lenta, y que en literatura, como en otras artes, la fuerza de la costumbre supera por lo general a la percepción de lo nuevo, que finalmente acaba imponiéndose en forma de tradición. Del mismo modo que puede suceder que un autor estimable pase inadvertido a sus contemporáneos, la sombra de otro a menudo se alarga más allá de su tiempo, no necesariamente por méritos objetivos. Tales desajustes son habituales, aunque comúnmente suelen pasarse por alto y sólo el tiempo permita constatarlos con cierta nitidez. Por las fechas en que Domenchina publica sus primeros libros y José Moreno Villa sus *Evoluciones*, y aun en los trepidantes años siguientes, el gusto sigue anclado en Núñez de Arce o Campoamor, con un desfase de casi medio siglo. Toda la primera etapa de Domenchina es una respuesta a esa situación. Pero si en materia de influencias literarias raramente se pisa terreno seguro, las ambientales, tan importantes en el aprendizaje de un autor, son, por su propia naturaleza, aún más difíciles de establecer. En Domenchina, tal cúmulo de incitaciones estéticas, positivas y negativas, que un escritor recibe de la literatura precedente genera un temprano escepticismo que se impone a los detalles. Unos versos del poema de *La corporeidad de lo abstracto* significativamente titulado “Agotamiento” expresan su relación con ese pasado:

¿Y la cultura? —¡Tantos siglos
de esfuerzo! — La cultura, ronca.

(CA 159, vv. 5-6)

MITOLOGÍA CLÁSICA

Ello es sobremanera visible en su concepción de la mitología. Frente a esta, Domenchina adopta sucesivamente las dos únicas actitudes honrosas en su tiempo: la mofa y el olvido. Primero, en su etapa experimental, los rancios mitos clásicos, al igual que los vocablos cultos, le sirven como recurso feísta; luego los elimina de su obra, como lastre inoportuno. El capítulo de *La túnica de Neso* titulado “El sueño de la noche de un martes (Una pesadilla helénica)”, su personal teogonía, constituye la máxima expresión del tratamiento lucianesco de los mitos propio de su primera época, aquella en que se produce también la mayoría de las referencias mitológicas presentes en sus versos.²⁶ Solo contados mitos —como los de Prometeo, Ícaro, y algún otro, con los que Domenchina parece tener una identificación profunda— pasan a su poesía de exilio, ya con un enfoque serio.

Sus novelas *La túnica de Neso* y *El hábito* son una exaltación, desde el propio título, del complejo favorito de Juan José Domenchina en los freudianos años veinte, el de Hércules.²⁷ Pero también su poesía de preguerra recurre tal cual vez a la alusión mitológica, bien sea para cifrar un pensamiento o darle cierto lustre, bien sea —y esto es lo más frecuente— para apeaar al mito de su pedestal. Ya en el temprano *Del poema eterno* (1917), que con afición modernista gusta de la mixtura bíblico-griega, se perfila moderadamente la libre recreación, herética, de la venerable mitología. Así, en “La fiesta de la carne” (*DPE* 3) hallamos a Eros “removiendo la carne que cuece en el perol” (v. 14) con aire truculento; en el poema siguiente, “Delirio” (*DPE* 4), se nos dice de él algo que asimismo vulnera los cánones (“al Cupido inmortal le han robado la venda”, v. 4) y, a modo de enigma, que “hoy Amor emponzoña sus saetas con pan, / y tira al pan, soliendo perforar la manzana” (vv. 6-7) —manzana que, por el contexto, ha de ser la de Eva, aunque parezca la de Guillermo Tell. Pero es obviamente en la línea expresionista que comienza con *La corporeidad de lo abstracto* y culmina en *Dédalo* donde el uso grotesco de la mitología se lleva la palma, por más que, en comparación con su prosa narrativa de entonces, la tendencia parezca moderada. En la primera de

²⁶ JJD, *La túnica de Neso* (novela) (Madrid: Biblioteca Nueva, 1929), pp. 170-192.

²⁷ “Al saber, por Freud, que había *complejos* en este mundo, contraje *ipso facto* ‘el complejo de Herakles’, que es el más hercúleo y viril de todos los complejos, cuando se orienta, como en mí hubo de suceder, no hacia los trabajos de la hipérbole, ni hacia el parricidio, sino llana y deleitosamente hacia la familiaridad con las hijas de Thespios”, escribe por las fechas de publicación de *La túnica de Neso* ([*Confidencias*], ms. 22.267 BNM, s. p.).

unas “Eutrapelias mitológicas” de *La corporeidad de lo abstracto*, titulada “Génesis” (CA 169), asistimos al nacimiento de la diosa del amor: con intencionada ambigüedad, Urano es un espadón que solloza (vv. 1-3).²⁸ Afrodita, síntesis de la creación, “florece entre la espuma” (v. 4), “rubia sirena de succino” (v. 9) —puesto que el succino o ámbar gris flota sobre la superficie de las aguas—, digna del cuadro de Botticelli.²⁹ Sus pechos son “flanes, como de espuma rosa” (v. 8), metáfora que repite a la letra el protagonista de *La túnica de Neso*.³⁰ Pero, como nota histriónica, el rostro de la diosa evoca el adulterio, ya consumado, con Marte (“...[Tu cornamenta, Hefestos!”, v. 6), en una total desatención a la cronología que, si no es desliz del poeta, apuntará hacia la intemporalidad del amor. El segundo poema de la serie se consagra a otro dios, Dioniso —*Dionysos* en la transcripción domenchiniana—, destacando en culta greguería los efectos duplicantes de su poder embriagador:

¿Y Dionysos? Temulento,
es la báquica diplopia
de su zumo: azogue liento
que duplica cuanto copia.
(CA 170)³¹

En la tercera de las eutrapelias (CA 171) aparece de nuevo Afrodita, esta vez con trazas de daífa: la diosa “es el acezo / clandestino, y el bostezo / público” (vv. 1-3), y una “profesional del concúbite / y virtuosa del espasmo” (vv. 7-8), que “entre alcocarras y ariscos / tics, da, en escorzos obscenos, / las llamas de sus mordiscos / y el bálsamo de sus senos” (vv. 9-12). Su recuerdo está implícito en otro poema de *La corporeidad de lo abstracto*, “La Pasión” (núm. 107), dedicado al suicidio amoroso, al que sirven de ilustra-

²⁸ *La túnica de Neso*, coetánea de *La corporeidad*, desarrolla la imagen: “Urano se aporinca, dándose con los talones en las nalgas. Aceza y solloza. Los dedos de sus manos se entrecruzan sobre la verija. —Ya no soy más que un espadón —se plane—. Hème aquí múmero, roto, incapaz” (TN, p. 171).

²⁹ La visión es bastante más amable que la que hallamos en *La túnica de Neso*, donde la diosa recién nacida “hiede a sangre corrupta y a mariscos” (TN, p. 171), y Arturo, el protagonista, le advierte en su jerga habitual que “o te esquilma una atroz menorragia o llevas aún entre tus muslos una fuerte dosis de cruor uránico” (TN, p. 172).

³⁰ TN, p. 191.

³¹ “Pero alégrate, mortal. Cata el vino. Y regocíjate con la diplopia que mi zumo produce. [...] Mi jugo multiplica, por dos, la realidad. Vive, pues, ¡oh hombre!, esta vida doble que se te ofrece”, exhorta Baco en *La túnica de Neso* (TN, p. 184).

ción no los esperables casos de Hero o Tisbe, sino las menos trilladas leyendas del salto de Léucade (*Leucade* escribe Domenchina, v. 12, acaso para propiciar la consonancia) y la muerte de Safo (vv. 7-8). Ya bajo nombre latino, la madre de Cupido reaparece en la mencionada décima de *El tacto fervoroso* que condena el uranismo (la núm. 233), así como en sendas tiradas de *Dédalo*, correspondientes a la lujuria (“Dios puso avidez cóncava en las manos del hombre, y convexos aplacientes en el torso y las nalgas de Venus túrgida”, *Déd.* 279, v. 8) y la sodomía (“rojo y enhiesto es mi grito: ¡recógelo, Venus!”, *Déd.* 285, v. 17). (También una minúscula “venus transida”, es decir, nuevamente una meretriz, hallamos en la sección 282 de ese mismo libro, versículo séptimo). Otra décima, ya de *Destierro*, se dedica, en lograda ambivalencia, a la diosa y al planeta que lleva su nombre (“Su desnudez —recreada / en sí misma— es tan gozosa / que llega a ser luminosa / junto a la noche enlutada”, núm. 399, vv. 1-4). En un dibujo femenino de *Pasión de sombra*, hallamos por último una “redundante Venus Calipigia” (núm. 536, v. 14), en rima con la forma generalizada para designar la célebre laguna infernal —en rigor *Estige*, y no *Estigia*—, de reverendísimo juramento para los dioses (“¡Librate de perjurios en su Estigia!”, v. 11).

También el dios del vino, y su séquito, resurgen en el pecaminoso *Dédalo* (“Dionysos: ménades del furor alimentan el fuego sagrado de tus viñas”, núm. 293, v. 8; “Siempre a la coxcojita sobre los odres engrasados en honor de Dionysos”, núm. 279, v. 40). En este último poema, la mención de Dioniso trae aparejadas en libre asociación las del titán Atlas (denominado *Atlante* por Domenchina, y presentado con tintes esperpénticos: “Por corcova, un mundo: Atlante de mi propia miseria”, *Déd.* 279, v. 41) y la Esfinge, que no ha de estar traída a colación en ese lugar por ser, como el hijo de Sémele, tebana (v. 44). Tal concatenación sin coherencia aparente, a modo de liberación freudiana del superego, es producto de la técnica de escritura automática que el siempre consciente Domenchina simula adoptar en *Dédalo*, y lo dice todo acerca de su “tristeza mítica” (*ibid.*, v. 43), del incurable hastío culturalista que padece el poeta. En la exaltación de la femineidad que hace en las *Elegías barrocas*, las ménades constituyen el elemento de comparación (“¡Mujeres, arquetipos de sueños, con las túnicas / henchidas por el viento salobre, como grávidas / ménades, frente al mar, bajo el sol, en delirio / de goces, desgarradas por el deseo, atónitas / de dicha, todas cántico gutural o quejido!”, *PC* 354, vv. 21-25). En forma de metonimia ya menos alacre, volveremos a hallar a Dioniso años después en el soneto 583 de *Exul umbra* (“amargura / dionisiaca”, vv. 9-10), donde la embriaguez se asocia, como en

anteriores ocasiones, a la visión doble, lo que en ese momento arrastra indefectiblemente el motivo predilecto del Domenchina exiliado (“e imaginas, en fin, que ves dos veces / cuando ves doble y en vaivén te meces / dos veces con tu vida repetida”, *ibid.*, vv. 12-14).

Los furores báquicos se compensan con la presencia del armonioso dios de la Poesía en varios lugares: a la gestación poética se consagra por entero el soneto 585 de *Exul umbra*, con mención expresa a Apolo, al Helicón, y a las musas; el esteticismo apolíneo recibe sin embargo un correctivo en el soneto penúltimo de *El extrañado* (núm. 718), donde el cielo cristiano es preferido al Parnaso helénico, según vimos. Invocaciones a las Musas hay también en la *Primera elegía jubilar* (núm. 559, vv. 331-335) y, antes, en *Dédalo* (“soplen, soplen las Musas, vergonzantes consuetas: que se inflen de sí mismos, de vientos, los Poetas del orbe”, *Déd.* 296, v. 7); “la Musa lettrinal” (*Déd.* 282, v. 10) y “las Musas científicas, pedantes” (*Déd.* 296, v. 10) son, como cabía esperar, las inspiradoras de esta obra. De nuevo el Helicón, la fuente Hipocrene, y una perífrasis alusiva a Pegaso, hallamos asimismo en *Dédalo* (núm. 281, vv. 2-5); Helios, aunque esta vez sin asociación explícita con Apolo, se nombra en el poema 157 de *La corporeidad de lo abstracto*; Esculapio, hijo de Apolo, actúa como símbolo fálico en “La Castidad” (CA 97); el episodio de Apolo y Marsias, mencionado en la segunda sección de *Dédalo* (núm. 272, v. 19), tiene para Domenchina, en cuanto poeta, especiales connotaciones sobre todo a raíz del destierro, y recibe cumplido desarrollo en dos sonetos póstumos, “Ya sin tu piel de siempre, estás desnudo” y “En carne viva, ya despellejado”, que constituyen su más fiel y detallada recreación de un mito clásico.³²

Las convenciones míticas aportan a un tiempo concreción y universalidad a las alegorías domenchinianas; ese acervo da sobrada cuenta de los afectos y nociones que el poeta se propone corporizar. Cuando Domenchina necesita un ejemplo de celeridad, acude, como no podía ser menos, a Atalanta, así como al mensajero de los dioses, de quienes se nos dice que la Mentira fue émula en su juventud (CA 95). Uno de los Hecatonquires, Briáreo, es oportunamente reclamado en la alegoría del Entusiasmo (CA 87) para satisfacer con sus muchos brazos los arrebatos de fraternidad que este padece (metafóricamente, para concretar el hiperbólico afán del poeta por asir lo eterno).³³ Al describirnos, en la primera serie de *Dédalo*, el origen del

³² *PyFI*, pp. [25] y [26].

³³ Lo hallamos también en *La túnica de Neso* (p. 171), y en una reseña domenchiniana de *La destrucción o el amor*, donde Vicente Aleixandre es equiparado al gigante centimano (JJD, “*La destrucción o el amor*, (II)”, *La Voz*, 9 de marzo de 1935, p. 1).

hombre, se acuerda de Deucalión (núm. 271, v. 21). En clave asimismo mitológica se expían diversas pasiones, especialmente en *La corporeidad de lo abstracto* y en *Dédalo*: en la “Alegoría de la juventud” (CA 129), como sinécdoque de la lujuria, “galopan virilidades / de centauro por la selva” (vv. 7-8). El incesto, abordado junto con la propia lujuria en el poema 278 de *Dédalo*, trae inevitablemente asociado el recuerdo del hijo de Layo (“Edipo, ciego, se alimenta de lotos”, se nos dice en el versículo décimo). Bajo la advocación de los manes de Edipo se construye igualmente la extensa jácara *Preciada, la Pisa Bien*.³⁴ La ya mencionada sección 285 de *Dédalo*, relativa al amor homosexual —una de las fijaciones de Domenchina—, recurre a Narciso (“Los Narcisos se beben en su charca”, *Déd.* 285, v. 14), referencia que con los años se hace más despectiva (cf. *Tres elegías jubilaes*, y *Exul umbra*: “...la fétida charca de Narciso”, núm. 574, v. 14), para llegar, amplificada, a “Susana y los hombres” (“...Y, en tanto, los Narcisos, / de espaldas a la vida, se contemplan / con arrobo en las sucias y cenagosas charcas / de su afán de engreídos diosezuelos. / Se contemplan, se admiran en el agua falaz / los hombres que no pueden ser hombres; nunca / consiguen verse...”).³⁵ Y es que, para Domenchina, “el hombre no tiene más espejo / que la mujer”.³⁶ Por su parte el adulterio, al que como vimos se dedica ya el poema 96 de *La corporeidad*, vuelve a aparecer en el núm. 188, bajo la especie del insigne atrida burlado por su esposa (“Y junto al hombre —Agamenón dormido— / un ectópago: Egisto y Clitemnestra”, vv. 3-4), en imagen que recuerda otra similar de la escena inicial del *Othello* shakespeariano.³⁷ Aunque el adúltero por excelencia es, naturalmente, el soberano del Panteón olímpico: con eco gongorino, Zeus aparece en una de sus más conocidas metamorfosis (“porque el águila se cierne sobre el garzón de Ida, que ha de suplantar los buenos oficios de la ortodoxa Hebe”, *Déd.* 285, v. 9), idea esta de la relegación de Hebe por Ganimedes que Domenchina había apuntado ya en *La túnica*

³⁴ Ms. 22.261/5 BNM.

³⁵ “Susana y los hombres”, *loc. cit.*, vv. 76-82.

³⁶ *Ibid.*, vv. 82-83. Una de sus crónicas nos da alguna pista acerca del posible origen de tales ideas: “Porque Don Juan, que es su propio querido, que sólo se quiere a sí mismo en sus queridas, que es *el querido de sí propio*, no hace sino identificarse, también en Unamuno, como en los adeptos de la psiquiatría, con el mito antivital de Narciso y su charca” (JJJ, “*El hermano Juan, o El mundo es teatro*, (II)”, *La Voz*, 26 de octubre de 1934, p. 1).

³⁷ “I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs”, advierte Yago al padre de Desdémona (W. Shakespeare, *Othello*, I, 1, 116).

de Neso.³⁸ Otra de las transformaciones de Zeus sirve para ilustrar la sección de *Dédalo* relativa a la codicia (“¡Ea, que idóneas cribas aguardan el placer de Dánae: su lluvia!”, *Déd.* 276, v. 22), donde tampoco falta la esperable referencia a Midas (v. 29). En tono guilleniano, a la misma Dánae se consagra el último tiempo de “El estío y sus brasas”, segunda de las *Elegías barrocas*, con mención explícita a la “lluvia de oro” en el último verso (*PC* 357, v. 9). Y sirviendo de epíteto épico, el padre de los dioses se nombra en el soneto de *El extrañado* dedicado a Prometeo (“mientras los inmortales, que convoca / Zeus, degustan su ambrosía...”, núm. 713, vv. 12-13).

El poema 292 de *Dédalo*, correspondiente a la gula, incluye una mención irónica de la leyenda romana de Numa Pompilio y Egeria (v. 9) y, pocos versos más abajo (vv. 16-19), el recuerdo de un nuevo rapto ilustre, el de Prosérpina (palabra llana para el autor). Otro episodio celeberrimo del submundo, la pérdida de Eurídice por Orfeo, se recrea en una sección anterior del mismo libro, la 282, dedicada al amor mercenario (“Si vuelves la cabeza, Orfeo, te ha de transverberar el fulgor de tu úlcera”, v. 8). En cambio, un tratamiento ortodoxo y pormenorizado, nada feísta, de la primera parte del mito de Orfeo se produce en el soneto póstumo “Un árbol crece. ¡Oh pura elevación!” (*Cpi*, núm. 32).

La saga tebana vuelve a estar representada en la poesía del exilio por la Esfinge, al servicio, como todo en esa etapa, de la inquietud dominante: en el poema 556 de *Pasión de sombra*, del 7 de marzo de 1944, el exiliado se nos presenta como una Esfinge cuyo enigma es imposible de desentrañar. También el adivino Tiresias, paisano de esta, aparece en el “Epitafio final” del libro, compuesto dos días más tarde (*PdS* 558, vv. 1-3), lo que sugiere la posibilidad de alguna relectura reciente de la historia de Edipo, no necesariamente de primera mano (o tal vez sí, en vista de la confesada afición del autor al buen teatro, antiguo y moderno).³⁹ Los pronósticos de Tiresias, en todo caso, ya le eran familiares al escribir *Dédalo* (“Un vaticinio de Tiresias, ilustre: el color es un pan que no comen los ciegos: ni lo comerán nunca”, núm. 275, v. 40), aunque es en la época de los augurios más funestos, durante los meses finales de la guerra civil, cuando el tebano se convierte en *alter ego* del Domenchina cronista.⁴⁰

³⁸ “Sabed que Hebe ya no escancia el néctar a los dioses. Tropezó, fracasó en el empeño de tan deliciosa disciplina. Hoy es un Efebo, Ganímedes [*sic*], quien la sustituye” (*TN*, p. 186).

³⁹ Ms. 22.262/6 BNM, f. 103.

⁴⁰ JJD, “Las profecías de Tiresias”, *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1938, p. 3.

“El lustroso pavón, empavonado” del soneto 582 de *Exul umbra* es, como ave de Juno, “Argos de escasa vista y mal mirado”, que “hace, barroco, su prolija rueda” (vv. 5 y 6). El cíclope Polifemo tiene una décima propia, la 232 de *El tacto fervoroso*; la evocación de una fragua suscita a su vez la del cíclope en el “Otoño” de las *Elegías barrocas* (“El cíclope se sabe de coro su macizo / menester, ese sólido insistir remachado / en jadeos, que hinche los fuelles de su forja”, PC 358, vv. 3-5). Las alusiones a lo ciclópeo y a la “retina pineal” del cíclope (TF 232, v. 6) serán una de las constantes mitológicas también de la prosa domenchiniana. Otra de ellas es Prometeo, cuyo recuerdo asimismo acude continuamente a la pluma del autor, en ambas épocas de su trayectoria y con intensidad creciente a medida que el suplicio del exiliado cobra visos de ser, como el del titán, eterno: a las alusiones más superficiales de *La corporeidad de lo abstracto* (“Por mucha lumbre que robes / —Prometeo, solitario—, / por mucha lumbre que robes... / Tu noche se está cuajando”, núm. 37, vv. 3-6; “Pero el mito de Prometeo / abrasó la dicha callada. / Aprisioné, ciego, en burbujas / de cristal, la lumbre implacable”, núm. 158, vv. 11-14), y *Dédalo* (“y no es nada improbable / que Prometeo, mito, se atiborre de lumbre...”, núm. 274, vv. 34-35), sucede una mayor compasión en la *Primera elegía jubilar* (“Con lágrimas —salitre—, / hígado hipertrofiado, buen deseo / y tal pico de buitre, / ¿quién hace el Prometeo / si no borbota lumbre en su jadeo?”, núm. 559, vv. 311-315), y sobre todo en el soneto “Ay dolor de la carne...” de *El extrañado* (E 713), otro de los pocos poemas dedicados en su integridad al tratamiento serio de un mito antiguo. En cambio, el suplicio de Tántalo se toma a broma en el “Tántalo hipertenso” —que, como tal, se halla a dieta— de *El tacto fervoroso* (núms. 250-254). A otro castigo eterno, el de Sísifo, parece aludir el final de la décima de *Margen* “Mente superflua” (“dícelo la ociosa mente / que, a cuestras y en cuestra, ingente, / sube su inútil atajo”, núm. 332, vv. 8-10), y en este la gravedad del asunto —y lo mucho que toca al fracaso esencial de Domenchina— no permite viso alguno de irrisión.

Nuevo ejemplo de frustración en el que se mira el poeta es el de Ícaro. Una décima de *Destierro*, la núm. 390, es el poema que mejor expresa su oscilación espiritual entre polos opuestos, con referencia expresa al hijo de Dédalo y epifonema desolador, como el propio fin de este. También en la décima de *Exul umbra* “Dejado estoy en lo escrito” (núm. 606) parece haber un eco remoto del mito. Dédalo mismo, como sustantivo común, es la inspiración de otra décima de *Destierro*, la 413, aunque su mayor expresión la constituye, naturalmente, el libro de 1932 al que da título el nombre del constructor del Laberinto cretense, y que, como venimos viendo, propor-

ciona la mayoría de las alusiones mitológicas presentes en la poesía domenchiniana. En él no falta la mención a “el dédalo pestilente y arrebatador del prostíbulo” (*Déd.* 282, v. 6), y al caso de Pasífae (núm. 284, v. 3).

Una lectura atenta de la *Iliada* por parte de Domenchina parece revelar la aparición de Esténtor, el guerrero griego cuya broncínea voz tenía la potencia de cincuenta hombres (*Iliada*, V, 785-786), en el curso del concepto que desarrolla el soneto de *Pasión de sombra* “Este... señor —¡señor! es un actor” (núm. 508).⁴¹ Domenchina hace agudo el antropónimo, en diástole que permite su empleo en posición de rima. Que conocía la epopeya homérica —y que la prefería al *Ramanaya*— nos consta por la comparación que entre ambas establece en su prólogo a *El destierro de Rama*, coetáneo de *Pasión de sombra*.⁴²

A veces la referencia legendaria o mitológica no es tan explícita. En el hermoso soneto “Angustia del crepúsculo” (*PE1940* 375), inspirado por la contemplación del mar, M^a Aurora Jáuregui ve una evocación de la gesta española en América.⁴³ Pero nada de eso hay en él. El poema se publicó por vez primera en el núm. XXIII de *Hora de España*, en noviembre de 1938, cuando Domenchina llevaba un año residiendo en Barcelona y habían transcurrido más de dos de guerra civil. Bastaría con que la estudiosa hubiera reparado en ello para dar con la lectura a nuestro juicio correcta: la “zozobra” del verso octavo no es otra que la guerra española, y el mar del poema, el Mediterráneo —contemplado por Domenchina en Valencia y Barcelona—, y no el océano Atlántico. El “lujo / remoto de periplos audaces en reflujos / de adversidad sin sombra de duelo o de tristeza” (vv. 2-4) no son en absoluto las glorias americanas, y sí una posible alusión odiseica, como la “guía de naufragos perdidos” del verso final.

Para entonces, la suerte de Domenchina está echada. Su poesía acusa el golpe de la guerra y se estiliza. Entre otras extremosidades, ha remitido la propensión a la mezcolanza que, junto con la irreverencia, vemos que caracteriza el tratamiento de la mitología en su poesía anterior a 1936. De ambas es *Dédalo* —como no podía ser menos— expresión superlativa; lo mismo cabe decir de su novela *La túnica de Neso*. Son obras que, por su naturaleza

⁴¹ Cf. *infra*, p. 160.

⁴² “Por nuestro lado, preferimos la barbarie estentórea, pero siempre olímpicamente magnífica, de los humanos seres de la *Iliada*”, afirma en él (Valmiki, *El destierro de Rama*. México: Centauro, 1944, p. 14). Como se ve, el recuerdo de Esténtor, aquí presente en forma adjetival, rondaba por aquellas fechas su pluma.

⁴³ M. A. Jáuregui Hernández, *Juan José Domenchina y el tema de la muerte* (México: Punto por Punto, 1988), p. 100.

desmesurada, justifican de por sí tales usos. Suavizados, estos acabarán por refugiarse en su prosa ensayística, a la que la mitología proporciona un caudal de motivos baqueteados por siglos de tradición, como manido repertorio que sirve al autor para ejercitar el ingenio.

ALUSIONES BÍBLICAS

A la mitología bíblica el poeta recurre con mayor circunspección, aunque en las alusiones contenidas en su obra de preguerra no puede evitar el desenfado. Adán y la creación de Eva son la materia del poema 151 de *La corporeidad de lo abstracto*, pretexto para destacar la antagónica naturaleza de los sexos y mostrarnos —frente a la irresolución taciturna y reflexiva del primer hombre— la alacridad, la voluptuosidad y la astucia como los rasgos prístinos de la condición femenina. Con todo, se trata de una recreación respetuosa con el relato del Génesis hasta en la designación de la mujer como “Varona” (v. 9), conforme al original hebreo (Gn. 2, 23), y el sustantivo parece hecho a medida para la intención del poema. Referencias —nada pías— a Adán y Eva se encuentran ya, con anterioridad, en *Del poema eterno* (núm. 4).

Dulcísima es la “Compota de manzanas” que constituye el postre de “Tántalo hipertenso” en *El tacto fervoroso* (núm. 253), tanto que atrae, por lo desfachatado, el agrio recuerdo de la caída (Gn. 3):

Sin su bíblica acidez
la manzana no es manzana.
¡Compota de Eva sin ser -
piente: —ay, ay, ay, ay— sin ser!...
(TF253, vv. 13-16)

“De azúcar incandescen- / te era la espada flamígera / del custodio del Edén”, se nos ha dicho versos atrás (vv. 4-6), con no menos zumba; igualmente en *Margen*, la mención del árbol de la Ciencia posee un cierto carácter malicioso (M313, vv. 3-5).⁴⁴ Ya en la poesía del exilio, y en tono opuesto,

⁴⁴ Alusiones al capítulo tercero del Génesis se registran también en sus crónicas de preguerra: “A pie enjuto, sin lastre de lecturas copiosas, sólo a la luz de los sentidos avizores, se pueden trasponer esas lindes, que custodia, ni más ni menos que las del propio

el Edén, la caída y la serpiente volverán a surgir como motivos subsidiarios en “Susana y los hombres” (vv. 16-20 y 41-57). Pero en contra de lo que pudiera esperarse en una poesía de destierro, soledosa en extremo, como la de Domenchina, el Paraíso perdido no es en ella motivo explícito, salvo excepción.⁴⁵ Sí saca partido lírico, por el contrario, de la muerte de Abel (Gn. 4), asunto del soneto 521 de *Pasión de sombra*, en clara transposición del enfrentamiento cainita ocurrido en España; de modo fugaz, Caín aparece ya en el 520 (v. 9), al que el susodicho 521 sirve de posdata: lo que en el primero de la serie parece inspiración ocasional ha merecido un tratamiento pormenorizado —y libérrimo— en el segundo.

Del Génesis (11, 7) procede igualmente la referencia a Babel en una décima de *Margen* (“¡Cómo trepa a su Babel / el fonético tropel!”, núm. 338, vv. 8-9). En el mismo libro (38, 9) se basa la mención al segundo hijo de Judá en otro soneto de *Pasión de sombra* (“Pudo Onán —el en balde derramado— / con su semen sin fin, diseminado / en estéril placer, aniquilarse...”, *PdS* 554, vv. 9-11), como ejemplo de derroche infructuoso similar al desgaste que produce el “vivir sin vivir” (v. 1) del poeta. Dos episodios del Éxodo —la plaga de langosta y el maná (Ex. 10 y 16)— parecen fundirse con cierto regodeo en un versículo de *Dédalo* (núm. 290, v. 9). Pero es en la *Primera elegía jubilar* (núm. 559) donde se registra una mayor presencia del Antiguo Testamento, con referencias a Jeremías (v. 76), Job (vv. 81 y 322), la “zarza ardiente” de Moisés (v. 139), y el propio Caín (v. 457). Posiblemente se deba a que León Felipe constituye el blanco presumible de los ataques de Domenchina en ese poema (en algún momento llega a imputarle el “...escribir, como glosa, / y en flamante versión, la Biblia en prosa”, vv. 324-325). A un minúsculo jeremías —por las trazas, el propio León Felipe— recrimina asimismo años después el soneto de *Exul umbra* “Mitiga tu lamento lamentable” (núm. 581). El recuerdo de otro profeta, Jonás, y del cetáceo (Jon. 2), se produce con anterioridad, en *Dédalo* (núm. 290, vv. 7-8). El del Eclesiastés inspira el último poema de “Curso solar” en *El tacto fer-*

Edén, el guardián angélico y ubicuo de la espada flamígera. Este cercado es el Paraíso de las sensaciones” (JJJ, “Gabriel Miró: *Las cerezas del cementerio*”, *El Sol*, 5 de marzo de 1933, p. 2); *id.*: “Esa perpetua degustación cerebral de la manzana que es el vivir de las Evas —expulsas, pero aún cautivas del Edén adánico, y aunque aparentemente absortas en el ángel custodio de la espada flamígera, solo atentas a transponer, querenciosas y asiduas, las lindes paradisiacas del *ya cercado ajeno*— no es compatible con la fidelidad” (“Carta a una escritora inédita, (II)”, *La Voz*, 19 de febrero de 1935, p. 1).

⁴⁵ Cf. *supra*, p. 28.

voroso (núm. 266): “vanidad de vanidades” (Qo.1, 2), repite el poeta en los vv. 35 y 39.

El número de lugares neotestamentarios es acaso inferior, aunque el espíritu evangélico alienta constantemente en esta poesía: la agonía de Judas se nombra en la décima 397 de *Destierro* (“Derramas tu cardenillo”, vv. 2-4), en términos que parecen concordar mejor con la versión de la muerte de aquel por caída de cabeza y reventón con derramamiento de las entrañas transmitida en los Hechos de los Apóstoles (1, 18), que con la más conocida de su suicidio por ahorcamiento (Mt. 27, 3-10); no obstante, algo de contaminación entre ambas puede haber (en la tirada 274 de *Dédalo*, vv. 4-5, el color cárdeno —presente también en la décima susodicha— aparece asociado a la horca). Una síntesis de Navidad y Pasión constituye el núcleo del soneto “24 de diciembre” de *Pasión de sombra* (“Y en lugar de rabeles, sordas yeles...”, núm. 470). En el Cristo beligerante de Mateo (10, 34) toma pie, por su parte, el 701 de *El extrañado*, en tanto que el núm. 553 de *Pasión de sombra*, “¡Mi consummatum est! Estoy concluso”, se inspira a su vez en las impresionantes palabras pronunciadas por aquel antes de expirar, según el testimonio de Juan (19, 30). En los tres, la referencia bíblica sirve al poeta de pretexto para hablarnos de sí y encarecer, con la autoridad del modelo, la severidad de su propio caso. En el polo opuesto, un comienzo tan grave-doso como el del Apocalipsis, parafraseado en *Dédalo* (núm. 272, v. 36), pierde en ese extremado contexto su terribilidad. También contiene un punto de irrisión la referencia al martirio de san Andrés en el “Quiasma [*sic*] romántico” de *Margen* (núm. 335, vv. 7-9), en tanto que el anticlericalismo del autor se ceba en san Pedro (3EJ561, v. 132).

Dejando aparte las mencionadas versiones del Génesis en *La corporeidad de lo abstracto* (núm. 151) y *El tacto fervoroso* (núm. 253), así como en los sonetos de *Pasión de sombra* dedicados a la lucha fraticida (núms. 520 y 521), tal vez los poemas más claramente centrados en el desarrollo —serio en ambos casos— de sendos relatos bíblicos, uno de cada Testamento, son el póstumo “Susana y los hombres”, escrito en 1954, y el soneto a Lázaro recogido en *El extrañado* (núm. 709). El primero revive el momento central del episodio de Susana (Daniel 13), desentendiéndose del resto, y aportando con enorme belleza detalles ausentes en el dechado como la lluvia y el canto de Susana en el estanque. No le interesa a Domenchina el juicio que sigue a la inculpación, ni su desenlace; tampoco, ensañarse con los viejos, sublimados en el poema, como encarnación del inextinguible impulso vital. En cuanto a la resurrección de Lázaro (Jn. 11, 43-44), no está vista, como en el poema aná-

logo de Cernuda, desde dentro, ni con la morosidad de este, pero la experiencia del retorno resulta igualmente desalentadora para el protagonista.

LEYENDAS MEXICANAS

Por último, la tradición legendaria mexicana se halla escueta pero bellísimamente representada en su lírica por una recreación de la historia de Cuauhtémoc —aplicada al caso del exiliado— en el soneto de *Pasión de sombra* “Tierra de soledad, desconocida” (núm. 465). Con el tormento de Cuauhtémoc, y también con su entereza, se identifica el poeta como desterrado cuyo pie tampoco puede ya asentarse:

Tierra de soledad, desconocida
por la planta que huye en bajo vuelo
sin poderse sentir a flor de suelo
el pie, que corre fuera de la vida.

(*PdS* 465, vv. 1-4)

“La vida está en tu vida tan perdida / que, con fuego a los pies, mi muerte-en-vida / se abrasa sin un grito, a tu manera”, declara su terceto final. En la historia del país adoptivo, el autor proyecta su caso: Domenchina tiene su particular “noche triste”, de la que nos habla en el soneto del mismo libro dirigido a Paulino Masip (“Siembras vida española con tu paso...”, *PdS* 496), el lacerado emisor de las *Cartas a un español emigrado*, y en la segunda sección de la *Tercera elegía jubilar* (*3EJ* 562, v. 14).⁴⁶

⁴⁶ P. Masip, *Cartas a un español emigrado* (México: Junta de Cultura Española, s. a. [¿1939?]).

SEGUNDA PARTE
RETÓRICA

4. EL LÉXICO¹

Entre los varios modos que caracterizan la lengua poética de Juan José Domenchina, llama sobremanera la atención el vocabulario. Se puede leer a Garcilaso haciendo lo que Herrera o el Brocense no nos hubieran perdonado: deslizándonos por la superficie de las palabras, dejándonos llevar en el entresueño de su cadencia fluida. Ello no es posible con Góngora o con Quevedo, ingenios que a cada paso nos alertan de que *les vers sont faits de mots*. Domenchina es de estos últimos. A su poesía no le basta el estar hecha, como todas, con palabras, sino que estas se adjudican el protagonismo. Tropezamos con los vocablos. Las palabras, inusitadas y contundentes, se yerguen amenazadoras en el camino. Domenchina nos enfrenta a la estética del léxico abundoso, esa que Leo Spitzer, que la estudió a propósito de Rabelais, tenía por problemática en sí misma.² Enfrentamiento, y no aproximación amigable: así lo ha sentido el común de los lectores de Domenchina. Su profusión verbal ha sido interpretada como molesta agresividad, fenómeno este no menos ilustrativo que aquel.

Desde muy joven debió de intuir el poeta la necesidad de señorear las huestes de su lengua. Ya vimos el afán con que se aplicó a ello desde niño, “domando el rebelde, mezquino idioma”, como dice la rima I de Gustavo Adolfo Bécquer, a base de lectura consciente.³ Sus inquietudes expresivas

¹ Además de las útiles apreciaciones avanzadas por autores como Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Max Aub, etc., las aproximaciones más concienzudas al vocabulario domenchiniano se deben a R. P. Meux (*The Poetry of Juan José Domenchina*, ed. cit., pp. 37-99) y C. G. Bellver (*El mundo poético de Juan José Domenchina*, Madrid: Editora Nacional, 1979, pp. 195-232), y a Antonio Carreira las páginas a nuestro juicio más perspicaces sobre este punto (“El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *Bulletin Hispanique*, XC, núms. 3-4, julio-diciembre de 1988, pp. 307-314). Tanto Carreira como James Valender nos han manifestado sus discrepancias con la tesis de este capítulo, por lo que tienen nuestra gratitud.

² *Lingüística e historia literaria*, ed. cit., p. 33.

³ JJD: “Leyó con probidad de novel y paciencia y escrupulosidad de beneditino, cuantos libros tuvo a su alcance. Acostumbraba hacerlo por lo profundo, lápiz en ristre, y no superficialmente, como se usa. Esta costumbre, familiarizándole con el buen sentido castellano y con los sentidos o acepciones, netos, naturales, de las palabras, le divorció de

precisaban del instrumento adecuado. No le valía al autor con la lengua aprendida de sus mayores inopinadamente; había que romper los cauces petrificados y ampliar el caudal. Autor (*auctor*) es el que aumenta, el que ensancha las vías del idioma.

Sabido es que en la historia de la poesía española se cuentan al menos tres momentos revolucionarios: la adopción de los metros italianos a partir de 1526, las *Soledades* (1613) y Darío. De ellos, los dos últimos han tenido una repercusión directa sobre el plano léxico que nos ocupa. Domenchina llega a la poesía cuando en esta acaba de producirse la convulsión del modernismo, de la que va a ser heredero y opositor a un tiempo. Nunca se encarecerá lo bastante el mérito de los autores que escriben tras un acontecimiento estético. Es difícil imaginar las dificultades que ello entraña, el esfuerzo que supone liberarse de la retórica dominante cuando esta se halla en ascenso o en su plenitud. Eso que todo poeta debe lograr celosamente en su personal trayectoria, con independencia del estadio de evolución poética que le toca en suerte, es en determinados momentos especialmente arduo. Lo fue en la poesía latina después de Virgilio; lo fue en la italiana (y sus deudoras) después de Petrarca, y también en la inglesa con posterioridad a Milton. En las literaturas en lengua española, ningún poeta ha hecho en ese sentido tanto daño como Góngora: tras él, el idioma quedó exhausto e inhabilitado para la poesía durante siglos. Pero tampoco los poetas hispánicos que inician su recorrido a comienzos del xx lo tienen nada fácil. Lo sepan o no, su bagaje espiritual sigue siendo, y lo será por mucho tiempo, el romanticismo, al que —como bien advirtió Baudelaire— se deben estigmas eternos. Es el sustrato que, a su manera, comparten con el resto de Occidente, y que nunca llegarán a superar del todo. Y luego, como señal doméstica marcadamente eficaz en el terreno de la retórica, tienen al modernismo, aunque con la ventaja sobre sus antecesores de los siglos xvii y xviii de que, para mal de este, Rubén Darío no fue Góngora. Cuando Domenchina empieza a escribir hacia 1916, los aires aún decimonónicos de la poesía española, oxigenados por la bocanada modernista, se muestran de nuevo enrarecidos: la presunta regeneración verbal operada por el modernismo ha cristalizado en un amaneramiento preciosista que impone nuevas restricciones a la expresión, no menos coactivas que la anterior retórica campoamorina o zorrillesca, que es la que sigue, en buena medida, vigente (y que alguno, como Jorge Guillén a pesar de sus

la jerga en que por lo común, comúnmente, se habla y escribe...” (“Mi amigo X”, *La Vanguardia*, 1 de junio de 1938, p. 3).

dotes extraordinarias, acusará de por vida). Las llamadas “vanguardias”, activas en los años venideros, son intentos más o menos lucidos de superar ese estado de cosas. Por lo que respecta al vocabulario, Domenchina hubo de sentirse confinado en la poesía de sus predecesores. Ni la parquedad verbal del autor de las *Rimas* se compadecía con su vigorosa personalidad ni la inmisericorde logorrea de los adictos al atolondrado Rubén podía satisfacer su prurito de exactitud. Entre sus modelos más próximos, ni Juan Ramón Jiménez, ni los Machado, ni Enrique de Mesa, a los que dice admirar, eran prototipos de la suerte de avidez idiomática que Domenchina experimenta. Mayor afinidad con sus propias pretensiones encontraría en Pérez de Ayala, en Azorín o en Gabriel Miró. (A Unamuno, que tanto habría de enseñarle en ese terreno, no lo leerá hasta más adelante, como tampoco a Valle-Inclán).

PROPIEDAD LINGÜÍSTICA Y CLARIDAD POÉTICA

Cada palabra es un salvoconducto para una región de ese mundo que el poeta quiere transitar, y Domenchina se ocupa de llegar con los bolsillos bien repletos. En más de un lugar nos repite, con Théophile Gautier, que considera al diccionario el libro más digno de ser leído por un poeta.⁴ Las implicaciones de tal afirmación son relevantes, como también lo es su procedencia, y el hecho de que esta no sea la única concomitancia de Domenchina con el precursor del parnasianismo. El culto al diccionario está motivado por el afán de precisión verbal, cualidad para Domenchina, como para Gautier, indispensable en poesía.⁵ A este propósito, Antonio Carreira ha advertido que “la exactitud poética y la precisión terminológica suelen ir contrapuestas”, y cómo Domenchina se dedicó a recargar su lenguaje “de significados meramente denotativos y como tales empobrecedores del texto”.⁶ Pero esto último es, en sentido estricto, imposible: no hay significados meramente denotativos en poesía. Las denotaciones se cargan de inmediato de intencionalidad y signifi-

⁴ “El culto del idioma y la fruición del pensamiento” (*El Sol*, 26 de julio de 1931, p. 2); “Grandeza y servidumbre del oficio literario”, *Romance*, núm. 22 (15 de marzo de 1941), pp. 4 y 14; “Sobre el Congreso de Academias de la Lengua Española”, ca. 1951 (ms. 22.263/1 BNM). El testimonio más temprano donde encontramos esa idea es el inédito “[*Confidencias*]”, fechable hacia 1929 (ms. 22.267 BNM, s. p.).

⁵ “El don poético por excelencia es el don de la nitidez o de la precisión”, escribe JJD en su “Carta a un poeta joven” (*La Voz*, 19 de septiembre de 1934, p. 1); la cita se repite en “Grandeza y servidumbre del oficio literario” (*loc. cit.*).

⁶ A. Carreira, “El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *loc. cit.*, p. 312.

caciones subsidiarias en el marco de un poema. Otra cosa es que el procedimiento en sí, la intención o los resultados puedan no satisfacernos. Pensamos que Domenchina no desconocía el riesgo, y que el uso y abuso que de la connotación se había venido haciendo del romanticismo al simbolismo lo movió a aventurarse en la empresa contraria.⁷ Las connotaciones pierden fácilmente su virtualidad; su eficacia poética es sumamente frágil, y supeditada en todo caso a la del término del que irradian. Ante un lenguaje poético extrañado en la mera asociación subjetiva, por lo general a despecho de la propiedad lingüística, casi no le quedaba al poeta —al menos como propedéutica— otra salida que aplicar el patrón de la estricta observancia de las acepciones comunes de los vocablos. Las brumas que dominan el lenguaje de la poesía desde el romanticismo podrán haber sido germen de no pocos aciertos estéticos, pero también confunden y dificultan la visión al que persigue otra cosa que la efusión emocional irreflexiva, y el poeta se propone desvanecerlas a base de claridad ilustrada. Consideró Domenchina que había que volver al diccionario, no para abrirlo al azar con presunción dadaísta, sino como remedio esforzado contra la incursión de la zafiedad y la negligencia en poesía, de suerte que, mientras otros intentan por la cómoda vía de la escritura automática superar la tradición heredada, él se sumerge en sus arcanos.⁸

Frente a los partidarios de la libre asociación sibilina, el autor busca su camino en la *sindéresis*. No cree que aquel otro conduzca a ninguna parte, ni que el poeta tenga la bula que no tiene el filósofo. Su objetivo, por el contrario, es dotar al lenguaje poético de las cualidades de precisión que asisten

⁷ “El horror a un cuño poético trasnochado acarrea e impone el auge fatal de su antítesis”, observa en 1933 en uno de sus aforismos (“Soliloquio en retazos alrededor de la poesía”, *El Sol*, 2 de abril de 1933, p. 2).

⁸ En más de un lugar arremete contra la vaguedad en poesía: “¿Vaguedad poética? Vagancia. Un poeta vago es siempre un poeta vago. Y viceversa” (“Soliloquio en retazos alrededor de la poesía”, *loc. cit.*). “Por desdicha, esta ausencia de nitidez o sobrecarga de calígne está en el ambiente. Es la obsesión del día. Por afán de sugerir, no se describe, no se narra: apenas se hace otra cosa que distribuir las deshilvanadas frases de un monólogo. Ahora bien, con vagas insinuaciones es improbable que un autor se haga con un asunto y lo traslade eficientemente a sus lectores. ¿Sugerencia? Sugestión. Sugestionados, o acomodados a una moda trivial, los escritores pueblan de sombras insinuantes, que a lo peor nada insinúan, sus conatos libresco. Diríase que pretenden detentar el título —por lo demás, ilustre— de *príncipes de las tinieblas*. Pero semejantes tinieblas las disipa el buen sentido. No. La añagaza es pueril. Bien está la semisombra para los cuentos de ladrones. Excepcionalmente, un libro se puede lograr, sin cuajarse en anécdota distinta, sólo por la insinuante vaguedad de sus indiciarios primores sugestivos; pero adoptar como norma el culto de las medias palabras es dislate irrisorio” (“*Fin de semana*”, *La Voz*, 30 de junio de 1934, p. 1).

a los lenguajes con una finalidad epistemológica (que, como hemos visto en el capítulo precedente, es la suya). Una poesía que aspira no a la condición de música, sino de metafísica, requiere un lenguaje preciso, en el que los significados no sean en absoluto gratuitos ni los significantes un pretexto para acampanar el tono. Para Domenchina la poesía responde a una “lógica superior” opuesta al galimatías.⁹ El enunciado “lógica superior” ha de entenderse en sentido literal, es decir, lúcida aspiración del poeta al Logos o Verbo supremo en que, según vimos, se cifra su platonismo. En esa “lógica superior” preciso no significa como en los lenguajes científicos monosémico, sino puro o pleno de sentido. El poeta —revelan unos versos de *Pasión de sombra* que ya citamos— persigue “la palabra pura”:

Busco, persigo la palabra pura,
sin significación allegadiza,
todo significado, que eterniza
el Verbo que contiene en su hermosura.

(PdS528, vv. 1-4)

La distinción que establecen los versos segundo y tercero resulta esclarecedora acerca del sentido último de su afán denotador. “Acaso del nombre puro / derive la pura esencia”, vimos que conjetura en otro lugar (PE1940370, vv. 1-2). Tal vez pensó Domenchina que la apuesta modernista, al menos en el modelo que hizo mayor fortuna en España, no había sido lo suficientemente reflexiva ni inteligente. La renovación léxica era un hecho, pero el espíritu que la había movido —la expansión sensorial o sentimental de cuño inveteradamente romántico— acarreaba secuelas de dudoso valor. Había, efectivamente, que torcerle el cuello al cisne, tal como proponía Enrique González Martínez, poeta a quien Domenchina admira y que sería objeto de un ensayo suyo a principios de los años cuarenta. Y para Domenchina la retórica huera no se combate con reticencias ni jactancias, sino con retórica consciente.

⁹ “Poesía es autenticidad. Los poetas más jóvenes deben saturarse de esta certidumbre. E iniciar un retorno a la sínéresis. Porque la sínéresis no es incompatible con la lógica superior, que es la lógica poética. La lógica poética, sentido entrañable de las relaciones sorprendidas y reveladas por el lírico vidente, puede ser difícil, pero no es nunca caliginosa. ¿Pensamiento? Luz. Un pensamiento sólo es tenebroso si no se ha pensado aún exactamente. Pensar es ver. Comunicar un pensamiento propio es emitir y transmitir luz propia. Desengáñense ya los *príncipes de las tinieblas*” (“Poesía hermética”, *La Voz*, 2 de marzo de 1935, p. 1).

Domenchina es, pues, todo lo contrario que un poeta hermético: no hay fractura, en su poesía, entre significantes y significados, sino que la relación que se establece entre estos dos elementos es la consabida y refrendada por el diccionario. *Dédalo*, apoteosis de la técnica que venimos comentando, es todo lo críptico que pueda serlo la estricta propiedad idiomática.¹⁰ Conviene tenerlo en cuenta al sopesar el parentesco de tal obra con el surrealismo, con el que ha sido relacionada: en lo que concierne al léxico, *Dédalo* se sitúa en los antípodas de cualquier tendencia irracionalista. Si se la ha podido vincular al surrealismo es acaso porque su racionalidad extrema, llevada hasta las últimas consecuencias, produce efectos similares a los de su opuesto, al menos a primera vista. Pero su norte no es la oscuridad que envuelve el trance vatídico de los llamados surrealistas ni tampoco el de los místicos, sino la razón común, el “intelecto radiante” de Paul Valéry.¹¹ La poesía de Juan José Domenchina es intelectual en el noble sentido del término, sin la nota peyorativa que esa calificación arrastra desde que el romanticismo elevara a categoría los modos irracionales que aún forman parte de nuestra educación sentimental. *Cerebral* se llama a veces a este tipo de poesía —como si hubiera alguna que en definitiva no lo sea—, por lo común con desprecio.¹²

VOCABULARIO FISIOLÓGICO

En su intención de proveerse de un léxico no gastado en el comercio poético, Domenchina opta por las palabras menos explotadas en esa tradición. Así, rescata para la lírica numerosos vocablos que habitualmente no tienen rango de poéticos (en particular, toda una panoplia de tecnicismos de ca-

¹⁰ El propio poeta señaló cómo no hay en ese libro ninguna dificultad que no pueda resolver un diccionario: “Toda su arduidad radica en el vocabulario, que es de precisión, y por ende difícil de substituir con palabras corrientes y molientes [...]. De cualquier manera, si *Dédalo* llevase, a guisa de colofón, un breve glosario, podrían leerlo y comprenderlo hasta los más indoctos” (“Alfonso Reyes y su *Visión de Anáhuac*, (II)”, *Hoy*, 29 de junio de 1940, p. 64).

¹¹ JJD: “Perdona a Valéry, arquitecto / edificante, de intelecto / radiante, que sea perfecto” (“Poetas”, *loc. cit.*, vv. 82-84).

¹² El calificativo a menudo se aplica a Domenchina en tono peyorativo. Lo hallamos por ejemplo en un crítico estimable —y admirador suyo— como Leopoldo de Luis: “*La corporeidad de lo abstracto* y *El tacto fervoroso* nos mostraron en 1930 a un poeta, si cerebral y seco, inteligente y exigente en la precisión expresiva” (reseña de *Perpetuo arraigo*, *Ínsula*, núm. 52, 15 de abril de 1950, p. 5).

rácter médico que nada se compadecen con la corriente del uso en poesía. Aunque tampoco en ello es un pionero: recuérdese, por ejemplo, la afición similar de Joaquín María Bartrina y su influencia sobre el colombiano José Asunción Silva).¹³ Es el recurso que mejor caracteriza la producción domenchiniana de preguerra, y el que más le reprocharán amigos y enemigos, unos y otros menos ocupados en comprender las intenciones del autor que fieles a los propios prejuicios.¹⁴ Al sufrido lector de *La corporeidad de lo abstracto* (1929) corresponde vérselas con primores fisiológicos como los siguientes:

abdomen, abdomenia, acidia, adiposis, aneurisma, angina, aorta, aréola, asmática, ataxia, borborigmos, cardiaco, caries, cerebro, cigomática, cnidoblasto, coágulo, colapso, demencia, diaforesis, diagnóstico, diástoles, digestión, diplopia,¹⁵ disnea, dispepsia, ectópago, encías, epidermis, epilepsia, esclerótica, escroto, espasmo, esterilidad, estornudo, estrábica, euforia, excretar, fiebre, flato, flemas, gastrópatas, gravidez, hético, hidrofobia, hipertensión, hipo, matriz, médula, músculos, nalgas, neurastenia, neurosis, ninfómana, occipucio, plétora, polisarcia, proboscide, prognatismo, prurito, pulsos, quimo, saliva, sardonía, sangre, sialismo, sístoles, sudor, tics, timpanitis, tortícolis, tos, tráquea, tuétano, útero, venas, virus.

A pesar de lo cual, en comparación con la artillería médica desplegada en la novela coetánea *La túnica de Neso*, en sus versos la tendencia puede considerarse incluso moderada, hasta cuando se manifiesta con mayor vigor. Esto último es lo que sucede en un libro tan concienzudo como *La corporeidad de lo abstracto*, donde la peculiaridad léxica se constituye en centro de atención, dejando en segundo plano otros procedimientos retóricos que ya se dan en ese momento pero que solo más adelante cobrarán protagonismo (fundamentalmente, la agudeza verbal, de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo).

¹³ Ha sido destacada por Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del Modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978; 1ª ed., 1954), p. 142 y ss.

¹⁴ Por ejemplo, su buen amigo Alejandro Gaos le endosa en una carta de 1947 el siguiente reproche retrospectivo: “Qué lejos estos versos suyos de ahora de aquellas poesías llenas de palabras *medicinales* y terribles. Creo sinceramente que el destierro ha hecho salir a flote el magnífico poeta trágico y esencial que siempre ha llevado Vd. dentro” (ms. 22.269/114 BNM).

¹⁵ *Sic.* Rima con *copia* en CA 170 (cf. *supra*, p. 105).

Cabe preguntarse por qué razón semejante vocabulario resultaba apropiado a quien, a fin de cuentas, no se disponía a escribir un tratado de patología o de terapéutica en verso, y cuyo conocimiento de los fenómenos u objetos designados por tales tecnicismos presumiblemente se limitaría a la definición contenida en un diccionario no especializado. Domenchina emplea buena parte de esos términos en la serie “Caprichos” de *La corporeidad*, donde persigue la materialización de determinados conceptos abstractos, en su mayoría de carácter moral. La plasmación verbal de tales entes se efectúa por medio de la personificación y la alegoría, buscando la correspondencia en el sentido baudelairiano. Hay en ello un prurito de fidelidad tanto al objeto como a la propiedad lingüística; acaso también un deseo de aguzar su capacidad —que nunca fue mucha— para la metáfora, tan en boga en esos años. El poeta da la impresión de estar haciendo sus armas, como el pintor novel que por disciplina afronta retos técnicos variados. Pero cuando inicia la descripción de “La Hartura” con el verso

“Abdominia (¡!),¹⁶ dispepsia, polisarcia”

(CA 90, v. 1), parece claro que su intención va más allá de la aplicación o el purismo preceptivos del principiante, y que la temperatura interna del sentimiento no es precisamente baja.

El regodeo escatológico salta a la vista. A la enumeración de arriba *Dédalo* (1932) aporta *vesículas* (núm. 271), *bronquios* (núm. 279), *bofes* (núm. 291), *vejiga* (núm. 273), *hígado* (núms. 277, 291, 296), *hipocondrios* (núm. 280), *visceras* (núms. 275, 281, 289, 291), *vientres* (núms. 276, 277, 280, 282, 285, 288, 290, 291, 292), *tripas* (núm. 291), *cuajar* (núm. 289), *glándula* (núm. 277) y *glandulación* (núm. 285), *pituitaria* (núm. 291), *vena ranina o leónica* (núm. 281), *epidermis* (núm. 289), *falos* (núms. 273, 288), *prepucios* (núm. 279), *ingles* (núms. 280, 282), *ombligo* (núms. 276, 296), *caderas* (núm. 281), *glúteos* (núm. 279), *muslos* (núms. 280, 282, 290), *pubis* (núm. 280), *vagina* (núms. 281, 288), *axilas* (núm. 280), *ijar* (núm. 290), *pestorejo* (núm. 292), *gargantas* (núm. 273), *laringes* (núm. 299), *pómulos* (núm. 279), *uñas* (núm. 276), *narices* (núms. 276, 289), *orejas* (núm. 276), *pupilas* (núms. 285, 299), *bocas fétidas* (núm. 297), *lenguas* (núms. 286, 290), *dientes* (núms. 275, 278, 290, 291), *colmillos* (núms. 277, 297), *uñas* (núm. 292), *esqueletos* (núm. 275), *dérmatoesqueleto* (núm. 291), *huesos* (núm. 298), *vértebras* (núm. 294), *cráneos* (núm. 289),

¹⁶ *Sic.*

flujos (núm. 280), *babas* (núm. 274), *descendimiento vil de las narices* (núm. 282), *regüeldos* (núm. 292), *exudado bronquial* (núm. 282), *semen* (núm. 272), *espermatozoos yugulados* (núm. 285), *corriente uretrovaginal* (núm. 291), *evacuaciones alvinas* (núm. 273), *ronquidos* (núm. 282), *transpiración* (núm. 282), *masturbación* (núm. 290), *chepas* (núm. 299), *jiba* (núm. 277), *corcova* (núm. 279), *bocio* (núm. 283), *estado saburral* (núm. 290), *cáncer* (núms. 278, 293), *pústula* (núm. 286), *úlceras* (núms. 278, 282), *hemofilia* (núm. 280), *sahorno* (núm. 282), *erupción* (núm. 275), *vértigos* (núms. 274, 280, 284, 289), *calambres* (núm. 296), *náuseas* (núms. 285, 289), *vómito* (núm. 289), *eructaciones ácidas* (núm. 289), *agonías* (núm. 273), y más *quimo* (núm. 292), *sudor* (núm. 273), *flemas* (núm. 289), *salivas* (núms. 279, 287, 289, 294), *sangre* (núms. 272, 274, 279, 289), *coágulos* (núm. 280), *venas* (núm. 289), *ganglios* (núm. 289), *nalgas* (núms. 279, 280), *matriz* (núms. 292, 294), *útero* (núm. 281), *neurosis* (núm. 278), *dispépticos* (núm. 290), *hética* (núm. 296), *espasmo* (núms. 280, 296), *disnea* (núm. 274), *fiebres* (“fiebre del tísico”, núm. 283; y “fiebres jaldes, fiebres del icor, del lentor, / fiebres del telúrico puerperio”, núm. 271). No hace falta cargar las tintas sobre el nada apolíneo concepto de belleza que se desprende de tal serie, ni sobre las analogías, evidentes, con las extravagancias del feísmo musical o pictórico por los mismos años.

NOMBRES ABSTRACTOS

Pero no solo con miserias corporales sino también con nociones se puede flagelar al lector: tanto la materia grosera como las sutilezas del espíritu las esgrime el poeta como látigos. En lírica, tan hiriente puede ser *babas* como *concatenación*. Así, nos encontramos también numerosos sustantivos abstractos de varias sufixaciones y tomados de otros campos semánticos distintos a la medicina, no menos contraproducentes en un poema:

abstención, abulia, acción, adiaforia, amargor, antítesis, atavismo, atrición, aversión, blasfemias, castidad, cinismo, comprensión, concatenación, conciencia, cópula, corporeidad, decisión, deliquio, discrimen, emoción, encono, ensimismamiento, erupción, estética, estridencias, éxtasis, hipótesis, homocromía, ignavia, impiedad, impulsión, impulso, inhibición, introito, intuición, lema, lividez, malignidad, masculinidad, meditación, método, moléculas, mutaciones, nexos, núcleo, obsesión, obstáculo, obstinación, opción, pacto, parabolicidad, paradigma, parentesco, parsimonia, percepción, percusión, piedad, placer,

producción, prognatismo, protervia, realidades, resignación, servilismo, superfluidades, taciturnidad, tenacidad, teorización, traición, ubicuidad, unción, vacuidad, vigor, voluptuosidad.

Se trata tan solo de una breve selección. El resultado es un verso como este:

Abulia. Ignavia. Vacuidad mental.

(CA 90, v. 4)

O como estos:

Mi parsimonia evolutiva es densa;
tus mutaciones, frívolas de origen.

(CA 127, vv. 7-8)

La Creación es mito tierno,
sin realidad ni eternidad.

(CA 151, vv. 5-6)

No hay pacto. Hay opción, conciencia.

(M 332, v. 3)

Tiene el designio, cuando es puro,
la aptitud y la realidad.

(CA 210, vv. 1-2)

Menos puede sorprendernos hallar esa tendencia, elevada al cubo, en *Dédalo*:

Y si la tradición se enturbia, y se cuaja en la antítesis del hecho originario,
¿por qué los hermeneutas se dedican a los placeres solitarios de la exégesis,
a la rumia de hipótesis fraudulentas: a la masturbación del intelecto
sobre los manes trascendentes de la criptogramia?

(*Déd.* 290, vv. 4-6)

Las alegorías domenchinianas son a menudo tan abstractas como las ideas que representan. La de “La Castidad”, por ejemplo, comienza así:

Se yergue dura, asinartética,
 como un irreprochable paradigma.
 Proclive a la abstención, toda su estética
 es ética. Su fin es un enigma.

(CA 97, vv. 1-4)

El poeta llega al extremo de acuñar una palabra formada por tres términos abstractos:

...Y Afrodita —compendio-indicio-suma
 de todo lo creado— florece entre la espuma.

(CA 169, vv. 3-4)¹⁷

MECANISMOS DE SUSTANTIVACIÓN Y GENERALIZACIÓN

“Nos repugna lo anecdótico y nos empieza a estomagar lo abstracto”, escribe en 1933, a los pocos meses de publicar *Margen*, obra que supone una inflexión en su estilo.¹⁸ Pero el fuerte grado de abstracción es una característica que, rebajada en intención provocativa, se mantendrá en sus libros del exilio. Se halla al servicio de la finalidad epistémica de esta poesía. El sistema nominal prevalece en ella; sustantivos y equivalentes son la base de una lírica de esencias donde los componentes designativo y descriptivo se imponen a la narración:

¡El solitario numen!
 No islote de rocalla.
 Sí pensamiento, margen.

(M 301, vv. 1-3)

¹⁷ “Ética-estética”, emplea también en la *Primera elegía jubilar* (núm. 559, v. 230), con eco juanramoniano; “muerte-en-vida”, leemos en el v. 13 de *PdS* 465. Con mayor osadía, acudiendo ya a otras categorías gramaticales, el poeta acuña un “Joselito-el-del-buen-trago” en *Destierro*, núm. 448, v. 2. Se trata de una técnica de composición imperfecta practicada ocasionalmente por Domenchina desde su primer libro (“estrellas-senos”, *DPE* 6, v. 12; “lobos-hombres” y “hienas-mujeres”, *DPE* 15, vv. 11-12, la última forma, con tmesis); y presente también en otros: “besos-moscas” (CA 86, v. 8); “adula-rosas y perfuma-duendes” (TF 239, v. 8); “verde-azul” (TF 248, v. 12); “rompe-esquinas” (M 303, v. 7); “diestros-aprendices” (D 440, v. 8).

¹⁸ “Soliloquio en retazos alrededor de la poesía”, *loc. cit.* El aforismo fue incluido en *PC* en 1936.

Tic-tac. La una.
Noche de lluvia.

(M302, vv. 1-2)

...Áureos anillos
en dedos exangües. Brillos
opacos de la otoñada.

(PC352, vv. 4-6)¹⁹

Abundantísimas son las oraciones, como estas, sin verbo; y aun poemas enteros hallamos que no presentan ninguna forma verbal: es el caso, entre otros, de “El corazón” (CA 120), cuyos doce versos constituyen una serie de aposiciones al título; o también el de “Neurastenia”, uno de los más emblemáticos de *La corporeidad de lo abstracto* (núm. 123). Buena parte de las “Sátiras minúsculas, palabras, notas” que cierran ese libro muestran la proclividad domenchiniana a la elisión verbal; por ejemplo:

Para el fervor, un abditorio,
y para el desdén, un ergástulo.
Sonrisa y rictus siempre a raya.
Ecuánimes los ojos y los labios.

(CA 211)

Más común todavía es que la ausencia de verbo vaya asociada a una yuxtaposición con valor explicativo: “Vírgenes ácidas de medio siglo: / hidrofo-bia, dispepsia, misticismo” (CA 178); “Virilidad y empaque / alectóricos: ciencia” (CA 179, vv. 1-2); “Un hombre orondo: ¡lo rotundo!” (CA 182, v. 1). “La Catalepsia: / muerte con sorpresa”; “Imposible: voluntad rota, / brazos flojos, hiel en la boca”; “Mentira: beso malo, / lívido, de soslayo”; “Laurel del esfuerzo: la muerte”, rezan sucesivos apotegmas de *La corporeidad* (núms. 190-193); “El pasado y el porvenir: / la inconsciencia y la muerte”, comienza otro del mismo libro, con balanceo paralelístico (CA 202, vv. 1-2); “—hom-bre y bestia—: espeso hedor”, sentencia años más tarde *Destierro* (núm. 435, v. 7). Los ejemplos son continuos. En el núm. 212 de *La corporeidad*, sin ir

¹⁹ En *Destierro* la técnica es tan usual como antes de la guerra, con cierto valor pictóri-co-costumbrista: “La caravana del céntimo / o el mendrugo...” (D 434, vv. 1-2); “Bajo el sol, el cementerio. / Mudo, en su recinto, el pueblo” (D 437, vv. 2-3); “Noche de luna y de ronda” (D 442, v. 1).

más lejos, la técnica se emplea en las seis estrofas que constituyen el poema. El recurso a la elipsis verbal es propio de una poesía acendrada de la que tales composiciones no son la única expresión, aunque sí la más extrema (de ellas, la núm. 198, “Mujer. Palabra rubia” —con dieciocho aposiciones al sustantivo inicial— es seguramente la que se lleva la palma). Otro tanto sucede con los “Instantes” de *Margen* (núms. 322-326), posiblemente inspirados en el hai-ku japonés. En las décimas, metro de suma concisión, el recurso posee asimismo un valor constitutivo. Tanto antes como después de la guerra son numerosas las que empiezan con una o varias oraciones nominales:

Espejo de meretriz²⁰
de aberraciones centón:
vértigos del corazón
y urgencias de la matriz.
(TF235, vv. 1-4)

“Voces del desierto, hirsutas; / gritos cárdenos, melena / de adioses...” (M 336, vv. 1-3).²¹ “¿La Vida? Luz apagada” (PE1940 372, v. 1); “Ni un resto de fantasía. / Ni una sombra de ficción. / Como perfecta noción, / escueto y exacto el día” (D 402, vv. 1-4). Con frecuencia, en la oración nominal con que arranca la décima la modalidad es exclamativa, templando el lirismo el frío carácter epigramático que confiere la ausencia de verbo en forma personal: “¡Cuánta angustia soterrada!” (TF 238, v. 1); “¡Inflexible mediodía!” (PE1940 373, v. 1); “¡El mentir de las estrellas!” (D 417, v. 1); “¡Súplica de mendicante!” (D 396, v. 1).²²

Considerable es asimismo la cifra de infinitivos, en ambas épocas. En muchos de esos sustantivos verbales, el valor nominal predomina sobre el verbal, y los hallamos acompañados de determinantes y calificativos: “...Es el mirar / el sentir y el meditar” (CA 95, vv. 28-29); “Anda un andar de sombra...” (PdS 478, v. 5),

²⁰ Sin signo de puntuación alguno tanto en TF como en PC.

²¹ En las décimas de *Margen*, es marca constitutiva: “Trenos de pampirolada / con rencor de moraleja” (M 339, vv. 1-2); “Difícil, Suma Verdad / —criba en mi numen prolijo” (M 341, vv. 1-2); “Noche de sal. Por enero / luna sin nubes, en marcha” (M 342, vv. 1-2).

²² En no pocos de esos casos la soledad es el asunto: “¡Alta soledad de hielo / y roca!” (PE1940 369, vv. 1-2); “¡Rocas de mi soledad!” (PE1940 374, v. 1); “¡Soledad acompañada!” (D 406, v. 1); “¡Qué soledad desolada!” (D 422, v. 1).

...Pero la difícil ciencia
de esclarecer el oscuro
dominio, pero el seguro
distinguir, pero el exacto
decir...

(PE1940370, vv- 3-7)

Cerrar los ojos: sentir
el absoluto dormir
de un existir que no es nada...

(PE1940372, vv. 2-4)

El recurso a la sustantivación en sentido estricto es otra de las constantes de su lengua poética: “No es ilusión ni paradoja / sutil, sentir el bien del mal” (DPE 17, vv. 1-2); “Yo soy lo más interior, / y todo lo exterior siento” (DPE 28, vv. 15-16); “...Todo lo vivido...” (E 695, v. 7). “Lo esencial” (DPE 5, v. 11); “lo inesperado” (DPE 8, vv. 9 y 17); “lo natural” (DPE 17, v. 4); “lo inefable” (M311); “lo oculto” (E 695, v. 10); “lo más tuyo” (E 696, v. 12); “lo inajenable” (E 715, v. 9); etc., etc. Rizando el rizo, Domenchina distingue entre tres derivaciones cercanas del sustantivo “patria”:

Horror al patriotismo, a lo patriótico
y a los patriotas.

(CA 124, vv. 12-13)

Estilema domenchiniano es la construcción neutra oracional con “lo que”, vitanda en buena ley tanto por la escasa entidad de los significantes monosilábicos como por su irrelevancia semántica: “La mirada escudriña lo que no puede ver...” (DPE 7, v. 5); “Sueños, ensueños, todo / lo que me prometéis es imposible...” (DPE 8, vv. 6-7); “Dice que todo acaba lo que empieza” (DPE 18, v. 8); “Yo estoy condenado a dar / de todo lo que carezco” (DPE 28, vv. 13-14); “Y lo que soy —mi muerte— voy viviendo” (E 697, v. 14).²³

El neutro pronominal “todo”, que aparece en varios de los últimos ejemplos y que tampoco constituye un dechado de apostura lírica, es asimismo recu-

²³ Nuevas apariciones en *El extrañado*: “...Lo que damos, / lo que tenemos y por donde vamos / es “hoy”...” (E 702, vv. 6-8); “...ya sin nada / de lo que a mí me tuvo y fue tan mío” (E 706, vv. 10-11); “Te restituí lo que es tuyo... / [...] Siempre soñé llegar a lo que existe...” (E 719, vv. 2 y 11).

rente: “Todo duerma en la paz de la aldea o la villa” (*DPE* 11, v. 14); “...y queda / todo igual para hoy... ¡y para siempre!” (*DPE* 12, v. 14); “Divinizarlo todo...” (*DPE* 13, v. 5); “...Todo pesa igual... / [...] / Y todo es duro, díscolo, / arisco, todo, hermético” (*DPE* 30, vv. 2 y 5-6); “...Todo quedo / convida a la oración... / [...] // Y todo está tan cerca, que parece / que se pierde a lo lejos...” (*DPE* 37, vv. 6 y 9-10); “...voluntad de mecirme, dentro y fuera / de todo, sobre todo, con mi entera...” (*E* 693, vv. 6-7); “Todo transcurre...” (*E* 697, v. 5).

Así pues, las propiedades que caracterizan su léxico son extensibles al plano morfosintáctico. Los ejemplos intencionadamente proceden, como se ve, solo de su primer libro, *Del poema eterno*, y del último, *El extrañado*, separados por más de cuarenta años. Tanto valdría citar los títulos intermedios, pues se trata de constantes estilísticas. Conscientemente o no, Domenchina se sirve de aquellos recursos del idioma que contribuyen a la generalización, signo de su tiempo.²⁴ Y los lleva al límite. A menudo nos asaltan en sus versos los prosismos más inmisericordes, como tomados de algún texto filosófico, y con el mismo efecto repulsivo que la mayoría de los rasgos apuntados con anterioridad: “No existe, en rigor, el obstáculo” (*CA* 91, v. 5); “—o concatenación de ocios externos—” (*CA* 96, v. 6); “...Pero confunde —es evidente...” (*CA* 97, v. 11); “No sé qué cosa sea...” (*PC* 366, vv. 2, 6 y 15); “Y, en fin, de un modo solapado surte...” (*CA* 96, v. 15); “Propende —¡es claro!— a la consulta” (*CA* 100, v. 9); “Algo evidente, que es de lamentar” (*CA* 81, v. 11). Hasta siete monosílabos seguidos llega a engarzar alguno de ellos:

...no es si no en sí lo traicionan.

(*M* 335, v. 4)

EXPRESIÓN DE LA CUALIDAD

Un vistazo a la adjetivación resulta asimismo instructivo: la de sus dos primeros poemarios, *Del poema eterno* (1917) y *Las interrogaciones del silencio* (1918), aún se mueve dentro de los cánones simbolistas.²⁵ Pero he aquí una muestra

²⁴ Joaquín González Muela: “Lo característico, pues, en el lenguaje de hoy —sobre todo en el poético, pero también en el conversacional— es que, siempre que queda una puerta abierta a la elección y no se impone el érgon, hay una tendencia a lo abstracto e indeterminado, neutro” (*El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid: Ínsula, 1955, p. 71).

²⁵ Basta con aducir algunos ejemplos de la profusión del azul en su primer libro:

de los adjetivos que pasan a formar parte de su lengua poética en los tres lustros siguientes, cuando se produce la reacción:

abnuentes, abúlco, acezoso, acicular, adunca, aglutinante, alectórico, alharaquenta, aliacanado, anafrodita, andariega, apático, asinartética, asmática, astuciosa, atávica, autógena, avieso, bicuspidada, buidas, cachetudo, camaleonesco, capcioso, cardíaco, cauta, célere, concubinario, congestibles, contumaz, cornígero, criselefantino, dendriforme, despótica, ecoico, enérgica, enófilo, erubesciente, esotérica, espástico, espontáneo, estético, estrenuo, estultas, exánime, exinanido, falaz, fantástico, feble, filosófica, fungible, granítica, gravesosos, grotesco, gualdos, halieúticos, hidrófobo, hirsutos, histérico, hoscas, impoluta, incoercible, inconclusas, indescrípible, indiscernible, ineludible, infinita, insólito, insume, irreprochable, jalde, laríngea, latericio, libelático, liento, lucio, magnánima, malévola, maniático, membrácido, mendosa, mentecatos, minúsculos, místico, mítica, multiforme, nicerotino,²⁶ ojerudo, opoterápica, oronda, ostensible, pánfila, patético, perennal, pirólatra, pornográfica, présbita, pretérito, proclive, protervas, pusilánime, redivivo, relapso, reumático, romancesco, sarcástico, sintético, sólito, suasoria, subitánea, subrepticio, suideo, tartamuda, temulento, tornadiza, trófico, ubicua, urticante, valetudinario, xiloide.

Nada menos que seis adjetivos abstractos en serie califican al nada lírico sustantivo *esencia* en un tercetillo monorrímo de “La Mentira”:

“Son nombres de mujeres. Nombres llenos / de picardía plástica, que hoy es / una nostalgia azul de desconsuelo” (DPE 20, vv. 10-12); “¡Oh, la tristeza azul de Margarita...! / [...] Y sus ojos azules se perdieron / en la infinitud gris del cielo, siempre / triste y frío...” (DPE 21, vv. 1 y 9-11); “...las internas / estancias del espíritu que, bajo / las lámparas de fuego azul, se llenan / de palabras de amor...” (DPE 31, vv. 2-5); “El presente —los pinos azulados—” (DPE 34, v. 1); “El can del mar, con lengua azul y blanca, / lame la tierra” (DPE 48, vv. 5-6); “Por un juego de magia, se hace rojo / el aire; azul, muy azul la lejanía” (DPE 56, vv. 1-2); “En una confusión de azules raros / vese correr azul, continua, el agua...” (“El agua azul”, DPE 57, vv. 1-2). O del negro: “La charca negra tiene un oro melancólico” (DPE 1, v. 12); “La luz nos llega triste, como de unos espejos / negros... [...] / Negra melancolía nos invade en la luz” (DPE 5, vv. 3-5); “Luego, en la negra y triste calma...” (DPE 10, v. 13); “Igual que mariposas / negras —negras de noche o de silencio” (DPE 13, vv. 1-2); “y el mañana es una negra / sombra de desolación” (DPE 15, vv. 7-8); “Igual que el sol alumbre, que haya luna, o que todo / esté negro o esté blanco. Las horas negras vuelan / lo mismo por lo oscuro que entre lo luminoso. / [...] Cada nota de luz es un matiz oscuro / que emborriona el dolor profundo y silencioso / de esas horas tan negras en que sentimos que / ese vacío y esa nada forman el todo...” (DPE 16, vv. 2-4 y 9-12).

²⁶ Sic. “Nicerotino ungüento” (Déd. 289, v. 56).

Mas su esencia —incoercible,
cauta, ubicua, ineludible,
multiforme, indiscernible—...
(CA 95, vv. 23-25)

Un par de estrofas más arriba —y se trata de ejemplos elegidos al azar— leemos:

(Odia el prurito sintético
del veraz). En lo patético
triunfa su fervor estético.
(*Ibid.*, vv. 17-19)

Se habrá observado el alto porcentaje de esdrújulos que aparecen en las relaciones precedentes. Muchos, claro está, son cultismos, y como tales contribuyen a su vez al carácter abstracto de esta poesía, a duras penas compensado con el valor concreto de tal cual voz patrimonial. Pero no es el abolengo lo que persigue el poeta, sino el rechazo como consecuencia de su empleo abusivo; a Domenchina no podía ocultársele que “todas as palavras esdrúxulas, / como os sentimentos esdrúxulos, / são naturalmente / ridículas”.²⁷

Hay fiebre trémula, de légamo.
Y una libélula azul.
(CA 168, vv. 47-48)

En un autorretrato de la época bromea acerca de esa inclinación suya en términos que no dejan lugar a dudas sobre su carácter deliberado.²⁸ No se considera pedante, y por ello le encanta parecerlo.²⁹

²⁷ Fernando Pessoa, *Poesías de Álvaro de Campos* (Lisboa: Ática, 1986), p. 85.

²⁸ “Parece ser que, a los tres años, era yo un déspota con tirabuzones rubios, que sabía imponer corajuda y gárrulamente sus caprichos. Con la venia de Freud, diré que mi menester favorito por aquel entonces consistía en arañar concienzudamente el rostro de mi hermana —algo mayor que yo—, de mi niñera, y aun en ciertas ocasiones, las narices de *Mademoiselle*. A esta proclividad reentrante, de felino, adéudole los únicos recuerdos voluptuosos de mi infancia. Y a las narices de *Mademoiselle*, socarradas por el *humour* y el Marie Brizard, mi consecuente afición a los esdrújulos” ([*Confidencias*], ms. 22.267 BNM, s. p.).

²⁹ “No soy nada pedante: de ahí que me encante parecerlo. Envidio al pedante nato. Decir una frase trivial, o perfectamente estúpida, con timbre trascendental y ademán cósmico, se me antoja de un voluptuoso supremo, con ráfagas de felicidad. Pero hoy por hoy no está a mi alcance tal dicha” ([*Confidencias*], *loc. cit.*, s. p.).

CONSERVADURISMO INNOVADOR

Reivindica, pues, para toda palabra, cualquiera que sea su condición, el derecho a integrarse en el cuerpo de un poema.³⁰ No es, sin embargo, un poeta propiamente neológico: en contadas ocasiones acude a la pura creación verbal (algún ejemplo tardío y nada extremado, por composición verbal, hallamos por ejemplo en *Pasión de sombra: entrevivir*, núm. 533, v. 9; *sobreagonía*, núm. 466, v. 14). Alguno de los neologismos que utiliza ni siquiera es suyo, sino que lo toma, ya como forma mostrenca, de alguien como Lope —*mañanamos* (*El extrañado*, núm. 702, v. 3)—, o de Unamuno, mucho más osado que él.³¹ No incurre Domenchina en la petulancia de creerse con derecho a acuñar nuevas formas, como no debió de gustar del idiotismo ortográfico de Jiménez. En cuanto a las invenciones lingüísticas chuscas de un Vicente Huidobro, no le merecen más que un juicio desfavorable.³² Para Juan José Domenchina no se trata de crear *ex nihilo* ni de pergeñar quimeras lingüísticas. Frente al neologismo actúa con prudencia, una vez más, horaciana.³³

³⁰ Acierta a nuestro juicio Carreira cuando ve en la *copia verborum* domenchiniana “una fuerte reacción frente a la penuria franciscana de J. R. Jiménez” (“El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *loc. cit.*, p. 309). En una de sus crónicas, argumenta Domenchina su postura precisamente por oposición al lírico de Moguer: “*Intuición rara, palabra sencilla: la suma belleza*, dice Juan Ramón. Claro atisbo. Pero ocurre, en ocasiones, que la intuición rara exige como vehículo idóneo e insustituible la palabra inaudita, y en semejantes coyunturas el solo intento de substitución, de vulgarización, es maniobra fraudulenta. Hay que tener el valor de imponer el sacratísimo derecho a la vida que poseen los vocablos exentos de gracia eufónica y de simpatía corriente y moliente. No es una simple cuestión de buen gusto, de estética; es una cuestión de ética, de probidad literaria” (“Grandeza y servidumbre del oficio literario”, *Romance*, núm. 22, 15 de marzo de 1941, p. 4).

³¹ Es el caso del cultismo *noluntad* (*SD* 634, v. 10). De Unamuno procede además, seguramente, su preferencia por el vocablo *brizar*, a menudo empleado en la prosa domenchiniana y también en varios lugares de su poesía (*PC* 356, v. 4: *brizarse*; *SD* 662, v. 5: *el brizo*; *E* 692, v. 5: *brizaste*; *E* 693, v. 1: *brizó*). Para la cita de Lope, cf. *infra*, capítulo 5, nota 8.

³² “El furor profético de tal cual musa —Pitia del futurismo, absorta en los vapores de su trípode con un pie más— inventa el idioma aullador o ululador de los oráculos y los orates. Recuérdesse, por ejemplo, el triste ejemplo de Huidobro en *Altazor*, poema del *parachutismo* intersideral, ultratelúrico. Allí, el vate, el vatídico, mira *el horitaña de la montazonte* y escucha cómo se acordan *la violondrina y el goloncelo*. [...] Este es el afflictivo bochorno que producen los vapores histéricos. Y les aqueja a los *montúpidos* que se remontan, montándose o cabalgándose a sí propios, a las *estañas*” (“Poesía hermética”, *La Voz*, 2 de marzo de 1935, p. 1).

³³ Horacio: “Si es ineludible designar con nuevas expresiones lo escondido de las cosas, necesitarás formar palabras no oídas por los Cétegos ceñidos, y si usas prudentemente de esa licencia, te será concedida” (*Epístola a los Pisones*, vv. 48-51, texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valentí, Barcelona: Bosch, 1961, p. 19).

Posee más dominio verbal que genio idiomático, como posee más cultura literaria que imaginación. En la invención verbal no es, ni pretende ser, su admirado Quevedo, pero comparte con él la fuerza de pensamiento y sentimiento que mueve a la innovación en el lenguaje, y algo asociado a tales impulsos: el expresionismo, si se nos permite el término en parte anacrónico. *La corporeidad de lo abstracto*, *El tacto fervoroso* y *Dédalo* son los poemarios que en mayor grado acusan la relación entre potencia idiomática y efecto expresionista. Decía T. S. Eliot que “a menudo es cierto que la única manera de saber hasta dónde podemos llegar es yendo demasiado lejos, aunque hay que ser —matizaba— un poeta muy grande para justificar aventuras tan peligrosas”.³⁴ Con más siglos de tradición a sus espaldas que Francisco de Quevedo —gracias entre otros, al propio Quevedo—, Domenchina llegó en el terreno verbal todo lo lejos que le permitía el diccionario, que no era poco, y desde luego mucho más de lo que sus contemporáneos estaban dispuestos a admitir.

REACCIONES

Esto último es tan digno de consideración como el intento mismo de renovación léxica, y ha condicionado de modo terminante la posteridad de Domenchina. A alguno, su estilo le produce una repugnancia visceral no disimulada:

Varias veces me he preguntado si esta animadversión por todo lo que escribe Domenchina no será arbitraria, si será injusta, y por más que hago por tolerar su bocado de carne cruda no puedo, y se me atraganta y lo tengo que arrojar con ahogo físico. [...] ¿Y cómo no vamos a sentirnos defraudados, si en vez del concepto de Unamuno tenemos que soportar la enumeración de palabrejas domenchinicas, esas retorcidas y sarmentosas palabrejas que van insultando la sencillez en esta forma...?³⁵

Lo más sorprendente es que el autor de esta confesión no se está refiriendo al lenguaje de *La corporeidad*, *La túnica de Neso* o *Dédalo*, sino al depurado Domenchina del destierro (la cita es parte de una reseña a sus ediciones de Unamuno y Emily Dickinson). La opinión de otros, como Lorenzo Varela, seguramente estará hipotecada por la enemistad personal, pero se

³⁴ T. S. Eliot, “La música de la poesía”, *ap. Sobre poesía y poetas*, ed. cit., p. 34.

³⁵ Alfredo Cardona Peña, “La bilis literaria”, *Letras de México*, 15 de agosto de 1946, p. 315.

endereza en el mismo sentido.³⁶ La lista de sus detractores es extensa. “Poetastro con léxico de mamotreto”, lo denomina Luis Cernuda.³⁷ No faltan tampoco, ciertamente, quienes por el contrario le alaban el gusto.³⁸ Pero la opinión de estos, a pesar de la talla de algunos nombres, pesará menos. A la vista de tal acogida puede decirse que, lograra o no Domenchina el rigor lingüístico que perseguía, lo que sí consiguió con su actitud fue incomodar, y sobre todo que gracias a ella se ganó un lugar entre los réprobos. Poco importa que, una vez dueño del idioma, olvidara sus extremosidades de los años veinte: los demás casi no recordarán otra cosa de él. Si el autor de *La corporeidad* pudo acaso creerse un Baudelaire surpirenaico, el Domenchina maduro del exilio pagó las consecuencias.

Valdría la pena analizar las causas que llevan al lector a desaprobare la abundancia verbal y por qué esta suele percibirse como una agresión incluso cuando —a diferencia de lo que sucede en Domenchina— no va acompañada de una intención feísta explícita. En la raíz de tal rechazo se halla seguramente la indefensión que en el lector provoca el vocablo desconocido. Ello es tan elemental como el propio principio de la economía lingüística, que mueve a sentir como gratuita la palabra inusitada. “El lector que encuentra en lo que lee un término raro, tiene que saltarlo o echar mano del diccionario”, replica Azorín a su amistoso contendiente Amadeo Vives en cierta ocasión, haciendo de abogado del diablo.³⁹ Eso —la ignorancia del significado y las incomodidades que entraña su aprendizaje— es el obstáculo que primero se interpone entre lector y disfrute. Cuando se convierte en reiterado, constituye motivo no desdeñable de repulsa, y hasta de abandono si el esfuerzo que supone vencer la dificultad es excesivo o escasa la recompensa.

³⁶ L. Varela, “Versos crudos y poesía ácida”, *Romance*, núm. 5 (1 de abril de 1940), p. 18.

³⁷ “Los dos Juan Ramón Jiménez” [1958], *ap. Poesía y literatura, II. Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona: Barral, 1975), p. 1 017.

³⁸ Por ejemplo Azorín, como no podía ser menos: “Sus poesías son un continuo batallar en busca de la palabra rara y de la sensación única. Y a veces, muchas veces, innumerables veces, el maridaje feliz se produce. Ningún poeta español de hoy llega como Domenchina a tal intensidad en lo vario” (“*La corporeidad de lo abstracto, Domenchina*”, *Ahora*, 9 de abril de 1936, p. 5). Esteban Salazar Chapela es otro de los que mejor han sabido valorar su intención: “Parecía que lo mismo le daba a Domenchina un manual de obstetricia que un poema de Mallarmé, un tratado de cristalografía que una égloga de Garcilaso. Tenía confianza en la virtud maravillosa de su tubo digestivo, y un vocablo, pongo por caso, que nadie hubiera osado tragar, por miedo a perder los intestinos, él lo pasaba sin pestañear siquiera y lo arrojaba luego al espacio, en la honda de la prosa y el verso, con una violencia artística de tal tino, que a veces era necesario apartarse” (“*Poesías completas*”, *La Voz*, 28 de abril de 1936, p. 2).

³⁹ Azorín, “Las palabras inusitadas”, *Madrid* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1941), p. 175.

Naturalmente, la censura de quien claudica ante la arduidad de un estilo corresponde a una fase primeriza en el desarrollo del gusto y apenas nos interesa. Su valor, desde el punto de vista estético, es nulo, aunque tenga sus consecuencias para la sociología literaria. En un rango superior hay que situar al lector que rechaza lo que conoce: la denotación de la palabra (o, más frecuentemente, su connotación); también, al que reacciona ante la traza desabrida de un significante. En ocasiones, se sumarán ambas cosas. Algunos de tales receptores son capaces de comprender además la intención del autor; otros, no. Quien habiendo captado sentido e intención repudia esta última, posee un juicio legítimo. Pero entre los adversarios de Domenchina no abundan los que pueden emplazarse en ese último estadio. Pocos han tenido con él la generosidad y la paciencia necesarias.

La discusión sobre la pertinencia del empleo de palabras extrañas en poesía resultaría seguramente inacabable. En Domenchina el fenómeno, aunque extremado, constituye una etapa de una evolución bastante común: la que lleva de la pedantería juvenil a la decantación propia del escritor ya hecho. Solo que, en su caso, la ostentación verbal no es tanto un alarde de facultades como una técnica transgresora. En sus poemarios anteriores a 1920, *Del poema eterno* y *Las interrogaciones del silencio*, aún lo vemos dominado por la retórica tardomodernista vigente. A partir de 1922, su voluntad hablista es palmaria: en esa fecha, sus *Poesías escogidas* reúnen bajo el epígrafe “Neurastenia” las primicias de *La corporeidad de lo abstracto* (1929), dechado, como vimos, de verbosidad. Al remanso que supone el libro siguiente, *El tacto fervoroso* (1930), sucede la explosión de *Dédalo* (1932). Domenchina agrede a la beatería biempensante con su vocabulario insólito, meticuloso en la forma e infractor en el fondo. Entre los poetas españoles de su generación, no parece que ninguno haya emprendido de modo tan radical la tarea de sanear el lenguaje poético por la vía de la intencionalidad léxica: ni Guillén, ni Salinas, ni Prados, ni Aleixandre, mucho más supeditados al modelo de vocabulario enrarecido practicado por J. R. Jiménez, pueden compararsele; entre sus coetáneos, nadie quizás como José Bergamín —más aún que Adriano del Valle— se le aproxima tanto en esa empresa: el común magisterio unamuniano, explícito en Bergamín y menos expreso, pero hondamente asimilado, en Domenchina, puede haber determinado un parentesco más acusado en la madurez de ambos y que más allá de las preferencias léxicas atañe, como veremos en el capítulo siguiente, al carácter analógico de la lengua.

Ello ha permitido a Antonio Carreira equiparar, con las correspondientes salvedades, el intento de renovación léxica de Juan José Domenchina

con la operada por Góngora tres siglos atrás.⁴⁰ Sucede, no obstante, que “hay épocas de exploración y épocas de desarrollo del territorio adquirido”.⁴¹ Para Domenchina, la fase de sondeo, en su forma más extremosa, se percibe como agotada tras *Dédalo*. Desde 1933, con *Margen*, la tendencia remite claramente, quedando de ella en lo sucesivo el afán, inquebrantable, de precisión; a partir de 1936, la guerra hace el resto. En la poesía del exilio, los efectos de aquella se dejan sentir en forma de un admirable dominio del idioma: el territorio ya ha sido escrutado y acotado; ahora toca cultivarlo y recoger la cosecha. “...Y la torre bizantina / se hundió con bizarro estruendo”, sentencia en tono retrospectivo una décima de *La sombra desterrada* que con eco orteguiano se titula “Delenda est Rhetorica” (núm. 676, vv. 1-2). Aun así, los primeros poemarios mexicanos, *Destierro* (1942) y en especial *Pasión de sombra* (1944), todavía acusan en la selección del vocabulario secuelas de la etapa anterior.⁴² Desde *Tres elegías jubilares* (1946), estas pueden decirse superadas.

⁴⁰ “El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *loc. cit.*, p. 307 y ss.

⁴¹ T. S. Eliot: “He dicho suficiente, creo, para dejar en claro que no creo que la tarea del poeta sea primordialmente y siempre obrar una revolución en el lenguaje. Aunque fuera posible, vivir en estado de revolución perpetua no sería deseable: el ansia de novedad continua en la dicción y la métrica es tan malsana como la adhesión obstinada al lenguaje de nuestros abuelos. Hay épocas de exploración y épocas de desarrollo del territorio adquirido” (“La música de la poesía”, *Sobre poesía y poetas*, ed. cit., p. 33).

⁴² He aquí una muestra del léxico que todavía hallamos en *Pasión de sombra*: *vocinglera* (núm. 456), *rictus*, *vagidos* (núm. 458), *pluscuamperfecto* (núm. 461), *trémula* (núm. 463), *rezagos* (núm. 466), *crascita*, *agorera*, *empodrecida pilanza* (núm. 467), *precitas*, *barbilampiño* (núm. 468), *acibara* (núm. 470), *huideros* (núm. 475), *arrisca*, *unigénito*, *amortiguase* (núm. 478), *camellones* (núm. 479), *macilento*, *blandones* (núm. 485), *quejicosa*, *contrita* (núm. 489), *tiplisonante*, *malsina* (núm. 491), *daifa*, *zaragateras*, *traspunte* (núm. 492), *impertérrita* (núm. 493), *espátula* (núm. 494), *pendolista* (núm. 497), *porfiriano* (núm. 499), *memento*, *consunto* (núm. 501), *haldudo*, *jaroje tapatío* (núm. 502), *balandrán*, *corvina*, *solideo* (núm. 503), *inmole*, *tocón* (núm. 505), *sanseacabó* (núm. 507), *prestancia*, *desfacedor*, *tórax*, *paparrucha*, *estentor*, *expectorada* (núm. 508), *andariego* (núm. 509), *engañadizas* (núm. 510), *jeribequé*, *garabato*, *adumbración* (núm. 511), *pasquín*, *bilateral* (núm. 512), *danzatriz*, *hórridas* (núm. 513), *viperina*, *salvajina*, *sobaquina* *catíngosa*, *calina*, *calunga*, *cachondez exogámica*, *sandunga* (núm. 514), *esmerilado*, *desvellonado* (núm. 517), *hisopa* (núm. 518), *acidosis* (núm. 520), *bisturí* (núm. 522), *alquitaradamente* (núm. 523), *feble* (núm. 524), *pingos*, *misérrima*, *helgada*, *rictus*, *aherrojada* (núm. 525), *omnisapiencia*, *histriónico*, *lacónico* (núm. 526), *hiperestesia* (núm. 535), *superabundada* (núm. 536), *enteco* (núm. 538), *remoquete* (núm. 540), *malsín* (núm. 544), *envite* (núm. 545), *perdidoso*, *regüelde*, *bramona* (núm. 546), *socarrado* (núm. 555), *tentaleó*, *vaticado* (núm. 558). Como puede inferirse del significado de muchos de estos vocablos, son los sonetos de carácter burlesco o satírico los que mantienen mayor afinidad con el vocabulario de preguerra. La fiebre léxica ha bajado no obstante considerablemente.

5. CONCEPTISMO

Los poemarios escritos por Domenchina antes de 1936 dan una sensación de madurez progresiva sin un horizonte claro. El poeta camina con firmeza no sabemos bien a dónde. A partir de *Destierro* (1942) esa impresión se invierte en cierto modo, y lo que tenemos es un poeta que ya ha llegado a su destino pero que aún no se atreve a reconocer hasta qué punto ello es inapetable. Sólo en sus libros siguientes asumirá por completo esa realidad, demasiado dolorosa. Cuando se compara su poesía anterior a 1936 con la producida después de la guerra, el contraste que se advierte no se debe a un cambio sustancial, pues la esencia de la poesía domenchiniana —como solo podía ser— sigue siendo la misma, sino de actitud: antes de esa fecha, Domenchina busca sin encontrar; luego, sin haberlo buscado, encuentra lo que seguramente ni imaginar pudo siquiera. Sin pretenderlo, se topa con el exilio y en él se descubre a sí mismo. La forma y el contenido definitivos de su poesía cuajan al unísono desde ese instante. Desde el momento en que el poeta se reconoce como un extrañado ha alcanzado su plenitud. El destierro supone su maduración total porque lo lleva a descubrir no solo su tema, sino también su expresión. Y como toda madurez, tiene mucho de involuntaria. Domenchina, siempre tan consciente de su técnica, se diría entonces más que nunca un juguete en manos del destino, que le impone un asunto y, lo que ahora más nos interesa, un lenguaje asociado a él.

La retórica domenchiniana de madurez está dominada por un fenómeno que tiene en la poesía española amplia y eximia tradición, grados diversos, y un nombre controvertido: el conceptismo. Gracias a varios estudiosos, y en particular al libro espléndido de Mercedes Blanco, afortunadamente es hoy cuestión dilucidada, lo que nos ahorra aquí mucho recorrido.¹ La identificación de Domenchina con la estética conceptista es tal que no parece producto de una elección consciente entre distintas opciones igualmente válidas, sino el resultado de una necesidad inexorable que conduce al autor

¹ M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (París: Librairie Honoré Champion, 1992).

hasta la única posible. En su poesía de juventud esa tendencia se encuentra velada por otras más ostentosas, pero es ya connatural a su estilo, como lo prueba su aparición en sus escritos prosísticos de aquellos años. A partir de la guerra se manifiesta sin recato también en sus versos, relegando a un segundo plano todo lo demás. En el empleo del conceptismo como principio retórico radica la eficacia expresiva de Juan José Domenchina y también, si se nos permite, su fatal equivocación, como intentaremos demostrar.

Tratándose de Domenchina, el término conceptismo posee un significado lato, que abarca al amplio repertorio de la agudeza verbal no siempre de altos vuelos. No puede decirse que no convenga a su arte el sentido riguroso que Baltasar Gracián da al concepto: acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.² Pero la aproximación, por medio del lenguaje, de diversos órdenes de la realidad constituye el núcleo de su estilo no a la manera compleja del mejor Góngora, al cual Domenchina no leyó bien y que en cualquier caso era difícilmente imitable, sino al modo, bastante más accesible, de la mayoría de los predecesores y seguidores de don Luis, entre los que Francisco de Quevedo, a quien tanto estimaba Domenchina, es probablemente el ejemplo más ilustre.³ El suyo es, pues, un conceptismo de segundo orden, en el que el aprovechamiento del espesor semántico de los vocablos, de su polisemia, de sus derivaciones y asociaciones fónicas no siempre aparece controlado y al servicio de una armonía superior, sino que constituye un fin en sí mismo, con el consiguiente riesgo.

Frente a otras retóricas en que la palabra se supedita a la noción que el poeta pretende expresar, en el conceptismo aquella constituye el principio generador. Estamos ante una especie de inversión del orden natural: es la palabra la que engendra la idea y no al revés —simplificando el proceso y entendiendo por idea no el significado en el sentido saussuriano (en rigor, inherente a la palabra), sino algo más externo que cabría identificar con la experiencia o el objeto poetizados. Ello es en Domenchina sobremanera evidente e importante; se puede decir que constituye el fundamento de su estilo. Antes, a propósito de su léxico, nos referíamos al protagonismo que

² B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1988), I, p. 55.

³ Sin embargo, y a pesar de que tal quevedismo es patente incluso antes de la guerra, José Luis Calvo Carilla no tiene en cuenta a Domenchina en su estudio *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)* (Valencia: Pre-Textos, 1992), salvo para citar un raro ensayo suyo, el “Concepto español de la poesía”, en el que Domenchina hace derivar de Quevedo el arte lorquiano del romance (J. L. Calvo Carilla, *op. cit.*, pp. 27-28).

las palabras tienen en él. No se trata de una tautología. Más que las sensaciones que recibe del exterior, que los acontecimientos de su existencia, que las propias representaciones de su fantasía, en Domenchina la fuente de inspiración es la palabra misma. Unas palabras arrastran a otras por atracción fonética, morfológica, semántica. Son polos imantados sobre los que se construye el poema con aquello que se deja asimilar. La ocurrencia o invención no es, por tanto, libre, sino lingüísticamente condicionada: el pensamiento discurre por el cauce que abre y va trazando el vocablo. Es algo habitual en Unamuno, precedente directo, en ese proceder, de nuestro autor. Y es también la llave del laboratorio domenchiniano. En Miguel de Unamuno, la reflexión lo es en sentido literal: la lengua se piensa a sí misma, la etimología se constituye en categoría epistemológica. En Domenchina, también, solo que con mayor predominio del ingenio sobre el juicio (y el ingenio, a diferencia del juicio, no se contenta —en palabras de Baltasar Gracián— con la verdad, sino que aspira a la hermosura).⁴

PRIMER EJEMPLO

Vamos a ver un ejemplo de cómo se produce ese magnetismo verbal. Para ello tomaremos el soneto de *Pasión de sombra* “Es ir, estar sin puesto, postergado” (núm. 542), que ya conocemos.⁵ No sabemos por cuál de sus versos comenzaría a surgir el poema: aunque se conserva una versión autógrafa con un par de variantes, no se trata de un borrador que pueda darnos alguna pista. Pero sí parece fuera de duda que “puesto” es en este caso la palabra nuclear, origen de numerosas asociaciones de todo tipo. De la pertinencia de estas —de su aptitud para plasmar la frustración vital que sirve de marco a toda la poesía domenchiniana—, así como de su unidad interna, depende el éxito del poema. Como forma del verbo *poner*, cuya acepción primera —‘colocar en un lugar o en determinada situación una persona o cosa’— remite directamente al problema esencial de Domenchina, “puesto” pertenece al dominio significativo más relevante para él; como participio, aporta un valor resultativo en consonancia con el carácter irrevocable que el poeta otorga a su exilio. Es por tanto, de antemano, buen candidato a padrear una

⁴ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., I, p. 54.

⁵ Lo transcribimos completo en pp. 26-27, para ilustrar el tratamiento del tema del exilio.

prometedora descendencia. El poema se vertebra con el empleo de varias palabras derivadas de esa raíz, por medio de prefijaciones diversas; son el elemento fundamental de cohesión, que proporciona incluso una de las dos únicas rimas del soneto. Las apariciones de esa familia léxica ascienden a seis (la mitad en posición de rima): tres en el primer cuarteto, dos en el segundo, una en el terceto inicial y ninguna en el último, significativa progresión descendente: a medida que las bases están sentadas y el concepto se va desarrollando, el embrión inicial —ese “puesto”, que aparece ya en el verso primero— cede paso a las nuevas ramificaciones. Tres de las seis veces es el propio lexema sin prefijos el usado, cifra curiosamente distribuida con equidad entre las tres primeras estrofas, como recapitulando en cada una de ellas la impronta originaria. En el primer cuarteto tenemos además “traspuesto” y “supuesto”; en el segundo, “interpuesto”. No debió de considerar oportuno el autor apurar el recurso y acudir también a otras formas como “repuesto”, “dispuesto”, “compuesto”, “antepuesto”, “impuesto” o “pospuesto”, que cuadraban pero que acaso hubieran podido suponer un abuso o lo habrían llevado por derroteros no queridos:

Es ir, estar sin *puesto*, postergado
 en un sopor errante, de *traspuesto*.
 Es presentirse marginal *supuesto*.
 Es sentirse, en falsilla, refalsado,

son los cuatro primeros versos. El soneto, como se recordará, es una descripción de la disposición emocional del exiliado. Las tres palabras que hemos destacado en cursiva son el germen de todas las demás —“puesto” en primer grado; “traspuesto” y “supuesto” en segundo—, en una especie de amplificación arbórea: “postergado” (‘alguien o algo puesto en un lugar posterior o inferior al que le corresponde’) es atraído semántica y fonéticamente por “estar sin puesto”, y a su vez, por afinidad de significado, genera el adjetivo “marginal” del verso tercero; la bisemia de “traspuesto” —“trasponer” o “transponer” es ‘cambiar de lugar a alguien o algo’, pero también ‘caer en un sueño ligero’— define la situación existencial del sujeto lírico al tiempo que justifica la aparición de “sopor” en el verso segundo; el calificativo “errante” que se adjunta a este sustantivo conviene a la vez a la primera acepción de “traspuesto” y al verbo “ir” empleado al comienzo. “Supuesto” —‘pretendido’, ‘hipotético’, ‘fingido’— genera por su parte la imagen de la falsilla que constituye el enlace con el cuarteto siguiente; la ligazón se refuerza además

con la anáfora del verbo copulativo y las derivaciones de nuevos vocablos (“sentirse” / “presentirse”; “falsilla” / “refalsado”; y otros por llegar):

Es sentirse, en falsilla, refalsado,
5 hombre sin pauta, de papel pautado...

Del campo semántico de “supuesto” surge ahora la voz “refalsado”, que vale tanto como ‘falso, engañoso’ y, de la familia de este, la “falsilla” —‘hoja de papel con líneas muy señaladas, que se pone debajo de otra en que se ha de escribir, para que aquellas se transparenten y sirvan de guía’—, la cual, por medio de su cercano en acepción “papel pautado”, permite el sintagma “hombre sin pauta” (‘hombre sin modelo o regla para gobernarse’) del quinto verso. Todo ello manteniendo siempre la coherencia de sentido; a medida que los significados puntuales van imbricándose, aumenta la consistencia semántica del conjunto. Su idilio con los vocablos no hace al poeta olvidar en ningún momento su pretensión: definirse en cuanto exiliado. Y, efectivamente, nada de lo dicho hasta este punto del poema resulta, para ese fin, gratuito o traído por los pelos; tampoco lo que vendrá después. Hasta aquí, el “sopor errante, de traspuesto” del verso dos es la especie más osada de todas desde el punto de vista de su pertinencia significativa —y también, por inesperada, la más valiosa estéticamente. Es probable que, también ella, haya sido suscitada por asociación puramente verbal y no porque Domenchina tuviera de antemano en mente destacar el adormecimiento como condición psíquica del desterrado. Constituye un ejemplo del fenómeno que apuntábamos con anterioridad: cómo un significante —de modo análogo a lo que en ocasiones sucede con la rima— puede engendrar un significado oportuno. Porque la idea obtenida es perfectamente defendible: el desterrado vive una vida mínima, aletargado, sin apenas conciencia de su entorno, a la espera de la existencia verdadera.

La imagen del papel pautado (v. 5) introduce una nueva dilogía que pone en clave musical el segundo cuarteto y el arranque del primer terceto:

5 ...hombre sin pauta, de papel pautado,
 que no se acuerda —porque está mal puesto
 en su memoria al día, de interpuesto—
 con su acorde de ayer, desconcertado.

Es escucharse el fin desafinado...

“Papel pautado” es ‘el que tiene pauta para aprender a escribir’, pero también, en acepción más restringida, el ‘pentágrama para la música’. Esta última justifica la entrada en liza de varios términos musicales casi sinónimos: “acordar” (‘afinar los instrumentos o las voces’) y su sustantivo “acorde” (‘conjunto de tres o más sonidos simultáneos, combinados armónicamente’), “concertar” (‘acordar o afinar entre sí voces o instrumentos músicos’), “afinar” (‘poner en tono los instrumentos músicos con arreglo a un diapasón o acordarlos bien unos con otros’), estos dos últimos con un prefijo negativo; la carga polisémica de todos ellos producirá a su vez nuevas asociaciones. Además de “escucharse” (v. 9), también “recantado” (v. 11) —en su significación literal— puede considerarse del mismo campo semántico, por lo que el concepto musical se prolonga, ya como reminiscencia, hasta el final del primer terceto:

10 Es escucharse el fin desafinado,
 huyendo entre dos sombras, y a sol puesto,
 del vivir de los hombres recantado.

Entretanto han surgido otras ramificaciones: el desterrado, hombre sin pauta, “no se acuerda con su acorde de ayer, desconcertado”, es decir, no se acomoda, se encuentra descabalado, su existencia ha perdido la armonía. Porque además de ‘afinar’ y ‘armonizar’, “acordarse” tiene al menos otra acepción próxima a estas —‘ponerse de acuerdo o conciliarse’—; también, la más común de ‘traer a la memoria, recordar’. Esta última da lugar a un inciso causal que —por introducir, en su concisión, una nueva dilogía— constituye la parte más enmarañada del poema:

...que no se acuerda —porque está mal puesto
en su memoria al día, de interpuesto—...

“Porque, de interpuesto, está mal puesto al día en su memoria”, parece el orden lógico, mejor que “porque está mal puesto al día en su memoria de interpuesto”, que también hace sentido. En la acepción de ‘facultad de recordar o recuerdo’, la palabra “memoria” enlaza con el concepto previo, al tiempo que, en cuanto ‘informe escrito’, propicia el nuevo, en correspondencia con la expresión “poner al día”, asimismo procedente del lenguaje administrativo.

En el verso noveno se produce, a su vez, la derivación de otro de los elementos del concepto musical: el adjetivo “desafinado” —con más valor ver-

bal que nominal, es decir, más bien predicativo que adyacente, a pesar de su posición— genera, por similitud fónica, el vocablo “fin”, base de un nuevo desarrollo que por su significado conclusivo contribuye al carácter terminante de los tercetos. Un uso más del verbo “poner” casa con ese contexto:

10 Es escucharse el fin desafinado,
 huyendo entre dos sombras, y a sol puesto,
 del vivir de los hombres recantado.

“Recantado”, es decir, ‘retractado’, en lo que parece un zeugma (“del vivir de los hombres” será complemento del participio “recantado”, pero también abarca al gerundio “huyendo”). Finalmente, el último terceto enlaza con lo anterior por medio de un inicio suspensivo y la anáfora de “sentirse”, hereda del terceto precedente el valor de cierre, y lo conduce al clímax mediante el consabido recurso a la paronomasia (“prestado” / “presto”; “negar” / “renegado”) y la antonimia (“suman” / “resto”):⁶

...Sentirse de prestado, y sólo presto
a negar, a burlar, el renegado
existir que nos suman como resto.

No creemos, ni mucho menos, que se trate de un poema óptimo; ni siquiera se cuenta entre nuestros favoritos. Somos de la opinión de que el autor consigue mejores resultados cuando no fuerza tanto el artificio y se muestra más espontáneo (que es lo que sucede a partir de *Pasión de sombra*, libro que —junto con otros textos en prosa coetáneos— constituye seguramente el auge del conceptismo domenchiniano, y al cual sucede una progresiva y benéfica moderación). El propio Domenchina no debía de tener ese soneto 542 en gran estima, cuando no lo incluyó en *Perpetuo arraigo*. Pero, por su misma extremosidad, sí nos ilustra de forma paradigmática acerca de su estilo.

PARONOMASIA

Sistematizando un poco, puede notarse que en ese modo de crear basado en la asociación verbal, donde los vocablos, imantados, convergen en polos

⁶ En el autógrafo (ms. 22.261 BNM), en vez de “suman” se lee “dejan” en el v. 14.

fónicos, morfológicos y semánticos, recurso fundamental es la repetición de palabras de igualdad relajada, según los varios procedimientos de la retórica clásica.⁷ En la mayor parte de los casos, la relajación afecta al cuerpo fónico de la palabra. Los ejemplos de paronomasia o *annominatio* son continuos, más por adición que por sustracción de fonemas —suele consistir en la incorporación de una formación derivada de un semantema empleado anteriormente—, y aunque por lo común sí existe tal parentesco léxico entre los términos (“borrón emborronado”), este no siempre se da (“rumba rumbosa”), formación “inorgánica” esta última, que supone una dificultad añadida: “...medrosa de borrón emborronado...” (*PdS* 547, v. 11); “Una rumba rumbosa, de cadera...” (*PdS* 532, v. 1); “Mitiga tu lamento lamentable...” (*EU* 581, v. 1); “Sombra asombrada...” (*PdS* 511, v. 1); “...borrando mi figura / desfigurada...” (*EU* 569, vv. 12-13); “...residuo de la mente, / demente y altanera...” (*TEJ* 559, vv. 137-138); “El lustroso pavón, empavonado / y empavesado...” (*EU* 582, vv. 1-2); “...español, en mi pueblo pueblerino” (*PdS* 498, v. 12).

A veces la forma flexionada no es un adjetivo adyacente de la palabra primitiva —como en los ejemplos anteriores—, sino que se une a esta por medio de una preposición, injerencia minúscula desde el punto de vista fonético que, lejos de interferir, incluso puede contribuir en algún caso a reforzar la identidad: “Mi *planta* de *suplantado*...” (*PA* 619, v. 12); “La especie —seriedad de seriedades—...” (*TF* 216, v. 3); “Vanidad de vanidades” (*TF* 266, vv. 35 y 39); “y locuciones de... interlocutor” (*PdS* 508, v. 8); “...Y una calva feliz, de calvatuerno” (“Mesa erudita y apetito llano”, v. 2. *OPII*, p. 374); “...y este huelgo, sin holgura...” (*E* 712, v. 13); “medirle en las medidas que tomaste” (*E* 717, v. 4); “patria sin patrimonio de tu herencia” (*E* 715, v. 14).

Y en ocasiones no se trata ni de un calificativo en función de adyacente ni —como los últimos complementos preposicionales transcritos— de un adjetivo de discurso, sino de un predicativo, igualmente arrastrado por el plano sonoro, en una especie de eco:

...que se arrebatan arrebatadoras.

(*PdS* 479, v. 8)

⁷ Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (II), versión española de José Pérez Riesco (Madrid: Gredos, 1967), p. 113 y ss.

A pesar de su ubicación, predicativos son también “desdoblado” e “inajenable” en los versos que siguen, y en estos casos es la forma menos desarrollada u originaria la que depende sintácticamente de la otra, y no a la inversa:

que te dejó en tu doble desdoblado.

(*PdS* 500, v. 10)

...y entre todo lo ajeno inajenable.

(*PA* 620, v. 11)

También en este ejemplo la forma breve es regida por la más larga —verbo en este caso—, con bisemia humorística de la primera:

ante mis testes, testimonio, ufano...

(*PdS* 497, v. 13)

Otras veces, los dos términos de la paronomasia complementan a un tercer elemento: “...o trueno de pistones, pistonudo...” (*PdS* 491, v. 13); “...un pique puritano / de purista...” (*PdS* 499, vv. 9-10); “Y, fiera de cubil en cubilete...”, (*PdS* 546, v. 12); “...tu pasmo en sombra, asombroso” (*EU* 597, v. 10); “Ay dolor de la carne, encarnizado...” (*E* 713, v. 1). O se coordinan entre sí (“Sentirme y consentirme en lo vivido...”, *EU* 565, v. 3; “Cantas y encantas mejor...”, *EU* 597, v. 4; “...aleznado y deleznable...”, *PA* 620, v. 3; “desmedrado y medroso...”, *PdS* 533, v. 8; “...bien librado y bien libresco...”, *EU* 593, v. 11; “...en mi existir brumoso y abrumado”, *E* 712, v. 10), a veces en asíndeton: “...risas, brisas y aromas...” (*PC* 353, v. 34); “...He aquí el mundo creándose, recreándose...” (*PC* 354, v. 1); “...parto, comparto con mi sombra...” (*PC* 359, v. 21). O bien pertenecen a oraciones distintas:

El pelito lacio...

Los lacitos y los bucles...

(*CA* 152, vv. 49-50)

No siempre la cercanía de los términos es tanta como en los ejemplos transcritos. Entre ambos puede intercalarse algún sintagma:

Que no diga el corazón
jamás su corazonada.

(EU617, vv. 1-2)

A veces esto origina una especie de epanadiplosis, en la que el verso aparece enmarcado por los dos vocablos afines: “Beato sillón: boato...” (“Tres décimas a Jorge Guillén”); “Sube ya el numen, que sabe...” (M334, v. 8); “Extrañado, Señor, desentrañado...” (9Sy3R 682, v. 1); “coyuntura de amor descoyuntada” (PdS 515, v. 11); “...custodia, sin sentirme custodiado” (PdS 534, v. 11); “Noche, todo trasnochado” (EU 598, v. 10). Simetría que ocasionalmente se consigue por similitud fonética entre una frase o un sintagma y una palabra:

Es el ocase, Juan Ramón. *Mi escasa*.

(E718, v. 1)

...*lento*, la *calentura* y el *espanto*.

(E714, v. 14)

Uno de los dos componentes de la paronomasia puede ser inciso del otro, tanto en formación inorgánica (“...la vida —tan movida— que te dejaste atrás”, EU 618, v. 5; “...Quiero —ya no inquiere—”, E 719, v. 12), como orgánica (“...es razón —o sinrazón— de vida...”, SD 631, v. 2; “...le bajaste, / le rebajaste a ti...”, E716, vv. 5-6). Otras veces constituye una aposición, como en este ejemplo anterior a la guerra:

...esta duplicidad, norma
dúplice de mi destino.

(TF217, vv. 8-9)

También puede ser su vocativo, en figura etimológica o mera prolongación sonora: “...No camines, caminante” (E 707, v. 8); “Ahóndate, precipicio, / que a precipitarme voy” (PC 367, vv. 1-2); “Ahínco, ahíncame...” (PC 367, v. 17); “...no se nos dan un jeme, jeremías” (EU581, v. 11).

Por lo que respecta no ya a la función sintáctica —plano, como vemos, subsidiario del fónico—, sino a la constitución de la palabra, puede tratarse de un compuesto (“Los servirá servilmente...”, D 452, v. 17; “Decir, sólo decir, y solamente...”, 9Sy3R 687, v. 1; “Diáfana de agilidad, / ¡qué diáfana-

mente trisca!", *TF*258, vv. 9-10; "La desesperación es amarilla. / Desesperadamente solitaria...", *9Sy3R* 688, vv. 1-2; "¡...decir sin mal... decirlo!", *M* 314, v. 12); o incluso ser una formación neológica, como esta, aprendida de Burguillos:

...Nunca mañanamos,⁸
pero nos gusta repetir "mañana".
(*E*702, vv. 3-4)

Aunque no es lo habitual, el elemento más largo puede anteceder —como en el último ejemplo— al otro, en un caso, por tanto, de *annominatio* por detracción: "...que tiene, gravedad, grave..." (*M* 334, v. 9); "El pasado no pasa jamás..." (*PC*362, v. 10); "Y aunque no se descuide tu cuidado..." (*PdS* 500, v. 12); "...la impostura / que imposta..." (*EU*574, vv. 11-12); "En lo demente de tu mente..." (*EU*575, v. 9); "...y doblado en un doble que te evita" (*EU*576, v. 11); "No, no apena tu pena transitoria..." (*EU*581, v. 12); "...esquivar porfiado la porfía..." (*PdS* 533, v. 10); "...¿te congraciaste / ya con la gracia...?" (*E* 717, vv. 13-14); "...en un precipitado precipicio" (*PdS* 506, v. 14).

Detracción y adición de componentes establecen como excepción un quiasmo, en modos diversos:

Si la yerbabuena es buena,
mejor es la mejorana.
(*Pyl*, p. [13], vv. 3-4)

Al desbordarte, fruto y flor, ¡cómo me anegas
en ese florecer y frutecer conjuntos...!
(*PC*356, vv. 97-98)

El énfasis que como cualquier repetición de elementos posee la paronomasia aumenta cuando lo que tenemos es una sucesión como las anteriores. Tales series pueden producirse con cierta pretensión de remedo y mofa,

⁸ Procede del v. 11 del soneto "Tanto mañana y nunca ser mañana" (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1634, f. 38v), que dice así: "Siempre mañana, y nunca mañanamos" (vid. Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, edición, introducción y notas de José Manuel Blecha, Barcelona: Planeta, 1969, pp. 1 379-1 380).

...Tiene una cuita
 el cuitado. Su queja, quejicosa...
 (PdS 489, vv. 1-2),

o, como en este otro caso, buscando la sensación de angustia:

...y este huelgo, sin holgura,
 con que respiro el aire que he espirado.
 (E712, vv. 13-14)

Hasta cuatro parejas pueden llegar a acumularse en tan solo cuatro versos, sin excusar la paradoja y el pleonismo:

...este existir sin existencia
 que soporta una vida insoportable...
 Si enajenaron ya lo inajenable,
 y no te pertenece pertenencia...
 (E715, vv. 7-10)

En vez de una secuencia de repeticiones, puede ocurrir que un mismo vocablo origine más de una forma derivada, como en este ejemplo muy temprano, tomado de su primer libro:

Dejadme solo y triste en esta espera
 desesperada de lo inesperado...
 (DPE8, vv. 8-9)

Se trata de una poliptoton trimembre, modalidad de la que se registran otros usos, como el que sigue —procedente del “Madrigal bárbaro” de *Perpetuo arraigo*—, híbrido de una formación inorgánica y otra flexiva:

...el esforzado que te expugne y entre
 en las entrañas a desentrañarte.
 (PA 622, vv. 5-6)

O este otro, de un soneto de *Nueve sonetos y tres romances*, con variación fonética en la consonante dental de la raíz:

...Lo mudable
 inmútase al pensar en la caída
 o mutación del fin...
 (9Sy3R683, vv. 3-5)

O este, del soneto “24 de diciembre” de *Pasión de sombra*, que —haciendo honor al título del libro— presenta la navidad en términos de calvario:

Y al sudar agonía, como sueles
 —exangüe—, tu sudor es tu sudario.
 (PdS470, vv. 12-13)

Y aun otros, como este ejemplo anterior al exilio donde convive con la antonimia:

Gana la juventud del arco tenso
 y el intenso existir, lo que el extenso
 perseverar...
 (PE1940376, vv. 9-11),

otro, del “2 de marzo” de 1944 (“Te queda en redolor —en dolorido / remeado atenuado de tu ardiente / dolor de ayer...”, PdS 549, vv. 1-3); o el contenido en este verso del “4 de marzo”: “...en tu temible tema su anatema” (PdS 554, v. 8). El efecto ecoico del último ejemplo no es preciosismo tardío, fruto de la condensación de su lengua poética en el exilio, sino que se produce con anterioridad: “Y así arde la tarde...” (M337, v. 8). Ya a la altura de 1930, hallamos en *El tacto fervoroso* incluso una serie formada por cuatro elementos afines, en tan solo dos versos:

Redundantemente ronda
 lo redondo: ronda fría.
 (TF270, vv. 13-14)

Y en las *Elegías barrocas*, una de cinco:

Creo tan puerilmente mi fe, que por creerla
 dejé ya de crearla, crédulo y descreído.
 (PC362, vv. 5-6)

Dejando aparte la proliferación de los términos, el efecto intensificador puede obtenerse asimismo por medio de una entonación interrogativa o exclamativa, más enfáticas que la enunciativa:

...cómo arrebató el arrebato...
(*PdS* 512, v. 13)

¡qué sola mi soledad...!
(*SD* 679, v. 5)

A veces parece existir una intención onomatopéyica: “Martirios que tú tenías, / mujer, / me martillaron la vida” (*TF* 228, vv. 4-6); “Como un leño, la siesta caída —siesta insomne, / que serró y derribó con serruchos hostiles / de dientes estridentes y acerbos la chicharra...” (*PC* 358, vv. 33-35); “...restalla mi tralla...” (*D* 439, v. 8); “y aliterado ser, tu son, soneto...” (*PyFI*, p. [21], v. 13).

VARIACIÓN FLEXIVA E ITERACIÓN

A menudo la *variatio* no se produce mediante procedimientos derivativos, como en la mayoría de los ejemplos citados, sino por disimilitud en la flexión (poliptoton). Esta puede darse dentro del sistema nominal, por cambio del morfema de género (“...la mujer, mezquina y seca, / en seco pare...”, *D* 438, vv. 10-11; “a fuego lento, por la lenta alfombra...”, *EU* 570, v. 3; “tendrá propio existir, propia hermosura... / y muerte propia cuando muera un día”, *PA* 621, vv. 13-14), o de número (“Hablas de soledad, de soledades”, *E* 699, v. 1; “Dadle todo el placer que os pida: de placeres...”, *PC* 355, v. 26). Ocasionalmente, en forma de locución adverbial: “...que, a cuestras y en cuesta, ingente...” (*M* 332, v. 9). Basta, naturalmente, una pequeña modificación fónica de la desinencia para alterar la categoría gramatical: “Blanco, y sin blanca ya, bravuconea...” (*PdS* 546, v. 1); “El sueño, que te sueña en su voz alta...” (*EU* 571, v. 1); “Nadie jalea al jaleo...” (*D* 447, v. 5); “Me brizaste de veras, veraz...” (*E* 692, v. 5). Alguna vez, el poeta combina variaciones flexivas, derivativas y de composición, con insistencia obsesiva sobre un mismo lexema fundamental:

Tierra sola, de solos, desolada...
(*PdS* 465, v. 9)

Hablas de soledad, de soledades.
Y nos dices que estás inmensamente
solo. Un mundo sin almas, solamente
soledad...

(E 699, vv. 1-4)

Estás solo, sin Dios. ¿Has entrevisto
lo que es un hombre solo? ¿Cabe tanta
soledad en un hombre? ¿No te espanta
sentir la vida a solas...?

(E 698, vv. 1-4)

Ejemplo este último que, como se ve, incluye además la iteración sin contacto inmediato del vocablo “solo” (vv. 1-2). Tres veces en un mismo verso aparece esa palabra en el soneto “Agonía” de *La sombra desterrada*:

...postrimería
solo, solo añoranza, solo historia...

(SD 643, vv. 1-2)

Y nada menos que cuatro, en tres versos consecutivos, se emplea tal vocablo en “Hablas de soledad, de soledades”, perteneciente a *El extraño*:

Nos dices que estás solo. Nos persuades
de que estás solo, solo, sordamente
solo...

(E 699, vv. 5-7)

Otras palabras no menos desasosegantes como “ser” y “nada”, directrices de la inquietud existencial del poeta, se repiten también con insistencia:

No, nada que fue intento claro, nada
que quiso ser, que pudo ser, se anega
del todo en sombra para siempre, en nada.

(EU 572, vv. 9-11)

Con sendas repeticiones de dos vocablos empieza un soneto de *Pasión de sombra*:

Sombra asombrada. Sombra sin recato
de mi recato...

(PdS 511, vv. 1-2)

En las *Elegías barrocas*, ese tipo de insistencia es el procedimiento retórico fundamental; a él se debe el estilo acumulativo y recapitulador del poema:

Siempre a la zaga de tu zaga, superficie,
sin entrarnos en ti, tierra de vida y muerte;
sin entrarnos, entraña de tu entraña, con vida
cabal de muerte lúcida...

(EB 354, vv. 45-48)

En la forma más simple de solo dos términos, el fenómeno se registra, entre otros muchos lugares, en *El tacto fervoroso* ("Huele el agua, suena el agua...", TF 264, vv. 1 y 5); en un versículo de *Dédalo* ("Trogloditas del Norte, entrañas rotas en las entrañas de la tierra...", *Déd.* 300, v. 5); en *Margen* ("Ojos. ¡Ojos nictálopes...!", M 306, v. 1); en una soleá de *Destierro* ("—donde cantan los que cantan—...", D 442, v. 14); en un soneto de *Pasión de sombra* ("Dolor eternamente renovado / y, eternamente, ejemplo renacido...", PdS 471, vv. 5-6); en otro de *La sombra desterrada*: ("Hombre de tierra soy, y, al dar en tierra...", SD 640, v. 9); en "El setenado", uno de los *Nueve sonetos y tres romances* ("...mi doble, mi baldío / doble...", 9Sy3R 682, vv. 10-11); en el último soneto de *El extrañado* ("...ser de verdad en tu verdad...", E 719, v. 3).

Como ya apuntamos, el sistema verbal es el que ofrece un mayor número de repeticiones con modificación flexiva: "La luna dócil calla / sin callar..." (DPE 29, vv. 5-6); "...que ni sabes ni sabrás" (D 428, v. 18); "—Y te rondaré morena, / como me rondan la muerte..." (D 442, vv. 22-23); "Nada de mi existir va a abandonarme. / Nada abandono yo..." (E 696, vv. 10-11); "Dios te perdone. No le perdonaste" (E 717, v. 1); "No me sometés tú. Yo te someto..." (PyFI, p. [21], v. 1). No es infrecuente que una de las formas sea un infinitivo con valor nominal: "antes que el sol, a mi existir, y existo..." (E 698, v. 11); "la pasión de buscar que te buscaste" (E 717, v. 8); "Mas déjame que vea tu tranquilo / mirar cuando me mire en el espejo" (E 701, v. 14). A veces, existe cierta diferencia semántica entre los términos:

No sé si me sentís, porque no os siento,
ni siento no sentiros...

(PdS 552, vv. 1-2)

Aunque el común origen etimológico acentúa la identidad: “Copla que es cópula...” (*PC* 365, vv. 4 y 46); “Supe. ¡Cómo me supo / ese saber dulcísimo, / ese sabor profundo!” (*M* 309, vv. 1-3); “¿Sabor? ¡Este inefable saber que perennizan / tus lágrimas! En él sé yo beberte, a sorbos...” (*PC* 356, vv. 93-94),

Mi boca, sangre tensa en celo hirviente,
que ya me sabe a polvo y a ceniza,
supo, saber aciago, la ajadiza
condición de las cosas...

(*SD* 641, vv. 1-4)

En ocasiones, la irregularidad del verbo diluye un tanto la repetición (“Estar —lo sabes y lo sé— tranquilo...”, *E* 701, v. 1). Con mayor asiduidad, esta aparece reforzada por la presencia de más de dos elementos: “...te verá aunque no te vea. / Y dirá cómo te ha visto...” (*D* 425, vv. 3-4). Tal recurso es particularmente grato al autor con formas de “vivir”, “sentir” y “morir”.⁹ El poeta llega al extremo de hacer depender de una forma verbal otra de la misma raíz: “¡Dejadme ya dejar de ser...!” (*PC* 359, vv. 1 y 11); “...que aspiran / a aspirarte...” (*PC* 368, vv. 23-24); “...Dejadme / dejar esta pesadumbre / que no me deja alcanzarme” (*9Sy3R* 691, vv. 2-4),

Me pesan los pies, los ojos,
la voz, el huelgo, la sangre.
Y me pesa el pensamiento,
y me pesa, en fin, pesarme...

(*9Sy3R* 691, vv. 11-14)

Caso este último excepcional, donde no son tres sino cuatro las recurrencias, dos de ellas intensificadas por la identidad de la anáfora. La conjugación proporciona asimismo numerosos ejemplos de homoteleuton:

⁹ “...Yo no sé si estás viviendo. / Vivir por lo cabal es ir muriendo / a conciencia, sentirse vida y muerte” (*E* 697, vv. 2-4); “...que vive muerte. Todo lo vivido, / si aun no viviese, en ti resucitara” (*E* 695, vv. 7-8); “Desconozco si tuvo o no sentido / mi modo de sentir. Hoy ya no siento...” (*9Sy3R* 684, vv. 5-6); “Si al decir lo que siento se me siente... / [...] / ...podré sentir que sufro enteramente” (*9Sy3R* 687, vv. 5 y 8); “Sí, se puede morir a muerte lenta, / sentir qué no es la vida, aunque se sienta / la vida, en torno ya, descoyuntada...” (*PdS* 510, vv. 9-11).

“...para vejarte y ofenderte brilla” (*9Sy3R* 688, v. 8); “en mi vivir o transcurrir en vilo” (*E* 701, v. 8); “Demos —digamos— la verdad. No mana / diferida la vida. Lo que damos, / lo que tenemos y por donde vamos...” (*E* 702, vv. 5-7).

INMUTACIÓN Y TRANSMUTACIÓN

Existen casos de paronomasia por sustitución de algún fonema, tanto con parentesco etimológico entre los vocablos implicados,

¡Qué voluntad —qué noluntad— tan firme!
(*SD* 634, v. 10),

como sin él: “Todo se ha consumado: / todo se ha consumido” (*M* 314, vv. 5-6); “...del que yerra sin tierra y sin motivo...” (*SD* 633, v. 3); “El campo, inmenso y manso..., ” (*DPE* 27, v. 5); “...empañando la honra ajena / o empeñándote a ti mismo” (*D* 425, vv. 14-15); “—No te afiles los gañiles...” (*D* 424, v. 1); “...que es parodia de aquel paradisiaco...” (*CA* 126, v. 9); “El clandestino vaivén tiene sus daifas y tarifas” (*Déd.* 282, v. 5); “...(Espiro / lo que aspiro...)” (*TEJ* 559, vv. 38-39); “quiebra su albor —su albur— de mata-siete...” (*PdS* 546, v. 13); “Mira, madre remota, ya la luna / —mi cuna cuando niño—...” (*E* 692, vv. 1-2).

La *inmutatio* puede combinarse con una transposición fónica en el cuerpo de la palabra: “De azul de luz sin cimient...” (*M* 346, v. 5); “...cúpula radiante, / dosel ardiente...” (*PC* 364, vv. 7-8); “Esta espalda de Dios gravita, inmensa, / sobre el mortal insomne...” (*E* 703, vv. 1-2); “El Gran Buco hace boca con una doncellita” (*TF* 267, v. 15); “sujeto en mi mazmorra de amarrado...” (*PdS* 534, v. 6); “...nunca unánime Unamuno” (*EU* 593, v. 4).

RELAJACIÓN SEMÁNTICA

Otras veces lo que se produce es la relajación en la igualdad no del signifi-cante —que permanece idéntico— sino del significado (antanaclasis):

aunque, fuera de sí, tu vida fuera...
(*E* 717, v. 7)

...Tiene
la tierra que le tiene...
(PdS 505, vv. 9-10)

La bisemia de este último verbo se acompaña en el romance “La tarde” con un recorrido por su conjugación, fenómeno, como vimos, también característico de Domenchina:

“Aquí me tienes, Señor.
Sólo tú me tienes. Poca
fuerza tengo ya. Me tuve...”
(9Sy3R 689, vv. 25-27)

Próximo a la antanaclasis se encuentra el calambur: “Decir adiós —que es ir a Dios— ¿es triste?” (E 696, v. 9); “Castilla, sol a solas...” (E 707, v. 1).

CONCEPTISMO MÚLTIPLE

Como se ve, los ejemplos de juegos verbales que pueden aducirse son legión. Muchos más se generan en zona de rima, como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo siguiente. Para ilustrar cada fenómeno hemos ido aislando versos o frases; ni que decir tiene que solo en su contexto adquieren pleno sentido, pues solo en él puede observarse el entramado de asociaciones al servicio del cual se hallan y el desarrollo del concepto. Porque lo común es que se produzca una agudeza mixta en la que concurren varios modos de sutileza, “mezclándose las perfecciones y comunicándose las esencias” —como diría Gracián.¹⁰ Así, por ejemplo, el soneto de *Pasión de sombra* “Blanco y sin blanca ya, bravuconea” (núm. 546), etopeya de un tahúr que se engalla tras haber perdido a los dados, apura las posibilidades de una dilogía trillada en la poesía conceptista —la de “gallo”—, superando el conocido chiste de Girón de Rebollo a las negaciones de Pedro mencionado por el propio Gracián en su *Agudeza*.¹¹ El jugador perdonavidas es “gallo desplumado en la pelea” (v. 4) que cacarea “que nos emplumen” (v. 5), “caponcito que gallea” (v. 8). Y el concepto se remata con estos versos, dos de los cuales ya han sido citados separadamente:

¹⁰ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso III, ed. cit., I, p. 61.

¹¹ *Ibid.*

Y, fiera de cubil en cubilete,
 quiebra su albor —su albur— de matasiete
 con el gallo que emite su afonía.

(PdS 546, vv. 12-14)

La afonía supone una tacha harto relevante para un autor como Domenchina, en cuya invención la presencia de la voz es fundamental, según vimos. “Voz rechoncha o larguirucha” (v. 9) posee el actor al cual pone en solfa a su vez un nuevo soneto de *Pasión de sombra* con carácter igualmente satírico, el núm. 508. Y echando mano de la leyenda troyana, el poeta concluye su andanada con esta ingeniosa mala uva:

Su expectación sin público le achucha,
 a conseguir alcance de Estentor.
 ...Su gloria es la indulgencia, algo pachucha
 y expectorada, del espectador.

(PdS 508, vv. 11-14)

En otro poema del mismo libro, “Lo que Góngora dijo en castellano” (PdS 523), de intención opuesta, el autor reserva a Alfonso Reyes esta perla por su traducción de Mallarmé:

Usted con su alambique mexicano
 ...destiló en propio estilo a este fané
 Estéfano...

(PdS 523, vv. 5-7)

SINONIMIA

Menos frecuente en el sistema lingüístico domenchiniano es la relajación completa del cuerpo fónico con identidad semántica, o sinonimia: “...sigue, perenne, eterna...” (DPE 54, v. 11); “...hierro de voluntad, tesón y encono” (CA 89, v. 8); “No te exageres en estiradura / o empinamiento en balde...” (EU 586, vv. 5-6); “Abulia. Ignavia. Vacuidad mental” (CA 90, v. 4); “Del pólce —del pulgar—, / ¿qué diremos?” (TF 269, vv. 16-17). Caso excepcional de sinonimia sin relajación fónica hallamos en el “Epitafio de la rosa” de *Exul umbra*:

Eres tan vana —tan vanagloriosa—...
(EU573, v. 5)

Aunque no tan fuerte como la recurrencia sonora, la atracción semántica cumple la misma función genética:

Cierra perfecto el lendel
un ciclo mudo de historia,

comienza la décima “Anillo de noria” (M343), donde también se emplean las palabras “circunferencia” (v. 7) y “ojo” (v. 8). En ocasiones, la identidad de significados es un refuerzo —y tal vez excrecencia— de la paronomasia:

Y a la postre, en mi fin, postrimería...
(SD642, v. 1)

Más característica es la aparición de la sinonimia como complemento de su inverso, la antonimia, fenómeno este mucho más acorde con el temperamento del poeta. Es lo que sucede, por ejemplo, en una décima de *La sombra desterrada*:

...entre el suelo que perdió
y la tierra que no halló
cuando se encontró perdido.
(SD679, vv. 8-10)

La identidad de significados se puede obtener por medio de una antonimia corregida con el calificativo pertinente:

¿Qué es, en el fondo, una vieja
sino una joven usada?
(M339, vv. 3-4)

OPOSICIÓN SEMÁNTICA

Con la antonimia —y su correlato retórico, la antítesis— entramos en el otro gran dominio del poeta. Junto con la relajación de significantes o signi-

ficados en los diferentes modos que venimos mostrando, la antítesis es el mayor venero de Domenchina, también con un amplio campo de posibilidades. A partir de *La sombra desterrada*, cuando la predilección por el juego paronomásico comienza a remitir, la antítesis sin embargo se mantiene, incluso fortalecida. Los ejemplos son innumerables; casi no existe poema donde no se halle alguno. El oponer nociones contrarias constituye un proceder generalizado en todos los órdenes del pensamiento a través de los tiempos, pero en Domenchina esa tendencia se encuentra especialmente acentuada, como consustancial que es a su cosmovisión dualista —platonismo—, a su mundo figurativo construido a base de contrastes (luz / sombra; voz / silencio...), a sus usos lingüísticos, propensos a la disposición bímembre, al ritmo contrabalanceado de sus frases:

Los agudos sentidos, hoy ya romos...

(9S_y3R683, v. 9)

Si todo cambia menos tú, inmutable...

(E715, v. 5)

...haces concreto

lo que es abstracto....

(PyFI, p. [21], vv. 5-6)

Mesa erudita y apetito llano.

(OPII, p. 374)

Ocasionalmente, se recurre al adverbio de negación. En tales casos, la igualdad de los significantes refuerza el contraste: “Hacer por no hacer, acidia...” (M344, v. 1); “...advierten y no advierten la apariencia” (E714, v. 4); “Dios te perdone. No le perdonaste...” (E717, v. 1); “...Ver no ver” (TF270, v. 3).

La antítesis —que, como se ve, puede afectar a palabras aisladas, a sintagmas o a oraciones enteras— admite cierto grado de complejidad y sutileza, bien por concatenación de oposiciones:

La vida —que se nos va—

y la muerte —que nos llega—

van a encontrarse. (El que juega,

gana o pierde)...

(E705, vv. 1-4),

bien por el entrelazamiento de estas —en combinación, en el ejemplo que sigue, con la ya familiar figura etimológica:

...Tu insuficiente
 pobre abastanza da bastante
 su ínfima poquedad, que es siempre mucha.
 (EU580, vv. 2-4)

Dada la índole del genio domenchiniano, no es extraño tampoco que la contraposición contenga a menudo una paradoja: “El presente: una jugada / que se pierde con ganarse” (CA 206, vv. 3-4); “...donde todo vive en nada” (M346, v. 3); “Ya mi vida, imperfecta y acabada...” (PdS553, v. 2); “El saber ser pequeño, nimia ciencia, / puede agrandarte a fondo en tu angostura” (EU587, vv. 13-14); “Lo que tuve me llena en el vacío” (SD632, v. 9); “...que es oquedad la vida que nos llena” (9Sy3R680, v. 4); “Cuando se apague al fin, en tus canciones / —viva y humana voz— seguirá ardiendo” (9Sy3R681, vv. 13-14); “...este existir sin existencia / que soporta una vida insoportable...” (E715, vv. 7-8). Paradoja de tensión interna tan fuerte que puede llegar a adoptar la forma de un doble oxímoron donde los componentes de cada uno de los dos miembros mayores se contraponen a su vez a los del otro:

La sierva del Señor —grávida virgen, madre
 ingrávida, ya carne y espíritu en los cielos—...
 (“Susana y los hombres”, vv. 55-56)

No en vano, una paradoja resume el que es el problema existencial básico de Domenchina, y también el detonante y asunto de su mejor poesía:

En vivir sin vivir, que es tu problema...
 (PdS554, v. 1)

Y formulando una paradoja —la suprema paradoja última— concluye *El extraño*:

...Espero
 ver, ya sin ojos, para qué me hiciste.
 (E719, vv. 3-4)

...una vida que nunca se me muera.

(E 693, v. 14)

...empezar a vivir cuando me muero.

(E 719, v. 14)

SEGUNDO EJEMPLO

No vamos a ocuparnos de algunos otros procedimientos típicamente conceptistas que tienen que ver con el recurso al acervo paremiológico y literario y que, como parte de la *imitatio*, ya se trataron en su lugar.¹² Recapitulando, he aquí otro soneto —en esta ocasión desenfadado— que reúne el repertorio que acabamos de exponer, incluida la mencionada vertiente metaliteraria del conceptismo, materializada esta vez en la ruptura de una frase hecha (v. 5) y el aprovechamiento remozado e irreverente de un verso del anónimo del siglo xvii “No me mueve, mi Dios, para quererte” (v. 12). Es en este registro ameno donde, más que en el serio, resulta feliz el jugar del vocablo —y también, seguramente, menos meritorio, pues lo difícil es lograr que este no disuene en un contexto elevado. Siendo la de Domenchina una poesía básicamente seria, su proclividad conceptista supone una especie de cuadratura del círculo, pues lo que se tolera en burlas tiene muchas probabilidades de resultar en serio un amaneramiento impropio. Esa es, tal vez, la cuestión clave: cómo en pleno siglo xx Domenchina pudo embarcarse en serio y sin ánimo de ironía en la empresa conceptista, tan agostada en nuestra tradición, tan poco inocente tras el hastío del barroco. Difícilmente cabe concebir en un registro serio aciertos plenos como los de los versos once y catorce:

Cruje la carne prieta en la manzana,
y el pellizco que pizca carne moza
cruje. Y cruje y, crujiendo, se alboroz,
el jergón en su jerga más liviana.

5 Noche de tole-tole, toledana.¹³
La sangre, bien batida, se remoz.

¹² Cf. *supra*, pp. 98-100.

¹³ “Noche toledana” es ‘noche en claro, sin dormir’, sin el sentido peyorativo que

No preguntes. La moza, que retoza
sabiamente, no es culta culterana.

10 Sabe mucho —y a poco—, en su ejercicio,
que es ciencia infusa y arte del oficio,
la buscona perdida que encontré.

“Tú me mueves, señor...”.¹⁴ Noche de suerte.

Me escapé de mi sombra —de mi muerte
constante— en un pecado, que pagué.

(PdS 476)

LA SEDUCCIÓN DEL VOCABLO. FRIALDADES Y HASTÍO

Ese tipo de ingenio que no se supedita a nada externo acaba siendo a menudo esclavo de sus propios procedimientos; puede proporcionar hallazgos considerables, pero también es fuente de no pocos fiascos. En Domenchina tenemos lo uno y lo otro: la asociación inesperada que conduce a la frase cabal —e incluso, como acabamos de ver, al poema bordado— y el abuso inmisericorde; también, con más frecuencia, diferentes estadios intermedios. Ello no es privativo de su lírica; los conceptos siempre acuden solícitos a la pluma del autor, sea cual sea el género. Lo que varía es el grado de oportunidad. Así, en el contexto de un prólogo poco ambicioso a la poesía de Hafiz (1944) puede pasar una ingeniosidad como la siguiente, suscitada por la etimología de la doctrina que profesa Hafiz —sufí, ‘sabio vestido con

tradicionalmente tiene la expresión —recuérdense las respectivas definiciones de Sebastián de Covarrubias (1611): “Noche toledana, la que se passa de claro en claro, sin dormir, porque los mosquitos persiguen a los forasteros, que no están prevenidos de remedios, como los demás” (S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987, pp. 829-830); y Gonzalo Correas (1627): “Noche toledana. [...] Es la escucha que hacían mozas necias, noche de San Juan, de la palabra primera que oían, dadas las doce, en la calle, pensando que con el que se nombrase se habían de casar. De ahí salió decir “noche toledana” por: noche mala, por el desvelo que pasaban” (G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000, p. 595).

¹⁴ “Tú me mueves, Señor; muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido; / muéveme ver tu cuerpo tan herido; / muéveme tus afrentas y tu muerte...” (“A Cristo crucificado”, *Poesía de la Edad de Oro, II. Barroco*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1987, p. 176).

ropaje de lana'—, y luego desarrollada en varias líneas más que ahorramos al lector:

Los eruditos hilanderos tejen aún esta hipótesis en tela de juicio.¹⁵

Pero habría que ver si su efecto sería igualmente aceptable en otros lugares. Posee Domenchina en alto grado una *curiosa felicitas*—esa aparente facilidad que es producto del esfuerzo— para hilar conceptos, que en ocasiones acaba volviéndose contra él, y más por exceso—por complacencia en el hallazgo, o por falta de determinación a la hora de sacrificar parte del material— que por defecto. Es en ello digno discípulo de su maestro Quevedo. He aquí algún ejemplo de cómo esa habilidad también le jugó malas pasadas. En un soneto de *La sombra desterrada* llamado “Cántico” por antífrasis, echando mano del calambur, escribe:

Frente obstinadamente pensativa
—¡ay, obstinada mente!—...
(SD 644, vv. 1-2),

lo que —a despecho de su brillantez— constituye a nuestro juicio un ejemplo de ingeniosidad inoportuna que ocasiona interferencias en el patetismo del poema (y este se había publicado asimismo en *Perpetuo arraigo* unos meses antes, de manera que la invención debió de agradar al autor hasta el punto de provocar su reincidencia). Menos aún puede defenderse la viabilidad de este terceto de 1944:

La noche —densa y fiel, como tú— viste
de luto por las cosas que tú viste
disiparse en la vida que tuviste.

Son versos que, aunque cueste creerlo, Domenchina no se privó de dar a las prensas, aunque, por fortuna, en este caso no pasaron a ninguno de sus libros.¹⁶ Entre sus contemporáneos, tanto o más que a Miguel de Unamuno, esa desmedida inclinación suya a sucumbir a la seducción del vocablo nos

¹⁵ JJD, prefacio a *Las gacelas de Hafiz* (México: Centauro, 1944), p. 7.

¹⁶ JJD, soneto “Tus galerías de incomunicado”, *Cuadernos Americanos*, XXVII, núm. 5 (septiembre-octubre de 1944), p. 223.

recuerda, salvo por la general ausencia de humorismo —y especialmente de humor negro—, a José Bergamín, sonetista, como Domenchina, consumado, a quien se deben versos de primer orden y frialdades no menos gélidas que las suyas, aunque con frecuencia atemperadas so capa de broma.¹⁷ Al igual que les sucede a Unamuno o a Bergamín en ocasiones, tal proclividad llega a veces en Domenchina al paroxismo:

Después, Federico García Lorca, repantigado o arrellanado en el *Diván* accidental y occidental donde ahora se orienta y se accidenta la molicie de su numen, nos bisbisea negligentemente una “casida”. Esta “Casida de la muerte clara”, como la “Gacela del mercado matutino”, la “Gacela del amor con cien años” y la “Casida de la mujer tendida boca arriba”, que se insertan después, acusa los devaneos —o divaneos— líricos más enervantes y menos felices del feliz poeta andaluz,

se permite decir en la relativamente temprana fecha de 1935, y el discreto lector juzgará si es genialidad o desatino mayúsculo.¹⁸ Si la de Ortega y no pocos de sus seguidores es una dicción sometida al yugo de la metáfora, la de Domenchina lo está, con todas las consecuencias, al del concepto, no menos tiranizante:

Al escritor mozo le urge con vehemente impaciencia “dar de sí”, el “prestar” (que dice el vulgo, a propósito de los tejidos), no es sino prestarse a dar fuera de sí, fuera de sus límites, lo que en sí, dentro de ellos, no es dable. Pero esa donación o prestación jamás puede considerarse legítima. Si en un principio se tupe, y luego, inmediatamente después, se distiende la textura, ¿qué concluye tan afanoso tejer y destejer? Mal ejemplo el de Penélope, ducha y firme en sus veleida-

¹⁷ Los ejemplos que se podrían poner tomados de la poesía de Bergamín son incontables: “¡Largo el fiar y breve la fianza / de un porfiar que por fiar se pierde / burlando con la muerte su esperanza!” (soneto “Pienso que cada noche, cada día”, vv. 9-11, *ap.* J. Bergamín, *Poesía, I. Sonetos, Rimas, Del otoño y los mirlos*, Madrid: Turner, 1988, p. 79); *id.*: “Quisiera de mi arte darte parte / para que compartieras todavía / conmigo la verdad de una poesía / que vivifica la virtud del arte. // Porque no todo lo que se comparte / se parte en dos, como se partiría / en ti y en mí la noche con el día / para sentirlos, ¡ay!, los dos aparte. // La viva luz que enciende tu alegría / como la oscuridad que la aposenta / no parten ni comparten su porfía: // como la llama no compartiría / con su sombra la lumbre cenicienta / que apaga entre las brasas su agonía” (“Quisiera de mi arte darte parte”, *ibid.*, p. 83).

¹⁸ “*Almanaque literario 1935*”, *La Voz*, 31 de enero de 1935, p. 1.

des dilatorias y textorias, para los pretendidos pretendientes de la eficacia y la notoriedad...,

escribe unos días antes, esta vez en clave mitológica.¹⁹ “Así, Weber, que es un sabio alemán absolutamente macizo, y un compacto profesor de enorme base granítica, cuyo saber jamás se vence ni cuarteja, cree, a machamartillo, lo contrario...”, leemos en su presentación de *El destierro de Rama* (1944), por poner otro ejemplo, entre los muchos que cabría aducir.²⁰ Los hallamos incluso en el estrecho margen que concede la dedicatoria de un libro: “A Ernestina, ejemplo conmovedor —y enorgullecedor— de nueva pobre”, reza la de *Pasión de sombra*.²¹ Alguno procede de su propio epistolario: “Apenas salgo de casa —escribe en 1952 a Alfonso Reyes—. Mi situación es brillante: brilla por ausencia de vida y por sobra de desánimo. Y también por la falta de eso tan poético —o esencial— que se llama *medios de vida*. Lo peor es que yo, ya partido, no lo sobrellevo con entereza”.²² A más de uno, como a Ermilo Abreu Gómez, le resultaría insufrible esa debilidad.²³

Sin embargo, a diferencia de otros autores que, como Borges o Cernuda, tarde o temprano abominaron de ella, Juan José Domenchina no parece haber llegado a sentir el hastío de la agudeza, ni que el jugar del vocablo sea tan triste secta como afirmaba Bartolomé Leonardo de Argensola y repetía Gracián.²⁴ Su asiduidad sin sombra de ironía da que pensar. Nos hemos preguntado largamente si existirá alguna relación de fondo entre su platónica concepción del mundo y la adopción de la técnica conceptista; en qué sentido esta podría ser la expresión necesaria del platonismo domenchiniano. No nos referimos solo al componente numinoso que asiste a la gestación del concepto conforme a la doctrina platónica de la inspiración poética, y que

¹⁹ “*Capitón*, por Álvaro Baraja”, *La Voz*, 23 de enero de 1935, p. 1.

²⁰ JJD, prólogo a Valmiki, *El destierro de Rama* (México: Centauro, 1944), pp. 12-13.

²¹ *OPII*, p. 67.

²² JJD, carta del 10 de octubre de 1952 a Alfonso Reyes (Cap. Alf., expediente “Juan José Domenchina”).

²³ “¿Y quién soporta estos juegos baratos: “alquiladizos, bufos de la inquina / tópica, que reclaman soliloquios / trémulos en tremante tremolina”?”, se pregunta en 1946 en su comentario de una antología donde a su juicio se abusa de la presencia del autor (E. Abreu Gómez, reseña de *Poesía española del siglo XIII al XX*, en *Letras de México*, 15 de junio de 1946, p. 278).

²⁴ “Que el jugar del vocablo es triste seta”, v. 4 del soneto de B. Leonardo de Argensola “Si aspiras al laurel, muelle poeta” (*ap.* B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXXII, ed. cit., II, p. 46).

está en el origen del propio término.²⁵ El carácter trascendente que platonismo y conceptismo comparten, así como la primacía que en los dos tiene la armonía o noción de la forma (y la impresión psíquica de perfección o totalidad que de ella se deriva), bien pueden ser coincidencia casual —como acaso también lo sea el fraude intelectual que, a nuestro juicio, subyace a ambos, aunque esto último pertenece a otro orden estimativo. Pero la analogía universal que sustenta la teoría platónica de las ideas constituye el fundamento mismo de la creación conceptista. Otra cosa es la consistencia de la teoría de los universales, y si para la gnoseología pueden resultar fútiles las asociaciones verbales —fónicas o de cualquier otro tipo— entre objetos en apariencia dispares. El dedo del ingenio desenreda la maraña de sutiles conceptos que anidan en la polisemia del idioma, no sabemos si salvando así del olvido el alma secular de cada vocablo —como pretendía Unamuno, en pleno *wishful thinking*— o, sencillamente, ocasionando una poesía irremediablemente descarriada.²⁶ Sea como fuere, Juan José Domenchina se dio a labrar esa “red sutil, de minuciosidades / enredosas” de que habla el soneto 530 de *Pasión de sombra* (vv. 9-10) con toda la energía de que era capaz y en ella quedó atrapado para siempre, al tiempo que toda su vida anheló rebasar ese límite y acceder a un más allá que solo cabía identificar con el silencio.

Si enjuiciamos a Domenchina desde dentro, aceptando sus reglas del juego, el veredicto no puede ser más favorable: consiguió lo que se propuso y es, en eso que se propuso, un maestro. Lo de menos es que lo que se propusiera fuese algo tan terrible como cincelar en versos marmóreos su frustración de desterrado en los sentidos estricto y amplio que expusimos al comienzo; desde el punto de vista estético, la expresión de un fracaso es,

²⁵ “La *doxa* platonicienne attribue aux poètes une fureur sacrée, et elle explique le désordre sublime de leurs discours comme l’effet d’une inspiration reçue dans un ravissement extatique. *Concepto* se prêtait à suggérer quelque chose de cet ordre, par sa dérivation de *concevoir*, qui lui permet de s’associer à une métaphore sexuelle de l’écriture poétique. Les poètes, agités par la lumière et le souffle de l’esprit, reçoivent une semence divine, dont s’engendrent des pensées ardentes et d’une profondeur surhumaine, les *concepts*” (Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, ed. cit., p. 60).

²⁶ “Palabras del idioma de Quevedo / henchidas de dobleces de sentido, / cada una de vosotras es un nido / de sutiles conceptos, y el enredo / de la maraña que fraguáis el dedo / del ingenio, con arte recogido, / lo desenreda y salva del olvido / vuestra alma secular...” (Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, prólogo de Gregorio San Juan, Bilbao: El Sitio, 1981, p. 65).

como la de cualquier otra noción o sentimiento, un acierto si es la adecuada. Por ese lado nada tenemos, pues, que objetar, y sí mucho que encomiarle. Los reparos vienen cuando lo observamos con alguna distancia, y nos preguntamos qué valor tiene, en la poesía en su conjunto, su modo de entender el oficio, en su acepción técnica, y particularmente en lo que concierne a los procedimientos elocutivos. Ser, con dos siglos de retraso, un epígono de Quevedo no constituye a nuestro juicio precisamente un éxito, por auténtico que se sea. El convencimiento, la destreza y la exclusividad con que un poeta tan dotado como Domenchina se entrega al conceptismo se ven desde esta segunda perspectiva como efecto lejano de la onda expansiva de nuestro barroco. La intensidad de su esfuerzo, el que este se produjera en una única dirección, y también su veracidad sin disfraces hacen que en él se perciba con nitidez lo que en otros quizá aparece más desdibujado. Por tales razones Juan José Domenchina constituye un caso, por así decirlo, de libro: tanto la extremosa búsqueda de su juventud por abrir nuevas vías como su fatal adopción final de los modos conceptistas prueban la enorme fuerza gravitatoria que estos ejercen sobre nuestros poetas. El romanticismo introdujo un cambio de sensibilidad, pero no liquidó la tradición retórica en España. Acaso de la mano de la poesía inglesa —no, desde luego, de la de Milton— hubiera podido Domenchina hallar, como otros, una salida. Lejos de eso, buscando la perdida edad dorada, se enterró en nuestro pasado áureo, en un idioma ya maduro y una poesía acabada. Si lo medimos con la vara de los grandes, habremos de concluir que lo mejor suyo no es al cabo sino sometimiento a una vieja ley de la poesía española —la exaltación conceptista del vocablo—, en la que mucho antes que él otros, y en particular Góngora, habían alcanzado cimas altísimas. Nos guste o no, ante la perfección gongorina el brillo de cualquier poeta hispánico palidece, y especialmente el de aquellos que se mueven en su misma órbita. Pero no es justo someter a Domenchina a parangones que casi nadie resiste.

6. EL RITMO¹

Desde el punto de vista de la versificación, la poesía domenchiniana anterior a 1936 participa de la avidez experimentadora que el modernismo legó a las primeras décadas del siglo. Al tiempo que explora los más variados asuntos y se afana en el hallazgo del vocablo preciso, el poeta indaga en las posibilidades de metros, ritmos y estrofas diversos: entre los bisílabos del poema que encabeza *El tacto fervoroso* (TF215) y el versículo de *Dédalo*; de los troqueos de “El espejo” (TF222) a los dáctilos que constituyen el “(Noviembre norteño)” (M 310) y los anfíbracos de “Corceles” (TF 218); desde las aleluyas empleadas en “La Pertinacia” (CA 86) hasta las décimas de “Signos” (TF 232-238), de “Margen del pensamiento” (M 327-346) o de sus “Cinco glosas excéntricas” (OP 720-724), hay toda una escala que no escapa a la curiosidad laboriosa de Domenchina. Con la misma aplicación con que lee a sus clásicos y descubre los secretos del diccionario, el poeta se somete a la disciplina del ritmo, en sus varias manifestaciones. Más que la inspiración, la musicalidad o el instinto, una vez más es la conciencia de la propia actividad, el pretender y conseguir un efecto determinado cualquiera que sea su naturaleza, el rasgo sobresaliente en su producción de esos años. Sin jactancias ni escatimar esfuerzos o soslayar dificultades, sin buscar la belleza o el halago en todo caso, sino el dominio y la eficacia del verso en su plano sonoro y en las relaciones entre ritmo y contenido: así, el feísmo de los “Caprichos” de *La corporeidad de lo abstracto* se materializa de preferencia en entre-cortados serventesios con rima rica (CA 77, 81, 87-91, 96-98, 100, 104, 106, 107) donde privan los disonantes enneasílabos en alternancia ocasional con

¹ Empleamos el término no en el sentido amplio de la definición de Samuel Gili Gaya (“es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos —apariencias—”, *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid: Istmo, 1993, p. 64), sino en su acepción restringida acústica o fonética, por lo que este epígrafe bien pudiera haber sido “prosodia”, “métrica” u otros equivalentes —en rigor, el *numerus* latino. (En sentido lato, forman parte del estudio del ritmo varios de los aspectos ya comentados de la poesía domenchiniana, muy dada, como hemos visto, a las recurrencias emotivas, temáticas, imaginativas, léxicas y de todo tipo).

cuartetos, asonantados (CA 79, 85, 92, 94) o no (CA 102, 103), de similar traza; la visión lucianesca que Domenchina ostenta de la mitología se expresa en pareados deliberadamente no menos cacofónicos (“Génesis”, CA 169), y su noción sería del amor en majestuosos alejandrinos sin rima (*Elegías barrocas*, PC 353-362), por poner tan solo algunos ejemplos de una práctica que atañe en modo particular a cada poema. Cuánto hubiera podido durar y en qué hubiese parado tal apoteosis métrica de no haberse producido la guerra no es cosa que pueda conjeturarse (aunque algún atisbo permite un libro ya más sobrio como *Margen*); el hecho es que esta terminó de un mazazo con tales ejercicios, cerrando, como en otros aspectos, una etapa.

El recuento minucioso de las modalidades métricas existentes en la poesía domenchiniana de juventud nos abocaría a una importuna casuística, con escaso beneficio.² No es ese aquí nuestro objetivo, sino reflexionar sobre el porqué de algunas elecciones. Supo Domenchina hacerse a tiempo con el arte versificatoria, y supo también olvidar a tiempo y desprenderse de superfluidades. Su producción posterior a la guerra se limita al empleo de unas pocas estrofas clásicas entre las que el soneto es, con diferencia, la predilecta. Si el estudio de su métrica hasta 1936 casi puede considerarse, a la vista de su obra siguiente, un capítulo de la mimesis domenchiniana, el acercamiento a la maduración ulterior de su verso nos asoma a la esencia misma de su arte.

EL SONETO

Poesía de tema dominante —el destierro— también lo es de estrofa casi única: el soneto. A partir de 1939, destierro y soneto se funden para Domenchina en asociación entrañable, a la que el poeta renuncia sólo en contadas ocasiones: para desarrollar los pormenores de su caso en las liras, sextillas y tercetos de las *Tres elegías jubilares* o, posteriormente, en los romances de la triada de *Nueve sonetos y tres romances*. Este último metro ya lo había ensayado, con distinta intención, en su juventud (“Ritmo de pueblo”, CA 166), y en la parte final de *Destierro* al poco tiempo de llegar a México, pero será en una extensa jácara inédita, *Preciada, la Pisa Bien*, donde obtenga de él su mejor

² Véanse al respecto las aportaciones de C. G. Bellver (*El mundo poético de Juan José Domenchina*, ed. cit., p. 155 y ss.) y R. P. Meux (*The Poetry of Juan José Domenchina*, ed. cit., capítulo II, p. 100 y ss., y apéndice I, pp. 247-249).

partido. La décima, cultivada por Domenchina con asiduidad en México como en España —aunque ninguna publicada en el último decenio de su vida—, suele dedicarse a otras preocupaciones anejas a la prioritaria del exilio, como veremos.

Sobre qué buscaba Domenchina, y qué halló en el soneto, se pueden aventurar algunas hipótesis, que el testimonio explícito del propio autor avala. Apartado traumáticamente de su tierra natal, el poeta se refugia en los recovecos del idioma materno, habiendo hecho por cuenta propia un descubrimiento al que Martin Heidegger, por las mismas fechas, dará expresión lapidaria.³ El lenguaje, entramado de asociaciones semánticas y fónicas, es la morada en la que el exiliado Domenchina encuentra amparo, según veíamos. La red tupida de las relaciones entre los vocablos amortigua su desvalimiento existencial y satisface sus exigencias de coherencia poética. Paralelamente, necesita el poeta una estructura rítmica que sirva al mismo fin: en ninguna como en la del pequeño y perpetuo espacio del soneto, según la caracterización herreriana, creará haber hallado las condiciones de acendramiento y equilibrio que precisa su arte.⁴ La forma se le vuelve salvavidas. Domenchina se ahorma en los catorce versos y lo demás es excipiente. Pero su identificación con el soneto es sólo un caso particular de una constante universal: la comunión entre poesía desarraigada y tal metro, documentable con amplitud no solo —por atender a lo más cercano— en la lírica española de posguerra, sino incluso en literaturas no románicas.⁵ El soneto sirve de remanso espiritual al exiliado: acuna su nostalgia con su ritmo ondulante; le proporciona el consuelo de una nueva armonía interior, perdidos los anclajes en el mundo externo. Es el lugar utópico, ameno

³ M. Heidegger: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (*Carta sobre el Humanismo*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 2000, p. 11).

⁴ JJD: “El soneto es mi expresión más efectiva y dilecta. [...] Por más que se repita que este es un molde rígido —siendo, como es, notoria su ondulante fluctuación—, mi fe en la validez suficiente de los *atorce versos* es absoluta. No falta ni sobra un ápice en su flexible medida, porque no tolera la escasez, ni el exceso, ni se compadece con el ripio. Los que suponen que es una composición ardua, ignoran que el soneto se ve o no se ve, y que el escribirlo no es nunca difícil” (prólogo a *El extrañado*, OPII, pp. 304-305).

⁵ Por ejemplo, en la alemana: sobre “la asombrosamente abundante producción sonetística de la lírica del exilio y la emigración interior” llamó la atención Klaus Weissenberger en su ensayo “Dissonanzen und neugestimmte Saiten. Eine Typologie der Exillyrik”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, núm. 17 (1976), p. 326.

y seguro que lo defiende de la nada circundante. Las recurrencias predecibles de rima e isosilabia confortan la desesperanza de un ánimo zarandeado por el azar y cansado de veleidades. No se puede afirmar que, como Paul Verlaine, Domenchina odiara la rima asonante, que utilizó con donaire en sus romances, sin ir más lejos.⁶ Pero su carácter terminante se inclina por la rotundidad de la rima perfecta. Resguardado tras el parapeto de consonancias, el poeta se crea un reducto a su medida.

Al empleo del soneto se deben tal vez algunos de los hallazgos ocasionales más felices de la poesía domenchiniana en el destierro, y seguramente el tono general de severa armonía que la caracteriza. La propia exclusividad casi completa de tal estrofa, lejos de resultar empobrecedora, constituye a nuestro juicio un acierto. Lo que un Cernuda hubiera repudiado, es para Domenchina razón de ser. La condición sobria y proporcionada del soneto se ajusta como un guante a las necesidades de nuestro autor: grave contención del dolor y lucidez, características preeminentes del estoico y racional Domenchina. En un soberbio y apenas difundido “soneto del soneto”, destaca el poeta aquellas excelencias como determinantes de su complicidad con la estrofa:

No me sometés tú. Yo te someto,
soneto: dices cuanto necesito
decir. Cantas, me cantas, por escrito,
sin sonsonete. Estás en mi secreto.

Ansia de Dios, de vida, haces concreto
lo que es abstracto. Tu hambre de infinito
no peca de voraz, y su inaudito
canto se nos sofoca, recoleto.

(*PyFI*, p. [21], vv. 1-8)

El soneto, como Domenchina, exige un lenguaje y un ritmo densos y conscientes, gobernados por el intelecto. Su equilibrio constructivo satisface el gusto del poeta por la forma, aspecto nada despreciable del platonismo domenchiniano. Su comedimiento excluye la expansión emotiva

⁶ P. Verlaine: “Et je hais toujours la femme jolie, / la rime assonante et l’ami prudent” (“Résignation”, vv. 13-14, *ap. Œuvres poétiques complètes*, edición de Y.-G. Le Dantec y J. Borel, París: Gallimard, 1973, p. 61).

—“...imagen de mi voz sin grito”, lo llama el último verso del poema citado—, y es sobremanera apto, como postula ya el *Arte nuevo de hacer comedias*, para el soliloquio. Como acaso ninguna otra estrofa, conviene además al monotematismo de esta poesía, siendo el asunto único rasgo consustancial a su naturaleza, según se observa en las definiciones clásicas del metro.⁷ Domenchina reproduce la monográfica obsesión de su mundo poético en el microcosmos de cada soneto. Su poesía de exilio es en el fondo un gigantesco poemario único, esmaltado de sonetos monocordes o, más exactamente, un solo poema, eterno, como el del título de su primer libro. Del Poema absoluto, inaudito ritmo supremo, se producen manifestaciones bajo la especie de sonetos, corporizaciones de lo abstracto. Como indicio de que entre ellos existe una continuidad soterrada, presentan cierta proclividad a comenzar con una conjunción copulativa que no actúa como enlace estricto con el soneto precedente, sino que es signo de la inquietud momentáneamente interrumpida en el último verso de aquel y al punto reanudada en el que le sigue, a la manera de un monólogo inacabable: “Y si permites, vida, que me espere...” (*PdS* 455); “Y en lugar de rabeles, sordas yeles...” (*PdS* 470); “Y quería ser árbol. La llanura...” (*PdS* 479); “Y siempre la llanura, la llanura...” (*EU* 588); “Y a la postre, en mi fin, postrimería...” (*SD* 642); “Y decimos “mañana”, con desgana...” (*E* 702).⁸

⁷ “El soneto es una composición grave y gallarda de un solo concepto, tratada con cierto y determinado número de versos”, escribe Cascales (*Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa Calpe, 1975, p. 251).

⁸ “...Y como te desdoblas, y tu adjunto...” (*PdS* 500); “...Y, sí, se puede no vivir, se puede...” (*PdS* 509); “...Y, ¡para siempre ya!, caricatura...” (*PdS* 529); “...Y procura eludir el laberinto...” (*PdS* 538); “Y, ya chusco individuo... en dos mitades...” (*EU* 567); “Y la vida futura, que no tiene...” (*EU* 568); “Y no es acedo el vino; no es del mosto...” (*EU* 582); “...Y todavía aliento y me consiento...” (*SD* 667). A ellos hay que añadir el romance *D* 443, así como los sonetos *PdS* 497 y 513 (sendos fragmentos de un testamento ológrafo y una carta). Nuevos ejemplos de esta tendencia, ya en otros metros, se hallan en su producción de preguerra (*DPE* 24, *DPE* 29, *IS* 75, *CA* 118, *CA* 132, *CA* 170, *TF* 230, *TF* 245, *M* 323, *PC* 350), y, entre los póstumos e inéditos, en los romances “Y al cabo de cinco días” e “...Y se vio entonces, cativa” (*Preciada, la Pisa Bien*, ff. 22-23 y 29, respectivamente), además de la décima de 1949 “...Y se quedará desierta” (*Cpi*, núm. 37), y el soneto “...Y te malbarató, caro Rivera” (*Cpi*, núm. 38). Tal proclividad no está del todo exenta del engolamiento que Juan Ramón Jiménez observa al mismo propósito en Saint-John Perse: “Perse, en cambio, construye mosaicos de palabras bellas, y es bíblico. La Biblia es magnífica, pero los bíblicos son tremendos, cargantes. No tiene sentido copiar la Biblia. Perse lo hace, y es de esos poetas que empiezan los versos con y mayúscula: *Y vinieron los vientos...*” (Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 1958, p. 97). No es sin embargo Domenchina ingenio que tienda como León Felipe a la letanía.

Cada soneto constituye una concreción, un respiradero de ese pulso esencial, infinito y único, cuya cadencia monótona se deja sentir a lo largo y ancho de la poesía domenchiniana compuesta en México, como expresión más genuina de su ser. Y todo ello (equilibrio, condensación, recato, consuelo existencial...) propiciado por el universo métrico de los catorce versos. De no haber existido ya un modelo con semejantes características, presumiblemente Domenchina se lo habría tenido que procurar. Pero el soneto posee amplio rodaje en nuestra lírica, el poeta conoce bien esa tradición y sabe lo que hace cuando se suma a ella.⁹

El potencial del soneto, paradigma de cómo “una forma es fecunda en ideas”, es enorme.¹⁰ Su riqueza lo es de variaciones sobre la idea única del desarraigo, en este caso. Hay poetas en que es difícil saber si es el ritmo el que engendra la idea o viceversa; en Domenchina se diría que es la idea la que produce el ritmo y este, a su vez, la imagen. Durante dos decenios, Domenchina se consagra a la tarea de explorar ese potencial. Supera el cuarto de millar la cifra de los sonetos salidos de su pluma que conocemos. En tantos versos hay ocasión para muchas idas y venidas, para desandar caminos errados y llegar muy lejos en el dominio de una forma métrica. Como sonetista, Juan José Domenchina seguramente no tiene parangón entre los poetas españoles de su tiempo, y puede medirse sin menoscabo con los mejores de cualquier época. La experimentación domenchiniana posee sin embargo sus límites, bien sentados desde el comienzo, los cuales coinciden, aunque no de modo expreso, con las tres condiciones formula-

⁹ Entre sus modelos clásicos, destaca Domenchina a Quevedo y a Lope de Vega, así como “la pasmosa claridad del anónimo ‘No me mueve, mi Dios, para quererte’ y la radiante perfección humana de los ejemplos que nos legó Francisco de la Torre” (prólogo a *El extrañado*, OP II, p. 304). Entre los modernos, afirma que “Juan Ramón escribe no pocos verdaderamente espirituales. A Antonio Machado se le antoja [...] un *molde barroco*. Ninguno de los que escribió logra categoría de dechado. Rafael Alberti y Dámaso Alonso alcanzan plausibles tentativas e inolvidables logros, pero estos no superan lo mejor de su obra. Gerardo Diego nos da, en ‘El ciprés de Silos’, un esbelto y lineal paradigma. Y es justo decir que, entre los españoles relativamente mozos de hoy, algunos descuellan, como el aventajado Rafael Morales, en la consagración del soneto” (*ibid.*, pp. 304-305).

¹⁰ P. Valéry: “Rien, en littérature, n’est plus propre que le sonnet à opposer la volonté à la velleité, à faire sentir la différence de l’intention et des impulsions avec l’ouvrage achevé; et surtout, à contraindre l’esprit de considérer le *fond* et la *forme* comme des conditions égales entre elles. Je m’explique: il nous enseigne à découvrir qu’une forme est féconde en *idées*, paradoxe apparent et principe profond d’où l’analyse mathématique a tiré quelque partie de sa prodigieuse puissance” (“Degas et le sonnet”, *Degas, danse, dessin*, París: Gallimard, 1965, p. 137).

das por Cascales (gravedad, unidad y número fijo de versos). Domenchina no hará nada que desvirtúe la forma prístina del metro. En cuanto a lo último, si no tuvo reparos en escribir una “décima” de doce versos (*D* 408) o una undécima (*EU* 615), en ningún caso alterará en el soneto la cifra clásica de los catorce versos, a pesar de que no le hubieran faltado precedentes ilustres a los que acogerse de haber emprendido esa vía, así como tampoco otros menos recomendables: ni el soneto con estrambote, de noble alcurnia, ni el doblado, carente de tradición en la lírica hispánica, ni el trunco, practicado por ejemplo por Darío en *Cantos de vida y esperanza*, se registran en su obra poética. Afortunadamente, Domenchina llegó maduro a este metro, ahorrándonos, no ya ejercicios a la manera del Góngora petrarquista de mocedad, que hubieran sido bien recibidos, y que a su modo no le faltan, sino algo mucho menos plausible, determinado por el momento en que comienza a escribir: las secuelas de la fiebre modernista. Supo el poeta escapar a la trampa del filoneísmo revejido que como herencia del modernismo posee a la literatura de los primeros decenios del siglo. “El modernismo —que produjo una trivial sarta de sonetos en serie— pasó por el mío sin afectarle”, nos dice en *El extrañado*.¹¹ Lo cual es cierto. No se busque parentesco con la retahíla modernista, pues nada tiene que ver con ella, a la unidad de fondo existente entre sus sonetos a que nos referimos más arriba; el soneto seriado, en las escasas ocasiones en que Domenchina lo practica expresamente, es con intención chusca o irónica.¹² Ni siquiera a la consabida tentación del soneto alejandrino cederá más que en contadas ocasiones, por lo común —e ignoramos si es casual— como introito de un libro y una etapa: en 1917, al comienzo de su primer poemario (*Del poema eterno*, núms. 1-5), seguramente por influjo directo de la poesía francesa, y en 1942, en la composición que abre *Destierro*, primera entrega mexicana (*D* 380). (Lo cual no deja de ser llamativo, teniendo en cuenta que en ninguno de tales libros el inicio tetradecasilábico se compadece con lo que le sigue; la facilidad con

¹¹ *OP* II, p. 304.

¹² Los sonetos 497, 498 y 499 de *Pasión de sombra* constituyen un “Testamento ológrafo” no exento de humor, con unidad reforzada por la identidad de la rima; los núms. 513, 514 y 515 del mismo libro se designan en el primero como “Fragmentos de una carta”; sendas versiones, complementarias, de otra epístola, en este caso matritense, son los núms. 519 y 520, también de *Pasión de sombra*. En *Exul umbra* se complementan asimismo entre sí los sonetos burlescos 586 y 587, “A un hombre pequeño” y “A un hombre pequeño (Vuelta)”, que además presentan igual consonancia aunque con distinta disposición en los tercetos. También en *El extrañado* comparten asunto y rima los dos dedicados a Miguel de Unamuno (núms. 716 y 717).

que Domenchina se desentiende de las catorce sílabas convierte a tales poemas en dudosas cartas de presentación. No parece Domenchina autor al que preocupe en exceso la organización interna de sus obras). A ellos hay que añadir el soneto “Angustia del crepúsculo”, escrito durante la guerra y publicado por vez primera en el núm. XXIII de *Hora de España* (noviembre de 1938), que se recoge en la antología *Poesías escogidas (1915-1939)* (PE1940 375). Todos ellos —los primeros acaso sencillamente por inmadurez— producen la impresión de que el sonetista no se encontrara cómodo en el alejandrino, metro que sin embargo había manejado con fluidez en las *Elegías barrocas* o en *La corporeidad de lo abstracto*. Carece de la eufonía a que nos tiene acostumbrados el Domenchina de posguerra un verso como

El esquema perfecto es la llama: su lumbre
(D 380, v. 6),

anapéstico (o dactílico con anacrusis) impecable en el que disuena la rima parónima en medio de cada hemistiquio, o

el esqueleto, sobria rectitud, lo rellena
(*Ibid.*, v. 9),

secuencia donde el relleno es más bien el pronombre forzado por la prolepsis del complemento directo, con torpeza impropia de quien hace mucho que dejó de ser el inexperto jovenzuelo de *Del poema eterno*.¹³ En el origen de la aparente ametría que tales versos confieren a un soneto por lo demás armonioso acaso se sitúe la intención de evitar la tradicional división del alejandrino en dos hemistiquios iguales por obra de la cesura intensa, y de combatir mediante una mayor flexibilidad sintáctica la machaconería propia del metro. Si en su etapa feísta el poeta no sólo no había rehusado, sino que se había servido abiertamente del soniquete repetitivo del alejandrino, con designio no exento de sorna en más de un caso (por ejemplo en el seudosoneto “El fervor”, CA 84, o en los núms. 101 y 110 del mismo libro), a partir de la guerra se le vuelve intransitable. El verso que transcribimos en primer lugar es en este sentido sólo un conato a medias de ruptura, pues la

¹³ En el ejemplar de *Destierro* que Domenchina dedicó a su esposa el pronombre *lo* aparece tachado —no sabemos si por mano suya—, lo que no soluciona precisamente el problema pero lo pone en evidencia.

pausa sintáctica fuerte desplazada del eje de simetría del verso convive aún con la cesura clásica que no admite sinalefa en la séptima sílaba, y que nos encontramos en algún otro lugar del mismo poema. En el segundo, el obstáculo ha sido salvado gracias al oportuno uso de una aposición, con la que se consigue retardar la cesura hasta la décima sílaba y alterar así su carácter. El autor ya no está para ramplonerías ni estridencias. Imagínese cómo sonarían al severo y añorante Domenchina de los años cuarenta las gélidas cuaterna vías que por entonces otro español exiliado, Herrera Petere, dedica a Madrid en un poema que dista tanto de la épica a la que pretende elevarse como del lirismo contenido con que Domenchina canta a su ciudad natal.¹⁴

Sólo una vez, muy tardíamente, ejercitará Domenchina otro soneto de sabor modernista, el eneasílabo (E 708, del 28 de mayo de 1956, publicado en 1958). Un sonetillo heptasílabo de *Margen* (núm. 321), de 1933, y los octosílabos de *Poesías escogidas 1915-1939*, núm. 379, de la dedicatoria de *Perpetuo arraigo* (núm. 619) y del núm. 705 de *El extrañado* completan, en 1940, 1949 y 1958 respectivamente, la escueta lista de excepciones, si prescindimos de la poesía póstuma. (En especial, los dos contenidos en *El extrañado* desdican en el cuerpo del libro por esa hipometría, aunque no por su asunto, rompiendo un tanto la armonía de la obra sin que conozcamos las razones que movieron al poeta).¹⁵

ENDECASÍLABO

El resto son endecasílabos. En la línea más ortodoxa, es el endecasilábico el soneto en que Juan José Domenchina se siente a sus anchas. Casi todos son obra de plenitud, como indicamos: curiosamente, antes de 1936 el autor ejercitó con largueza su otra estrofa preferida, la décima, pero en el soneto

¹⁴ José Herrera Petere, *Rimado de Madrid*, México: FOARE, 1946. La comunidad en algún motivo con la poesía domenchiniana nos permite comprobar lo que va de un autor a otro. Compárense los versos del *Rimado de Madrid*: “Del Guadarrama helado, la inhumana blancura / como mortal ceniza bajaba de la altura. / Las luces se esfumaban tras fantasmal albura. / Al disolverse el pueblo concluyó la aventura” (ed. cit., p. 10), con los consagrados por Domenchina al propio Guadarrama en el “Apunte” de *Pasión de sombra*: “¡Radiante frío de diamante: enero...!” (núm. 517).

¹⁵ También los *Sonetos* de Torres Bodet, publicados en 1949 (México: Gráfica Panamericana) en una cuidada edición que hubo de conocer Domenchina —y con la que *El extrañado* guarda alguna similitud tipográfica—, intercalan junto al endecasílabo dominante dos sonetos octosilábicos (pp. 18 y 116) y uno en eneasílabos (p. 36).

clásico, que con el tiempo llegaría a serlo todo para él, se limitó tan sólo a probar mano (CA 173, 174; TF 220, 221, 239, 240, 241, M 310); acaso percibiera que lo que por aquellas fechas tenía que decir no acababa de cuajar en ese molde (aunque su composición favorita en ese momento es precisamente un soneto de *El tacto fervoroso*, “Luz abstracta”, núm. 241, donde da salida al escepticismo ante el lenguaje que hemos destacado como inquietud dominante de su mundo poético).

Domenchina ha legado a nuestra lengua un repertorio de hermosos endecasílabos de variada construcción acentual, en empleo —salvo excepción— polirrítmico, según el uso común, y con una frecuencia de los distintos tipos también similar a la normal (predominio del heroico entre los endecasílabos *a maiore* y del yámbico en los *a minore*; raro empleo del dactílico entre estos últimos).¹⁶ He aquí algunos ejemplos, por orden topográfico en cada modalidad, tomados solo de los sonetos:

a] *A maiore*:

1) Enfático: “...fuga de corto alcance alicortado...” (PdS 464, v. 13); “Húmedo el aire tiembla y brinca el trino...” (SD 654, v. 5); “...doble, como mi muerte, enajenado...” (9Sy3R 682, v. 11); “...¡pide una eternidad esclarecida!” (9Sy3R 683, v. 8); “Ya se me pone el sol, caduco, laso” (E 718, v. 9).

2) Heroico: “¡Cenizas de mi voz, que no persuaden!” (PdS 466, v. 9); “Corriente por de dentro, soterraña...,” (SD 630, v. 1); “Mi boca, sangre tensa en celo hirviente...,” (SD 641, v. 1); “...el polvo, puesto en pie, de mi caída” (*ibid.*, v. 11); “...tu vida, de hombre en vilo, mal suspensa” (SD 651, v. 8); “...venir desde mi cuna hasta mi muerte” (SD 672, v. 14); “Sañuda la dicción y honda la pena...,” (9Sy3R 680, v. 1); “Tu voz, zapa en la sombra, nos advierte...” (*ibid.*, v. 3); “...las cimas de unos montes nunca hollados” (E 704, v. 10).

3) Melódico: “Este sol de agonía descolgada” (PdS 553, v. 14); “Es el mar, siempre fiel a su amargura...,” (SD 633, v. 1); “Vuelva al polvo ese barro que te esquivo...,” (SD 644, v. 9); “De la tierra amarrada, a los arcanos...” (SD 663, v. 1); “...la oquedad polvorienta de las cosas” (SD 667, v. 14); “Vas haciendo tu muerte con tu vida...” (9Sy3R 686, v. 1); “Esta espalda de Dios

¹⁶ Afirma C. G. Bellver que “Domenchina gusta del endecasílabo sáfico con el acento en la cuarta y en la octava sílaba y, en particular, de ese que tiene el acento en la cuarta y sexta sílabas” (*El mundo poético...*, ed. cit., p. 178), pero ello no es específico de nuestro autor, sino que vale para la generalidad de los poetas de nuestra lengua, por lo que la observación no es muy relevante. Que Domenchina sintiera, como pretende la misma estudiosa, “especial predilección por el llamado endecasílabo melódico” (*ibid.*, p. 178) está por demostrar.

gravita, inmensa...,” (E 703, v. 1); “Y mi voz, a lo lejos, empañada” (E 706, v. 14); “...empezar a vivir cuando me muero” (E 719, v. 14).¹⁷

b] *A minore*:

1) Puro (acento constitutivo en la 4ª sílaba, y cinco átonas entre 4ª y 10ª): “Avanza, sordo, con mi pesadumbre...” (SD 626, v. 1).

2.1) Yámbico o sáfico en sentido amplio: “Huyendo, al filo de mi vida ardiendo...,” (EU 569, v. 1); “...un alma al fuego de su tierra asida” (SD 629, v. 14); “...desde una fosa, con mi voz de España” (SD 630, v. 14); “...la intacta lluvia de una nube presa” (SD 661, v. 4); “...la gloria ilesa de tu amor herido...” (E 695, v. 14).

2.2) Sáfico en sentido estricto: “...limpio en el tiembla de la luz caliente...” (EU 589, v. 8); “Sufre el yacente en su quietud la ofensa...” (E 703, v. 5); “Densa es la sombra de la angustia, densa...” (*ibid.*, v. 9).

2.3) Yámbico a la francesa: “Y lo que soy —mi muerte— voy viviendo” (E 697, v. 14); “...como un raudal de luz en mi garganta” (E 698, v. 14).

3) De gaita gallega:

Altas las casas, ¡qué vagas se alzan
bajo los arcos arcaicos, presagio!
Llueve noviembre su muerte, solemne.
Melancolía de vidas occiduas.

(M 310, vv. 1-4)

El soneto a que pertenecen estos últimos cuatro versos, de la etapa experimental de preguerra, mantiene en el cuarteto y tercetos que no transcribimos el endecasílabo gallego-portugués y el artificio de la asonancia interna, siendo tanto por la monorritmia como por el *tour de force* de la rima ejemplo de lo que Domenchina repudiará en su madurez.

CONSONANCIAS

Así pues, y recapitulando lo dicho, de las tres posibles variaciones que desde el punto de vista técnico presenta el soneto (número de versos, tipo de verso

¹⁷ Un lugar donde a Domenchina le ha fallado algo el oído: “Su mujer es muy joven y muy hermosa”, v. 11 de PdS 520. La conservación del autógrafo demuestra que la hipermetría (o forzado triptongo en la novena sílaba de este endecasílabo melódico) no se debe a error de imprenta (cf. ms. 22.261/3 BNM).

y rima), Domenchina prescinde de la primera, la más osada y la que más radicalmente puede llegar a alterar la naturaleza del metro (no en vano, de las tres es la única que, como veíamos, aparece en la definición de Cascales). A la segunda, favorita de los modernistas, sólo le presta la atención necesaria para no salirse de los esquemas clásicos. Es, pues, en la última en la que se permite mayores audacias; la rima constituye el elemento más característico de los sonetos domenchinianos, en dos modos: en cuanto a la calidad del sonido, por el predominio de la consonancia pobre; en lo que se refiere a su número, por la tendencia a reducirlas a dos, prolongando en los tercetos las empleadas en los cuartetos.

Excepcional es en esta obra poética la aparición de sonetos sin rima (PE1940378, PdS 483 y 484), e inexistente el soneto asonantado (consideración aparte merece, como veíamos, el raro juego de asonancias interiores empleado en el núm. 310 de *Margen*): no complace al autor diluir excesivamente la eficacia sonora de la rima, y acaso por la misma razón tampoco abundan en su poesía los sonetos con un número elevado de consonancias (únicamente el soneto alejandrino “Angustia del crepúsculo” antes mencionado, anterior a la llegada del poeta a México, alcanza la cifra de siete a costa de sacrificar la trabazón sonora entre los cuartetos).¹⁸ Pero de igual modo evita Juan José Domenchina el extremo contrario: el empleo de la rima cara, oropel inservible para el poeta desterrado a quien importa más el alma que los respetos humanos. Las consonancias más rebuscadas tienen siempre en la poesía domenchiniana cierta intención peyorativa, satírica o burlesca, o bien festiva, pero subsidiaria en cualquier caso, y surgen en los pocos momentos en que el poeta se distrae de su ocupación esencial: *-ucha*, en PdS 508, en palabras como *paparrucha*, *larguirucha*, *achucha*, *pachucha*, etc., que lo dicen todo acerca del cariz del poema, mofa de un actor; *-ozna*, en las formas verbales *rozna* y *vozna* de otro soneto satírico (EU582); *-isco*, en la todavía más ácida invectiva que abre la sección de *Exul umbra* titulada “La vida acerba” (núm. 579); *-eque*, para un autorretrato caricaturesco (PdS511); *-upa* e *-igia*, en un desenfadado “Dibujo” de una morena metida en carnes (PdS 536) que fuerza al poeta a ponerse en clave helénica y rimar, como vimos, *Estigia* con *Calipigia* (vv. 11 y 14); *-unga* (*calunga*, *chunga*, *sandunga*) en el núm. 514 de *Pasión de sombra*, con pretensión similar al anterior; *-ija*, para no desmerecer con los ya de por sí nada espontáneos eneasílabos del soneto núm. 708 de *El extrañado*. Refinamiento inusitado en la etapa mexi-

¹⁸ PE1940375, con rima ABBA CDDC EFG EFG.

cana a la que pertenece es asimismo el del soneto “Ya tiene húmedos tallos el albor” (*SD* 655), agudo en su integridad, o la presencia de esdrújulos en posición de rima (-órridas, *PdS* 513; -ónico, *PdS* 526), residuo de la etapa anterior. Tampoco la rima intensa, empleada por ejemplo en el soneto 552 de *Pasión de sombra* (*resentimiento, conocimiento, pensamiento, sentimiento, remordimiento*, en vv. 4, 5, 8, 10 y 14) tiene carácter de norma.

Ajeno por igual al dulce señuelo del verso blanco o asonantado como a los preciosismos acústicos, Domenchina se mueve en una zona intermedia: la de la consonancia humilde, incluso trivial, sin ademanes, a tono con la discreción de su poesía. Veíamos anteriormente cómo el poeta no gusta de propalar su dolor; por lo mismo, rehúsa la exhibición de facultades. Su maestría en los años cuarenta y cincuenta es tal que puede permitirse sin rubor lo que en otros sería motivo de censura: la rima pobre, paupérrima en ocasiones, que vedan las preceptivas. Al poeta cargado de días y de versos no hay que pedirle melindres de manual. Lo que en el principiante sería insipiencia o impericia, en él es designio. Domenchina (el Domenchina maduro) emplea sin empacho consonancias comúnmente vitandas por su facilidad, no como confesión de una derrota, sino con voluntad de estilo, indagando a conciencia en las posibilidades de ese recurso, y tras haber pasado por el contrario. A partir de la guerra, el autor no busca ya sorprender a nadie, sino reconocerse a sí mismo en una lengua y una forma métrica progresivamente depuradas de excentricidades, de las que ha sido aventado, como del alma del poeta, todo lo no esencial, y en las que suena lo único que queda cuando eso se produce:

Es que... la muerte suena en mi soneto
cuando no escurro mis escurriduras
de retórico en blandas imposturas
y, ya abstracción de vida, me concreto.
(*EU*566, vv. 5-8)

En el soneto domenchiniano, arte de postrimerías, “la muerte suena”, y es que ha sido mondado de añadiduras como el propio esqueleto, inquiriendo la expresión descarnada y total:

Es que... acendré, saldando conjeturas,
todas mis convicciones, sin respeto
humano, en frases, como el alma, duras,

diciéndome del todo, por completo.
 ...Es que... me descarné, ya en mis oscuras
 postrimerías, como mi esqueleto.
(Ibid., vv. 9-14)

Así, las restricciones comunes en materia de rima se tornan objeto de la curiosidad del poeta, y por ejemplo podemos encontrarnos en sus sonetos un mismo vocablo repetido con idéntico valor en posición de rima, o —poniendo en evidencia el carácter deliberado de la técnica— incluso más de uno en un mismo poema, como sucede en el núm. 589 de *Exul umbra*, donde las palabras reiteradas en esa posición son nada menos que cuatro (“transparente”, “amarilla”, “exactamente”, “Castilla”).¹⁹ La repetición solo en algunos casos viene justificada por la poliptoton.

En ocasiones, son más de dos los versos que rematan igual: apoteosis de ese recurso es el empleo de la palabra “paso” en siete de los catorce finales de verso del soneto 493 de *Pasión de sombra* (y la palabra aún aparece en otras posiciones); tres veces hallamos nuevamente “paso” en la rima del poema 496 del mismo libro, y otras tres los vocablos “tiene”, “sea”, “muerte” y “mío” en “Caída a fondo” (*SD* 631), “El mar” (*SD* 633), “Vela, vela por ti...” (*E* 697) y “Árboles, prados...” (*E* 706), respectivamente.

¹⁹ Por su número constituye un ejemplo extremo de recurrencia, en el que la repetición además excede el marco de la palabra, extendiéndose al sintagma en una ocasión (“de Castilla”, vv. 6 y 14), y a una unidad sintáctica superior al verso en otra (“...ni amarilla / ni azul: azul de oro exactamente”, vv. 3-4 y 12-13). Ejemplos de repetición de tres palabras en rima tenemos en *PdS* 512 (“pared”, “red”, “ved”); *SD* 633 (“amargura”, “mareta”, “sea”), 638 (“escucha”, “lucha”, “sentidos”); *E* 692 (“luna”, “cuna”, “rama”), 708 (“llanura”, “lija”, “cobija”, las dos últimas con sentido distinto). De dos: *PdS* 496 (“paso”, “camino”), 516 (“duda”, “desnuda”), 522 (“tenía”, “España”), 537 (“voy”, “estoy”); *EU* 566 (“esqueleto”, “duras”), 572 (“vivas”, “nada”); *SD* 631 (“tiene”, “vida”), 667 (“cosas”, “pensamiento”), 669 (“día”, “siendo”); *9Sy3R* 680 (“pena”, “llena”), 686 (“vida”, “quema”), 688 (“amarilla”, “solitaria”); *E* 694 (“veo”, “creo”), 697 (“muerte”, “viviendo”), 706 (“mío”, “río”), 710 (“tranquilo”, “espejo”). De una: *D* 386 (“vida”); *PdS* 467 (“nunca”), 471 (“sentido”), 485 (“viento”), 493 (“paso”), 504 (“nada”), 505 (“inmóvil”), 533 (“vivo”), 541 (“sombra”); *EU* 564 (“nada”), 595 (“siesta”); *PA* 620 (“lado”); *SD* 628 (“mismo”), 630 (“tierra”), 644 (“piensa”), 646 (“camino”), 647 (“desierto”), 648 (“presente”), 654 (“camino”), 668 (“nada”), 671 (“pena”); *9Sy3R* 682 (“mío”), 684 (“sido”), 685 (“siento”), 687 (“tanto”); *E* 695 (“clara”), 698 (“tanta”), 702 (“mañana”), 704 (“quieren”), 705 (“va”), 709 (“vida”), 713 (“boca”), 718 (“ocaso”), 719 (“diste”). Obsérvese que casi todas son palabras relevantes en la cosmovisión domenchiniana, y que alguna se repite en más de un poema, como “vida” (*D* 386, *SD* 631, *9Sy3R* 686, *E* 709), “lado” (*PdS* 488, 500, 545; *PA* 620), “camino” (*PdS* 496, *SD* 646, 654), “nada” (*PdS* 504; *EU* 564, 572; *SD* 668) o “paso” (*PdS* 493, 496).

Para mayor delito, la rima repetida es ocasionalmente una palabra comodín. En los versos 2 y 14 de “Las ruinas” (*SD* 667) leemos:

un vivir como al margen de las cosas.
[...]
...la oquedad polvorienta de las cosas.

El efecto es más intenso cuando las voces repetidas no están distanciadas:

No, nada que fue intento claro, nada
que quiso ser, que pudo ser, se anega
del todo en sombra para siempre, en nada,

reza el primer terceto del núm. 572 de *Exul umbra*, que ya transcribimos por extenso más arriba, a propósito del platonismo del poeta;²⁰ en él la palabra clave es la que rima consigo misma en el espacio de tres versos, y además —como sucedía en ejemplos anteriores— aparece en otros lugares del verso. También puede ocurrir que un soneto empiece y termine con las mismas cadencias:

La desesperación es amarilla.
Desesperadamente solitaria...
[...]
...de Castilla, mi adusta y amarilla
tierra fuera de sí, tan solitaria...
(9S_y3R688, vv. 1-2 y 13-14)²¹

Más conforme con el uso admitido, la palabra repetida en posición de rima es a veces un término homónimo:

Mis plantas, estas plantas de impreciso
paso sin huella, errantes por el suelo...
Ayer anduve firme, y hoy no suelo

²⁰ *Supra*, p. 32.

²¹ Es asimismo el caso del soneto de *El extrañado* “Estar —lo sabes y lo sé...” (núm. 701): las palabras-rima de los versos 1 y 2 (“tranquilo” y “espejo”) se repiten, en el mismo orden, en el 13 y 14.

sentirme las pisadas cuando piso.
(*PdS* 464, vv. 1-4),

o un mismo lexema con diversa categoría gramatical, como en el caso del sonetillo “Áspera, fosca...”, donde la dificultad estriba en emplear no una sino dos veces tal recurso, en palabras que además riman entre sí (*lija* y *cobija*):

Viandante, la tierra te lija
los pies. Ni una sombra cobija
el celo de tu calentura.
[...]

...Se te empapará la cobija.

Pero, al mojarse la llanura,
no te raspará con su lija...

(*E* 708, vv. 2-4 y 11-13)²²

La reiteración puede incluso traspasar el límite de la palabra, y afectar a un sintagma. En el ejemplo que transcribimos, se refuerza además por la epanadiplosis del primer verso:

Paso a paso, el camino; paso a paso,
tu sombra, que duplica en tu mirada
su inanidad difícil, deslizada
—junto a ti y contra ti— de paso a paso.

(*PdS* 493, vv. 1-4)²³

²² Con la homonimia de “suelo” juega igualmente la rima de los vv. 1 y 9 de “Humana oración” (*SD* 636); otras hallamos en “venga” (*PdS* 455) y “cerca” (*SD* 634). Casos de variación morfológica hay en *PdS* 471 (“sentido”), *SD* 632 (“paso”), *SD* 661 (“presa”).

²³ En el mismo soneto se repite además la construcción “a medio paso” (vv. 5 y 9). Otros ejemplos: “que me tenga” (*PdS* 455, vv. 3 y 11), “tu paso” (*PdS* 496, vv. 1 y 8); “no sé nada” (*PdS* 504, vv. 4 y 9), “sin motivo” (*PdS* 533, vv. 3 y 12), “sin envite” (*PdS* 545, vv. 3 y 14), “mi esqueleto” (*EU* 566, vv. 1 y 14), “ni amarilla”, “de Castilla” (*EU* 589, vv. 3 y 12; 6 y 14); “entre las mieses” (*EU* 595, vv. 2 y 14); “la marea” (*SD* 633, vv. 7 y 12), “de las cosas” (*SD* 667, vv. 2 y 14), “está siendo” (*SD* 669, 2 y 14), “sin pena” (*SD* 671, vv. 3 y 14), “la pena” (*9Sy3R* 680, vv. 1 y 13), “la luna” (*E* 692, vv. 1 y 14), “la llanura” (*E* 708, vv. 1 y 12), “que no digo” (*E* 710, vv. 2 y 14), “de tu boca” (*E* 713, vv. 3 y 14), “me diste” (*E* 719, vv. 1 y 13). Por las indicaciones del número de verso puede comprobarse la tendencia de este recurso a constituirse en epifonema.

Solo las dos sílabas iniciales y la modalidad oracional difieren en los vv. 7 y 14 de un soneto fechado el día anterior:

por ser hombre, mortal de voz divina...,
[...]

¡Tú eres hombre, mortal de voz divina!
(PdS 491)

Y a modo de estribillo, la identidad lo es del verso entero en algún otro poema: “Y en lugar de rabeles, sordas yeles...” (PdS 470, vv. 1 y 14); “...ni azul: azul de oro exactamente...” (EU 589, vv. 4 y 13); “Huele a verano ya, suena a verano...” (SD 657, vv. 1 y 12); “Es el mar, siempre fiel a su amargura” (SD 633, vv. 1 y 9). Endecasílabo este último arraigado en la subconsciencia de Domenchina pues, como sabemos, ya aparece en el soneto 574 de *Exul umbra*, “(La canción)”. Una sola es, en efecto, la canción que continuamente acude a sus labios.

La tendencia de esta poesía a la agudeza arrastra otro modo de rima que las preceptivas proscriben, pero que en Domenchina es inherente a su concepción del lenguaje poético: el empleo de dos o más palabras de la misma raíz, con distinto prefijo. La igualdad fónica a partir del lexema proporciona la identidad necesaria para la rima y la unidad de sentido; la discrepancia fónico-semántica que aporta la distinta prefijación permite el concepto. No es más que un caso particular del fenómeno que estudiamos en el capítulo anterior; espaciosísimo es el campo del ingenio —si se nos permite *cascalear* una vez más, con afición dieciochesca—,²⁴ y constantes, como vimos, las incursiones del poeta en él. Al tratar más arriba el tema del amor mencionamos un soneto de *Pasión de sombra* que glosa con aire de justa cancioneril dos versos de Garcilaso de la Vega (“Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere...”, “y así, diverso entre contrarios, muero”). El poema es modelo por partida triple de la técnica a la que aquí nos referimos:

Y si permites, vida, que me espere
más, y que, al ir a lo que puedo, venga
de donde no iré nunca, y que me tenga
donde nunca me tuvo quien me quiere,

²⁴ “...Que el ingenio es un espaciosísimo campo”, recuerda el ilustre Licenciado en sus *Tablas poéticas* (ed. cit., p. 252).

permíteme también que no me entere
de cuanto en mi camino sobrevenga
y que en mis soledades me sostenga
este morir perpetuo que me hiere.

Si estoy en mi pasado, que se venga
de mi pasar; si voy, por donde fuere,
sin tener nada mío que me tenga,

no permitas que al cabo desespere,
y que, como de burlas, se entretenga
el que, *diverso entre contrarios, muere*.

(PdS455)

Era preciso transcribirlo entero. Dejando de lado las numerosas recurrencias internas que ahora no nos ocupan —construidas especialmente sobre la base de los verbos *tener* e *ir*—, obsérvese que el peculiar artificio de esta composición consiste en el desarrollo por medio de prefijos de las respectivas formas verbales con que concluyen los tres primeros versos (“espere”, “venga” y “tenga”): la primera atrae el antónimo “desespere” (v. 12); la segunda, el intensificado “sobrevenga” (v. 6), aparte del homónimo del v. 9; la tercera, que vuelve a repetirse en v. 11, arrastra no una sino dos nuevas formas derivadas análogamente por la anteposición de sendos prefijos: “sostenga” (v. 7) y “entretenga” (v. 13). Difícilmente cabe pedir más. No se trata, sin embargo, de un ejemplo aislado, aunque sí de los más complejos, por haber conseguido combinar en un mismo poema la multiplicidad de raíces que son objeto de variación y la de prefijaciones sobre un único lexema. Lo habitual es encontrar ambos procedimientos por separado, o en menor grado de intensidad. Hasta cuatro lexemas distintos, los de las rimas de los cuatro primeros versos, están implicados por ejemplo en el poema 558 de *Pasión de sombra*, cada uno de ellos con un solo correlato (“tacto” / “intacto”; “uso” / “desuso”; “puso” / “impuso”; “acto” / “entreacto”); la limitación a dos del número de consonancias traba aún más los elementos entre sí y aumenta la dificultad. En el extremo contrario, cuatro —o, si se quiere, cinco— son también las variaciones sobre un mismo vocablo que hallamos en posición de rima en el soneto 557 del mismo libro: “puesto” (que aparece dos veces, una como participio y otra sustantivado), “supuesto”, “interpuesto”, “depuesto”; con la misma palabra

²⁵ Cf. *supra*, p. 144.

juegan, como ya vimos, las rimas del núm. 542: “puesto” (2 veces), “traspuesto”, “supuesto”, “interpuesto”.²⁵ No es el único término fetiche del autor; al menos en tres casos, atendiendo sólo a los sonetos, encontramos la palabra “día” rimada con “mediodía” (D 383, PdS 461, PdS 522). Como se ve, el procedimiento empleado no siempre es la derivación, sino en ocasiones la composición: “roja” rima con “Barbarroja” en el poema 468 de *Pasión de sombra* (vv. 4 y 8); “agudo” con “peliagudo” en el 491 (vv. 5 y 9); etc. Tampoco falta algún caso de homofonía: “boca”, que aparece en dos finales de verso del poema “Ay dolor de la carne...” (E 713, vv. 3 y 14), rima en él con “desboca” (v. 7), pero también con “convoca” (v. 12). Menos frecuentes son los lugares en que el parentesco gráfico no se corresponde con el etimológico (“coro” / “deco-ro”, EU 578, vv. 3 y 7); ocasionalmente se produce también el fenómeno inverso, la relación etimológica que no se traduce en una completa identidad gráfica: “filo” / “hilo” (SD 636), “hilo” / “contrafilo” (E 701), “a fondo” / “ahondo” (SD 662). Y a veces, la igualdad es semántica, como sucede con “sino” y “destino”, empleados como rima al menos en dos sonetos, el 496 de *Pasión de sombra* y el 646 de *La sombra desterrada*, este último en versos consecutivos.²⁶

Tampoco rehúsa en posición de rima esa especie de agudeza que a juicio de Gracián es la más popular y está al alcance de cualquier ingenio: la paronomasia, “en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil”.²⁷ “pisada” / “pasada” (PdS 493); “solidaria” / “solitaria” (PdS 521); “ocaso” / “acaso” / “escaso” (PdS 527); “alabanza” / “balanza” (SD 645); “despegados” / “desplegados” (E 704)..., varias de ellas asimismo en versos conti-

²⁶ Otros ejemplos de las técnicas más comunes de rima, por orden topográfico: *sos-tienen / contienen; vienen / avienen* (D 382); *vientos / aspavientos; risa / sonrisa* (PdS 457); *nombre / renombre / sobrenombre* (PdS 469); *punto / contrapunto* (PdS 501); *tiene / sostiene* (PdS 505); *cede / intercede* (PdS 509); *trato / maltrato* (PdS 512); *tajo / destajo / atajo* (PdS 513); *cuerto / recuerdo / acuerdo / desacuerdo* (PdS 524); *cede / precede; pone / impone / dispone* (PdS 527); *pina / supina; humana / inhumana* (PdS 535); *precedido / retrocedido* (PdS 537); *tiene / contiene / entretiene; guarda / aguarda* (PdS 539); *puesto* (2 veces) / *traspuesto / supuesto / interpuesto* (PdS 542); *dicho / entredicho / redicho; diga / desdiga* (PdS 547, sólo en los cuartetos); *tiene / sostiene; viene / sobreviene* (EU 568); *corta / entrecorta / recorta; salta / asalta* (EU 571); *digno / fidedigno / condigno* (PdS 577); *siento / presiento* (aparte del ya citado *coro / decoro*) (EU 578); *saltas / sobresaltas* (EU 591); *tierra* (2 veces) / *destierra / entierra* (SD 630); *tiene* (3 veces) / *sos-tiene* (y también en rima, *sostenida y entretenida*); *viene / aviene / conviene* (SD 631); *viva / sobreviva* (SD 644); *hechos / deshechos; despechos / repechos* (SD 645); *hecha / deshecha* (SD 652); *seco / reseco* (SD 659); *hondo / ahondo* (SD 662); *cuna* (2 veces) / *acuna* (E 692); *existo / desisto / insisto / resisto* (E 694); *tranquilo / intranquilo* (E 701); *gana / desgana* (E 702); *quieren* (2 veces) / *requieren* (E 704).

²⁷ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXXII, ed. cit., II, p. 45.

guos. Combinada con el recurso anterior la encontramos por ejemplo en los cuartetos del soneto “23 de diciembre”, de *Pasión de sombra*:

He sabido —he sentido— que mi nombre
tiene un nombre, su nombre: el de mi sombra.
Porque esta —yo sin mí—, que no se nombra
con el mío, contesta a su renombre.

Por mucho que me inmute, y que se asombre
mi sombra al eludirme, más me asombra
que tal contrafigura, que se escombra
de mí, me venga a dar su sobrenombre.

(*PdS*469, vv. 1-8)

La relativa facilidad de la consonancia pobre se halla, pues, al servicio de la nada fácil técnica del concepto. La lista de infracciones al abecé de la métrica aumenta considerablemente si atendemos a las categorías gramaticales de los finales de verso, a menudo de las menos cotizadas: numerosísimos son por ejemplo los participios o adjetivos verbales que aparecen en esa posición; las rimas en -ado, -ada, -ido, -ida se cuentan entre las más habituales en la poesía domenchiniana.²⁸ Como se puede observar, no es infrecuente que una misma consonancia se repita en poemas seguidos, lo que al menos en el caso de los sonetos de *Pasión de sombra*, fechados en días sucesivos, parece apuntar hacia el poder generador de la rima: las posibles palabras-rima desechadas en

²⁸ En un recuento somero, rimas en -ado presentan los sonetos *D* 383, 387; *PdS* 454, 462, 464, 469 (también en -odo), 471, 473, 478, 480, 485, 488, 500, 503, 517, 534, 540, 541, 542, 544, 545, 548, 551, 554, 555; *EU* 570, 581, 582, 590; *PA* 619, 620, 623; *SD* 647, 651, 652, 661, 665; *9Sy3R* 682; *E* 712, 713; en -ados: *PdS* 507; *E* 704. En -ada: *D* 388; *PdS* 463, 465, 468, 492, 504, 505, 507, 510, 515, 519, 525, 532, 536, 540, 541, 553, 556; *EU* 564, 565, 572, 575, 579, 584, 594, 596; *PA* 622, 623; *SD* 668, 671; *E* 706; en -adas: *PdS* 531. En -ido: *D* 380, 381; *PdS* 456, 457, 460, 467, 471, 474, 475, 490, 503, 504, 509, 537, 539, 548, 549, 551, 555; *EU* 565, 567, 575, 576, 580, 594; *SD* 626, 627, 628, 638, 639, 653; *9Sy3R* 684; *E* 695, 703; en -idos: *SD* 635, 638, 643; *E* 714; en -ida: *D* 384, 385, 386; *PdS* 461, 464, 465, 477, 481, 482, 486, 505, 506, 507, 524, 527, 534, 538, 550, 552; *EU* 570, 580, 583; *SD* 629, 631, 635, 637, 641, 656, 658; *9Sy3R* 683, 686; *E* 693, 700, 709; en -idas: *PA* 622.

²⁹ Por ejemplo en los citados sonetos 464 y 465 de *Pasión de sombra*, del 18 y 20 de diciembre respectivamente, no es solo -ida la rima que se continúa, sino también -elo (y aún encontramos en ellos otras dos rimas próximas: -ado en el primero y -ada en el segundo). Al cabo de dos días, y tras la aparente inactividad del 19 de diciembre, las mismas consonancias siguen operativas. (La combinación -ida / -elo volvemos a hallarla al menos

un poema habrán sido la intuición germinal del siguiente o siguientes; el eco de una consonancia perdura en el oído del poeta a veces durante días.²⁹ El sonido de los sufijos participiales debía de ser especialmente grato a Domenchina, que gusta incluso de combinarlos en un mismo soneto, en ocasiones prescindiendo de otras rimas. Su favorita es la alternancia -ado / -ido:

En tus ojos insomnes, desvelado
que indagas en las sombras, has sentido
cómo llora un dolor recién nacido
con lágrimas que nunca has derramado.

(PdS471, vv. 1-4)

Las dos rimas se mantienen en el resto del soneto, al igual que sucede en los núms. 503, 548, 551 y 555 del mismo *Pasión de sombra*, por citar tan solo algunos ejemplos. Pero también hay muestras de las otras combinaciones posibles: -ado / -ada (PdS 540, 541); -ado / -ida (PdS 464, 534); -ido / -ada (PdS 504, EU 565; PA 623); -ido / -ida (PdS 467); -ada / -ida / -ados se intercambian en los sonetos 465 y 507 también de *Pasión de sombra*, el poemario más voluminoso y el más proclive al artificio en general. Desde el punto de vista no ya morfológico sino fónico, el fenómeno es solo una variante de otra característica de la poesía domenchiniana que, como la mayoría de las que venimos señalando, contribuye a su enorme coherencia interna, a la compleja correlación de todos sus miembros, en este caso en el plano acústico: la afición al empleo de consonancias similares en un mismo soneto:

Te tiene lo posible, y lo posible,
que te borra la vida, es tan endeble...
o tan mezquino, como ineludible.

Tu contextura de titán es feble
soplo de vida, réplica falible.
Ni tu dolor de sombra es indeleble,

leemos en los tercetos del núm. 524, una vez más de *Pasión de sombra*, donde el efecto conseguido en la rima por la sola disimilitud —y mínima— de las tóni-

en otro soneto, el 656 de *La sombra desterrada*, lo que tal vez sea casual, pero podría ser indicio de una especial sensibilidad a la eufonía de tal secuencia tímbrica).

cas es más sutil y la dificultad acaso mayor que si se tratase de versos estrictamente monorrimos. Tres sonetos anteriores del mismo libro, secciones de un “Testamento ológrafo” ya mencionado (*PdS* 497 a 499), mantienen en la rima de sus 42 versos como única alternancia también una variación tímbrica sólo de la vocal tónica, -ano / -ino. Es asimismo el caso de los poemas *PdS* 501 (-unto / -ento o -iento), 535 (-ina / -ana); *SD* 636 (-elo / -ilo), etc.; en *D* 380 (-ido / -udo), *SD* 660 (-ente / -onte) se combinan con diferentes consonancias.³⁰

Otras desinencias de la conjugación tampoco son desdeñadas como rima. Dejando a un lado los participios irregulares (-erto, -ierto: *SD* 647) o de presente (-ante: *E* 707), hallamos gerundios (*EU* 569, 590; *SD* 643, 658, 669; *9Sy3R* 681, etc.), en algún caso potenciando con su valor durativo el asunto senequiano del poema:

Vela, vela por ti. No te despierte
la muerte. Yo no sé si estás viviendo.
Vivir por lo cabal es ir muriendo
a conciencia, sentirse vida y muerte.
(*E* 697, vv. 1-4)

No faltan los infinitivos, de las tres conjugaciones (-ar: *PdS* 478; -er: *PdS* 460, 481; -ir: *PdS* 486), pero sobre todo en su uso pronominal, de primera (*D* 381; *PdS* 490; *SD* 634, 650; *E* 696), segunda (*D* 384, 386; *PdS* 487; *PA* 622), o tercera persona (*D* 387; *PdS* 473, 554), que frente a la terminación aguda de aquellos permite la cadencia paroxítona del verso, más común en nuestra lengua. Las formas no personales no agotan sin embargo la propensión de esta poesía a servirse de verbos como rima:

La vida —que se nos va—
y la muerte —que nos llega—
van a encontrarse. (El que juega
gana o pierde). Dios dirá,

comienza un sonetillo de *El extrañado* (núm. 705) en el que casi todos los versos concluyen con un verbo (y, como se ve, estos tampoco escasean en

³⁰ Nuevos ejemplos, tomados de distintos libros, con una discrepancia algo mayor en el cuerpo fónico de la rima: -era / -ores / -irse (*D* 387), -ano / -ones (*PdS* 518), -alta / -orta (*EU* 571), -ida / -odo (*SD* 629), -ina / -eno (*SD* 639), -ente / -onte (*SD* 660); -ente / -anto (*9Sy3R* 687), -ana / -amos (*E* 702), -ío / -idos (*E* 714).

otras posiciones). Pertenece el poema a la sección titulada “En el camino”, lo que podría justificar el predominio de formas que expresan acción (desinencias verbales son asimismo casi todas las terminaciones de verso del núm. 719 de ese grupo); la tendencia sin embargo es general: por ejemplo, todos los versos del soneto 455 de *Pasión de sombra* que transcribimos por extenso más arriba rematan en verbo. La enumeración pormenorizada de los que registran alguna forma verbal en posición de rima nos obligaría a citarlos casi todos: no se prescinde ni de la rima en -aba (por ejemplo en *EU* 588, *SD* 629), aunque más abundan los imperfectos en -ía o -ías, cadencias muy del gusto del autor también en otras clases morfológicas (*D* 383; *PdS* 454, 462, 472, 487, 516, 521, 522, 523, 533, 543; *EU* 571, 573, 581, 584, 591, 593; *PA* 621; *SD* 628, 642, 664, 669); su único soneto monorrimo se sirve precisamente de la primera (“Escribía “pensil” y “abril”... Tenía”, *E* 711).

Aún cabe destacar el empleo de sufijos comunes como rima: -able (*D* 388; *PdS* 510, 581; *PA* 620; *SD* 634, 662; *9Sy3R* 683; *E* 715), -ables (*PdS* 571) o -ible (*PdS* 528; *SD* 658); -ento (*PA* 623, *9Sy3R* 684, 685), -iento (*PdS* 552; *PA* 623; *SD* 667; *9Sy3R* 684, 685), y sobre todo -ente (*D* 389; *PdS* 454, 549; *EU* 567, 576, 577, 580, 589; *PA* 621; *SD* 627, 639, 641, 648, 653, 654, 658, 660, 681; *9Sy3R* 687; *E* 699), que propicia un buen repertorio de adverbios en -mente;³¹ -encia (*PdS* 528, 529; *EU* 586, 587; *E* 707, 714, 715), -ema (*PdS* 554; *9Sy3R* 686), etc. Algunos de ellos producen además consonancias imperfectas (-ente / -iente en *EU* 567, 577, 580, 589; *PA* 621; *SD* 627, 641, 653, 654, 660; *9Sy3R* 687, *E* 699); -ento / -iento en *PA* 623; *9Sy3R* 684, 685; -ines / -ienes en el núm. 385 de *Destierro*). Por último, no recusa Domenchina ni las rimas trilladas, contándose entre los que se han atrevido a rimar *estrellas* con *centellas* (*PdS* 458).

NÚMERO DE RIMAS

El número de rimas empleadas en los sonetos del exilio oscila entre cero y siete (ninguno hay de seis). Tales cifras extremas se registran en el primer

³¹ De *La corporeidad de lo abstracto* son estos versos:

En solo tres días de tortícolis
he conocido, dolorosamente,
tensamente,
tendinosamente,
todos los secretos del mundo.
(*CA* 167, vv. 1-5)

poemario publicado en México, *Poesías escogidas* (1915-1939), libro donde, al igual que en el siguiente (*Destierro*, de 1942), dominan los sonetos de cinco rimas.³² A partir de 1944, con el aluvión sonetístico de *Pasión de sombra*, comienza la preponderancia de las dos rimas, creciente en términos relativos en sucesivos títulos, y que en *El extrañado* llega a ser casi completa. Tras dos, cinco seguirá siendo el número más frecuente de consonancias, seguido de cerca por las cuatro rimas.³³

El progresivo apego de Domenchina al soneto continuo o de solo dos rimas es un aspecto del proceso de decantación que experimenta su lengua poética, y que venimos observando en varios terrenos. El autor depura léxico, invención y fantasía, reduce a la mínima expresión la diversidad estrófica, elimina consonancias ostentosas y, en fin, limita a dos el número de rimas buscando la quintaesencia de sí mismo en un lenguaje que huyendo de la facundia tanto como de la espontaneidad se aproxima tentadoramente al silencio, evitándolo con destreza. En su acendramiento no produce la impresión de austeridad sino de densidad. En las dos rimas, el poeta establece su frontera: un paso más allá, en la rima única, se encuentra el dejo pueril de la clerecía, que no se puede emplear del todo en serio (*E* 711); dos más allá, el verso blanco, que produce en el soneto un efecto inquietante de compuerta abierta. Y a su espalda deja el autor la multiplicidad de consonancias, es decir, la demasía sonora, halago incompatible con su ánimo.³⁴

³² Cinco son los sonetos contenidos en *Poesías escogidas* (1915-1939); de ellos, carece de rima el núm. 378 y presenta siete el 375; los tres restantes (núms. 376, 377 y 379) tienen cinco. En *Destierro* se dobla el número de sonetos, y hallamos nueve con cinco rimas (núms. 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389), y uno con cuatro (el 381). La cifra de siete rimas no vuelve a darse en la poesía domenchiniana; sonetos sin rima hay únicamente dos más, en *Pasión de sombra* (núms. 483 y 484).

³³ Estas son las cifras de sonetos por número de rimas en los restantes poemarios: *Pasión de sombra* (105 sonetos): sin rima: 2; con dos: 42; con tres: 2; con cuatro: 29; con cinco: 30 sonetos. *Exul umbra* (33 sonetos): con dos rimas: 16; con cuatro: 12; con cinco: 5. *Perpetuo arraigo* (5 sonetos no incluidos en otros libros): 2 de dos rimas, y 1 de tres, cuatro y cinco. *La sombra desterrada* (47 sonetos): 31 de dos rimas; 6 de cuatro; 10 de cinco. *Nueve sonetos y tres romances*: 7 sonetos de dos rimas y dos de cuatro. *El extrañado* (28 sonetos): 1 de una rima; 26 de dos y 1 de cinco. El resultado global, considerando también los dos libros anteriores, es, pues, de 3 sonetos sin rima, 1 monorrimo, 124 con dos rimas, 3 con tres, 59 con cinco, 51 con cuatro y 1 con siete rimas.

³⁴ En su antología *El soneto y sus variedades* (Salamanca: Colegio de España, 1998), Marcela López Hernández toma sendas composiciones de *Exul umbra* ("Aquel aire cernido, transparente", *EU* 589, y "No tengo nada que decir, que nada", *EU* 565) para ejemplificar el soneto continuo y el de rimas pobres (pp. 113 y 343), acertando impremeditadamente con los dos rasgos más notables del quehacer sonetístico domenchiniano.

La técnica suscitó opiniones encontradas: “Usa Vd. su soneto de dos rimas y obtiene Vd. con la insistencia una apoyatura de energía, que no monotonía, que contribuye al carácter de estos poemas de peso y gravitación”, escribe Aleixandre en confidencia epistolar a Domenchina en septiembre de 1958.³⁵ Gerardo Diego, de tan fino oído y hábil sonetista, le pone por el contrario reparos, privadamente y en público.³⁶

Todos los sonetos domenchinianos de dos rimas respetan la estructura tradicional en los cuartetos; la experimentación se produce en los tercetos. De las numerosas combinaciones de dos consonancias que se pueden obtener en seis versos, la más usada por Domenchina, con diferencia, es la de dos tercetos encadenados entre sí, el primero de los cuales recoge en el verso inicial la última rima del segundo cuarteto (ABBA ABBA ABA BAB).³⁷ Le sigue en frecuencia la estructura de dos tercetos también encadenados pero con arranque en la segunda consonancia (ABBA ABBA BAB ABA).³⁸ En ambos casos resultan secuencias que en orden derecho o inverso recuerdan tres veces de forma alternativa las consonancias del poema (AB / AB / AB en el primer esquema; BA / BA / BA en el segundo). Domenchina se inclina por el que mayor monotonía confiere a la estrofa, pues en la estructura ABBA ABBA ABA BAB el primer terceto simula el arranque de un nuevo cuarteto, y sólo al llegar a su tercer verso el oído percibe que no es así, sino que se trata de un semicuarteto, al que siguen dos más, asimismo

³⁵ V. Aleixandre *et al.*, *Cartas a J. J. Domenchina*, ed. cit., p. 112.

³⁶ “Si al lector ingenuo, que acaso no se da cuenta, en nada le perturba [el aconsonantar los cuartetos con los tercetos], al profesional no deja de perturbarle y distraerle, al menos en la lectura”, escribe en su prólogo a *El extrañado y otros poemas*, ed. cit., p. 12. Con mayor severidad, afirma en carta a Domenchina: “Volviendo a sus sonetos, lo único que me desasosiega de ellos es su reducción a dos rimas. Claro que resultan mucho más de una pieza y que usted vence de modo asombroso la dificultad. Pero, sin embargo, yo prefiero el sistema tradicional. Me parece bien alguna vez, cuando lo justifique alguna circunstancia interior, lo de las dos rimas. Pero de modo sistemático, a mí por lo menos, me causa desazón como de ver a un hombre andando por el alambre. Y cuando lo que se canta o se reza es tan hondo, no creo que haga falta virtuosismo alguno” (G. Diego, carta del 12 de julio de 1958, *ap.* V. Aleixandre *et al.*, *Cartas a J. J. Domenchina*, ed. cit., p. 36).

³⁷ Hallamos ese esquema en los sonetos *PdS* 471, 482, 485, 489, 491, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 504, 506, 512, 515, 516, 517, 521, 529, 532, 535, 543, 545, 548, 549, 551, 552, 553, 556, 557, 558; *EU* 564, 569, 574, 578, 584, 586, 589, 592, 595, 596; *SD* 627, 631, 632, 633, 636, 638, 643, 644, 645, 646, 648, 650, 653, 654, 656, 657, 664, 665, 667, 668, 669, 670, 671; *9Sy3R* 680, 682, 684, 685, 686, 687, 688; *E* 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 706, 707, 709, 710, 712, 713, 715, 716, 717, 718, 719.

³⁸ *PdS* 455, 503, 508, 518, 522, 534, 537, 544, 555; *EU* 565, 566, 573, 588; *PA* 620; *SD* 647, 652, 655, 663; *E* 705 (de arte menor), 708.

truncos. Otras combinaciones se dan en mucha menor medida: solo tres sonetos (*EU* 587, 594; *SD* 649) presentan el esquema ABBA ABBA ABB ABA, con el tercer cuarteto perfecto en virtud de las rimas y del encabalgamiento que —consciente de ello el poeta o no— los tres poemas presentan entre los versos 11 y 12. Por último, tan solo una muestra se nos proporciona de las secuencias ABA ABA (*SD* 630), ABA BAA (*SD* 642), BAA BBA (*PdS* 533), BAB AAB (*SD* 661) y bba bba (*PA* 619) para esa segunda parte de la estrofa.

También los sonetos de cinco rimas mantienen los cuartetos de rimas abrazadas en los ocho primeros versos. El esquema más empleado en los seis versos restantes es CCD EED.³⁹ Los otros dos ensayados por el poeta —CDE CDE y CDC EDE— cuentan cada uno con una docena de ejemplos; el último es el favorito en el temprano *Destierro*.⁴⁰

Los sonetos de cuatro rimas nos ofrecen el segundo en frecuencia de todos los esquemas empleados: el clásico ABBA ABBA CDC DCD.⁴¹ Su paralelismo con la estructura predilecta de Domenchina —el mencionado soneto diazmironiano o de dos rimas con tercetos encadenados ABA BAB— es notable. La comparación entre ambos pone de manifiesto una vez más hasta qué punto el poeta no busca sorprender con combinaciones atrevidas sino ahondar en la forma consagrada por la tradición: cuando no emplea esta, se sirve de la que de hecho no es sino una variante suya, consistente en poner las ya conocidas primera y segunda rimas en el lugar de la tercera y cuarta, y acatando su orden. Otras posibilidades de las cuatro consonancias le interesan menos, y apenas existe un ejemplo o dos de cada una. Entre las que respetan los cuartetos de apertura encontramos en los seis versos finales los esquemas CDC CDC (*D* 381; *EU* 571); CCD DDC (*PdS* 554); CCD CDD (*SD* 635); CDD CDC (*EU* 591). “Tus galerías de incomunicado”, aparecido en la revista *Cuadernos Americanos* en 1944, presenta la secuencia CCC DDD en los tercetos, pero el soneto no fue luego incluido en ningún poemario, acaso porque cuatro años más tarde, cuando publica *Exul umbra*, al poeta, ya

³⁹ *PE1940* 376, 379 (arte menor); *D* 384, 388; *PdS* 458, 459, 460, 462, 465, 466, 467, 472, 475, 476, 480, 494, 510, 513, 520, 526, 528, 536, 538, 540, 546; *EU* 575, 579, 583; *SD* 626, 629, 637, 658, 659, 660; *E* 714.

⁴⁰ CDE CDE: *PE1940* 377; *PdS* 461, 463, 468, 469, 474, 478, 492, 547; *SD* 640, 641, 651; CDC EDE: *D* 380, 382, 383, 385, 386, 387, 389; *PdS* 470; *EU* 580, 582; *PA* 622; *SD* 628.

⁴¹ *PdS* 454, 456, 457, 464, 473, 477, 486, 487, 488, 490, 495, 505, 507, 509, 511, 519, 523, 524, 525, 527, 530, 531, 539, 541, 542, 550; *EU* 567, 568, 570, 572, 576, 577, 581, 585, 590, 593; *PA* 621; *SD* 634, 639, 662, 666, 672; *9Sj3R* 681, 683.

menos proclive al ingenio, hubiera dejado de convencerle la homofonía, que en el primer terceto iba acompañada de un forzado retruécano.⁴² Aún más osada es la serie AAAA BBBB CCC DDD, registrable en dos sonetos de *Pasión de sombra* (PdS 479, 502). Algo parecido sucede en uno de los escasos sonetos domenchinianos de tres consonancias, también de ese poemario: el núm. 514, con rima AAAA AAAA BBB CCC; la estructura de los otros dos que presentan esa cifra, el 481 de *Pasión de sombra* y el 623 de *Perpetuo arraigo*, es menos notoria.⁴³

En cuanto al ritmo interno de la composición, la tendencia a respetar la pausa fuerte entre cuartetos y tercetos es casi absoluta. Son contadas las excepciones de los que no tienen pausa tras el verso octavo (PdS 545, PA 619, SD 667, 9Sy3R 680, E 711, sólo en el penúltimo con encabalgamiento abrupto), o de los que presentan una débil (PdS 472, 537, 550; SD 646, 659; E 707); PA 622 pone punto y coma en ese lugar.

Experimentación, pues, *ma non troppo*. Domenchina no es un lírico irresponsable, ni gozará de humor a partir de 1939 para divertimientos o extravagancias, al menos bajo su firma. Como puede inferirse de lo expuesto, sus sonetos ignoran las combinaciones polimétricas, no traspasando nunca el marco riguroso de la isosilabia. Ni que decir tiene que, con mayor motivo, ninguno de los incontables juegos más o menos festivos de que ha llegado a ser objeto la estrofa en otras manos (cabo roto, omisión de vocales, retrogradación, multilingüismo, centón, eco, acrósticos, laberinto y otros efectos visuales, etc., etc.) tiene lugar en su poesía. La pericia del autor, que no es virtuosismo gratuito, no va por esos derroteros.

LA DÉCIMA

El centenar y pico de décimas que Domenchina compuso a lo largo de su vida no constituye ni la mitad de la cifra de sus sonetos, pero sitúa a aquella como la segunda estrofa más usada como poema autónomo, con amplísima ventaja sobre el resto. (El número de liras de la *Primera elegía jubilar* supera esa cantidad, mas están concebidas como una serie única, al igual que las sextillas de la *Segunda elegía* o los tercetos de la *Tercera*). Salta a la vista la naturaleza epigramática de los dos metros favoritos del autor, el esmero de orifi-

⁴² Lo transcribimos *supra*, p. 166.

⁴³ ABBA ABBA ACA CCA y ABBA ABBA ACA CAC, respectivamente.

ce que requieren; sobre las diferencias entre ellos, acaso no tan manifestas, puede ilustrarnos el uso que de cada uno hace Domenchina. Veíamos páginas atrás cómo tras algún ensayo en la preguerra, es en el exilio cuando se consagra de cuerpo entero al soneto. El caso de la décima es distinto: muchas, casi la mitad, están escritas antes de llegar a México en 1939; tras alcanzar el ápice en *Destierro* (1942), su cifra va disminuyendo progresivamente y ninguna se imprime con posterioridad a *La sombra desterrada*, de 1950; ningún poemario hay compuesto exclusivamente de décimas, a diferencia de lo que sucede con el soneto, único metro empleado en *Pasión de sombra* o *El extrañado*. En los libros que presentan sonetos y décimas —dos en la preguerra y la mayoría de los del exilio— aquellos siempre preceden a estas, salvo en el primero que contiene ambos metros, *El tacto fervoroso* (1930), donde el grupo de décimas se intercala entre los escasos sonetos. Y solo en las obras anteriores a 1936 y en el mencionado *Destierro* —el primer poemario mexicano y punto de inflexión de la lírica domenchiniana en todos los sentidos, incluida la versificación— la cifra de décimas supera a la de sonetos. Así pues, la relación directa entre exilio y soneto que venimos destacando no es extensible a la décima: con anterioridad a descubrir su tema (el destierro), Domenchina ha dado ya a la imprenta una parte considerable de sus décimas. Pero tampoco las que pergeña a partir de 1939 —y ello es todavía más significativo— tienen el exilio en sentido estricto como asunto. Del mismo modo que antes de 1936 el poeta notaría, según conjeturábamos, que el soneto no era el cauce idóneo para sus especulaciones metafísicas de entonces, en México debió de comprender que la décima no mitigaba su sufrimiento ni se compadecía con la expresión de la nostalgia. Es curioso observar cómo las décimas domenchinianas, que a menudo comienzan con fuerte carga emocional —incluso suelen abrirse, como vimos capítulos atrás, con una modalidad exclamativa—,⁴⁴ por lo general acaban derivando en la abstracción o el esguince irónico, incapaces de mantener el tono, lo que no ocurre en los sonetos. Se diría que la décima, a causa del arte menor o por otros motivos, es incompatible con la gravedad, consecución máxima del soneto. En manos de Domenchina, aquella se especializa en la reflexión filosófica o metapoética, en la sátira o en la descripción, acorazándose de un hermetismo igualmente inusitado en sus sonetos.

La mayoría son espinelas. Solo once vulneran los cánones, ninguna por alteración de la consonancia ni del octosílabo tradicional. Al contrario que

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 131.

los sonetos, las décimas de Domenchina no modifican rima perfecta ni número de sílabas, pero sí, en dos casos, incrementan el de versos: la “Undécima” nada pradina de *Exul umbra* (núm. 615), que sitúa entre las redondillas un verso más de enlace a mayores de los dos habituales, anticipando no una sino dos veces la primera rima de la segunda redondilla (abbaaccddc); y “Una *décima* de doce versos” de *Destierro* (núm. 408), la cual respeta el esquema clásico hasta el verso final, donde introduce una novedosa quinta rima, repetida en el verso siguiente, al que sigue el de cierre con la cuarta consonancia (abbaaccddeed). La oportuna disposición de las pausas sintácticas evita en esta última, como en las espinelas ortodoxas, el efecto de sucesión de aleluyas. Las demás excepciones se deben a trastrueques sobre la combinación clásica: otras cuantas, ya de diez versos, hay también con cinco consonantes, tres (*M* 327, 342; *EU* 599) con estructura de décima francesa (ababccdeed) y dos más —una de *Margen* (núm. 333) y otra de *Destierro* (núm. 409)— que presentan similar esquema, pero con rima abrazada en vez de alterna en los cuatro versos iniciales (abbacdeed). Entre las de cuatro rimas, poseen forma de copla real “Anillo de noria” (*M* 343) y “El mentir de las estrellas” (*D* 417). Por último, un par de décimas relativamente tardías (*EU* 598 y *SD* 675) ensayan la reducción a solo dos rimas preferida de los sonetos domenchinianos, simulando en ambos casos el inicio de un sonetillo —abbaabba en los ocho primeros versos—, con desenlace inverso en cada una (*ab* en la primera y *ba* en la segunda).

Es notorio, pues, el apego a la tradición, en ambas épocas. También en la disposición sintáctica se aprecia: sesenta y siete (más de dos tercios del total) respetan la pausa de rigor en el cuarto verso, privativa en más de un caso.⁴⁵ Pero tampoco faltan las que, contraviniendo la norma, la hacen en el quinto.⁴⁶ En cuatro espinelas ese verso clave es el único con pausa (*M* 344, *D* 414, 420; *EU* 608). A veces, la partición de la estrofa en dos quintillas está claramente justificada por el sentido; es lo que sucede por ejemplo en la titulada “Tarde” (*PE* 1940 373), donde un tajante quinto verso (“el sol parte

⁴⁵ *TF* 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238; *M* 329, 330, 332, 334, 335, 336, 338, 339, 341, 345, 346; *PC* 347, 348, 349, 350; *Cge* 720, 721, 722, 723; *HdE* 726; *PE* 1940 371, 374; *D* 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 399, 401, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 418, 419, 422; *EU* 600, 602, 603, 604, 605, 607, 609, 610, 612, 613, 614; *PA* 624; *SD* 675, 677, 679. En *EU* 603, 607, 610 y *SD* 679 se trata de una pausa leve, sin que exista una marcada en el poema.

⁴⁶ Diecisiete en total: *M* 340, 343, 344, 345; *PC* 347; *PE* 1940 373; *D* 404, 412, 414, 420, 421, 422; *EU* 597, 598, 600, 608; *SD* 678. Otras dos, *PA* 625 y *SD* 673, tienen una pausa suave en ese lugar; en el caso de la primera no hay ninguna fuerte.

en dos el día”), rematado en un punto, hace con el poema lo mismo que con el día el “inflexible mediodía” invocado en el verso inicial: cortarlo en dos secciones. También en “Ícaro” (*M* 340) se produce cierta plasmación rítmica del contenido por obra de la pausa fuerte en la mitad de la estrofa, que origina una estructura bimembre en correspondencia con el “aletear / de Ícaro, entre sol y mar” (vv. 4-5). Más de la mitad de las décimas con pausa en el verso quinto no tienen solución de continuidad en la segunda quintilla, ni en final ni en interior de verso (excepciones son *PC* 347; *D* 404, 412, 421; *EU* 598, 600, 608). Son las que más recuerdan a los sonetos, por el carácter que de corolario sobre las premisas iniciales adopta la segunda parte de la estrofa, tal cual vez en forma de larga frase interrogativa (*M* 343) o exclamativa (*M* 344). En ocasiones el poeta realza el quinto verso, aislándolo entre dos pausas:

Agudiza tu siseo
de locura mercenaria,
noche, que zurces el aria
monótona del jadeo.
De asco se murió el Deseo.
(*M* 345, vv. 1-5)⁴⁷

Más dice no obstante sobre el temperamento de la décima domenchiniana su tendencia a la pausa en el segundo verso, sobre la que ya Carreira llamó la atención.⁴⁸ Es fenómeno sin duda consustancial al quehacer del poeta. La estructura de la espinela mueve a evitar las pausas sintácticas marcadas a final de verso impar, para con la discoincidencia entre fin de frase y repetición de consonancia compensar el soniquete machacón del dístico. Las soluciones obvias son recurrir al encabalgamiento abrupto o situar la pausa sintáctica a final de verso par. Domenchina acude preferentemente a la última:

Difícil, Suma Verdad
—criba en mi numen prolijo.
Del dolor me nace el hijo

⁴⁷ El mismo fenómeno se produce en *D* 422, *EU* 600 y, en cierto modo, en *PC* 347, esta última con punto y coma en verso 4º y punto en el 5º.

⁴⁸ A. Carreira, “El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *loc. cit.*, p. 320.

bello: perfecta arduidad.
 Ni alarde ni vanidad
 de virtuoso impenitente.
 Tanto aquilata mi mente
 cuanto le exige su alcurnia.
 ¡No empañe mirada turnia
 la recta resplandeciente!

(M341)

Se trata de un caso extremo, en que todos los versos pares presentan pausa fuerte tras su última sílaba. Más común es que la obligada pausa de la espinela en el 4º se acompañe de otra en el 6º verso (*PC* 349, *HdE* 726, *PE1940* 374, *D* 408, *SD* 675), aún con mayor frecuencia en el 2º (*TF* 232, 233, 235; *M* 330, 332, 335, 338, 339; *PC* 347, *Cge* 720, 723), y ocasionalmente que junto con aquella se registren sendas pausas en 2º y 6º (*PC* 348, *Cge* 721, *D* 409), bien solas o bien más alguna otra en verso impar. Resulta así que, como indicábamos, una cantidad considerable de sus décimas hacen una significativa pausa en el verso dos.⁴⁹ Es esa pausa tras el segundo octosílabo la que mejor determina el sonido de la décima domenchiniana, tan alejado por ejemplo del que tiene la de Jorge Guillén —por referirnos al autor a quien se atribuye la patente de la estrofa en la poesía española del siglo pasado— o la de epígonos notables de este como Tomás Segovia (*En el aire claro*, 1951-1953). (El influjo de Guillén, que sí existe en las décimas domenchinianas —de manera ostensible en las de *Destierro*—, no se produce en el ritmo sino en el contenido). Característico de Domenchina es el contrabalanceo entre el primer verso y el segundo, en correspondencia con el pensamiento dual del poeta, a menudo en forma de oración nominal aseverativa, según mostramos con anterioridad:

Del andrógino la grupa
 sobre el malestar del arte.

(*TF* 233, vv. 1-2)

⁴⁹ Llevan pausa fuerte al final del verso 2º las décimas *TF* 232, 233, 234, 235; *M* 327 (con punto y coma, pero sin otra pausa de mayor envergadura en posición final de verso), 330, 331 (*id.* que la núm. 327), 332, 333, 335, 338, 339, 341, 342, 343 (punto y coma); *PC* 347, 348, 351; *Cge* 720, 721, 723; *PE1940* 370; *D* 391, 393, 394, 398, 402, 403, 404, 405, 409, 412; *EU* 606, 611; *SD* 673, 676.

Trenos de pampirolada
con rencor de moraleja.
(*M* 339, vv. 1-2)

Llama de carne, mujer
de cuerpo ardiente y salobre.
(*PC* 351, vv. 1-2)

El resto del poema se convierte en un desarrollo de la afirmación inicial. La elisión de verbos no siempre identificables es una de las causas de la dificultad de comprensión de las décimas domenchinianas, así como de su naturaleza esencial, sustantiva. Pero la enunciación con que empieza el poema adopta también otras construcciones sintácticas, ya con verbo:

...Y la torre bizantina
se hundió con bizarro estruendo.
(*SD* 676, vv. 1-2)

En su brevedad, el binomio de apertura admite la coordinación y cierta subordinación, manteniendo siempre el carácter aforístico: “Diríase soledad, / pero es consciente amargura” (*M* 338, vv. 1-2); “Ni en curva ni en espiral / cabe la intención derecha” (*D* 404, vv. 1-2); “Si no acezos de fatiga, / fatiga de inteligencia” (*M* 332, vv. 1-2); “Dejado estoy en lo escrito / sin dejadez ni premura” (*EU* 606, vv. 1-2). A veces la modalidad dubitativa releva a la enunciativa:

Acaso del nombre puro
derive la pura esencia.
(*PE* 1940 370, vv. 1-2),

pero con más frecuencia es la función emotiva la que sustituye a la referencial en ese arranque epigramático de la estrofa:

¡Siempre desasosegado
y temiendo reposar!
(*D* 412, vv. 1-2)

Que en ocasiones comprende sólo el primer verso:

¡Cuánta angustia soterrada!
Perennízase el coloquio
vital en un circunloquio
que no quiere decir nada.

(TF238, vv. 1-4)

La décima que así comienza es, en palabras de Raimundo Lida, “una tardía y flagrante imitación de Herrera y Reissig”, sin que se nos alcance cuál pueda ser el dechado.⁵⁰

VERSOLIBRISMO Y TRADICIÓN

La triada destierro-soneto-concepto no tendrá validez universal, pero en la poesía madura de Domenchina sí parece haber una relación de necesidad entre tales términos, aunque el orden —seguramente menos lineal que dialéctico— se preste a discusión: no es fácil establecer si en ella es el asunto el que ha determinado a la par ritmo y lenguaje, o si sucede que el destierro abocó al poeta al soneto, y el soneto, a su vez, al conceptismo, y es por tanto esta lírica ejemplo de cómo un tema puede traer aparejado un ritmo, y este, un lenguaje. Lo único que parece imponerse es la prioridad del tema sobre los otros dos elementos, aunque hasta ello puede ser opinable.

En los años previos a la guerra, tras concluir *Margen*, Domenchina explora las posibilidades del verso blanco en sus *Elegías barrocas* (1933-1934). Parece la última etapa de un recorrido por todos los caminos del verso, incluidos los del versículo, que lo han conducido a *Dédalo* el año anterior. Fuera porque el contenido telúrico-amoroso o el metro empleado no satisfacían plenamente al poeta, fuera por otras razones, lo cierto es que las *Elegías barrocas* nunca se publicarán como libro independiente, y no se cono-

⁵⁰ R. Lida, “Sobre las décimas de Jorge Guillén”, *ap. Jorge Guillén*, edición de B. Ciplijauskaité (Madrid: Taurus, 1984), p. 326. La mayor concomitancia que hallamos con la décima domenchiniana en la producción del uruguayo son los vv. 4 y siguientes de “En túbulo de oro vago”: “Objetivase un aciago / suplicio de pensamiento, / y como un remordimiento / pulula el sordo rumor / de algún pulverizador / de músicas de tormento” (*La torre de las Esfinges*, *ap. J. Herrera y Reissig, Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1951, pp. 95-96).

cen hasta su inclusión, pocos meses antes de la guerra, en las *Poesías completas* (1915-1934) del autor. Conocido es el viraje que la guerra impone a la vida del poeta. Cabe preguntarse si, de no producirse ella y el exilio, Domenchina se habría convertido en sonetista y decimista reincidente —con lo que esto implica, en su tiempo y en el nuestro, en cuanto a concepción de la forma poética. Cuando Garcilaso de la Vega escribe sus sonetos, está aclimatando al castellano un metro extranjero; cuando Domenchina compone los suyos, el ciclo iniciado con Garcilaso hace tiempo que se completó. Lo mismo se puede decir de la décima después de Góngora, Lope y Calderón. Los cultivadores españoles de tales metros en el siglo xx se encuentran con formas ya perfectas, y amoldadas a la lengua del momento de su perfección, el siglo xvii, aunque el simbolismo haya pasado por ellas. No se trata, pues, de afianzar un estadio incipiente, sino de lidiar con una forma hecha, que impone sus leyes. Por eso, aun en sus mejores y más conscientes logros, la actividad de esos poetas recuerda a la del astro que fatalmente describe una órbita predeterminada. Ritmo e idioma áureos imponen esa gravitación, cosa que demuestran, más aún que los conservadores de la forma clásica, quienes la esgrimen como ariete pretendidamente transgresor: los experimentos extremos de por ejemplo un Joan Brossa con sonetos, sextinas u otras formas consagradas son expresión de esa tensión, y tienen la paradójica virtud de probar que en el siglo xx el soneto, o es barroco, o no es.

Es difícil no ver como reaccionarios a unos y otros. Incluso cuando, como Domenchina, han llegado a las formas clásicas tras experimentar con otras consideradas más propias de su época —en especial el llamado verso libre—, cuesta entender el hecho como progreso. En una historia de la poesía española que midiera la contribución al desarrollo de la forma, el puesto de los poetas contemporáneos que han sucumbido al embrujo del metro clásico posiblemente sería irrelevante, lo cual es tan despiadado como justo.

Ello se hace más patente cuando se compara el caso de Domenchina con el de uno de los poetas españoles que más han contribuido a ampliar el concepto de forma poética en la lírica de su tiempo, Luis Cernuda. Cernuda, cuatro años menor que Domenchina, tuvo como este que superar la herencia modernista, y probó un poco de todo en su juventud, incluidos, como es preceptivo, los metros legitimados por la tradición. Llegó al verso libre unos años antes que Domenchina, como respondiendo a una necesidad interior, y con una disposición favorable que le permitió intuir su enor-

me potencial. El resto de su vida lo dedicaría a indagar en él, a enriquecerlo al tiempo que se producía su propio desarrollo espiritual, con natural afinidad. A Domenchina, por el contrario, lo perdió la ironía: practicó a conciencia el versolibrismo en *Dédalo*, como rebeldía contra las formas muertas, para él representadas en el sonido del verso decimonónico español y modernista. Sabía bien lo que era un buen versículo.⁵¹ Pero no supo ejercitarlo en serio, ni ver en él lo que tenía de ensanchamiento de las posibilidades rítmicas. Y se amoldó en el clasicismo, cerrando la puerta a la innovación. Prefirió, a un camino incierto, uno estable. Apostó por lo seguro, porque seguridad era lo que necesitaba. Sólo tardíamente volvería a practicar el versículo con nuevo espíritu, en poemas que ni siquiera publicó. Su opción hace comprender mejor la valentía de Cernuda, que jugó con riesgos enormes, y ganó, a la carta contraria.

⁵¹ “La legitimidad del versículo se impone con su evidencia cualitativa, y su ilicitud se hace notoria en el circunloquio, la incoherencia, el balbuceo, la indeterminación de los puntos suspensivos, y la reiterante tartamudez de sus expresiones fallidas y lacias. El buen versículo posee respiración propia; el que no llega a ser versículo, hinche sus fuelles con un resuello de ocasión, y espira la prosa en polvo de unos bofes extraños. El primero emite luz; el último, esparce tolvánicas. Huyamos de la caligine; de lo que puede verse que no nos deja ver” (JJJ, ms. 22.262/6 BNM, f. 12).

CONCLUSIÓN

“Un poema vive en tres planos: como fruto histórico de un pasado con temas y modalidades estilísticas heredadas y aprendidas; como obra de arte cerrada y autónoma; como germen y estímulo de nuevas creaciones a cuyo nacimiento preside”.¹ Esta síntesis difícilmente superable de Eugenio Asensio contiene las líneas maestras de nuestro estudio. En la poesía de Juan José Domenchina esos tres planos presentan una vitalidad desigual, con clara preponderancia del segundo: la herencia recibida, en materia y procedimientos expresivos, es enorme, pero se nos da asimilada y hecha sustancia propia; la descendencia, por la peculiar coyuntura en que se ha producido esta poesía, pero también por su naturaleza misma, le ha sido negada. Todo el peso se va, pues, al centro de una obra ensimismada que para sí vive y en sí se agota, sin concesiones y sin esperanza, y que acaba rindiendo tributo al silencio, único fin del poeta, frustrada su inicial pretensión epistémica. Perteneció Domenchina a esa clase de ingenios de linaje romántico a quienes un afán insaciable de realidad los aboca primero al solipsismo y, en última instancia, a la nada —a esa nada terrible que gustó Baudelaire. Es un proceso natural que, del siglo XIX para acá, no puede sorprendernos. Ese romanticismo constitutivo, estigma de la modernidad, lleva aparejada una concepción negativa de la existencia que remonta mucho más atrás, a los pilares mismos de nuestra cultura. Mostrándonos sin engaños su alma disconforme y desvalida, Domenchina no ha hecho otra cosa que situarnos ante nosotros mismos: admiramos al satisfecho Jorge Guillén de *Cántico*, que nos regala el mundo de inmanencias y gozosas finitudes asumidas en que quisiéramos haber sido educados, pero nos reconocemos, a nuestro pesar, en Domenchina, platónico añorador de una más que dudosa trascendencia que solo nos concede la certeza del vacío.

La aspiración nunca consumada a un ideal inalcanzable caracteriza la poética domenchiniana a través de etapas aparentemente dispares. A lo

¹ E. Asensio, *Estudios portugueses* (París-Lisboa: Centro Cultural Português-Fundação Calouste Gulbenkian, 1974), p. 311.

largo de la trayectoria del poeta ese ideal cambia de nombre, manteniendo su naturaleza preeminente e inaccesible: primero es la “difícil, Suma Verdad” (*M* 341) que el poeta quisiera aprehender en sus versos; luego, la Patria que anhela desterrado; por último, acaba denominándolo “Dios”, y solo entonces renuncia a poseerlo con palabras y se abandona al silencio. Así pues, sucesivamente priman la faceta cognoscitiva, elegíaca y religiosa de ese impulso hacia una Idea suprema que se revela como inefable, con el fracaso por todo saldo final para quien sólo dispone de palabras. En sus últimos años, después de una vida consagrada a la poesía, Juan José Domenchina llegó al convencimiento de que, en la era atómica y de los medios de comunicación de masas, la misión del poeta había concluido. Él era entonces un exiliado olvidado de todos que seguramente proyectaba en el resto su propio caso. Mas el suyo no es un fenómeno aislado, sino ejemplo legítimo del fraude de una concepción del mundo y del oficio poético quizá caducas, pero que en Occidente siguen sobreviviéndose hasta hoy.

El sustrato platónico y romántico —idealista, pues— de esta poesía se manifiesta en el terreno figurativo en la insistencia con que se repiten algunas imágenes de carácter reminiscente, entre las que la sombra —réplica mortecina del ser verdadero— es la más representativa y reiterada. En la retórica, lo descubrimos ante todo en la primacía del ingenio, manifestación lingüística de la analogía universal. Ayudado por la experiencia del exilio, Domenchina extrae, sin pretenderlo, las consecuencias lógicas de su concepción idealista de la existencia. Las dicotomías inconciliables son una constante en todos los órdenes —temático, simbólico, elocutivo, rítmico—, como expresión del dualismo intelectual que caracteriza al autor y de la disociación emotiva que padece. Su poesía densa y apasionada resulta así de la tensión entre dos vigorosas fuerzas opuestas: la querencia parnasiana a la cristalización de la forma —de la que la predilección por el soneto es la mejor muestra— y un impulso hacia la efusión sentimental, a duras penas contenido por el estoicismo del poeta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA

1.1 POESÍA

Del poema eterno, con palabras iniciales de Ramón Pérez de Ayala, Madrid: Imprenta Clásica Española, s. a. [¿1917?].

Las interrogaciones del silencio, Madrid: Librería de la viuda de Pueyo, 1918.

Poesías escogidas. Ciclo de mocedad, 1916-1921, con palabras iniciales de Ramón Pérez de Ayala, Madrid: Mateu, 1922.

La corporeidad de lo abstracto, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento, 1929.

El tacto fervoroso, 1929-1930, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

Dédalo, con una caricatura lírica del poeta por Juan Ramón Jiménez, Madrid: Biblioteca Nueva, 1932.

Margen, Madrid: Biblioteca Nueva, 1933.

“Primavera de gozos (elegía)”, *El Sol*, Madrid, 31 de mayo de 1933, p. 2.

Poesías completas (1915-1934), con dos caricaturas líricas y un epigrama de Juan José Domenchina por Juan Ramón Jiménez, Madrid: Signo, 1936.

“Cinco glosas excéntricas”, *ap.* Ernestina de Champourcin, *Cántico inútil*, Madrid: Aguilar, 1936, pp. 9-17.

“Décimas”, *Hora de España*, XV (Barcelona, marzo de 1938), pp. 51-53.

“Poemas”, *Hora de España*, XXIII (Barcelona, noviembre de 1938), pp. 29-32.

Poesías escogidas (1915-1939), México: La Casa de España, 1940.

“Primera elegía jubilar”, *Romance*, núm. 17 (México, 22 de octubre de 1940), pp. 10-11.

Destierro. Sonetos. Décimas concéntricas y excéntricas. Burlas y veras castellanas, México: Atlante, 1942.

Tercera elegía jubilar, México: Atlante, 1944.

Pasión de sombra (Itinerario), México: Atlante, 1944.

“Tus galerías de incomunicado”, *Cuadernos Americanos*, XXVII, núm. 5 (México, septiembre-octubre de 1944), p. 223.

“Y te malbarató, caro Rivera” (1944), Capilla Alfonsina de México, Expediente “Juan José Domenchina”.

Tres elegías jubilares, México: Centauro, 1946.

Exul umbra, México: Stylo, 1948.

Perpetuo arraigo. (Destierro. Pasión de Sombra. Tres elegías jubilares. Exul umbra. La sombra desterrada) (1939-1949), México: Signo, 1949.

"...Y se quedará desierta" (1949), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.261.

La sombra desterrada, México: Almendros, 1950.

Nueve sonetos y tres romances con una carta rota, incoherente e impertinente a Alfonso Reyes, México: Atlante, 1952.

El extrañado, 1948-1957, México: Tezontle, 1958.

Poemas y fragmentos inéditos, 1944-1959, México: Ecuador 0° 0' 0", 1964.

"Poetas", *Los Sesenta*, núm. 3 (México, 1965), pp. 37-40.

El extrañado y otros poemas, prólogo de Gerardo Diego, Madrid: Rialp, 1969.

"Susana y los hombres", *Papeles de Son Armadans*, núm. CLVII (Palma de Mallorca, abril de 1969), pp. 53-56.

Obra poética, edición e introducción de Amelia de Paz, presentación de Emilio Miró, Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1995, 2 vols.

"Juan José Domenchina: tres décimas a Jorge Guillén", por Amelia de Paz, *Extramuros. Revista Literaria*, núm. 4 (Granada, octubre de 1996), pp. 52-53.

"Cuarenta poemas inéditos de Juan José Domenchina", por Amelia de Paz, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII, núm. 1 (México, 2005), pp. 129-161.

Preciada, la Pisa Bien (Romance y patraña de una vida española) (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.261.

"Un árbol crece. ¡Oh pura elevación!" (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.267.

1.2 CRÍTICA

"El culto del idioma y la fruición del pensamiento", *El Sol*, Madrid, 26 de julio de 1931, p. 2.

"Marcel Proust en 1933", *El Sol*, Madrid, 12 de febrero de 1933, p. 2.

"Gabriel Miró: *Las cerezas del cementerio*", *El Sol*, Madrid, 5 de marzo de 1933, p. 2.

"Poetas españoles del 13 al 31, (II)", *El Sol*, Madrid, 19 de marzo de 1933, p. 2.

"Soliloquio en retazos alrededor de la poesía", *El Sol*, Madrid, 2 de abril de 1933, p. 2.

"*Estampas del camino*", *La Voz*, Madrid, 30 de marzo de 1934, p. 1.

"El dolor de la crítica", *La Voz*, Madrid, 8 de mayo de 1934, p. 1.

"*Vida de Martín Fierro*", *La Voz*, Madrid, 25 de junio de 1934, p. 1.

"*Fin de semana*", *La Voz*, Madrid, 30 de junio de 1934, p. 1.

"Carta a un poeta joven", *La Voz*, Madrid, 19 de septiembre de 1934, p. 1.

"*El hermano Juan, o El mundo es teatro, (II)*", *La Voz*, Madrid, 26 de octubre de 1934, p. 1.

Crónicas de "Gerardo Rivera", Madrid: Aguilar, 1935.

"Antología de Séneca, (I)", *La Voz*, Madrid, 17 de enero de 1935, p. 1.

- “Antología de Séneca, (II)”, *La Voz*, Madrid, 19 de enero de 1935, pp. 1 y 3.
- “Capitón, por Álvaro Baraja”, *La Voz*, Madrid, 23 de enero de 1935, p. 1.
- “*Almanaque literario 1935*”, *La Voz*, Madrid, 31 de enero de 1935, p. 1.
- “Carta a una escritora inédita, (II)”, *La Voz*, Madrid, 19 de febrero de 1935, p. 1.
- “Poesía hermética”, *La Voz*, Madrid, 2 de marzo de 1935, p. 1.
- “*La destrucción o el amor*, (II)”, *La Voz*, Madrid, 9 de marzo de 1935, p. 1.
- “Mi amigo X”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de junio de 1938, p. 3.
- “Las profecías de Tiresias”, *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de septiembre de 1938, p. 3.
- “Alfonso Reyes y su *Visión de Anáhuac*, (II)”, *Hoy*, núm. 175 (México, 29 de junio de 1940), p. 64.
- “Grandeza y servidumbre del oficio literario”, *Romance*, núm. 22 (México, 15 de marzo de 1941), pp. 4 y 14.
- “Concepto español de la poesía” (1943), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.262/1.
- “La poesía de Enrique González Martínez” (1944), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.262/2.
- “Sobre el Congreso de Academias de la Lengua Española en México” (ca. 1951), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.263/1.

1.3 NARRATIVA

El hábito (novela), Madrid: La Novela Mundial, 1926.

La túnica de Neso (novela), Madrid: Biblioteca Nueva, 1929.

- “El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo): I. De ‘Los aforismos y notas de don Juan’; II. De ‘Las citas de don Juan’; III. De ‘El diario de don Juan (día 11 de julio)’”, *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura*, núm. 2 (Valencia, mayo de 1937), pp. 75-82.
- “El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo): Del diario de D. Juan. 15 de junio”, *Hora de España*, XII (Valencia, diciembre de 1937), pp. 23-31.

1.4 ANTOLOGÍAS, EDICIONES, TRADUCCIONES, PREFACIOS, MEMORIAS, CARTAS

- “Pasión y muerte de la República española”, *Hoy*, núms. 189 (México, 5 de octubre de 1940) a 214 (29 de marzo de 1941).
- Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Las gacelas de Hafiz*, traducción de Ernestina de Champourcin, prefacio de Juan José Domenchina, México: Centauro, 1944.
- Valmiki, *El destierro de Rama*, traducción de Ernestina de Champourcin, prólogo de Juan José Domenchina, México: Centauro, 1944.

- Carta del 15 de febrero de 1944 a Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina de México, Expediente “Juan José Domenchina”.
- El diván de Abz-ul-Agrib*, versión mixta —francés, inglés, alemán, italiano y latín— de Ghislaine de Thédénat, traslado al español, prefacio y notas de Juan José Domenchina, México: Centauro, 1945.
- Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*, versión, prólogo, notas y apunte biográfico de Juan José Domenchina, México: Centauro, 1945.
- Miguel de Unamuno, *Obra escogida*, selección, prólogo y apunte biográfico de Juan José Domenchina, México: Centauro, 1945.
- Emily Dickinson, *Obra escogida*, traducción de E. de Champourcin y J. J. Domenchina, prólogo, apunte biográfico y nota bibliográfica de JJD, México: Centauro, 1946.
- Roque Nieto Peña, *Los poemas de Palencia*, con una carta de Juan José Domenchina, México: Ediciones Internacionales, 1951.
- Carta del 10 de octubre de 1952 a Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina de México, Expediente “Juan José Domenchina”.
- Roque Nieto Peña, *Soledad de España. (Versos del camino, Los poemas de Palencia y otros)*, dibujos y viñetas de Elvira Gascón, México: Ediciones Internacionales, 1953.
- Carta del 20 de mayo de 1955 a José Luis Cano, propiedad de don Joaquín Gómez. *Los jardines de Hafsa*, Madrid: Andrómeda, 1986.
- “Carta abierta a los poetas españoles que viven en España” (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.272/1.
- “[*Confidencias*]” (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.267.
- “¿Dos entrevistas? ¿O una sola entrevista en dos tiempos? El mismo hombre —Juan José Domenchina— a lo largo de 22 años” (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.262/3.
- [Ensayo sin título, acéfalo] (s. a.), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.262/6.

2. DE OTROS AUTORES

- AA. VV., *Homenaje al poeta Feliciano Rolán*, Madrid: Ignacio de Noreña, 1935.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, reseña de *Poesía española del siglo XIII al XX*, en *Letras de México* (México, 15 de junio de 1946), p. 278.
- ALBERTI, Rafael, *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1952)*, Buenos Aires: Losada, 1953.
- ALEXANDRE, Vicente, *La destrucción o el amor*, Madrid: Signo, 1935.
- , *Sombra del paraíso*, Madrid: Adán, 1944.
- , Dámaso ALONSO, Gerardo DIEGO y Jorge GUILLÉN, *Cartas a J. J. Domenchina*, edición de Amelia de Paz, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1997.

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes*, edición de Michel Décaudin, París: Gallimard, 1991-1993, 3 vols.
- , *Oeuvres poétiques*, edición de Marcel Adéma y Michel Décaudin, prólogo de André Billy, París: Gallimard, 2001.
- ASENSIO, Eugenio, *Estudios portugueses*, París-Lisboa: Centro Cultural Português-Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- AZORÍN, "La corporeidad de lo abstracto, Domenchina", *Ahora*, Madrid, 9 de abril de 1936, p. 5.
- , *Madrid*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1941.
- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, seguido de "Introducción a la poética de Bachelard", por Jean Lescure, traducción de Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, prefacio, presentación y notas de Marcel A. Ruff, París: Éditions du Seuil, 1968.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, edición crítica de Russell P. Sebold, Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- BELLVER, Catherine G., *El mundo poético de Juan José Domenchina*, Madrid: Editora Nacional, 1979.
- BERGAMÍN, José, *Poesía, I. Sonetos, Rimas, Del otoño y los mirlos*, segunda edición corregida y ampliada, nota preliminar de Gonzalo Penalva Candela, Madrid: Turner, 1988.
- Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París: Librairie Honoré Champion, 1992.
- BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1987.
- BURCKHARDT, Jakob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducción de Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires: Losada, 1944.
- CALVO CARILLA, José Luis, *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia: Pre-Textos, 1992.
- CAO-ROMERO ALCALÁ, Laura, *La idea de Dios en la poesía de Juan José Domenchina*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- CARDONA PEÑA, Alfredo, "La bilis literaria", *Letras de México* (México, 15 de agosto de 1946), p. 315.
- CARREIRA, Antonio, "El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina", *Bulletin Hispanique*, XC, núms. 3-4 (Burdeos, julio-diciembre de 1988), pp. 301-320.
- , "Presentación de un epistolario de amistad. Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, núm. V (Padrón, La Coruña, primavera de 1996), pp. 9-166.
- , "La negra sombra de Juan José Domenchina", *ap.* Manuel Aznar Soler, Nigel

- Dennis y Bernard Sicot (eds.), *60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli. Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, núm. 6 (París, 1999), pp. 115-132.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1956)*, tercera edición, corregida y aumentada, México: Tezontle, 1958.
- , *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral, 1975.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, *Cántico inútil*, Madrid: Aguilar, 1936.
- , *Presencia a oscuras (1948-1950)*, Madrid: Rialp, 1952.
- , *Cartas cerradas*, México: Ecuador 0° 0' 0", 1968.
- , *Primer exilio*, Madrid: Rialp, 1978.
- , *La pared transparente (Madrid, 1979-1980)*, Madrid: Los Libros de Fausto, 1984.
- , *Huyeron todas las islas*, preliminar de la autora, epílogo de Clara Janés, Madrid: Caballo Griego para la Poesía, 1988.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, Madrid: Aguilar, 1967.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, "Juan José Domenchina, poeta estoico", prefacio a JJD, *La corporeidad de lo abstracto*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento, 1929, pp. 9-15.
- DORESTE, Ventura, "Canto del arrebato contenido", *Manantial. Cuadernos de Poesía y Crítica* (Melilla, entrega cuarta de 1949), p. 7.
- ELIOT, T. S., *Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen, Barcelona: Icaria, 1992.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Academias morales de las Musas dirigidas a la Magestad Cristianísima de D. Ana de Austria, Reina de Francia y de Navarra, por Antonio Henriquez Gomes*, Burdeos: Pierre de la Court, 1642.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1990.
- GAOS, Alejandro, carta del 7 de diciembre de 1947 a Juan José Domenchina, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.269/114.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros, con un estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, 1995.

- GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid: Istmo, 1993.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2000.
- GÓNZALEZ MUELA, Joaquín, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid: Ínsula, 1955.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Hildesheim-Nueva York: Georg Olms, 1978, facsímil de la edición de Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1938-1940, 2 vols.
- , *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1988, 2 vols.
- , *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición crítica y comentada por Miguel Romera-Navarro, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- , *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998.
- GUILLÉN, Jorge, *Aire nuestro: Cántico. Clamor. Homenaje*, Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 1958.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el Humanismo*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 2000.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HERRERA PETERE, José, *Rimado de Madrid*, México: FOARE, 1946.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1951.
- HIDALGO, José Luis, *Poesía completa*, con una introducción de Aurelio García Cantalapiedra, Santander: Centro de Estudios Montañeses, 1997.
- HOMERO, *La Ilíada*, estudio preliminar y versión rítmica por Daniel Ruiz Bueno, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1956, 3 tomos.
- HORACIO, *Epístola a los Pisones*, texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valentí, Barcelona: Bosch, 1961.
- ISSOREL, Jacques, Reseña de la *Obra poética* de Juan José Domenchina, *Bulletin Hispanique*, 98, núm. 1 (Burdeos, 1996), pp. 235-238.
- JÁUREGUI HERNÁNDEZ, María Aurora, *Juan José Domenchina y el tema de la muerte*, México: Punto por Punto, 1988.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Animal de fondo. Con la versión francesa de Lysandro Z. D. Galtier*, Buenos Aires: Pleamar, 1949.
- , *Guerra en España (1936-1953)*, Barcelona: Seix Barral, 1985.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1966-1968, 3 vols.

- LEÓN, fray Luis de, *Poesía*, edición, prólogo y notas de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecuá y Francisco Rico, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2006.
- LEÓN FELIPE, *Poesías completas*, edición de José Paulino, Madrid: Visor, 2004.
- LIDA, Raimundo, "Sobre las décimas de Jorge Guillén", *ap.* Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid: Taurus, 1984, pp. 317-332.
- LITVAK, Lily (ed.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid: Taurus, 1993.
- LLORENS, Vicente, *La emigración republicana*, tomo I de AA.VV., *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, 1976.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto, *Medio siglo de poesía amorosa española (1900-1950)*, Ceuta: Cremares, 1959.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela (ed.), *El soneto y sus variedades (antología)*, Salamanca: Colegio de España, 1998.
- LUIS, Leopoldo de, "Juan José Domenchina: *Perpetuo arraigo*", *Ínsula*, núm. 52 (Madrid, 15 de abril de 1950), p. 5.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1988.
- MASIP, Paulino, *Cartas a un español emigrado*, México: Junta de Cultura Española, s. a. [¿1939?].
- MESA, Enrique de, *Poesías completas*, Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, 1941.
- MEUX, Richard Phelps, *The Poetry of Juan José Domenchina*, tesis doctoral del autor, Los Ángeles: University of California, Los Ángeles, 1972.
- MOELLER, Charles, *Literatura del siglo XX y cristianismo. I. El silencio de Dios. Camus - Gide - A. Huxley - Simone Weil - Graham Greene - Julien Green - Bernanos*, versión española de Valentín García Yebra y Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1955.
- MORENO VILLA, José, *Evoluciones: cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*, Madrid: Calleja, 1918.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres*, I, edición de Albert Béguin y Jean Richer, París: Gallimard, 1974.
- NIETO PEÑA, Roque, *Soledad de España (Versos del camino, Los poemas de Palencia y otros)*, dibujos y viñetas de Elvira Gascón, México: Ediciones Internacionales, 1953.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid: Fernando, 1934.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El espectador*, Madrid: Revista de Occidente, 1960, 8 tomos en 5 vols.
- OVIDIO, *Tristes*, edición y traducción francesa de Jacques André, París: Les Belles Lettres, 1968.
- PESSOA, Fernando, *Poesías de Álvaro de Campos*, Lisboa: Ática, 1986.

- PLATÓN, *Fedro*, edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por Luis Gil Fernández, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- , *Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias*, edición y traducción inglesa de Harold North Fowler, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.
- , *Gorgias*, texto en inglés revisado, con introducción y comentario por E. R. Dodds, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- , *La República*, edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.
- POE, Edgar A., *La filosofía de la composición y El principio poético*, edición bilingüe, traducción de José Luis Palomares, Madrid: Langre, 2002.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética* (vol. I), edición de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969.
- SALAVERRÍA, José María, *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- SALAZAR Y CHAPELA, Esteban, “*Poesías completas*”, *La Voz*, Madrid, 28 de abril de 1936, p. 2.
- SANTILLÁN, Ernesto, “Vida y obra de Domenchina”, *Nuestro Tiempo*, núm. 73 (Pamplona, julio de 1960), pp. 30-45.
- SEGOVIA, Tomás, *Poesía (1943-1976)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- SÉNECA, *Ad Lucilium epistulae morales*, con traducción inglesa de Richard M. Gummere, Cambridge, Mass.: Harvard University Press / Londres: William Heinemann, 1967.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, nueva edición, con introducción y glosario, de Peter Alexander, Londres y Glasgow: Collins, 1992.
- SÓFOCLES, *Antigone*, edición de Alphonse Dain y traducción francesa de Paul Mazon, París: Les Belles Lettres, 1977.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, traducción de Manuel G. Morente, Madrid: Espasa Calpe, 1998, 2 vols.
- SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, traducción de José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1955.
- TABORI, Paul, *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Londres: Harrap, 1972.
- TORRES BODET, Jaime, *Sonetos*, México: Gráfica Panamericana, 1949.
- UNAMUNO, Miguel de, *En el destierro (Recuerdos y esperanzas)*, Madrid: Pegaso, 1957.
- , *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, prólogo de Gregorio San Juan, Bilbao: El Sitio, 1981.
- , *Poesía completa*, prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid: Alianza, 1987-1988, 4 vols.

- URABAYEN, Félix, *Estampas del camino*, Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- VALÉRY, Paul, *Degas, danse, dessin*, París: Gallimard, 1965.
- VARELA, Lorenzo, “Versos crudos y poesía ácida”, *Romance*, núm. 5 (México, 1 de abril de 1940), p. 18.
- VEGA, Félix Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1634.
- , *Obras poéticas, I. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1969.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, edición de Y.-G. Le Dantec y J. Borel, París: Gallimard, 1973.
- VIRGILIO, *Eclogues, Georgics, Aeneid*, con traducción inglesa de H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mass.: Harvard University Press / Londres: William Heinemann, 1986, 2 vols.
- WEISSENBERGER, Klaus, “Dissonanzen und neugestimmte Saiten. Eine Typologie der Exillyrik”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, núm. 17 (Berlín, 1976), pp. 321-342.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza, 2002.
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino* (1955), México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ÍNDICE DE POEMAS DOMENCHINIANOS CITADOS*

- A la fuente me voy, madre (*D* 450) 45, 98
A manera de edícula, o espermático
exvoto (*Déd.* 280) 126, 127
Abdominia (¡!), dispepsia, polisarcia
(*CA* 90) 126, 128, 160, 171
Abominad conmigo de los grandes pecados (*Déd.* 278) 48, 108, 126, 127
Abril (*El diván de Abz-ul-Agrib*) 51
Acabadas miniaturas (*TF* 217) 150
Acaso del nombre puro (*PE* 1940 370)
33, 34, 35, 36, 91, 123, 132, 201, 202
Acibarado fruto serotino (*CA* 173) 180
Afán cóncavo —atroz— del sexo; se estiliza (*TF* 216) 148
Afrodita es el acezo (*CA* 171) 105
Agotamiento, ¿qué imaginas...? (*CA* 159) 103
Agua de estanque —límites (*M* 312) 67
Agudiza tu siseo (*M* 345) 83, 99, 171, 199, 200
Ah, sí. Una cosa bella es alegría... (*PdS* 516) 184, 193, 195
Ahóndate, precipicio (*EB* 367) 150
Ahora sí que estás cerrada (*D* 403) 199, 201
Airado, el mozo taimado (*D* 453) 45, 98, 100
Al fin, yo soy lo que mi ser abstracto (*TF* 220) 180
Al pie de una montaña (*DPE* 51) 78
Ala de sombra, un cuervo —que crascita (*PdS* 467) 23, 85, 93, 140, 184, 190, 191, 196
Alborozo de verdes iniciales: apunta (*EB* 353) 48, 49, 149, 172
Allí —donde Dios quiso— yace, entraña... (*PdS* 522) 84, 140, 184, 189, 193, 195
Allí, limpio fulgor, arde la estrella (*9Sy3R* 681) 74, 85, 163, 192, 193, 196
Allí, rubio sofoco de la siesta (*EU* 595) 184, 186, 195
¡Alta soledad de hielo...! (*PE* 1940 369) 30, 31, 91, 98, 131
Altas las casas, ¡qué vagas se alzan...! (*M* 310) 171, 180, 181, 182
Altivamente en el alto (*EU* 607) 29, 199
Alto dolor, esbelto dolor, tan bien sentido (*D* 380) 77, 177, 178, 190, 192, 194, 196
Amanecer: mi soledad de plata (*TF* 240) 90, 180
Angustia de calleja (*M* 303) 129
Angustia. El amanecer (*TF* 236) 171, 199
Aquel aire cernido, transparente (*EU* 589) 52, 67, 84, 85, 181, 184, 186, 187, 193, 194, 195
Aquel camino de ininterrumpida (*PdS* 461) 28, 35, 52, 74, 75, 97, 140, 189, 190, 196
Aquel sol —luz y gloria—, que has perdido (*3EJ* 561) 57, 64, 77, 79, 91, 114

* La referencia parentética indica el número que el poema tiene en la *Obra poética*, precedido de las siglas del poemario al que pertenece. En las composiciones ausentes en *OP*, se da asimismo la fuente.

- ¡Aquel sosiego! ¡Todo sin premura...! (*E* 712) 148, 149, 152, 190, 195
- Aquí en mi jaula estoy, con mi jauría (*SD* 664) 56, 79, 193, 195
- Aquí está el vientre de la ceca (*Déd.* 276) 95, 109, 126
- Aquí está la medida (*3EJ*559) 22, 35, 37, 41, 43, 52, 57, 58, 64, 79, 84, 85, 89, 90, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 107, 110, 113, 129, 148, 158
- Aquí está un gran señor: el gran señor (*OP*, s. n.) 94
- ¿Aquí? Los ojos, ciegos, eludidos (*PdS* 495) 54, 84, 85, 89, 196
- Aquí tengo, Señor, la maravilla (*PdS* 526) 58, 59, 140, 183, 196
- Aquí tienes la vida que me diste (*E* 719) 31, 132, 150, 156, 163, 164, 181, 184, 186, 193, 195
- Aquí tu papel escrito (*EU* 598) 35, 38, 150, 199, 200
- Árboles, prados, yerbas con rocío (*E* 706) 52, 55, 74, 75, 98, 132, 181, 184, 190, 195
- Áspera, fosca, la llanura (*E* 708) 51, 52, 84, 179, 182, 186, 195
- ¿A tu lado? Tu lado, tu exquisita (*PdS* 488) 89, 184, 190, 196
- Aun cantan Amor y Muerte (*EB* 365) 49, 83, 157
- ¿Aun en el Helicón, entre las musas? (*EU* 585) 35, 107, 196
- Aun siendo hostil y larga, siempre es corta (*D* 389) 193, 194, 196
- ¡Auras pretéritas! (*TF* 244) 78
- Avanza, sordo, con mi pesadumbre (*SD* 626) 64, 67, 70, 181, 190, 196
- Avanzas en la sombra que te sigue (*PdS* 454) 64, 66, 67, 93, 190, 193, 196
- ¡Ay —alta, altiva, altanera—...! (*PEI* 940 379) 52, 179, 194, 196
- Ay dolor de la carne, encarnizado (*E* 713) 90, 109, 110, 149, 184, 186, 189, 190, 195
- ¡Ay, esta luz acerba y amarilla! (*EU* 596) 52, 80, 84, 85, 190, 195
- ¡Ay, estas hambres de sol...! (*CA* 137) 57
- ¡Ay, negro balandrán estremecido! (*PdS* 503) 67, 140, 190, 191, 195
- Bajo los duros pliegues del sudario (*EU* 575) 74, 76, 78, 151, 190, 196
- Bajo un sol anémico, luminiscente (*Déd.* 271) 61, 108, 126, 127
- Beato sillón, boato (*Tres décimas a Jorge Guillén*) 94, 150
- ¿Bendición para aquellos brotes ...? (*IS* 67) 47
- Besos azules (*CA* 139) 83
- ¡Bien enciendes, ruiñeñor...! (*EU* 597) 64, 67, 98, 149, 199
- ¡Bien hayas don Artemio, Micifuz...! (*OP*, s. n.) 94
- Blanco, y sin blanca ya, bravuconea (*PdS* 546) 140, 149, 154, 158, 159, 160, 196
- Busco, persigo la palabra pura (*PdS* 528) 34, 35, 60, 61, 67, 123, 193, 196
- Cabelleras y lágrimas de mujer: un tesoro (*EB* 355) 49, 154, 172
- Cada molécula tuya (*TF* 253) 33, 110, 112, 114
- Caliente amarillo: luto (*M* 327) 171, 199, 201
- Caracol, col, col (*CA* 166) 83, 100, 172
- Cáscara de nombre (*M* 319) 34, 92
- Casi en la muerte estaba, cuando vino (*SD* 650) 74, 85, 192, 195
- Castilla la brava (*D* 431) 45, 100
- Castilla, sol a solas. Tierra andante (*E* 707) 52, 77, 85, 150, 159, 192, 193, 195, 197
- Celia besó la boca (*DPE* 23) 47, 82, 83
- Cierra perfecto el lendel (*M* 343) 99, 161, 171, 199, 200, 201
- Cimbrar, blandir virilidades (*Déd.* 287) 127
- Círculo de mi desdén (*TF* 270) 39, 153, 162

- Cogito, ergo sum*: ¡cizaña! (*M* 329) 96, 171, 199
- Como duelo o agonía (*D* 419) 70, 199
- Como en la piel de Rusia —¡es extraño!— el latido (*CA* 84) 178
- Como español de sangre, y buen vecino... (*PdS* 498) 69, 76, 84, 148, 177, 192, 195
- Como fondo, la sombra de los hechos (*CA* 106) 94, 96, 171
- ¡Cómo me dueles y me sobresaltas...! (*EU* 591) 84, 85, 189, 193, 196
- ¿Cómo medir tu soledad, la extensa...? (*SD* 651) 85, 180, 190, 196
- Como soledad de aldea (*D* 400) 35, 85
- Con el dolor, que fue mi entraña, al lado (*PdS* 540) 25, 140, 190, 191, 196
- Con la recta exactitud (*D* 408) 177, 199, 201
- ¿Conocéis a mi compadre...? (*D* 448) 98, 129
- ¿Conocéis la leyenda del cártamo...? (*Déd.* 281) 95, 107, 126, 127
- Contemplad y exaltad el aplomo (*Déd.* 273) 126, 127
- Conténtate con ser tu contenido (*PdS* 539) 74, 189, 190, 196
- Contra ambición, desidia (*M* 321) 179
- Corazón noble (*DPE* 59) 74
- Corceles (*TF* 218) 72, 171
- Corren mi silencio galgos (*M* 328) 171
- Corriente por de dentro, soterraña (*SD* 630) 52, 74, 76, 180, 181, 184, 189, 196
- Cruje la carne prieta en la manzana (*PdS* 476) 45, 64, 67, 97, 164, 165, 196
- Cuando lleguéis por fin a esta radiante (*EU* 564) 64, 67, 184, 190, 195
- ¡Cuánta angustia soterrada! (*TF* 238) 131, 171, 199, 202, 203
- ¡Cuitas de Werther! Detonan (*M* 335) 95, 114, 133, 171, 199, 201
- Cumbre. Gólgota sin cielo (*Cge* 722) 171, 199
- Daifa de puerta —abierta al transeúnte— (*PdS* 492) 45, 140, 190, 196
- De familia de alfayates (*D* 438) 154
- De la burriciega (*D* 425) 157, 158
- De la tierra amarrada, a los arcanos (*SD* 663) 51, 52, 180, 195
- De mugre percutido el cuero (*CA* 99) 57
- De sus órbitas los ojos (*CA* 102) 172
- Decir verdad rotunda no aprovecha (*D* 386) 44, 103, 184, 190, 192, 194, 196
- Decir, sólo decir, y solamente (*9Sy3R* 687) 35, 41, 42, 74, 150, 157, 184, 192, 193, 195
- Dejad a la fragua su cántico (*EB* 358) 110, 154, 172
- ¡Dejadme ya dejar de ser! ¡Este fastidio...! (*EB* 359) 98, 149, 157, 172
- Dejado estoy en lo escrito (*EU* 606) 35, 60, 110, 201, 202
- Déjale al corazón su apresurado (*PE* 1940 376) 52, 78, 85, 153, 194, 196
- ¿Dejas de ver, azul salobre, tu belleza...? (*PE* 1940 375) 52, 78, 81, 85, 111, 178, 182, 194
- Del andrógino la grupa (*TF* 233) 94, 106, 171, 199, 201
- Derramas tu cardenillo (*D* 397) 44, 94, 114, 199
- Día trémulo, de abril (*EU* 610) 51, 52, 85, 199
- Dicen que es la era —y la hora— del eunucoide (*Déd.* 271) 106, 108, 126, 127
- Difficil, Suma Verdad (*M* 341) 54, 131, 208, 171, 199, 200, 201
- Difunto. Punto. Fin. Pluscuamperfecto (*PdS* 507) 76, 77, 89, 140, 190, 191, 196
- Dime ¿por qué *te estás*, si estando, sólo...? (*PE* 1940 378) 85, 182, 194
- Dios de mis soledades españolas (*SD* 672) 52, 56, 180, 196
- Dios dejó en la ceniza (*TF* 231) 58, 72

- Dios te perdone. ¡Cómo le envidiaste...! (E716) 58, 90, 150, 177, 195
- Dios te perdone. No le perdonaste (E 717) 58, 90, 148, 151, 156, 158, 162, 177, 195
- Diríase soledad (M 338) 113, 171, 199, 201, 202
- Distancias (TF223) 72
- ¡Dolor de la mujer que ama! (Déd. 282) 96, 106, 109, 111, 126, 127, 158
- ¡Dolor!: los suspicaces juran oír (Déd. 291) 126, 127
- ¡Donaire de dueña chica! (D 451) 45
- Dormido está el espíritu sobre la carne viva (DPE6) 129
- Duro estoico sin aguante (D 421) 199, 200
- ¡Ecos, multitudes! (Déd. 288) 126
- El agua de la alberca (CA 154) 52
- ¡El aire azul de Madrid! (PA 619) 84, 148, 179, 190, 196, 197
- El aire, bien tensado, cruje en seco (SD 659) 74, 77, 81, 189, 196, 197
- El Alcoholismo y la Epilepsia (CA 77) 171
- El amor y el dolor se han enlazado en una (DPE2) 47, 82, 177
- El árbol dice con su sombra inmoble (PdS 505) 64, 67, 85, 140, 159, 184, 189, 190, 196
- El árbol verde con la sombra echada (EU 594) 85, 190, 195
- El campo no tiene puertas (D 435) 100, 130
- El carcaj está roto. Impotencia y potencia (DPE1) 47, 134, 177
- El corazón no sabe más que nombres de angustia (M318) 78
- El corindón va a la zaga del diamante (Déd. 294) 126, 127
- El Dinamismo —acróbata fanático— (CA 89) 160, 171
- El esfuerzo y el látigo (CA 126) 83, 158
- El estupor o pasmo que arrebató (PdS 483) 52, 64, 67, 182, 194
- El fervor del laberinto (Cge 723) 171, 199, 201
- El hidalgo de bragueta (D 444) 45, 76
- El humo hiede. Y, en volutas (CA 111) 57
- El lustroso pavón, empavonado (EU582) 41, 99, 110, 148, 175, 182, 190, 196
- El mediodía radiante (D 410) 52, 199
- ¡El mentir de las estrellas! (D 417) 85, 131, 199
- El mucilago rubio que cae del sol de octubre (CA 110) 81, 178
- El niño huérfano (CA 152) 45, 149
- El pan y el vino cerca; la mujer, a distancia (DPE9) 47, 82
- El Pasado, alharaquiento (CA 122) 52
- El pasado y el porvenir (CA 202) 130
- El pasado ya no es nada (CA 206) 163
- El paso corto de tu andar a trechos (SD 645) 44, 74, 75, 189, 195
- El presente —los pinos azulados— (DPE 34) 134
- El río se desliza mansamente (DPE 53) 98
- El silencio es sereno pero no invariable (DPE11) 133
- ¡El sol, bajo tus plantas!... Un alud (PdS 460) 76, 190, 192, 196
- El sol en caldo: sol rubio (TF251) 110
- El sol trae primavera en sus oros... Muy lejos (DPE5) 132, 134, 177
- ¡El solitario numen! (M301) 129
- El sueño, que te sueña en su voz alta (EU 571) 70, 154, 189, 192, 193, 196
- El ventarrón barre la atmósfera (TF267) 85, 93, 158
- El verbo es luz divina, y el vocablo (E 710) 35, 59, 60, 69, 184, 186, 195
- Elévase por sobre la frialdad (DPE 54) 160
- Ella —veraz el gesto— me decía (CA 189) 93

- Emite ceros filósofo (*TF*269) 39, 96, 160
- En búcaros de ceniza (*TF*226) 72
- En carne viva, ya despellejado (*PyFI*) 107
- En el pan que me nutre te bendigo (*9Sy3R*685) 59, 184, 193, 195
- En el rosado fondo vagas sombras (*DPE* 37) 110, 133
- En el sopor nublado del olvido (*CA* 188) 108
- En ese esguince de perfil —el lado (*PA* 620) 74, 75, 149, 184, 190, 193, 195
- En este no vivir, que está tan cerca (*SD* 634) 64, 136, 158, 186, 192, 193, 196
- En la canción castellana (*D*432) 97, 100
- En la estúpida obsesión (*D*413) 110, 199
- En la gamomanía de las posesas (*Déd.* 283) 127
- En la inmovilidad la lucha es más profunda (*DPE* 30) 74, 133
- En la mejilla, una amapola (*CA* 98) 57, 171
- En la sombra creciente de las meditaciones (*DPE* 7) 132
- En las cenizas de mi voz apuro (*PdS* 466) 35, 64, 67, 72, 74, 75, 136, 140, 180, 196
- En las preciosidades eruditas (*PdS* 530) 35, 169, 196
- ¿En qué ramaje abstracto condesciendes...? (*TF*239) 41, 90, 98, 129, 180
- En solo tres días de tortícolis (*CA* 167) 193
- En su archivo bosteza (*CA* 108) 95
- En su despecho genealógico (*Déd.* 279) 106, 126, 127
- En tu clara parodia de evitado (*PdS* 551) 190, 191, 195
- En tu frío, pensamiento (*M* 334) 150, 151, 171, 199
- En tus ojos insomnes, desvelado (*PdS* 471) 83, 100, 156, 184, 186, 190, 191, 195
- En un sopor extraño (*DPE* 20) 47, 78, 134
- En una confusión de azules raros (*DPE* 57) 134
- En vez del vino de la tierra, el loto (*SD* 648) 98, 184, 193, 195
- En vivir sin vivir, que es tu problema (*PdS* 554) 64, 67, 113, 153, 163, 190, 192, 193, 196
- Era el espíritu (*M*317) 37
- Es de esperar que todo sea mi dominio (*Déd.* 272) 48, 107, 114, 127
- Es el mar, siempre fiel a su amargura (*SD* 633) 52, 67, 76, 158, 180, 184, 186, 187, 195
- Es el negro dolor de las tinieblas (*DPE* 32) 47
- Es el ocaso, Juan Ramón. Mi escaso (*E* 718) 35, 57, 81, 90, 102, 107, 150, 180, 184, 195
- Es hombre de arranques frenéticos (*CA* 87) 107, 171
- Es ir, estar sin puesto, postergado (*PdS* 542) 25, 26, 27, 64, 143, 144, 145, 146, 147, 188, 189, 190, 196
- Es la noche sin fin, la desvelada (*D* 388) 82, 190, 193, 194, 196
- Es lánguido y ojerudo (*CA* 103) 172
- Es que... mi duro esquema, mi esqueleto (*EU* 566) 35, 76, 183, 184, 186, 195
- Es un humo de azufre que se esfuma (*DPE* 33) 47
- Es vanidad sin nombre, alabanciosa (*EU* 573) 161, 193, 195
- Es vivir de otra manera (*D*393) 201
- Esa agonía —tu pasión— es lucha (*EU* 580) 78, 80, 163, 190, 193, 196
- Esa cosa que *no es* (*D*415) 199
- Esa noche que intuyes, tan oscura (*SD* 670) 195
- Esbelta curva del amanecer (*PdS* 481) 64, 66, 190, 192, 197
- Escribía “pensil” y “abril”... Tenía (*E* 711) 55, 59, 193, 194, 197

- Ese vaivén, que me brizó la vida (*E* 693) 133, 136, 164, 190, 195
- Esos que das al polvo del camino (*SD* 646) 70, 74, 77, 184, 189, 195, 197
- España escurre por sus largos ríos... (*PdS* 519) 84, 177, 190, 196
- España le dice a España (*OP* 727) 75
- Espejo de meretriz (*TF* 235) 131, 171, 199, 201
- Espejo de mi cuarto: vanidad (*TF* 221) 72, 99, 180
- Espuma de mar, cocida (*TF* 252) 52, 110
- Está a pique de nacer (*CA* 168) 135
- Está amaneciendo (*M* 326) 131
- Esta comadre —andariega (*CA* 95) 52, 94, 107, 131, 135
- Esta esbelta mujer..., tan serpentina... (*PdS* 514) 45, 140, 177, 182, 197
- Esta espalda de Dios gravita, inmensa (*E* 703) 54, 64, 67, 83, 158, 180, 181, 190, 195
- Esta mujer de carne exasperada... (*PdS* 515) 45, 150, 177, 190, 195
- Esta pasión, que es desvelo (*EU* 612) 35, 199
- Está siendo la noche. Tras un día (*SD* 669) 82, 184, 186, 192, 193, 195
- Esta yacija, donde se desploma (*SD* 628) 56, 184, 190, 193, 196
- Están en ti, en tu enérgica costumbre (*EU* 572) 32, 64, 85, 155, 184, 185, 190, 196
- Estar —lo sabes y lo sé— tranquilo (*E* 701) 35, 73, 156, 157, 158, 185, 189, 195
- Estás solo, sin Dios. ¿Has entrevisto...? (*E* 698) 60, 62, 64, 114, 155, 156, 181, 184, 195
- Este anciano de rostro jalde y xiloide —dueño (*CA* 101) 178
- Este Dios que en mi alma se estremece (*IS* 74) 56, 57
- Este dolor que tengo, y que me tiene (*SD* 631) 64, 67, 98, 99, 150, 184, 189, 190, 195
- Este dolor tan mondo, tan escueto (*SD* 665) 77, 190, 195
- Este mozo suideo —es cachetudo (*CA* 104) 98, 171
- Este... señor —¡señor!— es un actor (*PdS* 508) 35, 41, 111, 140, 148, 160, 182, 195
- Estoy —es más que solo, más— desierto (*SD* 647) 78, 184, 190, 192, 195
- Exaltarán las cualidades ilusorias de tu émulo (*Déd.* 293) 106, 127
- Exalto la garruda e inexorable rapacidad (*Déd.* 277) 126, 127
- Exclamo ¡abril! —¡abril!— y un aire fino (*SD* 654) 51, 52, 85, 180, 184, 193, 195
- Existo, sí. Y me resisto (*D* 394) 37, 44, 199, 201
- Extrañado, Señor, desentrañado (*9Sy3R* 682) 55, 64, 70, 150, 156, 180, 184, 190, 195
- Fatalmente —fanático o lascivo— (*CA* 174) 180
- Feliz quien por mitad suya te encuentre (*PA* 622) 45, 46, 152, 190, 192, 196, 197
- ¡Fervores de mi tacto! (*M* 316) 35, 38
- Flujo de saliva. Afán (*TF* 250) 110
- Frente obstinadamente pensativa (*SD* 644) 74, 78, 166, 180, 184, 189, 195
- Frío. La tarde es triste. Caen los copos (*DPE* 41) 47, 50
- ¡Fronteras a la pasión! (*Cge* 720) 171, 199, 201
- Guadaña de idilios (*TF* 225) 72
- Guájaras de mi psique (*M* 314) 151, 158
- Guárdate del agua mansa (*D* 452) 100, 150
- Hablas de soledad, de soledades (*E* 699) 55, 154, 155, 193, 195
- Hable tu voz con lengua no aprendida (*SD* 635) 35, 36, 37, 45, 74, 190, 196

- Hacer por no hacer, acidia (*M* 344) 162, 171, 199, 200
- Hágase el poema (*CA* 150) 57, 99
- Hastío —pajarraco (*CA* 133) 57
- ¿Hay alguien, algo? Polvo y transparencia (*E* 714) 150, 162, 190, 192, 193, 196
- Hay que morir. La noche de la vida (*9Sy3R* 683) 55, 153, 162, 180, 190, 193, 196
- He aquí el mundo creándose, recreándose, exacto (*EB* 354) 48, 49, 52, 92, 106, 149, 156, 172
- He aquí un mundo sin duda que no es cabal (*Déd.* 292) 109, 126, 127
- He sabido —he sentido— que mi nombre (*PdS* 469) 64, 66, 189, 190, 196
- Hollín de noche y cadmía (*M* 324) 131
- Hombres del sur, cansados oleófagos (*Déd.* 297) 126
- Hombro-yunque (*TF* 228) 72, 154
- Hondo es, en sus hondones, el dolor (*Déd.* 300) 156
- Hondo está aquí el silencio (*EB* 364) 158
- ¡Hora desesperada y amarilla! (*PdS* 494) 77, 89, 140, 196
- Hora perdida y, sin embargo, en punto (*PdS* 501) 69, 140, 189, 192, 195
- Huele a verano ya, suena a verano (*SD* 657) 52, 74, 78, 187, 195
- Huele el agua, suena el agua (*TF* 264) 156
- Húrtate a la alegría vocinglera (*PdS* 457) 52, 189, 190, 196
- Huyendo, al filo de mi vida ardiendo (*EU* 569) 82, 148, 181, 192, 195
- Idilio dulzón. Tienen (*CA* 157) 75, 107
- Igual que mariposas (*DPE* 13) 82, 133, 134
- Igual tarde de mayo que noche de diciembre (*DPE* 16) 82, 134
- Imposible: voluntad rota (*CA* 191) 130
- ¡Inflexible mediodía! (*PE* 1940 373) 52, 85, 91, 131, 199
- Inquietud tornasolada (*TF* 247) 96
- Invierno (*EB* 366) 133
- Item más:* Este anillo porfiriano... (*PdS* 499) 35, 76, 140, 149, 177, 192, 195
- Jactóse el baldragas (*D* 433) 100
- Junto al árbol viril, su sombra en celo (*SD* 656) 46, 52, 85, 190, 191, 195
- Justo es que soples, ya que ante tus ojos... (*CA* 79) 172
- ¡Justo es que ya sepamos a qué atenernos...! (*Déd.* 290) 113, 126, 127, 128
- La alacridad, mariposa (*TF* 258) 150, 151
- La caravana del céntimo (*D* 434) 130
- La Catalepsia (*CA* 190) 130
- La desesperación es amarilla (*9Sy3R* 688) 85, 151, 158, 184, 185, 195
- La libertad —el alma— ya vendida (*D* 385) 44, 190, 193, 194, 196
- La luz abstracta, de incomunicable (*TF* 241) 33, 90, 180
- La luz de la tarde, enhiesta (*EU* 603) 52, 72, 89, 199
- La mano que conlleva tu escritura (*PdS* 484) 35, 64, 66, 67, 76, 182, 194
- La ninfómana caduca (*CA* 86) 129, 171
- La noche está poblada de luces y de gritos (*DPE* 3) 82, 83, 104, 177
- La noche medita (*CA* 131) 83, 175
- La noche, lenta, se cuaja (*D* 441) 45, 100
- La pluma ilesa va con vuelo herido (*PdS* 474) 35, 38, 64, 76, 89, 190, 196
- La pluma quiere volar (*M* 340) 35, 52, 76, 171, 199
- La pobre es coja, tartamuda (*CA* 100) 133, 171
- La siesta tiene abejorros (*TF* 263) 72
- La tarde, lacia, se llena (*9Sy3R* 689) 52, 55, 59, 159
- La vida —ayer rozagante (*D* 418) 76, 85, 199
- ¿La vida? Luz apagada (*PE* 1940 372) 85, 91, 131, 132

- La vida —que se nos va— (*E* 705) 74, 162, 179, 184, 192, 195
- La vida, vieja ya... Por repetidas (*E* 700) 35, 74, 75, 190, 195
- Las cosas se hacen y se han hecho... (*CA* 85) 172
- Las estrellas sueñan ríos (*TF*257) 33
- Las once y media... y lloviendo (*D* 430) 64, 98
- ¿Late verdad en la naturaleza? (*IS* 73) 52
- Laurel del esfuerzo: la muerte (*CA* 193) 130
- Llama de carne, mujer (*PC*351) 201, 202
- Llano, como la palma de la mano (*SD* 629) 51, 52, 84, 181, 190, 192, 193, 196
- Llega con el madrugón (*D* 446) 45
- Llegarás a maravilla (*EU*602) 35, 199
- Lleno de soledad, por el vacío (*SD* 649) 71, 83, 195
- Llevo los ojos clavados (*CA* 200) 31
- Lluvia afín, primaveral (*EU*605) 50, 199
- Lluvia —color y olor mojados—... Persistencia (*EB*361) 51, 172
- Lluvia de estío (*CA* 138) 52
- Lo haré de grado; pero... (*CA* 92) 172
- Lo inefable, como ajena (*SD*678) 34, 35, 199
- ¡Lo posible! Tan sensible (*D* 392) 199
- Lo que el espejo me dijo (*TF*224) 72, 99
- Lo que Góngora dijo en castellano (*PdS* 523) 35, 91, 95, 96, 140, 160, 193, 196
- Lo que sabe el hieródulo (*Déd.* 289) 126, 127, 134
- Lo que socava tu fisonomía (*PdS* 487) 64, 67, 192, 193, 196
- Los bravos pechos de la tierra, erguidos (*DPE*36) 47
- Los bronce cantan (*CA* 128) 75
- Los cuernos gualdos, curvos, de alcrebete (*CA*88) 171
- Los grandes ojos verdes, en la cara (*PdS* 502) 45, 140, 197
- Los instantes eternos (El diván de Abz-ul-Agrib)* 51
- Los labios tiemblan, se desunen... Quiéren (*E*704) 60, 62, 85, 180, 184, 189, 190, 195
- Los tiestos en tu ventana (*PyFI*) 151
- Lucero azul de mi frente (*TF* 232) 110, 171, 199, 201
- Luz amortecida y lenta (*TF* 266) 113, 114, 148
- Mal bululú de frases sin acento (*PA* 623) 35, 74, 75, 97, 190, 191, 193, 197
- Mano, que urge el apremio, diligente (*PA* 621) 35, 37, 75, 154, 193, 196
- Manso espíritu del aire (*DPE*28) 74, 132
- Mareado de hojas (*M*313) 112
- Margarita moría resignada (*DPE*22) 47
- Mártir de la luz, te tomas (*EU* 599) 35, 37, 85, 199
- Me di —o me dije— de una vez. Presiento (*EU*578) 27, 35, 42, 75, 189, 195
- Me puse al margen, o me di de lado (*PdS* 545) 25, 64, 67, 140, 184, 186, 190, 195, 197
- Me recorto en mi sombra alicortada (*PdS* 463) 64, 66, 68, 69, 70, 71, 140, 190, 196
- Meditación, teorización (*CA* 123) 83, 84, 130
- Mejor, lo inefable (*M*311) 132
- Mejor que tú, pensamiento (*M* 346) 40, 98, 158, 163, 171, 199
- Mentira: beso malo (*CA* 192) 130
- Mesa erudita y apetito llano (*OP*, s. n.) 91, 94, 148, 162
- Mi boca, sangre tensa en celo hirviente (*SD* 641) 28, 77, 78, 85, 98, 157, 180, 190, 193, 196
- Mi cómplice perpetuo, mi alegato (*PdS* 512) 39, 64, 67, 71, 72, 140, 154, 184, 189, 195
- ¡Mi *consummatum est!* Estoy concluso (*PdS* 553) 35, 57, 114, 163, 180, 190, 195

- Mi corazón de farsante (*TF*249) 72
 “¡Mi hombre!”, llama tu ambiciosa (*D* 426) 45
 Mi labor para ti —Nada (*CA* 136) 35, 37, 38, 39
 Mi lumbre es sólo mía y tan escasa (*SD* 666) 56, 85, 196
 Mi sombra de pasión —que es vida en sombra— (*PdS*541) 25, 64, 67, 73, 74, 85, 184, 190, 191, 196
 Miente, evidente impostura (*SD*673) 90, 199, 201
 Mira caer el frío. Blandamente (*SD* 658) 50, 190, 192, 193, 196
 Mira en el salto mortal (*D*420) 199
 Mira la noche. Redonda (*D*398) 83, 201
 Mira, madre remota, ya la luna (*E* 692) 136, 154, 158, 184, 186, 189, 195
 ¿Mirar? El mundo, apenas recién amanecido (*EB*356) 49, 52, 136, 151, 157, 172
 Mis plantas, estas plantas de impreciso (*PdS* 464) 64, 73, 99, 180, 185, 190, 191, 196
 Mitiga tu lamento lamentable (*EU* 581) 35, 43, 113, 148, 150, 151, 190, 193, 196
 Morir habemos. Nuestra juventud (*DPE* 18) 47, 56, 132
 Muerta la vanidad, ¿a qué exhibirse...? (*D*387) 52, 85, 190, 192, 194, 196
 Mujer. Palabra rubia (*CA* 198) 131
 Mujer: siempre mi voz va a tu alma; siempre (*IS*70) 83
 Murió Abel de su muerte... necesaria... (*PdS*521) 113, 114, 189, 193, 195
 Nada se escucha; todo está dormido (*DPE*50) 82
 Nadie diga: soy esto o lo otro (*Déd.* 284) 111, 127
 Negros (*TF*254) 110
 Negros nocturnos. Todo al fin se esfuma (*DPE* 25) 82
 Ni en curva ni en espiral (*D* 404) 199, 200, 201, 202
 Ni un resto de fantasía (*D* 402) 131, 199, 201
 Ni yo alharacas de ruido (*TF*229) 72
 Nieve, lenta opacidad (*EU* 615) 50, 177, 198
 No consientas que el eco te desdiga (*PdS* 547) 35, 74, 75, 89, 148, 189, 196
 No es ilusión ni paradoja (*DPE* 17) 47, 132
 No han de desentrañar, en tu entrañada (*PdS*556) 64, 67, 89, 109, 190, 195
 No lleves el semblante decaído (*PdS* 555) 78, 140, 190, 191, 195
 No me sometes tú. Yo te someto (*PyFI*) 35, 154, 156, 162, 174, 175
 No mezcles en tu acuerdo tu recuerdo (*PdS* 524) 64, 67, 140, 189, 190, 191, 196
 No mides el camino: es el camino (*PdS* 531) 73, 74, 190, 196
 ¡No, no es cierto que el aceite de colza...! (*Déd.* 274) 52, 110, 114, 127
 No sé si me sentís, porque no os siento (*PdS*552) 156, 183, 190, 193, 195
 No sé. Supe. La vida, poseída (*PdS* 506) 64, 66, 67, 97, 151, 190, 195
 No sentir el dolor equivaldría (*PdS* 533) 136, 149, 151, 184, 186, 193, 196
 No sobrenado, no, que, anegadizo (*SD* 662) 52, 136, 189, 193, 196
 No soy el hombre que me veis, supuesto (*PdS*557) 35, 44, 74, 75, 188, 195
 No te afiles los gañiles (*D*424) 158
 No te resucitó: te despertó (*E* 709) 90, 114, 184, 190, 195
 No tengo nada que decir, que nada (*EU* 565) 64, 67, 97, 149, 190, 191, 194, 195
 No tuve la culpa yo (*D*449) 45
 Noche de luna y de ronda (*D* 442) 100, 130, 156

- Noche de sal. Por enero (*M* 342) 131,
171, 199, 201
- Noche obscura. Calentura (*Cge* 721)
171, 199, 201
- Noche transverberada (*M* 322) 131
- Noche y silencio (*DPE* 14) 36, 82
- Nostalgia amarilla (*M* 325) 131
- Oh, la tristeza azul de Margarita (*DPE*
21) 134
- ¡Oh!, mi testa granítica es tan dura...
(*CA* 91) 99, 133, 171
- ¡Oh, qué cúpula al rojo, incandescente!
(*SD* 660) 56, 60, 77, 81, 85, 97, 192,
193, 196
- “Oíd el canto de nuestra molicie...”
(*Déd.* 286) 126, 127
- Ojo avizor —¡el apto!— va a la lucha (*CA*
81) 133, 171
- Ojos. ¡Ojos nictálopes...! (*M* 306) 156
- Otoñada precoz. Retrocedida (*PdS* 527)
69, 73, 189, 190, 196
- Otoño (*TF* 227) 72
- Oye el cantar de Castilla (*D* 447) 98, 100,
154
- ¡Oyéndome y mirándome en el mudo!
(*PdS* 459) 64, 66, 70, 71, 196
- Pago en sudor, a merced (*PA* 624) 52,
71, 199
- Palabras de luz, ilustres (*OP* 726) 91,
199, 201
- Palabras en libertad: he aquí un hombre
(*Déd.* 296) 95, 99, 107, 126, 127
- Para el fervor, un abditorio (*CA* 211)
130
- Para manumitirme de la vida (*PdS* 534)
150, 158, 190, 191, 195
- Para una voz de aceituna (*Cpi*, núm. 24)
94
- Parece que en estrellas diminutas (*DPE*
45) 85
- Parece que la vida va apagándose (*DPE*
31) 47, 134
- Parodia de sentimiento (*D* 407) 199
- Partido en dos mitades de repente (*SD*
627) 69, 71, 190, 193, 195
- Pasa, perfil sonámbulo, en raudales (*3EJ*
563) 67
- Pasmo escindido. Fatal (*EU* 611) 52, 85,
201
- Paso a paso, el camino; paso a paso (*PdS*
493) 64, 67, 73, 74, 140, 184, 186, 189,
195
- Paso sin paso; sombra a cuerpo enjuto
(*PdS* 458) 64, 66, 97, 140, 193, 196
- Pendiente de un hilo invisible (*DPE* 10)
134
- Pensamiento, ¡odiosidad...! (*TF* 234)
171, 199, 201
- Perfil, duro perfil. El demacrado (*PdS*
480) 64, 66, 73, 76, 190, 196
- Pero —¿aún? ¿todavía?— una mirada
(*PdS* 504) 64, 67, 184, 186, 190, 191, 195
- Pero el corazón, cansado (*D* 401) 78,
199
- Pero el estar a tu lado (*D* 405) 76, 199,
201
- Pero esa mula zaguera (*D* 439) 154
- Pero esa pena buida (*D* 414) 199
- Pero siempre el despertar (*D* 395) 199
- Pero tu sillón de masa (*Tres décimas a Jorge*
Guillén) 94
- Perseguidores de huellas (*M* 331) 30,
171, 201
- Perseverante, contumaz (*CA* 93) 99
- Piedra de sangre (*CA* 120) 78, 130
- Piel tirante, lustrosa y atezada (*PdS* 536)
45, 106, 140, 182, 190, 196
- Podrán verte en tu sombra suplantado
(*PdS* 548) 26, 35, 44, 64, 190, 191, 195
- Poetas (Los Sesenta)* 101
- Por apurar tu paciencia (*Tres décimas a*
Jorge Guillén) 94
- Por entre el negro cipresal —de luto (*EU*
592) 90, 98, 195
- Por la lontananza —herida (*SD* 675) 52,
81, 199, 201

- Por la planicie, soledad inmensa (*EU* 590) 52, 64, 67, 85, 190, 192, 196
- ¿Por qué los deleites al uso...? (*CA* 158) 110
- Por un juego de magia, se hace rojo (*DPE* 56) 134
- Por una tarde de mi ayer, dorada (*SD* 671) 52, 184, 186, 190, 195
- Porque la noche sufraga (*EU* 600) 85, 199, 200
- Primavera* (*El diván de Abz-ul-Agrib*) 51
- Prócer, egregio, descuella (*PA* 625) 30, 199
- Prolijamente miniada (*D* 411) 199
- Pues qué, decidme, ¿qué he de hacer...? (*Déd.* 298) 126
- ¿Qué es lo que te dejó la primavera...? (*D* 383) 52, 189, 190, 193, 194, 196
- ¡Qué luz! A punta de estrella (*EU* 601) 52, 85
- Que no diga el corazón (*EU* 617) 78, 150
- ¿Qué puedo conseguir con esperar-me...? (*D* 381) 43, 52, 57, 190, 192, 194, 196
- ¡Qué soledad desolada! (*D* 422) 85, 131, 199, 200
- ¿Quién dobla, bronce roto, en el destierro? (*3EJ* 562) 45, 52
- Quien me dice, asombrándome, “¡despierta!” (*PdS* 490) 35, 190, 192, 196
- ¿Quién remolca la luz meridiana por burlas? (*Déd.* 299) 52, 126, 127
- Quietud fría. La noche va cayendo (*DPE* 27) 82, 158
- ¡Radiante frío de diamante: enero...! (*PdS* 517) 52, 84, 140, 179, 190, 195
- Reía en todo el fuego del sol. La paz sonora (*DPE* 4) 47, 104, 177
- Reiteración de amarillos (*PC* 352) 130
- Renovada en brote tierno (*PC* 347) 199, 200, 201
- Rezonga, nasal y aciago (*EU* 604) 52, 199
- ¡Rocas de mi soledad! (*PE* 1940 374) 52, 98, 131, 199, 201
- Roto en dos, si la mitad (*SD* 679) 154, 161, 199
- Sabe tanto el sol a sol (*M* 337) 337, 171
- Sañuda la dicción y honda la pena (*9Sy3R* 680) 40, 89, 90, 102, 163, 180, 184, 186, 195, 197
- Se dicen, oímos decir, cosas extraordinarias (*Déd.* 275) 52, 109, 126, 127
- Se me está muriendo toda (*9Sy3R* 691) 43, 157
- Se me tendrá por loco (*CA* 127) 128
- Se palpa en vuestra sobria anatomía (*EU* 584) 81, 85, 190, 193, 195
- Se puede hablar bajo esta gran campana (*DPE* 58) 74
- Se yergue dura, asinartética (*CA* 97) 107, 129, 133, 171
- ¡Señero, inaccesible señorío...! (*PdS* 478) 29, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 131, 140, 190, 192, 196
- Señor, hablo silencios. ¿Quién escucha...? (*SD* 638) 56, 74, 78, 184, 190, 195
- Señor: he sido el hombre que he podido (*9Sy3R* 684) 51, 157, 184, 190, 193, 195
- Si Dios en ti se hace hombre (*Cge* 724) 171
- Si eres exacta verdad (*D* 416) 199
- Si es tan ruin, tan escasa, tu estatura (*EU* 587) 163, 177, 193, 195
- Si no acezos de fatiga (*M* 332) 110, 128, 154, 171, 199, 201, 202
- Si no voy en mi paso precedido (*PdS* 537) 64, 67, 189, 190, 195, 197
- Sí, perfecto; recreado (*M* 333) 171, 199, 201
- Si por mi exigencia, canto (*PC* 349) 199, 201
- Sí, se puede morir en largas horas (*PdS* 510) 73, 74, 140, 157, 190, 193, 196
- Si sólo tus flaquezas te sostienen (*D* 382) 189, 194, 196

- Si te duele tu entraña de entrañable (*E* 715) 28, 132, 148, 152, 162, 163, 193, 195
- Si todo en la vida es amor (*CA* 124) 57, 132
- Si tú —que vas, sin ir, entretenido (*PdS* 456) 140, 190, 196
- Si vienes a la capea (*D* 440) 129
- Si ya en lo exacto me “dije” (*PC* 348) 199, 201
- Sí, yo soy y estoy. No oculto (*EU* 613) 52, 199
- Si yo tuviera tu luz (*TF* 248) 129
- Siembras vida española con tu paso... (*PdS* 496) 91, 95, 115, 184, 186, 189, 195
- ¡Siempre desasosegado...! (*D* 412) 11, 24, 35, 199, 200, 201, 202
- Siempre distante y errante (*SD* 674) 31, 32
- ¡Siempre! —El servil, solícito y astuto (*PdS* 462) 64, 65, 66, 95, 190, 193, 196
- ¡Siempre sola! (*D* 429) 45
- Siendo canija y corta tu estatura (*EU* 586) 160, 177, 193, 195
- Siendo Juan y José, yo fui don Juan (*PyFl*) 48
- Silencio. Tu silencio, que te enluta (*PdS* 486) 35, 44, 64, 67, 74, 75, 190, 192, 196
- Sin alma —tierra madre—, sin el suelo (*SD* 636) 23, 186, 189, 192, 195
- Sobre el corazón doliente (*DPE* 15) 129, 134
- Sobre el monte plomizo, como ilesa (*SD* 661) 51, 52, 84, 85, 181, 186, 190, 196
- Sobre el polvo, bajo el sol (*CA* 129) 47, 108
- Sobre el polvo luminoso (*CA* 151) 114, 128
- Sobre la faz, que se arruga (*EU* 608) 199, 200
- Sobre mi noche rota, entre desvelos... (*CA* 107) 94, 105, 171
- Sobre sucios andrajos, la greñuda (*PdS* 525) 45, 64, 67, 140, 190, 196
- Sol de la noche (*CA* 143) 83
- ¡Soledad acompañada! (*D* 406) 131
- ¡Soledad! ¡Con qué pálidos matices...! (*PE* 1940377) 81, 194, 196
- Sólo el silencio —tu silencio— es digno (*EU* 577) 35, 74, 78, 189, 193, 196
- Sombra asombrada. Sombra sin recato (*PdS* 511) 64, 67, 73, 89, 140, 148, 156, 182, 196
- ¡Sombras de fuego! ¡Efectos luminosos! (*DPE* 35) 85
- Sombras y sombras. Grises siluetas; extrañas (*DPE* 12) 133
- Sometido estoy, latido (*D* 391) 78, 199, 201
- Son cambios bruscos, leves y sonoros (*DPE* 48) 52, 134
- Son las diez de la noche. Nuestras frentes (*DPE* 19) 82
- Son las rachas de marzo. Son el viento (*PdS* 485) 51, 76, 140, 184, 190, 195
- Son rasguños de tinta, cicatrices (*PdS* 475) 35, 39, 64, 74, 75, 85, 140, 190, 196
- Su desnudez —recreada (*D* 399) 46, 106, 199
- Sueños locos y dulces (*DPE* 8) 82, 132, 152
- Supé. ¡Cómo me supo...! (*M* 309) 157
- ¡Súplica de mendicante! (*D* 396) 44, 131, 199
- Susana y los hombres* (*Papeles de Son Armandans*) 46, 49, 51, 108, 113, 114, 163
- Tacto (*TF* 215) 33, 171
- También la tarde es bella. Bien maduros (*SD* 637) 51, 52, 56, 85, 190, 196
- ¡Tantos unos en otros! Y ninguno (*EU* 593) 90, 149, 158, 193, 196
- Tarde caída. Un árbol se deshoja (*PdS* 468) 53, 81, 98, 99, 140, 189, 190, 196
- Te apuñala el tenor con su sañudo (*PdS* 491) 35, 140, 149, 187, 189, 195

- Te busco desde siempre. No te he visto (*E*694) 184, 189, 195
- Te devuelvo mi voz. Tú me la diste (*E*696) 16, 55, 60, 62, 132, 156, 159, 192, 195
- Te queda en redolor —en dolorido (*PdS*549) 26, 153, 190, 193, 195
- Te quieres escuchar desconocida (*PdS*550) 35, 74, 190, 196, 197
- Te tengo en mí, sensualidad divina (*PdS*535) 59, 140, 189, 192, 195
- Te tiene sin tener tu diminuto (*PdS*544) 140, 190, 195
- Tenías cuatro modos sucesivos (*PdS*472) 52, 64, 67, 85, 193, 196, 197
- Tentaleó las sombras con su tacto... (*PdS*558) 35, 109, 140, 188, 195
- Tercamente te regalas (*D*390) 32, 110, 199
- Terso, terso (*TF*222) 72, 171
- Tic-tac. La una (*M*302) 130
- Tiene el designio, cuando es puro (*CA*210) 128
- Tierra de soledad, desconocida (*PdS*465) 64, 115, 129, 154, 190, 191, 196
- Tiran de mí mis raíces (*9Sy3R*690) 52, 85, 99
- Toda la soledad, que no te cabe (*EU*576) 35, 42, 64, 67, 68, 74, 75, 97, 151, 190, 193, 196
- Todo está en sentirse en todo (*PE*1940371) 32, 77, 91, 199
- Todo lo que viviste está tan triste (*PdS*482) 64, 66, 190, 195
- Trajinero (*D*428) 156
- Trenos de pampirolada (*M*339) 131, 161, 171, 199, 201
- Tu enjuto padecer no me es ajeno (*SD*640) 56, 74, 85, 156, 196
- Tu extenuación es lenta, tu premura (*PdS*543) 24, 35, 193, 195
- Tu vida, ya madura, con su adulto (*PdS*473) 64, 76, 89, 190, 192, 196
- Tú, creador oculto de un astro no aplaudido (*EB*368) 88, 157
- Tus galerías de incomunicado (*Cuadernos Americanos*) 166
- Un árbol crece. ¡Oh pura elevación! (*Cpi*, núm. 32) 109
- Un brinco: hacia la cumbre (*CA*212) 130
- Un clarinete: el gallo (*TF*268) 81
- Un espadón —Urano— en cuyos genitales (*CA*169) 105, 129, 172
- Un hombre dejó de serlo (*D*437) 76, 130
- Un hombre orondo: ¡lo rotundo! (*CA*182) 130
- Una rumba rumbosa, de cadera... (*PdS*532) 45, 148, 190, 195
- Una vez más tu piel, tu desprendida (*PdS*477) 74, 85, 89, 190, 196
- Una vieja genetliaca (*CA*172) 45
- Unicidad, pensamiento (*M*330) 171, 199, 201
- Urde sus lazos infestos (*TF*237) 171, 199
- Van en ráfaga. Van en ascendente (*SD*653) 81, 85, 190, 193, 195
- Van juntos —y qué solos—, arrecidos (*SD*643) 28, 56, 78, 83, 85, 155, 190, 192, 195
- Vas con el alma en vilo, envilecida (*D*384) 190, 192, 194, 196
- Vas haciendo tu muerte con tu vida (*9Sy3R*686) 74, 99, 180, 184, 190, 193, 195
- Vela, vela por ti. No te despierte (*E*697) 55, 132, 133, 157, 181, 184, 192, 195
- Venimos de la noche, de la sombra (*EU*570) 64, 67, 74, 99, 154, 190, 196
- Venimos de las tinieblas (*3EJ*560) 28, 35, 52, 64, 67, 80, 83, 89, 90
- Verde, la saña es verde: por la ojera (*EU*579) 52, 76, 182, 190, 196
- Vertical designio es (*EU*609) 199
- Viene el silencioso turno (*D*409) 52, 83, 199, 201

- Vigilia lúcida es orto (*EU*614) 35, 37, 85, 199
- Virgenes ácidas de medio siglo (*CA* 178) 130
- Virilidad y empaque (*CA* 179) 130
- Voces del desierto, hirsutas (*M*336) 131, 171, 199
- Voy a morirme... Mi dolencia es grave... (*PdS* 520) 113, 114, 140, 177, 181, 196
- Voz trémula, de légamo: pecina (*SD*639) 56, 61, 74, 190, 192, 193, 196
- Y a la postre, en mi fin, postrimería (*SD* 642) 99, 161, 175, 193, 196
- Y al cabo de cinco días (*Preciada, la Pisa Bien*) 175
- Y como te desdoblas, y tu adjunto (*PdS* 500) 64, 67, 68, 69, 149, 151, 175, 184, 190, 195
- Y decimos “mañana”, con desgana (*E* 702) 132, 136, 151, 158, 175, 184, 189, 192, 195
- Y dijo, desnuda (*M*323) 131, 175
- ¿Y Dionysos? Temulento (*CA* 170) 105, 125, 175
- Y él, eco de grito, hirsuto (*PC* 350) 175, 199
- Y en lugar de rabeles, sordas yeles (*PdS* 470) 35, 64, 114, 140, 153, 175, 187, 196
- Y la torre bizantina (*SD* 676) 35, 85, 140, 201, 202
- Y la vida futura, que no tiene (*EU* 568) 75, 175, 189, 196
- ¿Y las cuartillas? Seriedad de lápidas (*CA* 118) 175
- Y las enmarañadas espirales verdosas (*IS* 75) 175
- Y le duelen a la noche (*TF*245) 83, 175
- Y no es acedo el vino; no es del mosto (*EU*583) 98, 106, 190, 196
- Y no sé cómo en varias (*DPE*24) 175
- Y no tengo más arrimo (*D*443) 45, 175
- Y procura eludir el laberinto (*PdS* 538) 35, 74, 75, 140, 175, 190, 196
- Y, ¡para siempre ya!, caricatura (*PdS*529) 175, 193, 195
- Y quería ser árbol. La llanura (*PdS* 479) 85, 140, 148, 175, 197
- Y se calló la voz. Nada se escucha (*DPE* 29) 156, 175
- Y se quedará desierta (*Cpi*, núm. 37) 175
- Y se vio entonces, cativa (*Preciada, la Pisa Bien*) 175
- Y sépase que yo, viejo cristiano... (*PdS* 497) 76, 140, 149, 175, 177, 192, 195
- Y si permites, vida, que me espere (*PdS* 455) 45, 175, 186, 187, 188, 193, 195
- Y, sí, se puede no vivir, se puede (*PdS* 509) 35, 64, 74, 140, 175, 189, 190, 196
- Y siempre la llanura, la llanura (*EU*588) 52, 64, 67, 76, 77, 84, 85, 175, 193, 195
- Y tan inefable como (*TF*230) 72, 175
- Y te malbarató, caro Rivera (*Cpi*, núm. 38) 93, 175
- Y todavía aliento y me consiento (*SD* 667) 85, 175, 180, 184, 185, 186, 193, 195, 197
- Y trabajo en mis ocios a destajo... (*PdS* 513) 35, 45, 140, 175, 177, 183, 189, 196
- Y tú, hombre veleidoso y firme consecuente (*EU*618) 76, 150
- Y tú los amas —los amas (*SD*677) 199
- Y, ya chusco individuo... en dos mitades (*EU* 567) 26, 64, 67, 175, 190, 193, 196
- Y tú eres el que fuiste, y el que eres, y el que siempre (*PyFI*) 56, 58
- Ya la canción, perfecta en su clausura (*EU*574) 52, 99, 108, 151, 187, 195
- Ya mi vida cabal de prosperado (*SD* 652) 52, 84, 189, 190, 195
- Ya nadie le recuerda (*CA* 94) 172

- Ya ni mi paso, a medio dar, es mío (*SD* 632) 64, 68, 74, 81, 163, 186, 195
- Ya rosas, sí. Pasión en llama. Oler primicias (*EB* 357) 49, 109, 172
- Ya sabréis la agonía del tirano... (*PdS* 518) 57, 84, 140, 192, 195
- Ya sin tu piel de siempre, estás desnudo (*PyFI*) 107
- Ya tiene húmedos tallos el albor (*SD* 655) 51, 52, 183, 195
- Yo, en nombre de la rosa más fugaz, me desdigo (*EB* 362) 151, 153, 172
- Yo me sentí la vida, la apretada (*SD* 668) 184, 190, 195
- Yo sé que tu silencio tiene clara (*E* 695) 55, 61, 62, 64, 67, 74, 132, 157, 181, 190, 195
- Yo tengo mi dolor. Tiene una cuita (*PdS* 489) 35, 43, 140, 152, 195
- Zapatillas de suela silenciosa (*CA* 96) 96, 108, 133, 171
- Zumo de ocaso, el río prolonga su desidia (*EB* 360) 172

ÍNDICE ONOMÁSTICO*

- Abreu Gómez, Ermilo, 168
 Alberti, Rafael, 20, 93, 176
 Aleixandre, Vicente, 21, 48, 91, 107, 139, 195
 Alonso, Dámaso, 20, 21, 176
 Apollinaire, Guillaume, 53, 96
 Asensio, Eugenio, 207
 Aub, Max, 119
 Augusto, 22
 Azaña, Manuel, 90
 Azorín, 91, 119, 121, 138
 Bachelard, Gaston, 53
 Bartrina, Joaquín María, 125
 Baudelaire, Charles, 16, 27, 52, 120, 138, 207
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 119
 Béguin, Albert, 70
 Bellver, Catherine G., 119, 172, 180
 Berceo, Gonzalo de, 59
 Bergamín, José, 96, 139, 167
 Béril, Suzy, 47
 Blanco, Mercedes, 141, 169
 Blecua, José Manuel, 62, 151, 165
 Borel, Jacques, 174
 Borges, Jorge Luis, 101, 168
 Boscán, Juan, 45
 Botticelli, Sandro, 105
 Brancaforte, Benito, 175
 Brocense, el, 119
 Brossa, Joan, 204
 Burckhardt, Jakob, 13
 Burguillos, Tomás de: *véase* Vega
 Caillois, Roger, 56
 Calderón de la Barca, Pedro, 204
 Calvo Carilla, José Luis, 142
 Campoamor, Ramón de, 103
 Camus, Albert, 55
 Cano, José Luis, 96
 Cao-Romero, Laura, 54
 Cardona Peña, Alfredo, 137
 Carranza, Pedro: *véase* Machado, Antonio
 Carreira, Antonio, 68, 79, 88, 119, 121, 136, 139, 200
 Cascales, Francisco, 175, 177, 182, 187
 Cernuda, Luis, 20, 27, 28, 90, 101, 115, 138, 168, 174, 204, 205
 Cetina, Gutierre de, 95
 Champourcin, Ernestina de, 9, 14, 46, 50, 54, 90, 91, 92, 168
 Ciplijauskaitė, Birutė, 203
 Cohen, Marcelo (trad.), 101
 Coleridge, Samuel T., 29
 Combet, Louis, 165
 Correa Calderón, Evaristo, 142
 Correas, Gonzalo, 165
 Cortés, Helena (trad.), 173
 Cortés, Hernán, 93
 Covarrubias, Sebastián de, 165
 Croce, Benedetto, 19
 Cuauhtémoc, 115
 Dante, 101
 Dantec, Yves-Gérard Le, 174
 Darío, Rubén, 120, 121, 177
 Dickinson, Emily, 102, 137

* No se incluyen los nombres bíblicos, hagiográficos, mitológicos ni de personajes literarios o legendarios; tampoco los insertos en el cuerpo de títulos o editoriales.

- Diego, Gerardo, 21, 27, 176, 195
 Díez-Canedo, Enrique, 43, 87, 90, 119
 Domenchina, Mercedes, 55
 Doreste, Ventura, 92
 Durán, Manuel, 92
 Durero, Alberto, 47
 Eliot, T. S., 19, 101, 137, 140
 Enríquez Gómez, Antonio, 21, 23
 Erasmo, 36, 95
 Espina, Antonio, 65, 95, 96
 Espronceda, José de, 20
 Ferreiro, Jorge (trad.), 53
 Franco, Francisco, 39
 Frenk, Margit, 100
 Freud, Sigmund, 47, 104, 135
 Fuente, Sindulfo de la, 91
 Gallegos Rocafull, José María, 55
 Ganivet, Ángel, 43
 Gaos, Alejandro, 125
 Garbo, Greta, 47
 García Lorca, Federico, 94, 167
 García Mouton, Soledad (trad.), 61
 García Yebra, Valentín (trad.), 61
 Garcilaso de la Vega, 20, 38, 42, 45, 89, 103, 119, 138, 187, 204
 Gautier, Théophile, 121
 Gili Gaya, Samuel, 171
 Girón de Rebollo, Alonso, 159
 Goethe, Johann Wolfgang von, 34
 Gómez, Joaquín, 96
 Góngora, Luis de, 54, 79, 95, 119, 120, 140, 142, 170, 177, 204
 González Guzmán, Ignacio, 91
 González Martínez, Enrique, 65, 123
 González Muela, Joaquín, 133
 Gracián, Baltasar, 40, 88, 89, 142, 143, 159, 168, 189
 Greco, el, 93
 Guillén, Claudio, 22
 Guillén, Jorge, 90, 94, 101, 120, 139, 201, 207
 Gullón, Ricardo, 175
 Hafiz, 165
 Harris, Derek, 138
 Hebbel, Friedrich, 47
 Heidegger, Martin, 55, 173
 Henríquez Ureña, Max, 125
 Herrera Petere, José, 179
 Herrera y Reissig, Julio, 203
 Herrera, Fernando de, 119
 Hidalgo, José Luis, 92
 Holbein, Hans, 93
 Hölderlin, Friedrich, 37
 Homero, 53
 Horacio, 136
 Huidobro, Vicente, 136
 Icaza, Francisco A. de, 65
 Issorel, Jacques, 24
 Jammes, Robert, 165
 Jaspers, Karl, 51
 Jáuregui, María Aurora, 111
 Jiménez, Jesús, 91
 Jiménez, Juan Ramón, 20, 40, 52, 57, 58, 88, 89, 90, 91, 93, 102, 119, 121, 136, 139, 150, 175, 176
 Juan de la Cruz, 60, 95, 97
 Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), 91
 Juan (Evangelista), 58, 114
 Jung, Carl Gustav, 65
 Keats, John, 101
 La Rochefoucauld, François de, 95
 Larra, Mariano José de, 42
 Lausberg, Heinrich, 148
 León, fray Luis de, 30, 103
 León Felipe, 28, 41, 43, 113, 175
 Leonardo de Argensola, Bartolomé, 168
 Leyte, Arturo (trad.), 173
 Licio: *véase* Góngora
 Lida, Raimundo, 203
 Litvak, Lily, 45
 Livio, Tito, 95
 Llorens, Vicente, 21
 Llull, Ramón, 94
 Lope de Vega: *véase* Vega
 López Gorgé, Jacinto, 44

- López Hernández, Marcela, 194
 Luis, Leopoldo de, 124
 Machado, Antonio, 31, 38, 90, 93, 98,
 102, 103, 121, 176
 Machado, Manuel, 121
 Mallarmé, Stéphane, 95, 101, 138, 160
 Maristany, Luis, 138
 Maritain, Jacques, 55
 Masip, Paulino, 91, 95, 96, 115
 Mateo, 101, 114
 Mesa, Enrique de, 80, 121
 Meux, Richard P., 99, 119, 172
 Milton, John, 120, 170
 Mir-Andreu, Maïte, 165
 Miró, Gabriel, 121
 Moeller, Charles, 61
 Morales, Rafael, 176
 Moreno Villa, José, 44, 103
 Moreu, Encarnación, 55
 Mussolini, Benito, 39
 Nerval, Gérard de, 70, 101
 Nieto Peña, Roque, 91, 92
 Nietzsche, Friedrich, 15, 37
 Núñez de Arce, Gaspar, 103
 Onís, Federico de, 65
 Ortega y Gasset, José, 85, 89, 167
 Otero, Blas de, 61
 Ovidio, 14, 22, 23, 24, 27, 101
 Palacios, Leopoldo Eulogio, 55
 Palomares, José Luis (trad.), 45
 Paraíso, Isabel, 171
 Paulino, José, 43
 Pellicer, Carlos, 94
 Pérez de Ayala, Ramón, 89, 90, 91, 121
 Pérez Riesco, José (trad.), 19, 148
 Pessoa, Fernando, 135
 Petrarca, Francesco, 44, 120
 Píndaro, 65
 Platón, 29, 49
 Poe, Edgar Allan, 23, 29, 45, 101
 Pompilio, Numa, 109
 Prados, Emilio, 20, 88, 139
 Primo de Rivera, Miguel, 39
 Proust, Marcel, 93
 Quevedo, Francisco de, 20, 40, 43, 62,
 90, 93, 96, 119, 137, 142, 166, 169,
 170, 176
 Rabelais, François, 119
 Ramos, Samuel, 55
 Rejano, Juan, 64
 Reyes, Alfonso, 55, 90, 93, 94, 160, 168
 Richer, Jean, 70
 Rilke, Rainer Maria, 102
 Rimsky-Kórsakov, Nicolai, 93
 Riquer, Martín de, 165
 Rivera, Diego, 93
 Rodríguez Luna, Antonio, 64
 Rolán, Feliciano, 92
 Romera-Navarro, Miguel, 89
 Rops, Daniel, 55
 Rossetti, Dante Gabriel, 101
 Safo, 94, 106
 Saint-John Perse, 175
 Saint-Saëns, Camille, 93
 Salaverría, José María, 41
 Salazar Chapela, Esteban, 138
 Salinas, Pedro, 139
 Salvador, Amós, 91
 San Juan, Gregorio, 169
 Sanchis-Banús, José, 88
 Santillán, Ernesto, 54
 Sartre, Jean-Paul, 55
 Segovia, Tomás, 201
 Séneca, 43, 82, 101, 102
 Serna y Espina, Ramón de la (trad.), 13
 Shakespeare, William, 19, 27, 108
 Silva, José Asunción, 125
 Sócrates, 27
 Sófocles, 48
 Spengler, Oswald, 39
 Spitzer, Leo, 19, 20, 119
 Stefanini, Luigi, 55
 Swedenborg, Emanuel, 29
 Tabori, Paul, 65
 Tales, 31
 Teresa de Jesús, 95

- Timoneda, Juan, 97
Torre, Francisco de la, 176
Torres Bodet, Jaime, 179
Tucídides, 24
Unamuno, Miguel de, 20, 40, 58, 83, 90, 93, 97, 102, 103, 108, 121, 136, 137, 143, 158, 166, 167, 169, 177
Urabayen, Félix, 51
Valender, James, 119
Valentí, Helena (trad.), 136
Valéry, Paul, 96, 124, 176
Valle, Adriano del, 139
Valle-Arizpe, Artemio de, 94
Valle-Inclán, Ramón María del, 94, 103, 121
Valmiki, 111, 168
Varela, Lorenzo, 137, 138
Vega, Félix Lope de, 20, 136, 151, 176, 204
Verlaine, Paul, 174
Virgilio, 42, 120
Vives, Amadeo, 138
Weber, 168
Weissenberger, Klaus, 173
Wittgenstein, Ludwig, 16, 41
Zambrano, María, 56

El verbo cautivo.

Aproximación a la poesía de Juan José Domenchina

se terminó de imprimir en julio de 2007

en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V.,

Matamoros 112, Col. Raúl Romero, 57630 Cd. Nezahualcóyotl, Méx.

Diseño de cubierta: Irma Eugenia Alva Valencia.

Composición tipográfica: Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.

Antonio Carreira, Eugenia Huerta, James Valender y Antonio Bolívar
colaboraron con la autora en el cuidado de la edición.



s e r i e
LITERATURA
DEL EXILIO
ESPAÑOL

10

El destierro no es el tema de nuestro primer poema épico, aunque tal como nos ha llegado comience con uno. No lo es en la lírica de desterrados preclaros como Garcilaso, Lope o Quevedo. Tampoco en Espronceda. Ni en sentido estricto lo es en Unamuno, a despecho de los denuestos prodigados desde Fuerteventura contra el dictador y de la clara carretera de Zamora... Se lo ha querido ver en Alberti, Prados o Cernuda, pero no en todos ellos el aserto resiste por igual el examen detenido, o se basa, cuando tiene alguna probidad, en un empleo abusivo del término *exilio*. La comparación imparcial entre sus respectivas obras y las de otros autores desatendidos como el que aquí estudiamos posiblemente determinaría en qué medida ello es cierto y contribuiría a poner a cada cual en su sitio, en beneficio de todos. No conocemos en nuestras letras ningún caso de consagración exclusiva al destierro comparable al de Juan José Domenchina (tal vez sólo un autor del siglo xvii, Antonio Enríquez Gómez, pueda equipararse en la calidad del sentimiento; no en la constancia, ni en la cifra de poemas dedicados al asunto).

ISBN 968-12-1256-8



9 789681 212568



EL COLEGIO
DE MÉXICO