

ESTA ESPADA DE SUEÑOS EN MIS MANOS:
la continuidad surrealista de José María de la Rosa en *Ausencia* (1945)

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO
CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

Recepción: 12 de junio de 2023 / Aceptación: 10 de septiembre de 2023

Resumen: En torno a la ecléctica *Gaceta de Arte* (1932-1936) el surrealismo en lengua castellana vivió uno de sus más intensos momentos de esplendor. La obra de José María de la Rosa (1908-1989), uno de los protagonistas de aquel fervoroso momento, ha quedado un tanto relegada, pues no ha sido reeditada y hoy contamos con escasos estudios críticos sobre la misma. En este estudio queremos mostrar, a través de su primera obra de posguerra, cómo el surrealismo ha sido un eje esencial para entrelazar tanto su escritura como su concepción de la existencia.

Palabras clave: poesía, crítica literaria, surrealismo, vanguardia, José María de la Rosa.

Abstract: Around the eclectic *Gaceta de Arte* (1932-1936) Surrealism in the Spanish language experienced one of its most intense moments of splendor. The work of José María de la Rosa (1908-1989), one of the protagonists of that fervent moment, has been somewhat relegated, since it has not been republished and today we have few critical studies on it. In this study we want to show, through his first post-war work, how surrealism has been an essential axis to intertwine both his writing and his conception of existence.

Keywords: poetry, literary criticism, surrealism, avant-garde, José María de la Rosa.

Introducción

La finalidad de este estudio es analizar el poemario *Ausencia* (1945), del poeta tinerfeño José María de la Rosa (1908-1989), a la luz del surrealismo. Nuestro análisis y posterior interpretación liga este libro a los cronológicamente anteriores a través de una serie de signos creativos recurrentes en su obra. En esta investigación, tomaremos *Ausencia* como un vasto poema con veintidós fragmentos, una estructura que, con anterioridad, el poeta empleó en *Vértice de sombra* (1940 [1936]). Los ejemplos que tomaremos, cuya selección no agota lo que denominamos *continuidad* surrealista, serán significativas muestras de un ideario creador en el que el raigal cariz autobiográfico de su lírica será el denominador común más claro.

Para esta labor, situaremos, en primer lugar, la génesis creativa de José de la Rosa en su inicial contexto, que no es otro que el periodo prebélico y, para ello, dispondremos del testimonio crítico de investigadores que, en algunos casos, trabaron amistad con De la Rosa, a los que agregaremos palabras y valoraciones del propio autor. Con ello pretendemos tanto plantear unas coordenadas escriturales que parten del grupo surrealista canario nucleado en torno a *Gaceta de Arte* (1932-1936), al que se sintió muy unido, y que marcaron el camino que tomó toda su obra, como presentar un esbozo de un posible estado de la cuestión con relación a este momento creativo en las islas. En segundo lugar, aportaremos algunas claves de lectura, que llamaremos *signos recurrentes*, que parten de su obra primera, como forma clara de vincular *Ausencia* con el surrealismo. Finalmente, analizamos una serie de poemas como justa concreción de esos signos que sobrevuelan toda su producción lírica; estos textos que tomaremos serán los numerados como I, II, V, VIII, X y XIII.

No somos ajenos al hecho de que, con toda probabilidad, nuestro estudio deje bastantes aspectos sin poder examinar en profundidad, pero consideramos que dará luz suficiente sobre el tercer viraje poético de uno de los escritores surrealistas canarios menos conocidos. Ha de entenderse nuestra aportación en el seno tanto de la lógica parcialidad por razones de espacio, como de que, en este sentido, este artículo es un punto de partida que, en absoluto, agota las posibilidades interpretativas de este poemario.

Así, pues, nuestro recorrido crítico tendrá cuatro paradas: el autor y su relación con el surrealismo y *Gaceta de Arte*; los signos o rasgos surrealistas recurrentes en su obra y cuya presencia es patente en el poemario que analizamos; el análisis de una selección significativa, a nuestro juicio, de poemas de *Ausencia*; y, finalmente, un apartado de conclusiones.

José María de la Rosa, el surrealismo y *Gaceta de arte*

Lo que supuso el surrealismo en las islas es hoy un capítulo que la crítica ha definido desde distintas órbitas y con variados matices, atendiendo a su fisonomía

estética y vital, sus principales autores y obras y, también, las actividades que el grupo surrealista canario llevó a cabo. En este sentido, son bastantes las monografías, estudios parciales y antologías que ya pueden consultarse sobre algunos de los creadores de este momento, como las de Domingo Pérez Minik (1952; 1975), Miguel Pérez Corrales (1982; 1986; 1999), Cyril Brian Morris (1979: 343-349; 2000), Andrés Sánchez Robayna (1989a; 1989b; 1992; 1998: 305-323), Isabel Castells (1992: 81-90; 1993; 1997: 159-177), Nilo Palenzuela (1991; 1999a; 1999b: 53-65) o, de manera más reciente, Javier Rivero Grandoso (2014: 233-248)¹. Ante este panorama que se nos presenta, resulta llamativo el hecho de que una figura como la de José María de la Rosa haya sido una de las voces olvidadas, algo en lo que ha incidido notablemente una serie de aspectos: por un lado, su propio carácter, pues no solía compartir ni publicar sus creaciones por su reconocida timidez; por otro lado, el hecho de que su primer poemario, *Vértice de sombra*, se perdiera en los albores de la guerra, lo que, en gran medida, presenta su obra como truncada desde un inicio. Todo esto hace que se pueda tildar *Desierta espera*² (1966) como obra reconstruida³, cuyo germen está en la época prebélica, y que culminó y editó en un momento donde el entorno de recepción había cambiado. La lectura que planteamos tiene más en cuenta el espíritu que alentó la gestación de esta obra, pues es el que le otorga sentido y unidad. De este modo, entendemos que hay un *continuum surrealista* en su itinerario creador, único asidero crítico con solidez para poder interpretar su labor poética; así, al menos, lo ha analizado la crítica, como veremos seguidamente.

¹ Estas referencias apuntan exclusivamente al movimiento surrealista canario, no al surrealismo en general o a aspectos teóricos del movimiento bretoniano, pues es en ese justo ámbito, el insular, en el que se sitúa la génesis crítica de este artículo. Tampoco es nuestra pretensión realizar un acopio bibliográfico de ediciones de obras, ya muy conocidas, como *Crimen*, *Enigma del invitado*, *Dársena con despertadores* o, también, *Lo imprevisto*. Para ello, recomendamos la indispensable consulta de la obra crítica de José Miguel Pérez Corrales, uno de los máximos conocedores del surrealismo, que es, además, el hacedor del blog *Surrealismo Internacional*, que recomendamos a quien desee acercarse al surrealismo desde una perspectiva y alcance más amplios.

² *Desierta espera* (1966), ediciones de Gaceta Semanal de las Artes, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, Las Palmas de Gran Canaria. Las citas que realicemos del poemario *Ausencia* las tomaremos de esta edición, anotando entre paréntesis el número de orden, en romano, del poema y la página en que se encuentra.

³ En gran medida, esta falta de atención también se explica porque, desde ese momento, apenas ha habido reediciones de su obra o de parte de la misma, salvo la de sus dos primeros poemarios (2009); algo similar ocurre con los estudios que, con cierto detenimiento, afrontan aspectos de su vida literaria, como el de Sabas Martín (1993), o estudios de sus poemarios, salvo los de Martín Fumero (2018: 121-137; 2021: e46571). En su sección «Archipiélago de las Letras», la *Academia Canaria de la Lengua* aporta un amplio y heterogéneo conjunto de fichas sobre autores y autoras insulares, así como de publicaciones literarias periódicas y antologías, entre las que se encuentra la dedicada a José María de la Rosa ([Academia Canaria de la Lengua](#)).

Domingo Pérez Minik es el primero que ubica el quehacer literario de José María de la Rosa con claridad en la época de entreguerras, aunque con una realización muy personal:

Nuestro poeta pertenece de hecho a la generación de *Gaceta de Arte* y convive con sus horas más felices de expansión y cosmopolitismo. De estricta naturaleza romántica su poesía fue inundada desde muy joven por la corriente surrealista [...]. Pasión, lirismo exultante y un cierto gozo dolorido del sentimiento cotidiano vertido todo esto con aire de vendaval romántico, constituyen las notas esenciales de su actividad poética. [...] En el fondo, como en todo buen insular, aparece en todas sus composiciones la melancolía innata de nuestra lírica. También un inusitado amor del paisaje, y que en José de la Rosa se desvive por obtener extrañas realizaciones abstractas, de visión astronómica, como si su isla se hubiera convertido en un gran observatorio, para desde ella contemplar a través de un largo catalejo el raudo paso de los mundos (1952: 379).

Al igual que Pérez Minik, José Domingo, íntimo amigo del poeta y con el que colaboró en «Gaceta Semanal de las Artes»⁴ desde prácticamente su nacimiento, expresa que «otros dos poetas cierran este círculo generacional: José María de la Rosa y Juan Ismael González. El primero, que acaba de publicar un libro antológico, *Desierta Espera* (1966), es poeta de exaltado romanticismo verbal y postura pesimista ante la vida» (1966: 3). Domingo cree que un surrealismo de profunda raíz romántica se erige en el núcleo creativo de toda su obra, de ese *continuum* que es *Desierta espera*, y tiene en *Ausencia* claros ejemplos de todas las claves estéticas y motivos temáticos que son su punto de partida.

Globalmente, *Desierta espera* es la cristalización de un proyecto reconstructivo de la palabra poética de José María de la Rosa. Según Rodríguez Padrón, «aunque fue uno de los miembros más activos del grupo [de *Gaceta de Arte*] desde sus comienzos, el olvido de su nombre en las nóminas de urgencia del grupo quizá se deba a su desvinculación del ambiente insular, debido a sus obligaciones profesionales a partir de 1943» (1983: 120). Apunta sobre su obra que:

[...] en sus poemas el surrealismo aparece como consecuencia final de un romanticismo latente en las raíces de toda su obra. Pasión y lirismo, gozo sensual y una implícita melancolía, configuran un paisaje poético doblado en extrañas visiones abstractas, en muchos casos violentas y desgarradas,

⁴ Este suplemento nace en el seno del rotativo *La Tarde*, el 28 de octubre de 1954, y tiene su final el 28 de marzo de 1968; se publican 927 números. En él, precisamente, coincidieron algunos de los colaboradores de *Gaceta de Arte*, como Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera o el propio José María de la Rosa.

pero expresadas con la ingenuidad y la serenidad de una palabra coloquial, sin efectismos ni retórica (1983: 120).

Miguel Pérez Corrales (1982: 687, nota 27) apunta también el carácter surrealista de la obra de José de la Rosa: «Ramón Feria, interesante crítico y poeta de la época, merece también ser atendido en cuanto a su faceta surrealista, [...], junto a José María de la Rosa, autor de dos libros de poemas —*Íntimo ser* y *Vértice de sombra*— cuya publicación truncó la guerra, [...]». De esta misma opinión es Isabel Castells (1997: 176), quien emparenta a José de la Rosa con el grupo de poetas agrupados en *Gaceta de Arte* y lo define como «poeta de quehacer episódico pero intenso cuya auténtica recuperación está todavía por hacer», relacionándolo, en lo que respecta a su visión surrealista, con Domingo López Torres o Agustín Espinosa.

Andrés Sánchez Robayna, por su parte, ha puntualizado con agudeza el lugar de José de la Rosa dentro del surrealismo canario:

Más allá de los contagios o las «adherencias» de tal o cual aspecto del ideario bretoniano —visibles aquí y allí en muy diferentes escritores—, puede decirse que los autores canarios del período prebélico en cuyas obras se advierte una plena conciencia de ese ideario y una adopción inequívoca de la poética surrealista (siquiera episódica) son los siguientes: Agustín Espinosa (1897-1939), Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969), Pedro García Cabrera (1905-1981), José María de la Rosa (1908-), Ramón Feria (1909-1942) y Domingo López Torres (1910-1937). El *grado* de adopción del surrealismo es desigual y variable en cada uno de ellos, pero la *pureza* respecto al «programa sin programa» francés es, en general, una nota característica en buena parte de los textos (poesía, prosa, narrativa, ensayo, teatro) (1989a: 29).

En otro lugar (Sánchez Robayna, 1990), y tras la muerte del poeta, insistirá en estas mismas coordenadas:

No cabe aquí una reflexión sobre el significado de esta obra poética y sobre el lugar que ocupa en el rico panorama de la literatura de vanguardia insular y peninsular, pero ese es, ciertamente, el marco concreto en el que nace esta poesía y en el que es preciso situarla. El surrealismo fue siempre la lengua de su poesía. Su fidelidad al movimiento bretoniano fue también, si no me equivoco, un modo de fidelidad a sus años de juventud y a todo lo que esos años representaron en el orden de la cultura, en el de la política y, naturalmente, en el de la esfera personal.

Insiste Sánchez Robayna en la idea de pureza que late también en obras como *Enigma del invitado* o *Crimen*. ¿Dónde radica esa pureza en la poesía de José de la Rosa? Creemos que en su independencia como creador y en sentir vida y creación como una unidad inseparable. De sus libros poéticos, algunos concebidos con

anterioridad a la Guerra Civil, siempre mantuvo en su labor creadora como elementos clave la pasión de la experiencia de su propia vida y del paisaje insular, dentro de aquella tradición que le llegó de la mano de su hermano, el también poeta Julio Antonio de la Rosa (1905-1930), y de los pintores indigenistas de la Escuela «Luján Pérez», rasgos que se proyectan, sin duda, en sus poesías de posguerra.

En los primeros albores de la República José de la Rosa llega al Ateneo santacrucero, donde ejerce como secretario. Este organismo estaba bajo la presidencia de Agustín Espinosa, a quien De la Rosa siempre consideró la cabeza visible del advenimiento y exaltación del surrealismo insular. Desde este lugar de excepción será partícipe tanto de la exposición de Óscar Domínguez⁵, celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1933, como de una de las mayores muestras de que Tenerife se había convertido en un centro irradiador de cultura moderna en el panorama europeo: la exposición surrealista. Es en este justo momento cuando De la Rosa llega a *Gaceta de Arte*, sustituyendo a Pedro García Cabrera como secretario de redacción, hecho que recordó con emoción años más tarde (1977b):

De «Gaceta de Arte», recuerdo que mis primeros pasos en la revista fueron bastante inciertos, a pesar no obstante ello, de contar con la decidida ayuda y amistad de Pérez Minik, Westerdahl y García Cabrera, todos viejos amigos de mi hermano Julio Antonio, y que veían en mis poemas la prolongación de los de él, aunque desafortunadamente no era así. Se me encargaron unos

⁵ Ciertamente, en este complejo proceso de toma de contacto y aprehensión del surrealismo jugó un importante papel Óscar Domínguez, amigo personal de José de la Rosa. Desde 1927 tenía su residencia en París, donde estableció un estrecho y prolijo contacto con los surrealistas franceses. Será en el suplemento «Gaceta Semanal de las Artes» (n.º 166, 30 de enero de 1958) desde donde José de la Rosa evoque aquellos momentos y aquellas conversaciones junto a su amigo en un emotivo poema. La referencia en el poema a esa «hermandad» en el andar por los caminos de la literatura y el arte no hace más que confirmar el viaje surrealista que José de la Rosa emprendió en su escritura desde el principio. Un fragmento de este poema, que aparecerá posteriormente dentro de su poemario *Mundo y gentes* bajo el título «A un pintor muerto», es el siguiente:

Y he querido marcharme contigo como hace
no sé cuántos años;
cuando la fina piel del amor compartía a tu lado
su abrazo caliente;
en aquel nuestro andar, pinceles y cuartillas
se besaban con alborozo.
Hoy quiero que su beso de despedida no falte;
que tus colores y mi pluma sigan siendo hermanos
en nuestro equipaje.

versos dedicados a ciertos dibujos de Picasso, el inolvidable Pintor. Gustaron y salí —un poco asombrado—, airoso de la situación⁶.

La continuidad surrealista de José de la Rosa: signos recurrentes

Un rasgo esencial en *Ausencia* y en sus primeros poemarios es el notable hermetismo, con poemas de una considerable complejidad lingüística y simbólica. Se rompen los límites corporales y el mundo natural acrecienta su presencia; los espacios ganan el terreno al tiempo. Mutación, unión, realidad —propia o no— transfigurada y metamorfosis son conceptos que adquieren un sentido ontológico y totalizador. Es muy destacable el empleo de un léxico que, en muchos casos de manera metonímica, apunta a lo que podríamos denominar sustancias elementales o primitivas (metales, luz, agua).

Otro rasgo es que siempre tomó conciencia de que el surrealismo auspiciaba una libertad plena del ser en la palabra como signo lingüístico y plástico para quebrar el aislamiento vital y provinciano en el que estaba inmersa la cultura de las islas. En palabras del propio poeta, «llegamos así a 1935, fecha en que la ola del surrealismo se había volcado sobre Europa. Naturalmente a nosotros nos salpicó a fondo» (1977a). En efecto, a la luz del surrealismo sus poemas participan de una suerte de ‘onirismo lírico’⁷, del que el propio poeta habla en estos términos (1981):

Diría con Freud que en mis versos hay algo que proviene de nuestra vida consciente y que participa de sus caracteres —los rasgos diurnos—, [y] se

⁶ «Ante la anatomía de Picasso» es el título de esa composición, que apareció publicada en el número 37 (marzo de 1936) de *Gaceta de Arte*, en un número monográfico dedicado al pintor malagueño. Muchos años más tarde, Eduardo Westerdahl, director de esta publicación, escribirá, como corolario de aquel momento, que «Juan Ismael trabajaba también en las islas, por aquellos años, dentro de una narrativa onírica en la que ha continuado hasta hoy, llevando a su obra plástica figuras y paisajes de una poética surreal. Poetas como Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y José de la Rosa desarrollaban su obra dentro de este clima. El crítico Domingo López Torres, muerto durante la guerra civil, sería un tratadista lúcido del surrealismo. El escritor Agustín Espinosa publicaría por aquellos años su libro “Crimen”, por el que perdería su cátedra de Literatura» (1981: 14).

⁷ Sobre el sueño escribía Giorgio de Chirico: «la lucha se termina por mi abandono; yo renuncio; después las imágenes se confunden; el río (el Po o el Peneo) que durante la lucha ya presentía fluir cerca de mí se ensombrece; las imágenes se confunden como si nubes tempestuosas hubieran descendido muy cerca de la tierra; ha habido *intermezzo*, durante el cual sueño quizás todavía, pero no recuerdo nada sino búsquedas angustiosas [...]» (1981: 273). Esas *búsquedas angustiosas*, como veremos, emanan de muchos textos de José de la Rosa. Por otro lado, Paul Eluard y Benjamin Péret escribieron sobre el sueño proverbios como, por ejemplo, «sueño que canta hace temblar a las sombras» o «un sueño sin estrellas es un sueño olvidado» (1981: 335). Para Pablo Corbalán (1974), «J[uan] I[smael] González —pintor y ceramista— concreta lo onírico, al igual que José de la Rosa, en una simbología muy viva y rica».

asocia [a] algo que proviene del dominio del inconsciente y de esta asociación resulta el sueño. Mis poemas están obtenidos de esta participación.

Y, ciertamente, su contorno vital⁸ está presente tanto en su concepción de la poesía como en la expresión lírica. «El escritor debía identificarse con su geografía emocional más inmediata» (Pérez Corrales, 1986: 298), y esto es algo que en José de la Rosa adquiere tintes casi extremos; quizá sea, entre los surrealistas insulares, el poeta en el que se manifiestan con mayor ímpetu los deseos y sentimientos más íntimos y personales⁹, empleando el credo bretoniano como forma de liberación y desahogo que se ciñe perfectamente a unos poemas en los que fluye, rozando los límites extenuantes de lo irracional, todo su torbellino emocional; recursos como la enumeración y la disyunción —y, en relación con esta última, la *amplificatio*— apuntan expresivamente en esta dirección.

Un tercer elemento recurrente es el acusado carácter discursivo de su concepción poética, cuya fuerza generatriz asienta sus pilares en la raíz misma del idioma, que se vuelve marca del instinto. Su carácter neorromántico le viene dado por el personal equilibrio que logra entre estos dos elementos: su mirada —la palabra «ojo» es recurrente en toda su obra— *salta*, lo que origina una yuxtaposición de deseos y emociones con los objetos más cotidianos e inesperados, todo teñido de angustiosa soledad y vacío. La solidez de este imaginario nos embiste e inquieta por su objetiva certeza, fruto de la contundencia idiomática de una palabra que es grito desesperado.

Al elemento anterior hemos de sumarle el tono subversivo y carácter contemplativo de sus versos, donde en muchas ocasiones apreciamos el empleo de un lenguaje no progresivo en el que trata de fijar un mundo en constante ebullición a través de recursos que aportan densidad conceptual, como es el caso del estilo nominal. Su poética se basa en la metamorfosis, en las inesperadas asociaciones, en crear un mundo poético a partir del mundo sensible más próximo, el paisaje insular. En ese entorno natural y psicológico, los enlaces arbitrarios generarán sorpresas, abriendo secretos caminos¹⁰ y mostrando profundas y oscuras

⁸ Empleamos este término pues, como veremos más adelante al comentar *Ausencia*, José de la Rosa estaba obsesionado por plasmar el contorno, el continente tanto de la realidad externa insular (el mar, el paisaje de tierra adentro, la tarde, el horizonte, el cielo...) como de su realidad más íntima; este planteamiento, que lo distancia de otros autores, es el que ha hecho que se le tilde como neorromántico.

⁹ Como apunta Anthony Leo Geist (1980: 183) «los poetas españoles habían echado mano de las técnicas surrealistas para expresar angustiosas pasiones espirituales y físicas, con el deseo de comunicarlas». A esto añade que «el lenguaje surrealista lograba expresar de manera directa y eficaz el desorden espiritual».

¹⁰ Podríamos hablar de ascensión hacia abajo, expresión cercana a estas otras de Emeterio Gutiérrez Albelo empleadas en su reseña sobre *Crimen* (1987: 43): «evasión hacia el fondo», «interparálisis raid introspectivo» o «los fondos abisales de la subconsciencia». No en vano Isabel Castells (1992: 81-90) ha hablado de «una poética de alcantarilla» para retratar ese sórdido mundo que emana de muchos de los textos surrealistas insulares.

resonancias vitales. La identidad, de este modo, se vuelve confusa, y lo cambiante regla de juego.

La siguiente marca creativa tiene que ver con lo simbólico, que hace que el poema apunte hacia horizontes cósmicos. Con este dato es fácil calibrar la importancia que tendrán todos los elementos del orbe (nube, cielo, suelo, paisaje, mar...). El símbolo contribuye a aunar lo disímil, a abolir lo racional y, por ende, a dar una idea de totalidad, a ser reflejo de una visión integral¹¹, profunda, sintética. Además, el símbolo atrae a nuestro poeta surrealista porque es un elemento irreductible capaz de albergar, en su esencia, toda la tensión y la desbocada energía íntima que siente. El símbolo es convergencia, en la que confluyen conceptos como los de desgarrar, vértigo, sufrimiento o fragmentación; entre los que emplea De la Rosa, sobresalen aquellos que tienen que ver con las partes corporales y, muy especialmente, los colores. La recurrencia, tan patente en José de la Rosa, ayuda a fortalecer la tensión, crea repitiendo, sorprende al profundizar en los abismos del ser y la imaginación. Los símbolos vienen a dar credibilidad poética a ese aparente desconcierto, que no es más que un intento por buscar en las cavernas más recónditas del ser un estado de pesar y agonía purísimos. Pero hay que añadir algo más a estos postulados: De la Rosa se centrará, para incidir en esto que decimos, en realidades portadoras de silencio en muchas ocasiones (piedra, nube, montaña, valle, habitación, mar, entre otros), otra forma para escuchar —y mostrar— el vacío.

La característica anterior desembocará en un lenguaje dinámico que estará al margen de lo ordinario, resquebrajándose cualquier tipo de censura. Ese dinamismo de la palabra rueda por los vericuetos de una sintaxis que taponan las oquedades del sentido común. Solo el poema, como acto, es objetivo, y encierra un cúmulo de sucesiones, de subjetividades. Es de este modo como en ciertos pasajes hablaremos de una suerte de prolongación de la sintaxis, que se asemeja al transcurso o recorrido inacabable del flujo torrencial íntimo.

Otra pieza creativa fundamental es la negación, que acentúa el carácter contemplativo: para De la Rosa es una forma de asedio, de aproximación, desde la sombra: es el otro extremo. Lo negativo separa, discrimina. La negación es, además, un filtro de la imaginación, a la par que un puente entre la conciencia creadora y su irreal universo onírico. Con esto, el poeta afronta ese reto de verter una visión íntegra de sí mismo como ser y como conciencia, lo que vuelve a sobredimensionar su raigal calibre humano. Vista así, la negación es una toma de posición, una situación desde la que afrontar la vida y la poesía: una atalaya metafísica.

¹¹ Según Sebastián Gasch, «se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; [...]» (1982: 286).

Con relación a todo este engranaje creador, guardan un papel sustancial dos recursos que emplea con asiduidad en toda su obra: la comparación¹², que le permite pasar de un plano a otro aceptando el salto imaginativo como natural, o bien le deja expandir el plano de lo irreal, como forma de prolongar esta creación en su constante metamorfosis y la densidad metafórica y la acumulación conceptual, que dejan al descubierto, en muchas ocasiones, referencias metapoéticas a través de planos superpuestos vinculados con el instinto vital y la creación estética. Estos mimbres apuntan a la aparente incongruencia del imaginario poético; no olvidemos que esta incongruencia es una de las notas significativas de la lengua surrealista que entraría dentro de lo que Morris denomina con acierto «movilidad visionaria» (1989: 4).

Finalmente, otro de los elementos característicos del surrealismo que podemos reconocer en este poemario es su radicalismo, a lo que hay que unir la falta de *linealidad* en la escritura, rasgos que comparte desde un principio con autores como Agustín Espinosa o Domingo López Torres. Para Pérez Corrales, «la más sobresaliente característica del surrealismo de los escritores insulares, aparte esa, [se refiere Pérez Corrales a la influencia de *las fuentes* del surrealismo francés], y probablemente consecuencia suya, es el elevado grado de violencia lingüística y temática alcanzada en sus textos disfemistas y radicales» (1985: 140) que, como veremos, encuentra en el verso largo —o en recursos como el encabalgamiento— el encadenamiento de imágenes en las que el instinto conceptual es la forma de relacionar vida y poesía.

***Ausencia* (1945), poemario surrealista**

Ausencia se compone de 21 composiciones, ordenadas numéricamente (números romanos), y aparece como tercer poemario en *Desierta espera* (1966), obra que recoge toda la producción lírica del poeta hasta ese momento. Los poemarios que integran esta suerte de *Opera Omnia* están precedidos de un prólogo de Domingo Pérez Minik¹³. *Ausencia*¹⁴ es la reconstrucción lírica de un espacio

¹² En opinión de Crispin, «metáfora o símiles en series ‘absurdas’ que producen choques. No solo la aproximación metafórica de lo más remoto (“bello como el encuentro de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección”) ya presente en el creacionismo, sino mezcla de lo escatológico y de lo feo con lo sublime» (2002: 158).

¹³ En su primera parte, este prólogo es una transcripción de las notas que este crítico y amigo personal del poeta había publicado en su *Antología* (1952: 378-379). Aparece, también, en el número 887, de dos de julio de 1966 y, más tarde, en la introducción que sobre el autor de *Ausencia* publica en *Facción española surrealista de Tenerife* (1975: 169-170).

¹⁴ «Recorrido por una fulgurante y sorprendente dicción surrealista, *Desierta espera* es un volumen que participa, a la vez, de un exaltado decir romántico, de una distanciada y enigmática precisión en

interior, una suerte de ámbito emocional para interpretar poéticamente estados de ánimo nuevos, inéditos, desconocidos —y las nociones de ‘conocer’ o de ‘saber’ aparecen asiduamente en esta *plaquette*—. El conocimiento es uno de los temas centrales; no es baladí el hecho de que la obra se abra con un cuadro de Cristino de Vera en la que, a primera vista, hay un marco desde y en el que se observa. La importancia de la mirada introspectiva y el espacio insular como punto genésico para la creación, junto al peso de la reflexión metapoética, son dos principios generatrices en este poemario. Unido a estos aspectos, hemos de agregar, con Sabas Martín, que «sus libros de poemas *Ausencia* y *Amor en el tiempo* son un doloroso itinerario lírico a través de las ascuas del amor, de los amores no correspondidos. Como una biografía de la desolación» (1993: 10).

La primera composición sintetiza algunos de los rasgos temáticos y formales de todo el poemario. El demiúrgico valor de la mirada toma cuerpo en el papel protagonista del orbe, un verdadero imaginario simbólico para interpretar estados de ánimo. Hemos de reparar desde un principio en elementos como el carácter eminentemente íntimo («tú» como primera palabra del poema) y el tono dialógico. Sobresale la vaguedad de las referencias espaciales, un espacio espiritualizado y tiznado por el tormentoso devenir de la existencia. Recursos como el encabalgamiento, medio estilístico para mostrar un imaginario metafórico, de realidades yuxtapuestas, asaltan al lector. A esto hemos de agregar la abundancia, en todo el poemario, del estilo nominal, así como de la presencia de la negación y, en general, de un corpus léxico de valor también negativo, junto a una sintaxis no progresiva:

Tu marcha, sí tu marcha
hacia el horizonte quebrado en luto
como mi alma entera.

En lo alto flotaba tu pañuelo.
Un pañuelo de espumas, ya invisible sobre la luz
que dejó mi silencio envuelto en carne palpitante y tierna.
Dulce pétalo ahogado, en lágrima caliente no nacida (I, 95).

Descuella inicialmente el contraste sombra / luz, contradicción vital en que se encuentra el yo poético; los adjetivos inciden, también, en esta misma dirección. Esta es la antítesis que preside todo el libro: la luz, signo de lo femenino, como el pañuelo y el abanico (también en II y XI), prendas que «simbolizan las heridas y las cicatrices del alma» (Cirlot, 2000: 236), frente a la sombra, que define el estado desde el que observa el yo poético; elementos léxicos como «invisible», «oscuro», «apagadas», «frío», «absoluto» o «ausente» encierran este mismo sentido. Toda esta

la construcción de los poemas, y de una sugerente reelaboración de elementos procedentes del ámbito de lo telúrico y del de la permanencia contra el tiempo de la memoria» (Martín, 1993: 91-92).

convulsión que generan los elementos ambivalentes conduce a la otredad, a la sombra, a la fuga de concreciones y límites, vasto dominio de la nada donde todo es, en esencia, primitivo. Se unen el cielo y la tierra, el agua y el fuego, lo alto y lo bajo, y todo gana un particular simbolismo metafísico; se persigue anular para encontrar equilibrios nuevos. Todo obtiene otro valor; todo vuelve a ser, se regenera en la conciencia como realidad adánica. Lo simple esconde y erige lo complejo en imprevistas asociaciones que, atónita, la mirada descubre, como en el ejemplo anterior.

Además, la recurrencia, tanto semántica como sintáctica, profundiza en el análisis introspectivo, y nociones metonímicas de valor metapoético como «cristal»¹⁵, «espejo», «espejismo» abundan en Ausencia; aúnan contrarios, son elementos de síntesis:

Acaso interiormente sea espejismo, pero ¡qué luz
desciende todavía a mi juicio entreabierto!

Copa dulce, llena de gritos, manchas y preguntas,
preguntas torpes de escolar dormido y que se
sobresalta de los timbres, de las campanillas,
de las voces (I, 95-96).

En íntima relación con estos elementos antitéticos hemos de señalar el uso de un recurso como la prosopopeya, forma de posesión y de desintegración: todo se plantea como hitos de luz, como fragmentos existenciales, con lo que ganan valor absoluto. Esta cualidad es la que tiene la propia conversión en realidad idiomática de estos estados fluyentes: solo su presentación antitética deja entrever la tensión del estado espiritual, volviéndolo trascendente.

Otra nota distintiva para *De la Rosa* serán las enumeraciones caóticas como trasunto del caótico estado existencial del yo¹⁶; además, con ellas se genera un personal universo, hermético como la propia interioridad. Solo a partir de la emanación de percepciones dispares que se acumulan se puede consolidar idiomáticamente la extrema situación en que el yo se encuentra. De este modo, se crean paisajes espirituales ambiguos, intangibles, que solo el idioma es capaz de albergar:

¹⁵ Esta misma referencia metapoética es la que, a nuestro entender, tiene el sintagma «dolor de cristal» en la tercera composición [III, 101].

¹⁶ También son, como en xv, el medio para desintegrar el orden lógico de la realidad y de la propia percepción que de ella se tiene; refleja el propio magma emocional interior, en constante movimiento, que busca salir. Es el espacio («campo», «hueco») el verdadero elemento protagónico (la propia página que alberga la escritura es un espacio lleno de vacíos, gritos, sonidos, ecos, huellas). El poema es «esta espada de sueños en mis manos»: el propio «yo» muestra su absoluta maleabilidad ante todo lo existente, dejándose llevar, como en los sueños. Eco, recuerdo, vacío, huella, luz, son reductos inasibles, pasivos, de una realidad inalcanzable, pero sólida, existente más allá de la percepción.

Sus manos luminosas, a tientas, en la noche,
van encendiendo planetas y enlutando montañas,
mientras las olas sospechosas, se hacen oscuro
suspiro de admiración sincera. [...]

Puertos perdidos, apagadas piedras
frío susurro de mi paso en llanto,
mástiles, dedos de protesta alzados (I, 96).

Se abolen los sentidos al agolparse en el alma del yo¹⁷; a ello ayudan la densidad metafórica, pues brotan con ella tanto la plasticidad de lo real (lo observado y sentido con los ojos cerrados) como el grado de autonomía que se les otorga con relación al yo, ciego observador, sujeto indolente, y el estratégico empleo del quiasmo («Puertos perdidos, apagadas piedras»), a lo que hay que agregar el uso de la puntuación, que ayuda a superponer percepciones sensoriales múltiples, que se agolpan queriendo buscar expresión. Para De la Rosa, esta es una forma de descifrar, reconocer un estado nuevo a través de la proyección sensorial en el espacio. A ello ayudan tanto las recurrencias como el uso de la *amplificatio*, que se tornan en formas de apropiación, en la medida en que se intenta dar orden y se aspira a secuenciar lo que es múltiple y diverso. En este sentido, el poema largo cuya sintaxis es no progresiva —la mayor parte de los fragmentos de *Ausencia* son composiciones de una página de extensión— es el recipiente de contención de lo que es, en esencia, dinámico: el torrente emocional. Solo el lenguaje poético es capaz de dar amparo a este existencial cúmulo de confluencias y tensiones, que emanan, en la mayor parte de las ocasiones, de las enumeraciones asindéticas.

Metapoéticamente, la creación («las manos») y la imaginación («planetas», «montañas») está presente en este poema: los adjetivos, cuando aparecen, suelen tener valor negativo, poniendo en duda el concepto al que aluden, volviéndolo, si es posible, más abstracto aún: el adjetivo dibuja ámbitos, generalmente ligados a la percepción sensorial o a la intelectual¹⁸. Consideramos que estamos ante un ejemplo en el que se intentan apuntalar signos de convergencia entre el instinto vital y la propia creación poética. Además, la propia sintaxis poética, en la que aparecen signos de puntuación como la coma donde, lógicamente, no debería ir

¹⁷ En IV, lo sonoro («clamorosa») y lo visual («luz», «hueco») se anulan, y la percepción sensorial solo formaliza los límites de la ausencia, magnificando una realidad espiritual distorsionada; la huida, el eco, el vacío, el hueco, la luz comparten que son realidades perceptibles, pero intangibles, y el poema es el punto de encuentro para retenerlas. El «hueco vivo» es el recuerdo palpitante del ser amado, a la par que el vacío que deja; es, así, una suerte de símbolo disémico. Elementos poéticos como el «espejo» y lo «transparente», al igual que el recuerdo, reflejan pero no retienen.

¹⁸ En otros poemas, como en III, destacan rítmicamente los adjetivos en forma binaria [«largas y grises», «humilde y rojo» (III, 100)], alejados semánticamente y que contrastan percepciones de distinto tipo.

pausa, hace que determinadas palabras entren en contacto y engendren nuevos espacios de significación; de este modo, se resaltan determinados sintagmas al separar los predicados de sus sujetos correspondientes, lo que conlleva, también, una mayor carga sobre la preeminencia del inconsciente: es así como podemos hablar de una suerte de *escritura de la sustancia* en la que, en muchas ocasiones, los propios sustantivos funcionan como adjetivos y viceversa. Esta sintaxis entrecortada es trasunto del estado que el lenguaje pretende iluminar: la puntuación resalta los sintagmas, lo que acrecienta su valor acumulativo, a la par que el agobio del yo poético y su tormento íntimo:

Copa dulce, llena de gritos, manchas y preguntas,
preguntas torpes de escolar dormido y que se
sobresalta de los timbres, de las campanillas,
de las voces (I, 96).

En *De la Rosa* tenemos una poesía de luces y sombras, uso de extremos como estrategia para relacionar (colisionar, podríamos decir) las realidades más dispares, trasunto de la situación extrema que se pretende poner en liza en el poema. Hay una permanente *amplificatio*. Este es uno de los recursos, junto a las enumeraciones¹⁹, se produce, por decirlo así, cierta ceguera semántica, que cede el protagonismo al ritmo, que permite concebir nuevas relaciones simbólicas, que son muy dinámicas (como la «sangre», tan presente en *Ausencia*), espejos de la ebullición interior, reflejada en esa personal expresividad:

Y sin embargo, cómo quedan sobre mi sangre,
rápidas, estas gotas calientes de la espera,
céntimo, de millones de incertidumbres,
en mis venas azules palpitando.

¡Oh seca fuente ya de lo imposible!

¿Cuándo tu agua volverá a ser mía? (I, 96).

¹⁹ En otras ocasiones, como en VII, introduce algún elemento lógicamente discordante con el resto, como «perla» que, simbólicamente, apunta a un nuevo nacimiento, un nuevo renacer. Para el poeta, hasta eso es inútil, pues la propia existencia es la constatación de la propia muerte; todo está vacío, es inútil, está yerto:

Si fuera cierto, cierto
que el morir nos anula,
yo quisiera morir en un dos de febrero,
cuando la tierra yerta se duerma sobre el mar;
así mi corazón gozará vida plena
en inútil ceniza, perla, fin... (VII, 109).

Simbólicamente, hay constantes referencias a elementos vitales líquidos, de alto valor simbólico («sangre», «gotas calientes», «venas azules»); el ‘azul’ es un color muy presente en *Ausencia*, color frío ligado a «la verdad; el intelecto; revelación; sabiduría; [...]» (Cooper, 2000: 53); es color fecundo, ligado a primitivas realidades femeninas²⁰. Otros elementos simbólicos, de largo recorrido en nuestra tradición literaria como son el agua y la fuente, apuntan nuevamente a lo primitivo, a la esencia, al origen. Nuevamente, son elementos de simbología femenina (amor, creación). El agua es origen y fin, síntesis de todo un universo. No es raro que estos dos símbolos se encuentren en el momento climático del poema: ahondan el eco y la interrogación, el silencio, el vacío como única respuesta²¹. Según Cooper, «el agua es el equivalente líquido de la luz» (2000: 11); a ella, como a la luz, se asocian las ideas de disolución, regeneración, movimiento incesante, en fin, metamorfosis.

Otro tema central, relacionado con la soledad y la ausencia, es la espera²², al que va ligado la anulación del marco temporal, pues adquiere valor protagónico el espacio (de la vida, del recuerdo, de la reflexión, de la luz). La espera es momento de máxima contención y aglutinación, de confluencia. A la vez, es circunstancia para la observación, siempre en silencio, en el que afloran los ecos y las incertidumbres, cuna de lo dispar:

[...]
 queda todo en espera, quizá de nuevo alba
 y detrás
 mi ciudad arrepentida en la fosforescencia de sus ojos
 dice adiós, otra vez; cierra la puerta
 y quedo impar para siempre y como nunca.

²⁰ Ejemplos de la presencia simbólica de este color en el poemario son «como un pañuelo azul» (II, 98), «Mi espera azul y blanca» (V, 105), «cielos tan sencillos y azules» (VIII, 110), «en una espesa gelatina azul» (XIV, 122), «hundirme en su azul cuerpo» (XVII, 129) o «entre estas dos azules» (XX, 135).

²¹ El motivo del vacío se ve reflejado en las referencias, muchas veces, a elementos ausentes, opacos o vacíos («hueco», «noche», «cavidad», «abismo»). Son realidades solo formalmente limitadas, pues tras de sí solo traen la oquedad inerte y opaca del silencio. De ahí, también, las referencias en muchas composiciones, como en IV, a lo sordo y las simbólicas referencias a la muerte —eterno vacío—. Lo opaco también aparece en *Media hora jugando a los dados*: «Otros gritando, mordiéndose dedos y brazos, retorciéndose como ciegos sobre una hoguera recién hecha, buscando en el arsenal de sus lenguas la más cruda blasfemia, esgrimiéndola, feroces, en el aire opaco» (Espinosa, 2018a: 20). Toda la obra de Agustín Espinosa puede consultarse, gracias a la generosidad de su mejor estudioso —y de uno de los grandes investigadores de la aventura surrealista—, José Miguel Pérez Corrales, en el blog *Agustín Espinosa: obra en libertad*.

²² El poema XVII supone un punto de inflexión en el desarrollo del poemario; la certeza (futuros simples de indicativo) apunta a la resignación, estado desde el que emerge la escritura que reconstruye cada piedra, cada ola, cada suspiro ausente. La «Ausencia» es un absoluto, es la creación de un espacio de trascendencia de cualquier situación, es la espera eterna y desierta [«Así serás, Ausencia, como un grito en las piedras...» (XVII, 129)].

Ciego absoluto me sentí desierto y en mi voz
tembló ronco su semblante como el eco de un grito
bajo mis párpados, amordazado con su pañuelo ausente (I, 96-97).

La plasticidad en este dibujo poético delata un acusado estado de desolación. Este descoyuntamiento en la sintaxis es el único medio para dotar de existencia, en la palabra, al magma interior; el poema es concreción de un estado de perenne metamorfosis emotiva. El final epifonemático, justamente apunta al valor de la poesía como conocimiento [«¡Préstame cristal noble tus destellos, / quiero seguir su marcha / unos minutos más dentro de ella!» (I, 97)]²³. La poesía es reflejo íntimo, altamente subjetivo, instante fugaz; las palabras finales (los pronombres esencializan la relación entre los amantes) evidencian esa soledad por la ausencia del ser amado. A esto agregamos que el poema se torna en objeto en el que lo trascendente no es el referente aludido, sino el espíritu que intenta encorsetarlo en los límites del lenguaje. El cristal —espejo— comparte con la dicción idiomática el hecho de ser el alter ego de la conciencia. Es, justamente, la soledad uno de los ejes temáticos que Sabas Martín fija como esencial en *Ausencia*:

Ausencia está dominado por la dolorosa confrontación con la soledad, el abandono y el desamor. El trágico romanticismo se manifiesta aquí en el sino del amante condenado a la angustia y el sufrimiento. Poesía de tintes agónicos, es un grito desgarrado, la contemplación del vacío y la pérdida. El decir surrealista de José María de la Rosa se carga de voces patéticas por donde resuenan oscuros presagios (1993: 93).

En la segunda composición, encontramos otro elemento interpretativo clave, el valor aspectual de la expresión poética. La experiencia personal se sitúa en un pasado más o menos lejano (nótese el recurrente empleo de formas verbales en pretérito perfecto simple); sin embargo, aspectualmente se siente como cercana. Este cambio de perspectiva acentúa el valor de la mirada: la lejanía de la experiencia sufrida frente a la agonía que suponen sus efectos en el interior del poeta. El uso de formas no personales (gerundios) ahonda en lo traumático de esta experiencia, al verse como realidad no terminada:

La luz agonizó, haciendo sombra de pañal
los verticales dormidos.

²³ El cristal es un elemento que aparece de manera reiterada en su primer poemario, *Vértice de sombra* («negro cristal», «labio de cristal» o «rutina de cristales»). Es signo de pureza, de búsqueda de la perfección y del conocimiento (Cooper, 2000: 60). A la vez, este concepto se asocia, una vez más, al valor definidor del espacio, un espacio interior que el aleteo ocular pone en contacto con los duros círculos de la realidad.

Y no pasé.

Mis ojos temblaron como la mar estremecida
bajo el sol, porque supe su marcha.

Huyó feliz, olvidando mis entrañas,
como un pañuelo azul o un abanico,
quizá como la campanada de un reloj cualquiera;
cuando todo, absoluto, yo mismo, estaba allí
sin ningún espejo que me dijera:
Eres tú (II, 98).

Solo la coherencia metafórica permite interpretar los signos en el poema: «verticales» cobra sentido poético si lo relacionamos con «de puñal», desplazamiento calificativo que alude a la hiriente luz, que agoniza. La idea del verso esticomítico «y no pasé» se puede relacionar con el abanico, cuya simbología popular con los estados vitales es enorme. Con todos estos elementos, el yo poético busca las formas de construcción de un estado de conciencia²⁴, que apunta hacia adentro, lleno de ecos, latidos, fulgores, estremecimientos y temblores, que no son más que formas de sentir la ausencia y la soledad. Ciertamente, la «ausencia» es el estado de la sombra; es la «personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo» (Cirlot, 1992: 419). Otro elemento resaltable en este poemario y en todo el libro es la ambigüedad: los inicios abruptos suponen expresiones en bruto del torrente emotivo íntimo. «Dormidos» es un estado somático, de conciencia, y en *Ausencia*, el empleo de términos relacionados con el ‘sueño’ apunta directamente a la (con)fusión de lo real y lo irreal. A ello ayudan, también, tanto la trasposición de adjetivos propios de actividades del ser humano a realidades del mundo natural («verticales dormidos», «mar estremecida»; y, más adelante, «firme sombra», «ausencia plena», «temblor fijo»). El uso del oxímoron persigue dar carta de naturaleza poética al valor definitorio del inconsciente.

Junto a estos conceptos, son altamente relevantes la presencia de claros ejemplos de negación como elemento para definir y para situar(se). La negación se torna enclave existencial:

Por eso no fui presencia, ni me gritaron:
¡Adiós!

²⁴ En VI también hay una toma de conciencia. Descuellan los términos de claro valor espacial («ausente», «lejano beso», «abismo»). El poema, como el propio estado del yo, es una realidad en construcción permanente. A esa tensión entre conciencia y emoción también se prestan los términos que representan calor frente a aquellos de los que emana la noción de frío («plomo» / «volcán»; «ámbitos húmedos, tristes, grises» / «mares hirvientes»; «noche insistente», «lágrimas», «difuntos idénticos» / «tibios y leves como lluvia de sol»).

No quisieron conocerme, pensaron:
 Está dormido y no se despertará,
 tendrá algún viejo libro colgando de sus manos
 y la luz apagada.

Pasaron muy aprisa sin mirar,
 porque era firme sombra
 mi suspiro o mi entraña (II, 99).

Alterna el verso largo, que dilata la agonía de la soledad, con la brusquedad del verso corto, que suele referir la causa de esa soledad. La imagen²⁵ («presencia»), las voces («gritaron») enarbolan el estado de confusión en que el yo poético se halla. La palabra poética es un intento concreto por moldear esa constante incertidumbre. La multitud («gritaron», «pasaron... sin mirar») incide en la situación de abandono del «yo». Nótese, además, la aparición de verbos de movimiento o expresiones que apuntan en este mismo sentido («pasaron», «aprisa»), así como verbos de estado («está», «soñaba»); todo es movimiento interior.

Las imágenes en este poemario son tensamente herméticas, y pretenden agrupar la inconcreción ontológica en la que el yo poético se encuentra. Se agrupan en su conciencia como sus deseos y temores:

Sin vida entre los párpados
 soñaba con paisajes de muchas lunas
 y de muchos muertos;
 de ensangrentadas niñas bailando dulcemente,
 unidas todas por sus cabellos rojos.

Soñaba con silencios y preguntas,
 verdes hojas de trébol,
 con la quilla de un buque que me volvió la espalda,
 arrojando al espacio gotas de ausencia plena.

Después, un temblor fijo que invade mi ser todo,
 en la luz de una lágrima, extrañamente oculta,

²⁵ En XI, las imágenes enigmáticas son, como en II, percepciones de un torbellino interior en constante ebullición, especialmente aquellas en las que un SN es modificado por un SPrep, («pasión de piedra», «garganta en sombra», «latidos de alba inesperada»), elementos que tensan el dramatismo; todas ellas presentan un íntimo paisaje hostil, yermo. Un recuerdo es el punto de partida para desgranar de manera disoluta un amorfo conjunto de emociones que se escapan al control intelectual, y que solo encuentran acomodo en una sintaxis cincelada por golpes de silencio donde todo se fragmenta, desaparece en tromba, se disuelve en el espacio de la intimidad. Nada se puede retener, lo que produce, insistamos en ello, el intenso dramatismo. La frialdad, el silencio, son, metonímicamente, las únicas huellas que despierta el recuerdo.

que pesa en mi garganta como una estrella muerta.
Es marcha, amor, olvido, desprecio. Todo junto (II, 99).

El momento, el instante, el fulgor, establece su peculiar dictadura: solo queda la huella de la huida («sombra», «suspiro»). Este paisaje es de los pocos que, en cierta medida, traza una leve huella de la visión expresionista del surrealismo: lo aparentemente bello desciende a las «ensangrentadas niñas». Sobresale, por encima del resto, la noción de ‘soñar’, de clara estirpe surrealista: el onirismo como vía para el descubrimiento de los oscuros reductos del alma²⁶. *Somnum*, como *imago mortis*, es otra idea latente en estos versos. El propio poeta llegó a reconocer que

[...] a raíz de la exposición y las conversaciones con los viajeros, nuestro concepto de surrealismo subió en la máxima escala imaginativa. Los fenómenos oníricos fueron observados con la mayor atención. Las lecturas de Freud y Jung se multiplicaron y hubo un momento que creíamos flotar, ya para siempre, en el ideal mundo de los sueños (1977a).

Con citas como esta se puede comprender mejor la facilidad con la que el poeta se mueve en sus poemas entre lo real o diurno y lo irreal o mundo de la sombra, a lo que ayuda indudablemente el sueño, con un papel protagonista clave: el sueño va más allá del pensamiento y, por ello, es capaz de fijar con más profundidad los recuerdos. En el sueño se poseen los momentos más íntimos, las soledades; traer a la palestra el mundo onírico implica otorgar un preeminente valor creador al subconsciente. El sueño equilibra, aúna las realidades más allá de la lógica de su percepción: descubre otro orden, más íntimo, simbólico, poético.

En la parte final, el sintagma «temblor fijo» es reflejo poético de la espera, momento de la ensoñación que es resaltado hiperbáticamente. La «luz de una lágrima» señala al propio poema: agua y luz se unen como formas primigenias de la vida, pero, también, como formas esenciales de interpretación. La «garganta», metonimia de la enunciación poética, es signo metapoético que se expande con el símil («estrella muerta», imaginación o espíritu vencidos; para los surrealistas «la estrella» es emblema del «sueño», que en este poema ya ha terminado), un recurso que, cuando aparece, amplifica metafóricamente la angustia, el vacío, la transitoriedad de lo real. Nosotros creemos que este sintagma define el poema como única y sólida constatación de la pérdida del ser amado, concreción del tormento irrefrenable. La gradación final es fiel reflejo poético de la desazón ontológica del yo: un intento de definición («es») que, muy al contrario de lo que intenta definir,

²⁶ Sabas Martín afirma en la monografía que realizó sobre De la Rosa que «corregía poco, dando por casi definitivas las primeras redacciones de sus poemas, procurando así que se mantuviese viva y fluida la estructura onírica, visionaria y envolvente de su poesía» (1993: 15).

se queda en la más absoluta ambigüedad, que contrasta con la rotundidad del sintagma final.

La quinta composición se inicia con la definición de un estado de manera hiperbólica. Sobresale este principio por su plasticidad²⁷: el agua del pozo retiene, como lo intenta la palabra en el verso, lo intangible, hace perceptible lo que se sabe que es transitorio, huidizo. El estilo nominal, una vez más, es un intento por fijar esa metamorfosis: los verbos que aparecen (con valor ecuativo, en subjuntivo) están subordinados al término clave, «dolor». El carácter contemplativo, que enfatiza la relevancia de un estado, acrecienta el protagonismo del espacio («infinita distancia»), cuyos elementos adquieren importancia plena y autonomía («viento», «sol», «yerbas»). Ese carácter descriptivo (en los poemas III, IV y V, por ejemplo) se refleja en la estructura del poema: avanza desde el pasado reciente hasta el «ahora» o el «hoy»; lo presente (que tiene presencia) y lo ausente (plasmado poéticamente):

Es mi dolor tan hondo como el eco de un pozo
que tardara mil fechas en devolver la voz;
pozo, en que estrellas tímidas bañaran sus siluetas
haciendo luz, flor viva,
su infinita distancia.

Hoy le pregunto al viento,
que corre y no me escucha,
al sol, que continúa inmutable, altanero,
abrasando mi espera con su llama redonda;
las yerbas más humildes me miran apenándose
de este inquirir tenaz,
y sus quedas respuestas son un grave, jugoso,
resignado silencio (V, 104).

²⁷ La composición VII es otro buen ejemplo de plasticidad metafórica: el vaivén marino acuna el horizonte inmóvil. La honda preocupación metafísica, la presencia de la negatividad y las asociaciones basadas en una pura plasticidad poética de corte irracional son rasgos del surrealismo, pues conforman una extrema expresión de libertad:

Seguramente
sería aquel dos de febrero
cuando la tierra yerta se durmió sobre el mar,
olvidada de noches y lluvias,
de todos sus hijos que agonizaban fatigosamente.
El amor se extravió, como polvo amarillo
en el pecho sediento de un sendero cualquiera (VII, 108).

Los colores aludirán a lo visual, lo que solo existe en su huida (como el «humo»). La espera (el recuerdo, el diálogo con el tiempo pasado) es recordar (volver a pasar por el corazón), signo de lo no racional, de lo emotivo:

Mi espera azul y blanca, humo roto en las piedras,
será presente real, vivo retorno
o inexorable tierra que destruya las horas y los siglos,
separando tus labios apretados, separando tu sangre
—que junta ahora te clama—,
y se deslice ingrávida hasta quebrar tus ojos...

Todo ello solo es, sombra, frío suspiro,
cruel aldabonazo en mi memoria tensa... (v, 105).

En este caso, el «azul», es símbolo de pasividad, contrasta con el «blanco», signo de actividad. El poema trata de concitar esa tensión entre conciencia del vacío y viva lumbre del recuerdo, y es su punto de convergencia. La noción de ‘romper’ (cuando aparece en formas tanto personales como no personales) se identifica con la noción de multiplicar la percepción sensorial. Esta idea se relaciona con la de fragmentar la realidad para multiplicarla. Al romper, se vulnera el principio central, fundamental, de la identidad, con lo que se da carta de naturaleza al papel tanto de la imaginación como de lo irracional. Por otro lado, hemos de recordar que el motivo de la sangre²⁸ también aparece en Bécquer, junto al de la sombra.

En VIII, el valor existencial queda palpablemente reflejado en un imaginario que lleva al poeta hasta la misma extenuación psíquica. Hemos de percatarnos del valor negativo de la disyunción (una prolongación emotiva de sentido ontológico)²⁹; todo sugiere lo ausente («grutas», «piedras sordísimas», «pardo cementerio», «brazos rendidos», «sueño atormentado»). Vivir es, para De la Rosa, soñar imposibles:

Camino estas sendas, desoladas, frías,
sigo unos pasos lejanos, presentidos
para marchar al goce de tu sol nuevo y blanco;

²⁸ La sangre, como muestra Espinosa, es un tema muy ligado a la historia cultural de España; así, en Garcilaso, Valle-Inclán, Darío o Lorca con su *Romancero Gitano*, que tanto sedujo a los vanguardistas insulares. Agustín Espinosa también hace uso de este *leitmotiv* en su conferencia *Media hora jugando a los dados*, en el apartado titulado «La fiesta de la sangre» y, también, este motivo sanguíneo es constante en *Crimen*, con referencias en los capítulos titulados «luna de miel», «Primavera», «Diario entre dos cruces» y «Verano». Domingo López Torres también emplea el motivo de la sangre en el poema de *Lo imprevisto* «[Encristalados brillos sudorosos] [«y la sangre olvidando sus caminos» (1993: 89)].

²⁹ Como es recurrente en De la Rosa, también en VII quedan amplificadas conceptos a partir de construcciones con nexos copulativos o disyuntivos («noches y lluvias»), que extralimitan la capacidad sensorial apuntalando la idea de una percepción emotiva.

sol tuyo, inimitable, que luce entre mis ojos
como inerte silueta de un futuro imposible.

No puedo, no, esconderme en las grutas del mar,
ni entre piedras sordísimas de pardo cementerio
o en los brazos rendidos de un sueño atormentado.

Huir, huir en larga vertical desconocida
más allá de los cielos tan sencillos y azules
y de esta tierra hambrienta de mi sangre y mi cal (VIII, 110).

Como en I y en II, la noción de verticalidad aparece reiteradamente tanto en este poemario como en su primer libro surrealista, *Vértice de sombra* («vertical descenso», «vertical silencio»); en *Ausencia* («vertical desconocida», «verticales dormidos») junto a una forma de mirar (de arriba hacia abajo, de fuera hacia adentro), es signo poético de la propia conciencia creadora, de la forma de penetrar o, lo que es en este caso lo mismo, conocer y reconocer(se) en un estado «desconocido» (con De la Rosa podríamos decir *no nacido*) y, también, de la soledad y de lo irracional. Este concepto, no lo olvidemos, también implica una suerte de coordenada espacial; se anula el tiempo, se dilata el espacio³⁰ y, en consonancia con este valor semántico, están las ideas —presentes en múltiples adjetivos— de dimensión, desolación o devastación³¹. Según Cirlot, «siendo en su esencia dinámico todo lo

³⁰ El vocabulario relacionado con este campo semántico en *Ausencia* es, realmente, muy amplio; como ejemplos, tomamos los siguientes a modo de muestra: «larga», «lejano», «horizonte», «lejos», «montañas», «puertos», «piedras», «ciudad», «marcha», «mar», «espacio», «aceras», «calle», «volcán», «a lo largo de», «cielo», «nubes», «desde arriba», «glaciar», «selva», «mina», «abismo», «pozo», «distancia», «ventana», «tierra», «ámbitos», «cementerio» o «grutas». También son relevantes para la interpretación los sinónimos con sentido espacial de 'ausencia': «marcha», «caminar», «senda», «seguir», «ruta», «huir».

³¹ En otras ocasiones, como en IV, la aliteración refuerza el sentido de la estratégica disposición de los adjetivos, y amplifica intensamente su sonoridad, a la par que su contenido. Los términos clave («reclamo», «hueco», «luz», «voz», «destino») quedan, de este modo, subrayados. La luz, como el espejo, es representación tanto de evidencias reales como de su temporalidad: representan la realidad en su metamorfosis, y es, precisamente, ese cambio incesante el que pretende atenuar poéticamente De la Rosa, intentando equilibrarlo con su magma emocional:

Reclamo con angustia el hueco vivo
de clamorosa luz,
en esta inmensa noche con voz de infierno
y de destino ácido,
sin hallar el espejo que refleje su imagen,
siquiera sean sus transparentes unas
de nácar atónito —medias lunas en beso—
que en mis manos temblaban como menudos
e inquietantes roedores (IV, 102).

simbólico, la *verticalidad* queda asimilada al impulso y al movimiento vertical, que corresponde, por el significado analógico de lo espacial y lo moral, al impulso de espiritualización que se trata al describir el simbolismo del nivel» (1992: 459).

En el penúltimo fragmento de este poema, las referencias cronotópicas se difuminan, lo que acrecienta la idea de aislamiento, casi de destierro³². Es por ello por lo que predominan los elementos léxicos y gramaticales con valor espacial («lejano», «fuera», «en», «donde», «planeta», «destino») que intensifican de manera hiperbólica estas nociones de destierro, así como las que están asociadas a este concepto (incomunicación, abandono, una suerte de «hermetismo hacia afuera», vacío, soledad y, aunque resulte paradójico en apariencia, reclusión, encierro):

Allí donde tus manos —margaritas de carne—
me estrechan sin temor a los ojos que acechan,
a bocas inundadas de veneno consciente.

Y siempre estar lejano, fuera de cuanto existe;
en los ojos de un muerto, en el fácil reposo
de un planeta olvidado;
donde llamas agudas cieguen este presente,
donde manos de arcángeles presten a mis sentidos
colores fuertes, nuevos, audaces, luminosos
y derritan sus voces, mi ayer, mi hoy, mi siempre;
destino amargo y duro, como dura retama.

¡Vivir este tan mío,
tan hondo
tan oscuro
tan sin fecha! (VIII, 111).

El espacio, amplio, indefinido, cobra tintes inquietantes: todo se enfrenta al yo poético. No hay posibilidad de huida, salvo hacia adentro. La flor («margarita») se emplea como símbolo disémico: simboliza la belleza, por sus colores y formas,

³² En XII, la isla es lo inalcanzable, pero también lo posible, la certeza (inmóvil) rodeada de agua (móvil). Como el ser amado, es reducto, refugio. Según Cirlot, es «síntesis de conciencia y voluntad». Es un símbolo de índole metafísica. Al mismo tiempo, es un «símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte» (1992: 254). Refleja, a la perfección, la tensión vital del yo. Recordemos que en la solapa de la edición de *Desierta espera* el propio poeta se define como «a-isla-do»:

Isla lejana que la vista alumbras,
viento blanco que mece sus cabellos
en el sol cobre de la luz fundida,
sopla una gota sola de brisa a mi destino,
para febril ausente, deshojar los recuerdos... (XII, 119).

pero, al mismo tiempo —nótese el CN «de carne»—, lo efímero, transitorio y perecedero. Metonímicamente («amarillo» y «blanco» son colores cálidos con valor positivo) es símbolo de la inocencia y de la pureza, que contrastan, en el oxímoron en que aparecen, con la «carne». Lo espiritual contrasta con la yerba realidad terrenal.

Hemos de insistir en el alto valor simbólico de los elementos cromáticos; los colores simbolizan estados, tanto del ánimo como de la percepción, ofrecen una *óptica*, un punto de referencia desde el que interpretar, traducir, conocer, hacer propio. Además, recalcan lo irracional, tanto por su simbolismo como por su valor plástico, otra forma de traducir y de hacer expansiva esa confusión de límites en que se transforma la realidad personal, emotiva. Los colores son el mejor trasunto de las emociones, extrema expresión de libertad, y, además, manifiestan el valor demiúrgico de la palabra poética, que todo lo transforma y lo fija en su metamorfosis. Estos elementos cromáticos aparecen adjetivados como «fuertes», como altamente expresivos por construir paisajes interiores, y permiten edificar un ámbito desde el que (auto)explicar(se) un paisaje emocional nuevo: la ausencia del ser amado. Pero, metapoéticamente, permiten (re)construir un universo, aquel en el que el amor está ausente, y en el que se intenta ver la lógica de la existencia en una realidad nueva, *no nacida*.

Otro elemento recurrente es el de las manos (aparece en el poemario hasta en quince ocasiones); las manos son principio activo, constructivo, con su carácter agentivo, parte corporal altamente expresiva y comunicativa (ha de señalarse en este poemario la importancia de la gestualidad en referencia a las «huellas» perceptibles de distintas partes del cuerpo: ojos, cara, bocas).

Como último aspecto que entresacamos de este poema —pero que abunda en *Ausencia*— hemos de fijarnos en el uso de la sinestesia³³ que aporta intensidad a la par que muestra cómo se difumina la percepción sensorial («colores fuertes [...] que derritan sus voces, [...]»). El espacio se acrecienta y derrite el tiempo, como en «La persistencia de la memoria» (1931), de Salvador Dalí. La «dura retama» es una personificación³⁴ de la amargura: es reiterativo en la obra de nuestro poeta la

³³ Así, por ejemplo, en III, donde este recurso aporta un alto rédito poético. En este poema el color se relaciona con lo crepuscular, que líricamente entroncaría con las referencias a lo que cae o está abajo (el suelo), reducto espacial donde todo se desintegra y (con)funde. Ahí reside lo sombrío, el pesimismo [«Mi voz, tenía, en la noche / ronquera violeta de relámpago inédito;» (III, 100)]. El mismo atractivo presenta en XV, en el que la construcción «la vida que flota» vuelve a negar el tiempo, y a centrar en el espacio («rumbo») la única vía de interpretación [«Esperar; esperar, / una hora, un calendario, / implacable temblor con latido de ausencia, / que tunde su decisión en la vida que flota» (XV, 125)].

³⁴ En III, las personificaciones («mordiéndolo las aceras») acentúan la yuxtaposición de planos; el espacio se desintegra («vigas abrasadas»); el estilo nominal acrecienta la densidad conceptual, en la que todo se entremezcla y la negatividad es el horizonte de la escritura de nuestro poeta, que fluye entre las sombras del pensamiento.

referencia a realidades de la naturaleza insular, como en el caso de este ejemplo. La familiaridad de esta conífera traduce, sin duda, y, especialmente, personifica un estado que el yo poético conoce íntimamente. El estilo nominal final es un intento ontológico de definición: soledad en éxtasis, síntesis de percepción visual y temporal: el poeta emplea todo un imaginario vegetal de alto valor connotativo.

El décimo viraje poético del libro sintetiza la imposibilidad de revertir el vacío que deja la ausencia del ser amado; sobresale por su hermetismo lírico y se erige en espacio poético construido en el que el poeta intenta materializar el movimiento («su ausencia discurría») de lo que no está:

Ansiaba encerrar en mi mano
aquella cinta gris de hondísimo camino,
que terminaba siempre en muralla de cielo.
No sabía cuál era su fin ni su principio;
presentía ecos de pasos silenciosos.
Su ausencia discurría
con suavidad de aguja en aceite,
de piel en agua,
de nieve en aire.

Avancé a tientas, con mis ojos ciegos,
buscando asirme de sus manos frías;
y ella estaba distante, tan distante
que las blancas estrellas del ocaso
dormían en sus hombros de horizonte (X, 114).

Los oxímoros neutralizan sentidos contrarios, dejando a la luz la contradicción que supone retener el vacío que deja la ausencia del ser querido («muralla de cielo», «piel en agua», «nieve en aire»). Metonímicamente, la mano apunta al propio acto de agarrar, de hacer propio y, también, de escribir. La presencia de imperfectos de indicativo reitera no solo la naturaleza contemplativa del fragmento, sino la referencia temporal: una acción pasada que aún no ha terminado, que sigue atormentado al yo poético, como, también, se refleja en las referencias metonímicas a elementos muestran, por un lado, lo que no tiene ni principio ni fin («cinta», «camino», «cielo») y, por otro lado, lo que implica fragmentación o disolución de lo que se «ansiaba encerrar» («aceite», «agua», «aire»). Todos estos componentes son indicios para intentar aprehender un estado, en el que lo ausente se referencia cada vez más lejos («aquella», «su», «ecos»).

El 'avance' («Avance a tientas») es simbólico, es el camino introspectivo que el yo ha de recorrer para retener los recuerdos que, como el calor, no se puede conservar. Vuelve a hacer acto de presencia la disolución del cuerpo, algo que en la escritura surrealista remarca los tintes oníricos de la propia dicción poética. El tema de la pérdida a través de la disolución de los elementos naturales es trasunto

del eje temático del vacío, que está, a su vez, ligado a los del silencio y la sombra, ecos todos ellos de la ausencia y, por ende, de la soledad y el dolor que todo esto acarrea. En poemas como este se prueba la condición visionaria de un poeta moderno que hunde sus raíces en las entrañas del idioma para construir sin el peso superficial de la falsa anécdota, un referente textual que edifique el desgarró íntimo. A esto, añadimos que la idea de movimiento constante acrecienta el protagonismo del espacio («avancé», «distante», «ocaso», «horizonte»); el poeta intenta hacer habitable un estado de soledad, una imposibilidad que se refleja hipérbolicamente en la no situación del ser amado:

Envidié a las palomas y a las águilas
y hasta el ronco rumor del abejorro;
necesitaba algo,
cauce, luz, mar o viento
que fuera tan veloz, como hálito de muerte (X, 115).

El propio desarrollo de la declamación poética insiste en el valor del conocimiento como proceso. La presencia de realidades del mundo natural amplifica el tema de soledad y, además, desgrana la idea de activa renuncia a lo terrenal y, también, proyecta el intenso desgarró existencial en signos telúricos (con valor negativo por su dureza y color: «basaltos», «sombras», «piedras», frente a los elementos del cielo, dinámicos, que encierran el poder de moverse con rapidez; representan el mundo superior, espiritual, al que el poeta aspira. Encarnan, igualmente, el poder de sublimación (especialmente la paloma, relacionada como símbolo del alma). Todo este deseo de constante movimiento contrasta con la fijación del yo, con su angustiada inmovilidad. Estos versos resumen la índole existencial de todo el poemario: vivir o sufrir, perenne angustia, desgarró. Huir hacia la muerte, hacia la nada, es la única salida, el único anhelo.

El poema XIII, último para nuestro análisis, nos brinda uno de los caracteres más personales de la poesía de De la Rosa: el horizonte insular («mar») como punto de vasto dominio, como referente visual, así como lo humano y lo natural como nociones que otorgan una cercanía máxima y que relacionamos con el carácter metafísico de *Ausencia*. La aparición del dialogismo, junto con la presencia de recursos como la antítesis, el hipébaton y el oxímoron, entroncan con la dificultad de poetizar la experiencia vital a través de los recuerdos; del mismo modo, estos recursos desintegran la lógica del discurso para dar paso a un mundo poético lleno de imágenes oníricas y vitales que rozan el límite de lo humano:

Este mar —luz de plomo que me guiña los ojos—
y frente a mí —sereno—, ahoga mis angustias,
exprimió su secreto, tenue en mi atento oído:
Se ha marchado, no vuelve, llora su ausencia,
es límite de todos los espacios.

Llanto genial, absurdo, que deshace las piedras,
que se surte en mis ojos —amapolas hirviendo—,
en un sol crepitante, como monstruoso grano
que deja su voz hueca entre dos nubes sordas...

Ya sé por qué las flores no despiertan en llama,
por qué las brisas locas se desgarran en gritos roncoss,
donde caen las fechas, las horas y las lunas,
sin oír cómo mueren sin que sus cuerpos choquen (XIII, 120-121).

A través del mundo natural («sol», «flores», «mar», «nubes», «brisas») se abre la puerta al conocimiento íntimo de la extrema situación emocional. La percepción ocular, llena de estímulos que «se derriten», deja paso a la percepción auditiva, que siempre escapa al discurso racional («voz hueca», «gritos roncoss»). Todo se encuentra en una situación de máxima inestabilidad, y de ahí la importancia de las repeticiones. La atemporalidad del hecho de recordar niega el tiempo cronológico³⁵, que no existe en el tiempo interior, en el que lo ausente se convierte en espacio. El símil agranda las distancias entre lo objetivo («el hielo», sólido, inmóvil) y lo subjetivo («el sol», el calor, en constante movilidad, inestable). La «espera» es el eterno espacio de la recordación, de la reconstrucción de un ámbito vital, espiritual, cuyo cauce expresivo toma como soporte el sueño³⁶ («comparar entre mi sueño y su suspiro...»). El mundo natural y los elementos telúricos (metales en distintos estados) permiten establecer simbólicas correspondencias relacionadas con el proceso de intensa búsqueda interior que este poemario destila. Justamente los metales, cuyo estado inicial aparece alterado, representan la comunión de opuestos.

Conclusiones

Con este trabajo hemos intentado aportar el estudio de una serie de valores poéticos que aparecen con singular regularidad en el credo surrealista de José de la

³⁵ En VI, personificar el tiempo [«[...] estas horas / rígidas como enlutada fila de difuntos idénticos» (VI, 107)] es hacerlo íntimo, subjetivo, realidad maleable. La confluencia súbita de instantes, de recuerdos vistos en su fugacidad, acentúa el carácter fragmentario del hecho poético. El dramatismo de esta composición queda patente con el tono dialógico (uso de la segunda persona y obsesiva presencia de la primera en diferentes formas verbales y pronominales).

³⁶ En IX, por ejemplo, no es anecdótica la identificación que se establece entre «poemas de mi mente» y el sueño: este yuxtapone espacios, momentos, estados, cuyo punto convergente es el poema, concreción de las vacilaciones vitales. Como en otros poemas, la enunciación negativa cobra aquí pleno sentido definitorio: un elemento positivo y vitalista, el recuerdo, solo engendra una respueta de realidades vacías, huecas, en la que, en ocasiones, lo positivo se relaciona con lo más bajo y deprimente («lodo maravilloso»). Eso es el poema: un «lodo maravilloso», fluir de la conciencia.

Rosa. Para ello, hemos sintetizado los aspectos relativos a su primera relación con el movimiento bretoniano a partir de su entrada en *Gaceta de Arte*, y hemos desgranado algunos signos significativos de su escritura que consolidan este ideario. Seguidamente, hemos puesto sobre el tapete crítico de su poemario *Ausencia* toda esta urdimbre creativa.

Todos estos mimbres compositivos nos han hecho apreciar una línea de continuidad creativa entre *Ausencia* y sus primeros poemarios, gracias a la recurrente presencia de un conjunto de rasgos temático-estilísticos. Al mismo tiempo, hemos intentado *poner a flote* algunas señas de identidad creativa muy personales en De la Rosa, como son tanto el denso poso autobiográfico³⁷ y, en relación con este, el carácter ontológico de su lírica, como la solidez estilística de su credo creativo, en la que el surrealismo cumple esa «función» de ser una forma de entender la vida y la escritura.

En definitiva, como *resultado sensible*, poético, de este peculiar sedimento imaginativo, en *Ausencia* hay una escritura febril, marcada por el dolor, la angustia y la soledad, en la que el idioma se hace espada, punta cortante y peligrosa que hiere y escarba los rincones sombríos del alma. Este poemario, como los anteriores, son la muestra palpable de que, para José María de la Rosa, vida y literatura no son dos extremos opuestos, sino dos ejes que, constantemente, se (con)funden; y esa confusión es otro orden, de carácter espiritual, que se anhela. Es todo un aniquilamiento de la existencia: el ser (interior, subjetivo) y la nada (exterior, objetivo) son los dos extremos en constante tensión. La materia concreta es la herramienta para asir la confusión interior; la única certidumbre es el viaje introspectivo, que consiste en la reducción de los estímulos a su mínima expresión sensorial, agrandando su valor imaginativo, amplificando su simbolismo espacial; cada imagen, cada símbolo es una muestra extrema de íntima turbación, una forma agitada de sentir la existencia, la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981 [1 de agosto]): «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, 35, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTELLS MOLINA, I. (1992): «El surrealismo canario: una poética de alcantarilla», *La Página*, 10, año III, 4, pp. 81-90.
- (1993): *Un «chaleco de fantasía» (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria.

³⁷ En efecto, *Ausencia* es el resultado de la ruptura definitiva con quien fuese su esposa, Ana Rodríguez López, desde 1934.

- (1997): «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en E. Guigon (com.), *Gaceta de Arte y su época*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 159-177.
- CIRLOT, E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona. 9.^a edición.
- COOPER, J. C. (2000): *Diccionario de símbolos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- CORBALÁN, P. (1974 [17 de octubre]): «Vanguardia y surrealismo en Cataluña y Canarias. De *L'Amic de les Arts* a la *Gaceta de Arte*», *Informaciones*, Barcelona.
- CRISPIN, J. (2002): *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos, Valencia.
- DOMINGO, J. (1966): «El movimiento literario en las Islas Canarias I», *Ínsula*, 240, pp. 1 y 13.
- ESPINOSA, A. (2018a): *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Insoladas, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Pérez Corrales.
- (2018b): *Crimen. Textos 1934-1935*, Insoladas, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Pérez Corrales.
- GASCH, S. (1982): «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, pp. 276-281.
- GEIST, A. L. (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama, Barcelona.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1987): *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna. Ed. de A. Sánchez Robayna.
- LÓPEZ TORRES, D. (1993): *Obras completas*, Cabildo Insular de Tenerife. Ed. de C. B. Morris y A. Sánchez Robayna.
- MARTÍN, S. (1993): *José María de la Rosa*, colección «La Era de *Gaceta de Arte*», Gobierno de Canarias.
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2018): «Asedios a la poesía surrealista de José María de la Rosa. El caso de *Vértice de sombra*», *Lectura y signo*, 13, pp. 121-137. En línea: <http://dx.doi.org/10.18002/lvs.v0i13.5671> [consulta: 7 marzo 2023].
- (2021): «De la órbita de la generación del 27 al surrealismo. El caso de *Íntimo ser* de José María de la Rosa», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 47, 2, pp. e46571. En línea: <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i2.46571> [consulta: 7 marzo 2023].
- MORRIS, C. B. (1979): «El surrealismo en Tenerife», *Revista Iberoamericana*, XLV, 106-107, pp. 343-349.
- (2000): *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, Madrid.
- PALENZUELA BORGES, N. (1991): *El primer Pedro García Cabrera*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1999a): *Visiones de Gaceta de Arte*, Cabildo Insular de Gran Canaria.

- (1999b): «Algunas reflexiones: *Gaceta de Arte* y el surrealismo», en M.^a I. Navarro Segura (ed.), *Internacional constructivista frente a Internacional surrealista* [Catálogo de exposición], Cabildo Insular de Tenerife, pp. 53-65.
- PELLEGRINI, A. (tr. y ed.) (1981): *Antología de la poesía surrealista*, Argonauta, Barcelona.
- PÉREZ CORRALES, M. (1982): «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», en AA. VV., *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tomo 1, Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife, pp. 667-743.
- (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1999): *Entre islas anda el juego (nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Museo de Teruel.
- PÉREZ MINIK, D. (1952): *Antología de la poesía canaria 1*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona.
- RIVERO GRANDOSO, J. (2014): «Geografía onírica: el espacio en la literatura vanguardista canaria», en B. Greco y L. Pache Carballo (eds.) *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 233-248. En línea: [Dialnet](#).
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1983): «Ochenta años de literatura (1900-1980)», en A. Millares Cantero (ed.), *Canarias siglo xx*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101-152.
- ROSA, J. M. de la (1966): *Desierta espera*, Gaceta Semanal de las Artes, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1977a [29 de octubre]): «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- (1977b [17 de noviembre]): «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* IV», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- (2009): *Eclipse de círculo*, La Página ediciones, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Martín Fumero.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1989a): «Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias», *Ínsula*, 515, pp. 29-30.
- (1989b): «La literatura y su crítica en *Gaceta de Arte* (1932-1936)», en M. Cristina Carbonell y A. Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 2, PPU, Universidad de Barcelona, pp. 617-632.
- (1990 [2 de marzo]): «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife.
- (1992) (ed.): *Canarias: las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

WESTERDHAL, E. (1981): «Balance surrealista en España: 46 años después», en F. Mignoni y C. Manrique (org.), *2.^a Exposición surrealista en Canarias* [Catálogo de Exposición], abril-mayo, Artes Gráficas Luis Pérez, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 10-16. En línea: [Universidad de Las Palmas de Gran Canaria](#) [consulta: 7 marzo 2023].